

**CUMHURİYET DEVRİ
TÜRK ŞİİRİ POETİKASI (1923 – 1940)**

Adem CAN

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Doktora Tezi

Doç. Dr. Erdoğan ERBAY

2002

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Adem CAN

CUMHURİYET DEVRİ
TÜRK ŞİİRİ POETİKASI (1923 – 1940)

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Erdoğan ERBAY

ERZURUM–2010

28/10/2010

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**CUMHURİYET DEVRİ TÜRK ŞİİRİ POETİKASI (1923 – 1940)**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin ☐ tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin ☐ sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin ☐ yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../10/2010

Adem CAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr.Erdoğan ERBAY danışmanlığında, ...Adem CAN... tarafından hazırlanan
bu çalışma 28 / 10 / 2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, ...Yeni Türk Ed
Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof.Dr.Yakup ÇELİK İmza:

Jüri Üyesi Prof.Dr.Mehmet TÖRENEK İmza:

Jüri Üyesi :Doç.Dr.Erdoğan ERBAY İmza:

Jüri Üyesi :Doç.Dr.Selami ECE İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Tacettin SİMŞEK İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DEVRİ TÜRK ŞİİRİ HAKKINDAKİ POETİK KANAATLER

1.1. YENİ ŞİİRİN ESTETİK KARAKTERİYLE İLGİLİ POETİK GÖRÜŞLER.....	25
1.2. YENİ ŞİİRLE İLGİLİ İDEOLOJİK BEKLENTİLER.....	55
1.3. YENİ ŞİİRİN GELENEKLE MÜNASEBETİNİ TAYİN EDEN POETİK YAKLAŞIMLAR.....	67

İKİNCİ BÖLÜM

1923 – 1940 ARASI CUMHURİYET DEVRİ ŞİİR POETİKASI

2.1. ŞİİRİN TARİFİYLE İLGİLİ FARKLI YAKLAŞIMLAR.....	103
2.2. ŞAİRİN HÜVİYETİ HAKKINDA POETİK İZAHLAR.....	126
2.3. ŞİİRİN KAYNAĞI VE TEZAHÜRÜ.....	142
2.4. ŞİİRİN GAYESİ.....	178
2.5. ŞİİRİN YAPI VE UNSURLARIYLA İLGİLİ POETİK MESELELER.....	184
2.5.1.Şiirsel İfadenin Mahiyeti.....	184
2.5.2.Mısraın Hakiki Hüviyeti.....	206
2.5.3.Şiirde Ahengin En Eski Unsurları: Vezin ve Kafiye.....	211
2.5.4.Şiirde Mana ve Gerçeklik.....	242
2.5.5.Şiirde Form Estetiğinin Poetik Kıymeti.....	257
2.5.6.Maksadı Kendisi Olan Saf Şiir.....	273
2.5.7.Şiirin Malzemesiyle İlgili Poetik Başlıklar.....	285
2.5.7.1. Şiirde Duygunun Yeri.....	285
2.5.7.2. Şiirin Düşünce ile Münasebeti.....	294
2.5.7.3. Şiir ve Kültür.....	310
2.5.7.4 Şiir ve Hayat.....	320

2.6. ŞİİR, ŞAİR VE OKUR İLİŞKİSİ ÜZERİNE POETİK

DEĞERLENDİRMELER.....	341
SONUÇ.....	348
KAYNAKÇA.....	358
DİZİN.....	374
ÖZGEÇMİŞ.....	392

ÖZET
DOKTORA TEZİ
CUMHURİYET DEVRİ ŞİİR POETİKASI (1923 – 1940)

Adem CAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Erdoğan ERBAY

2010 – Sayfa: 393+IX

Jüri: Doç. Dr. Erdoğan ERBAY

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Doç. Dr. Selami ECE

Yar. Doç. Dr. Tacettin ŞİMŞEK

Yeni Türk şiirinin güçlü bir gelenek oluşturmaya başladığı ilk dönem Cumhuriyet Devri, çok farklı anlayışların bir arada bulunduğu müstesna bir zaman dilimidir. 1923'te başlayıp 1940'a kadar devam eden bu dönemde farklı şiir anlayışlarını temellendirmeye çalışan poetik bir düşünce teşekkül etmiştir. Pek çok yazarın katkısıyla oluşan bu düşünce kendi içinde belli bir bütünlük arz eder. Söz konusu düşünce, bu çalışmada kronolojik olarak incelenip kaynaklarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Buna göre Cumhuriyet Devri şiir poetikasının en önemli kaynağı, saf şiiri savunan sembolizmdir. Sembolist öğretiyeye bağlı yazarlar, Bergson sezgiciliğinden de etkilenmişlerdir. Dönemin sonuna doğru Freud'un psikanalizmine yönelme görülür. Aynı yıllarda poetik düşüncesini İslâm mistisizmine dayandıranlar da vardır. Öte yandan siyasî ideoloji poetik kanaati önemli ölçüde etkilemiştir. Hâkim görüş köklü bir tasfiyeden yanadır. Buna rağmen güçlü yazarlar klâsik şiir geleneğinin estetik hususiyetlerini de savunurlar. Bütün bunlar bir araya getirildiğinde yeni şiir geleneğine yön vermeye çalışan poetik bir arayış dikkat çeker. Bu yüzden poetika metinleri genellikle bazı tartışmalar neticesinde ortaya konmuştur. Pek çok yazarın kaleminden çıkan bu yazılar kitap, dergi ve gazete koleksiyonlarında dağınık hâldedir. Geniş bir malzemeyi bir araya getiren bu çalışma, devrin poetik düşüncesini tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi şiir, Cumhuriyet Dönemi şiir poetikası, poetik düşünce, poetika

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****THE POETICS IN THE ERA OF THE REPUBLIC (1923 -1940)****Adem CAN****Advisor: Assoc Professor. Erdoğan ERBAY****2010-Page: 393+IX****Jury: Assoc. Prof. Dr. Erdoğan ERBAY****Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK****Prof. Dr. Yakup ÇELİK****Assoc. Prof. Dr. Selami ECE****Assist. Prof. Dr. Tacettin ŞİMŞEK**

The Republican Era, the first period when the brand new Turkish poetry began to form a powerful tradition, is a precious time period in which different conceptions are interwoven. In this period, which began in 1923 and continued until 1940, a poetic thought occurred to try to shape different poetry conceptions. This thought formed by the contributions of many writers has integrity within itself. It is evaluated chronologically and analysed with its sources in this work. According to this, the most important source of Republican Era Poetics is the symbolism which defends pure poetry. The writers, the followers of the symbolic doctrine, have been also affected by Bergson intuitionism. At the end of the period, turning to Freud's psychoanalysis can be seen. In the same years, there are also ones who based their poetic thoughts on Islamic mysticism. On the other hand, political ideology has influenced significantly the poetic opinion. Dominant view is on the side of radical refinement. However, powerful writers also defend aesthetic characteristics of classical poetry tradition. When all are considered together, a poetic search attracts attention trying to give direction to new poetry tradition. Therefore, poetic texts were generally introduced as a result of some discussions. These texts that were written by many writers are scattered in the collections of books, magazines and papers. This study which gathers extensive materials aims to determine poetic thought of the target period.

Key Words: The Poetry of The Republican Era, The Poetics of The Republican Era, poetic thought, poetics

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Age.	: Adı geçen eser
Agm.	: Adı geçen makale
bas.	: Baskı
Bkz.	: Bakınız
C.H.P.	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
Mat.	: Matbaa
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa sayısı
TDV	: Türk Diyanet Vakfı
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
yy.	: Yüzyıl
[]	: Metnin aslında bulunmayan

ÖNSÖZ

Bazı yazarlar şiiri millî sanatın özü kabul ederler. Çünkü o, yalnızca doğduğu dilde yaşar ve başka bir dile çevrilemez. Öyleyse millî kimliğin en önemli ögesi şiirdir. Şiirini bilmediğimiz milletleri tam olarak tanıyamayız. Bu durum başka milletler kadar kendi milletimiz için de geçerlidir. Tarihimizin herhangi bir devrini, şiirimizi bilmeksizin tanımak mümkün değildir. Çünkü o devrin bütün mahremiyeti şiirinde gizlidir.

Bir devrin şiirini anlayabilmek için o devrin şiir düşüncesini bilmeye ihtiyaç vardır. Zira kelimelerle kurulu bu mahrem dünyayı anlamak, onun arkasındaki zihniyeti bilmekle mümkündür. İşte şiire zemin hazırlayan, onun meselelerine çözüm arayan, böylece ona yeni ufuklar açan, tek kelimeyle onu besleyen bu teorik şiir düşüncesi bilgisine kısaca “*poetika*” denilmektedir.

Her devir kendine has poetik bir düşünceye sahiptir. Bu düşünce bir bakıma tarihî, siyasi, sosyal şartlara ayak uyduran estetik kanaatlerden oluşur. Fakat hiçbir düşünce tek başına var olamaz. O, kendinden önceki tarafından hazırlanır ve kendinden sonrakini hazırlar. Bir başka deyişle hiç kesintiye uğramayan bir sürecin parçasıdır. Dolayısıyla onu öncesi ve sonrasıyla birlikte düşünmek gerekir. Bununla beraber poetik düşünceyi dönemlere ayırarak incelemek, bilimsel bir zorunluluktur. Çünkü geçmişe ait herhangi bir fikri tespit etmek, onun ait olduğu zaman dilimini tayin etmekle başlar.

Bu tez, Cumhuriyet’in ilk dönemine ait poetik düşünceyi tespit çalışmasıdır. Edebiyat tarihleri bu dönemi 1923’le başlayan ve 1940’lara kadar devam eden aşağı yukarı yirmi yıllık bir zaman olarak gösterirler. Biz de çalışmamızı bu zaman dilimiyle sınırlandırdık. Fakat bu sınırlandırmada bazı özel durumları da dikkate aldık. Zira poetik düşünce, tarihe ait tek bir olayla başlamayacağı gibi, yine kesin bir tarihte sona ermez. O hâlde bu dönem poetikasını doğrudan etkileyen ve dönemin içinde başladığı hâlde tekâmülünü daha sonra tamamlayan düşüncelere de yer vermek gerekecektir. Nitekim bu çalışmada, dönemle bu türden bir bağı olan poetikalar da değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, girişle birlikte üç bölüme ayrılmıştır. Giriş bölümünde “*poetika*” kavramının kökeni, anlamı, bir bilgi alanı olarak mahiyeti tayin edilmeye çalışılmış; ardından Türk edebiyatındaki yeri araştırılmıştır. Daha sonra çalışmaya konu olan

Cumhuriyet Devrine gelinmiş ve bu dönemde poetik bilginin oluşumu üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet Devri poetika metinleri ihtiva ettikleri, bilginin niteliği bakımından ikiye ayrılır. İlki, poetik düşünceyi besleyen kültürel zeminle ilgilidir. Dönemin kültür ve sanat anlayışına bağlı olarak yeni şiir hakkındaki görüş, beklenti ve önerilerden oluşur. İkincisi ise doğrudan poetik bilgiye dayanır. Poetik düşüncenin tartıştığı meseleler etrafında teşekkül etmiştir. Bu meselelerin önemli bir kısmı, şiirin yapı ve unsurlarıyla ilgilidir. Ancak yapı ve unsurları aşan, şiiri dışarıdan tamamlayan meseleler de mevcuttur. Eser, poetik bilginin bahsedilen niteliği dikkate alınarak, girişten sonra, iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde poetik düşüncenin kültürel zemini, ikinci bölümde ise poetik düşüncenin bizzat kendisi üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmada Cumhuriyet Devri şiir poetikası, meseleler hâlinde ele alınmıştır. Böyle bir yöntemle başvurulmasının temel sebebi, döneme ait poetikanın kendi meseleleri etrafında teşekkül etmesidir. Ayrıca bu yöntem daha sistematik bir incelemeye imkân da tanımaktadır. Çalışmanın yöntemiyle ilgili bir başka hususiyet ise meseleler hâlinde ele alınan poetik düşüncenin kronolojik gelişimini takiptir. Böylece belli bir meseleye katkı sağlayan görüşler, kronolojik karşılaştırma yoluyla bir araya getirilmiş ve konuyla ilgili poetik düşüncenin tekâmülü yakından izlenmiştir. Aynı zamanda ele alınan poetik düşüncenin yerli ve yabancı kaynakları da gösterilmeye çalışılmıştır. Poetik meselelerin tespitine gelince bu konuda bazı sıkıntıların yaşandığını belirtmemiz gerekir. Her şeyden önce şiir gibi girift bir yapının meselelerini birtakım ölçütlere göre sınıflandırmak ve kesin çizgilerle birbirinden ayırmak çoğu zaman mümkün değildir. Bazen bir meselenin başka meseleleri de kapsadığı görülür. Bu durum aynı metinleri farklı meselelerde kullanmayı zorunlu kılmıştır. Hatta bazen tek bir cümle birkaç meseleyi birden ilgilendirmektedir. Dolayısıyla bazı meselelerin malzemesi hemen hemen ortaktır.

İlk dönem Cumhuriyet Devri poetika metinlerinde yirmi kadar mesele üzerinde durulmuştur. Söz konusu metinlerde, bazı meseleler kendine ait müstakil başlıklarla ele alınırken başka meseleler içerisinde değerlendirilenler de vardır. Ortak isimlerle ele alınanlar olduğu gibi birbirine benzer farklı isimlere de başvurulmuştur. Hatta bazılarının isimlendirilmediği de görülür. Bu çalışma, poetik metinlerin ortaya koyduğu meselelere dayanmaktadır. Malzemenin desteklemediği meselelere yer verilmemiştir. Tespit edilen başlıklar ise mümkün mertebe malzemedan çıkarılmıştır.

Poetik metinlerdeki bilgi son derece soyuttur. Özellikle bazı düşüncelerin izahı hayli güçtür. Bu yüzden poetika yazarları genellikle mecazlı bir dile başvururlar. Hatta bazı poetikalar neredeyse muammadır. Bu tür metinleri çözümlemekte somut bir anlatım bazen yetersiz kalır. Dille ilgili bir başka sıkıntı ise kavram yetersizliğidir. Henüz poetik bilgiyi karşılayacak yeteri kadar terim ve kavrama sahip olmadığımızdan bu tür çalışmalarda ifadeyle ilgili önemli zorluklar yaşanmaktadır. Dolayısıyla anlatımda kimi zaman mecazlı bir dile başvurmak kaçınılmaz olmuştur.

Geniş bir malzemede dağınık hâlde bulunan poetik düşünceyi bir araya getirerek ondan bir hüküm çıkarmak sanıldığı kadar kolay değildir. Böyle bir çalışmada başta iktibas meselesi bazı zorluklar çıkarır. Her poetika metni tek başına bir bütündür. Onu parçalara ayırmak, ondan bazı cümleler çıkarmak anlam kaybına neden olabilmektedir. Bu anlam kaybını önlemek için zaman zaman uzun alıntılara yer vermek zorunda kaldık. Bazen de en önemli cümleleri seçmekle yetindik. Yine poetikanın bazı meselelerini ilgilendiren kültür ve sanat konulu önemli yazıları da değerlendirdik. Böylece bu çalışmada geniş bir iktibas yelpazesine yer verildi. Ayrıca bu dönem imlası henüz oturmadığından günümüze göre bazı farklılıklar göstermektedir. Mesela özel isimler, Türkçede söylendikleri gibi yazılırlar. İktibas edilen metinlerin orijinal imlası olduğu gibi korunmuştur.

Bu çalışma uzun süre devam eden geniş bir tarama faaliyetinin ürünüdür. Poetik değeri olabilecek her türlü kaynağa mümkün olduğu kadar ulaşılmaya çalışıldı. Malzemenin ekserisi dergi koleksiyonlarında yer aldığından bu dönemde yayımlanan aşağı yukarı bütün dergiler tarandı. Buna rağmen bazı yazılara ulaşamamış olabileceğimizi tahmin ediyoruz. Çünkü kütüphanelerimizdeki dergi koleksiyonlarıyla ilgili önemli bir sıkıntı mevcuttur. Pek çok koleksiyonun bazı sayıları eksiktir. Bu eksikliği ortadan kaldırmak için farklı kütüphanelerdeki aynı koleksiyonlar taranmış ve poetika yazarlarıyla ilgili her türlü kaynağa ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu dönemde bazı gazeteler de poetik metinler yayımlamıştır. Değişik kaynaklardan elde ettiğimiz bilgi doğrultusunda gazetelerde bulunan bu tür metinlere ulaşmaya çalıştık. Fakat gazete koleksiyonlarını baştan sona tarayamadık. Ancak bu konuda bizi rahatlatan bir durum da söz konusudur. Geniş bir tarama faaliyetinden sonra kimlerin poetika yazdığını kestirmek güç değildir. Cumhuriyet Devrinde poetik yazı yazan sanatkarlar aşağı yukarı bellidir. Bugün bu yazarların dergi ve gazetelerde

yayımladıkları yazıları bir araya getiren pek çok kitap yayımlanmıştır. Dolayısıyla bu tür kaynaklardan önemli ölçüde istifade ettik. Fakat daima asıl metne ulaşmaya çalıştık. Ayrıca yazının yer aldığı kaynakları – ulaşılması kolay olsun diye – dipnotta birlikte vermeyi uygun bulduk.

Bu çalışma yorucu bir emeğin ürünüdür. Bütün aşamalarda gösterilen titizliğe rağmen çalışmanın, farklı sebeplerden kaynaklanan, bazı eksikliklerini itiraf etmeye mecburuz. Fakat bu alandaki birikime katkı sağlayacağını umuyoruz. Çünkü bu çalışma, geleneksel değerlerin takdir edildiği, ancak yenileşmenin kaçınılmaz olduğu tam bir hesaplaşma dönemi olan Cumhuriyet Devrine ait poetik düşüncenin tekâmülünü göstermesi bakımından önemlidir. Bu devir poetikasını bilmeden günümüze kadar gelen şiiri ve şiirle ilgili düşünceyi hakkıyla anlamaya imkân yoktur.

Bu eserin ortaya çıkmasında pek çok kişinin emeği geçmiştir. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ederim. Fakat özellikle çalışmalarım sırasında öneri ve telkinleriyle her zaman yanımda olan kıymetli hocam Doç Dr. Erdoğan Erbay’a müteşekkirim.

GİRİŞ

Mevcut bilgilere göre “poetika” kelimesini felsefî/edebî terim olarak ilk defa kullanan Aristoteles’tir. Kelime Yunanca asıllıdır. Kelimenin orijinal biçimi “po(i)etikos”tur. Po(i)etikos; “yapmak”, “üretmek”, “yaratmak” anlamlarına gelen “poiein” fiilinden türemiş bir sıfattır. Şiir anlamına gelen “poiesis” ve şair anlamına gelen “poietes” kelimeleri de aynı kökten türemiştir.¹ Po(i)etikos kelimesi Latinceye “poeticus” olarak geçmiştir. Kelimenin Batı dillerinde yaşayan bugünkü karşılıkları Yunanca aslından çok farklı değildir. Bugünkü Yunancada “poiêtikê”, Fransızcada “poétique”, İngilizcede “poetic”, Almancada “poetik”, İtalyancada “poetica”dır. Türkçe sözlüklere ise henüz girmemiştir.

Terim olarak “poetika”, şiirle ilgili meseleleri ele alan felsefî bilgi alanı anlamına gelir. “Poetika”yı Türkçede “şiir sanatı” sözüyle karşılamak mümkündür. *“Fakat poetika, bugünkü kullanılışıyla bizzat şiir sanatı da değil, daha çok şiir sanatı üzerine teoriler demektir.”*² Aslında poetikayı, bir şiir sanatı teorisi saymak da mümkündür. Çünkü bu durumda daha genel olan edebiyat teorisinin bir alt dalı olacak ve dolayısıyla onun yöntemlerine bağlı kalacaktır. Fakat edebiyat teorisi; edebiyat ve sanat, edebiyat ve tarih, edebiyat ve bilim, edebiyat ve toplum vb. konularda genel kanunlara ulaşmaya çalışan, bunu yaparken de ilmin yöntemlerini kullanan bilimsel bir disiplindir. Hâlbuki poetika, bilimsel bir disiplin olmaktan uzaktır. Zira ne bilimin yöntemlerini kullanır ne de bilimsel bir sonuca varmaya çalışır. Şiire has pek çok mesele üzerinde bireysel ve felsefî fikirler ileri sürer. Ortaya attığı fikirleri ilmî değil, felsefî bir zeminde tartışır. Poetika bu anlamda *“şiirle ilgili meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bir bilgi dalıdır. Dolayısıyla onun, herhangi bir şiir metnini, bir şairin şairliğini yorumlama; değerlendirme ve bunları yaparken kullanacağı yöntemleri belirleme gibi bir amacı yoktur.”*³ Bu yüzden poetikalar genellikle şairlerin şiir hakkındaki oldukça serbest görüşleridir. Tıpkı estetik gibi daima tartışılmaya müsaittir. Yine *“estetik bahislerde olduğu gibi, ne değişmez bir şiir tarifi üzerinde mutabakata varmış ne de şiiri şiir yapan unsurları eksiksiz ortaya çıkarabilmiştir. Bu*

¹ Kelimenin ailesiyle ilgili bilgi için bkz. The Oxford English Dictionary, Vol. VII, s. 1041.

² M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, s. 18.

³ Hakan Sazyek, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetika Ön Sözler”, *Türk Dili*, sayı: 577, (Ocak 2000), s. 10.

*manada poetikalar bize, şiirin çeşitli meseleleri üzerinde düşünme imkânı verir.”*⁴ Konuları gereği çoğunlukla soyut bir ifadeyle ele alındıklarından anlamları girift ve kapalıdır. Hatta bazı meselelere açıklık getirecekleri yerde, pek çok tartışmayı beraberlerinde getirmişlerdir.

Bir metnin poetik nitelik kazanabilmesi için mutlaka şair tarafından yazılmış olması mı gerekir?⁵ Bir başka deyişle şair olmayanların yazdığı metinler, mahiyeti ne olursa olsun poetika olamaz mı? Şiirin meseleleri üzerinde daha çok şairlerin düşüneceği, bu yüzden de poetikaları genellikle şairlerin yazacağı şüphesizdir. Ancak mesela şiirle yakından ilgilenen bir filozofun veya şiir sever bir denemecinin yazdığı poetik değerdeki metinleri de poetika saymakta bir sakınca yoktur. Burada metnin yazarına değil, bizzat metnin niteliğine bakmanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Kaldı ki ilk poetika metinleri felsefeciler tarafından kaleme alınmıştır.⁶

Poetikaya verilen ilk anlam, bugünkünden kısmen farklıdır. Binlerce yıllık bir süreçte anlamın az çok değişmesi gayet tabiidir. Poetika kelimesini edebî terim olarak ilk defa kullanan Aristoteles, ona “taklit sanatı” anlamını vermiş ve meşhur Poetika’ında birer taklit sanatı saydığı tiyatronun tragedya ile komedi türlerini değerlendirmiştir. Aristoteles’in şiirle tiyatroyu birbirinden ayırıp ayırmadığını bilemiyoruz. Ancak bu dönemde şiirin var olduğu bilinmektedir.⁷ Filozof, taklit sanatının ya da kendi deyimiyle “mimesis”in esasları üzerinde dururken genel bir şiir anlayışı çerçevesinde poetik hükümler de vermiştir. Mesela tarihle şiiri karşılaştırırken – ki şiirden maksat tiyatroyu da içine alan edebiyattır – şöyle der: *“Ozanın işi ‘gerçekten olan’ şeyleri değil, ‘olabilir olan’ı, yani olasılık ya da zorunluluk açısından olması olanaklı olan şeyleri anlatmaktır. Tarihçi ile ozan ölçüsüz ya da ölçülü yazmaları bakımından değil, biri olmuş olanları, öteki ise olabilir olanları anlatması bakımından*

⁴ M. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 35.

⁵ Kimi araştırmacılara göre metnin poetik nitelik kazanması için şair tarafından yazılması şarttır. Bkz. Hakan Sazyek, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetika Ön Sözler”, *Türk Dili*, sayı: 577, (Ocak 2000), s. 11.

⁶ Poetika bahsinde olduğu gibi şiirle ilgili tenkitte de münekkidin şair olası gerektiğini savunanlar vardır. Konuyu tartışan iyi bir değerlendirme için bkz. H. W. Garrod, “Şiirde Tenkit Metodları”, *Yücel*, cilt: VII, sayı: 41, (Temmuz 1938), s. 181.

⁷ İlk Çağ felsefesinde analitik düşüncenin en önemli temsilcisi Aristoteles’in “poetika”ya verdiği anlamı değerlendiren Tzvetan Todorov şunları söyler: “Aristoteles’in *Poetika*’sının nesnesi edebiyat (veya bizim edebiyat dediğimiz şey) değildir; bu anlamda kitap bir edebiyat teorisi çalışması değil, dili kullanan temsile (mimesis) ilişkin bir çalışmadır. Bu nedenle, genel olarak temsille ilgili bir girişten sonra temsili (veya kurgusal) türlerin yani epik ve dramın özelliklerini betimler Aristoteles; epik ve dram bir yandan bir dizi düzey üzerinden, diğer yandan bir dizi parça üzerinden incelenir (ancak yalnızca bir tür dram, tragedya ele alınır; komedy ile ilgili olması gereken bölüm ya hiç yazılmamış ya da kaybolmuştur). Ayrıca Poetika (o dönemde kesinlikle var olan) şiirle ilgilenmez; oysa şiirin modern

ayrılırlar. Bu yüzden şiir tarihten daha felsefî, daha üstündür. Çünkü şiir geneli, beriki ise tek tek olanları anlatır... Ozan gerçekten olmuş şeyleri yazsa da ozanlığından bir şey yitirmez; çünkü gerçekten olan şeylerin bazılarının olası olarak kurulmasını hiçbir şey engellemez.”⁸ Fakat Aristoteles’in şiirle, tiyatro ve destanı kastettiğini bir kez daha belirtmek gerekir. Nihayet filozof, eserine şu cümlelerle son verir: “İmdi tragedya ve destanın ne oldukları, türleri, öğeleri, bu öğelerin sayıları ve farkları, bir eserin başarılı ya da başarısız olmasının nedenleri, onlara yöneltilen eleştiriler ve bu eleştirilerin çözümleri üzerine bunları söylemiş olduk...”⁹

Antik Yunan felsefesini yakından tanıyan Fârâbî, Aristo’nun eserini şerh etmek amacıyla yazdığı “Şiir Sanatının Kanunları” adlı risalesinde poetikaya, benzer bir anlam vermiştir.¹⁰ Eserini yazarken El-muallimü’l-evvel’in metoduna bağlı kalan Fârâbî¹¹ tıpkı onun gibi şiirsel ifadeyi “mimesis”e dayandırır:

“Lâfızlar (kelimeler), ya (bir şeye) delâlet edici olurlar veya delâlet edici olmazlar. Delâlet edenlerin bazıısı müfret, bazıısı mürekkep olur. Mürekkep olanların bazıısı sadık olur, bazıısı kâzîb olur. Yalancı olanlardan bazıısı, bir beyanın bedelinin yerine geçerek, işitenlerin zihninde kendisine işaret edilen nesneyi nakşeder, bazıısı onların zihninde o nesnenin taklidini nakşeder: İşte bu sonuncular, şiirsel beyanlardır. Bu taklitlerden bazıısı kâmil, bazıları daha eksiktir. Böylece tamlik ve eksikliğin tabiatını yeterli bir şekilde araştırmak, çeşitli dillerde ve lehçelerde yazmış olan şairlerin ve ehl-i şiirin ihtisası dâhilindedir...”

Beyanlar başka bir şekilde şöyle kısımlara ayrılırlar. Diyoruz ki: Bir beyan ya kategorik olur veya kategorik olmaz. Eğer o kategorikse; ya bir benzetme olur veya benzetme olmaz. Eğer o benzetme ise, ya kuvve hâlinde (bi’l-kuvve) veya fiil hâlinde (bi’l-fi’il) olur. Kuvve hâlinde ise ya tümevarım olur veya temsil olur. Temsil, şiir sanatında en çok kullanılandır. İşte bunun için şiirsel beyanın (önermenin) bir temsil olduğu açıktır.”¹²

dönemde edebiyatın en saf cisimleşmesi olarak görüleceğini biliyoruz.” Bkz. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (Çev. Kaya Şahin), (1. bas.), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 18.

⁸ Aristoteles, *Poietika*, (Çev. Nazile Kalaycı), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2005, s. 35.

⁹ Aristoteles, *Age.*, s. 105.

¹⁰ Fârâbî bu eseri yazmaktaki amacını şöyle ifade eder: “Bu tetkikteki amacımız, onları bilen kimselere Filozof’un (Aristo) Şiir Sanatı’nda (Poetika) ortaya koyduğu şeyi iyi anlamaya götürecek görüşler ortaya koymak ve fikirler zikretmektir.” Bkz. Mehmet Bayrakdar, “Fârâbî’nin ‘Şiir Sanatının Kanunları’ Adlı Risalesi” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 36, (1997), s. 45.

¹¹ Fârâbî, Aristoteles’in metoduna bağlılığını şöyle ifade eder: “Şimdi, Şiir Sanatı kitabında Filozof (Aristo)’un kullandığı sınıflamayı takip ederek, Yunan şiirinin türlerini sayacağız ve sırasıyla her birine işaret edeceğiz.” Fârâbî, Aristo’nun tasnifini takip etmekle birlikte Aristo’da bulunmayan türlerden de bahsetmiştir. Fârâbî’nin bu konudaki kaynakları bilinmemektedir. Bkz. Agm. s. 49.

¹² Mehmet Bayrakdar, “Fârâbî’nin ‘Şiir Sanatının Kanunları’ Adlı Risalesi” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 36, (1997), s. 48.

Ancak filozof, eserini Aristo'nun Poetika'sıyla sınırlandırmaz. Denilebilir ki Fârâbî, Poetika'dan ilham alarak yeni bir eser yazmıştır. Bu yüzden, her iki filozofun eserleri arasında çıkış noktası dışında fazla bir benzerlik yoktur. Aristo, tiyatronun türlerini şiir sayarak onlardaki dil problemiyle uğraşır. Hâlbuki Fârâbî'ye göre şiir bir mantık sanatı veya mantığın bir şubesidir. Aristo şairi tarihçiye benzetirken, Fârâbî şairi diğer sanatçılarla karşılaştırır ve özellikle ressama benzetir.¹³ Bu noktada Fârâbî'nin poetikaya yüklediği anlam, bugünküne daha yakındır. Son olarak Fârâbî'nin “poetika” kelimesini aynen kullanmak yerine ona Arapça “Risâle fî Kavânîni Sınâ'atî's-Şi'r” (Şiir Sanatının Kanunları) karşılığını verdiğini belirtelim.

Aristo'dan bugüne kadar pek çok poetika yazılmıştır. Bunların bazılarında poetik meselelere dolaylı bir biçimde temas edilirken, pek azında doğrudan doğruya şiir ele alınmıştır. Bu eserler genel anlamda Aristo'dan – belki kısmen Fârâbî'den – önemli ölçüde etkilenmiştir. Bazıları Türkçeye de çevrilen söz konusu poetikalarda bu etkiyi görmek zor değildir. En azından terime yüklenen anlamın çok farklı olmadığı rahatlıkla kabul edilebilir. Mesela 18. yüzyıl Alman filozofu Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg), Poetika adlı eseriyle 1150 yıl önce yaşamış Aristoteles'in başlattığı geleneğe bağlanır. Ayrıca Novalis'in filozof olması anlamsız değildir. En azından Aristo'dan bin yıl sonra bile poetikanın felsefeyle ilişkisini gösterir. Novalis'in eseri; dil, güzel sanatlar ve şiir hakkında oldukça serbest tarzda ifade edilmiş felsefi fikirlerden mürekkeptir.¹⁴ Dolayısıyla Aristo'nun eserinden daha felsefidir.

Poetika metinleri zaman zaman farklı türlerde tezahür etmiştir. Daha çok Doğu'ya özgü olan bilimsel bilginin nazım şeklinde tespiti, Batı'daki poetika metinlerinde de görülür. 17. yüzyıl Fransız şair ve yazarlarından Nicolas Boileau (1639–1711), L'Art Poétique (Şiir Sanatı, 1674) adlı eseriyle bu tarzı deneyenlerdendir. On iki heceli ve mesnevi biçiminde kafiyeleştirilmiş mısralardan meydana gelen manzume dört bölümden oluşur. Kendi zamanına göre oldukça başarılı olan eser, şiir yazmayla ilgili tavsiye niteliğinde düşünceler ihtiva etmektedir.¹⁵ Boileau'nun eseri, Batı'da günümüze kadar devam eden manzum poetika geleneğinin önemli halkalarındandır. Kendisinden iki yüz yıl sonra Paul Verlaine tarafından kaleme alınan ve sembolizmin beyannamesi kabul edilen L'Art Poétique (Şiir Sanatı, 1893) adlı şiiri

¹³ Bayraktar, Agm., s. 61.

¹⁴ Bkz. Novalis, *Poetika*, (Çev. Ahmet Sarı – Şahbender Çoraklı), (1. bas.), Babil Yay., Erzurum 2003.

aynı geleneğe bağlamak gerekir. Bu gelenek, Verlaine'den sonra da devam eder ve günümüze kadar gelir. Mesela Polonya asıllı ABD'li şair Czeslaw Milosz'ın Şiir Sanatı adlı eseri söz konusu geleneğin devamından başka bir şey değildir.¹⁶ Manzum poetika geleneği Doğu edebiyatlarında çok daha eskiye dayanır.¹⁷ Ancak bundan bahsetmeyi ilgili bölüme bırakarak Doğu edebiyatlarındaki poetik metinlerde kavrama yüklenen anlama bakmak gerekir.

¹⁵ Bkz. Nicolas Boileau, *Şiir Sanatı*, (Çev. Mustafa Durak), (1. bas.), Multilingual Yay., İstanbul 2003.

¹⁶ Czeslaw Milosz'ın şiiri:

ŞİİR SANATI

Ben hep daha geniş ferah bir biçime ulaşmaya çalıştım.
İstedim ki şiirim düzyazının baskısından özgür kalsın,
Yazarı ya da okuru yüce kıvranmalara sürüklemekten
Karşılıklı anlayış sağlasın aramızda.

Arsız bir şey var şiirin öz gerçeğinde,
İçimizde olduğunu bilmediğimiz bir şey fışkırtır de
Gözümüzü kırıştırırız bir kaplan ortaya atılmıştı gibi.
Aydınlıkta dikilip duran, kuyruğunu kamçı gibi vuran bir kaplan.

Onun için şiiri yazdıran bir ifrittir derler ki doğrudur.
Ama melek olduğunu söylemek abartmadır ne de olsa.
Kim bilir nerden gelir şairlerin gururu?
Ne kadar zayıf oldukları meydana çıkıyor da hep mahcup düşüyorlar.

Sağduyulu bir insan, bir ifritler kenti olmak ister mi ki?
Babalarının evindeymiş gibi rahat oturan, türlü diller konuşan.
Şairin dudaklarını ya da elini çalmakta yetinmeyen bu ifritler,
Kendi keyiflerine göre değiştirmeye çalışırlar şairin yazgısını.

Günümüzde marazi olan şeyler geçer akçe.
Belki de şaka ediyorum sanacaksınız.
Ya da diyeceksiniz ki sanata övgüler düzmek için
Yeni bir kinaye ve alay yöntemi bulup çıkardım.

Bir zamanlar hikmet dolu kitaplar okunurdu yalnız,
Acıya sefaletle onlarla katlanırdık.
Alt tarafı, akıl hastalıkları doğuşlarından
Çıkıp gelen binlerce yapıtın sayfalarını çevirmek gibi değil bu.

Yine de dünya görüldüğünden çok başka,
Biz bambaşkayız çılgınlıklarımızda kendimizi gördüğümüzden.
O yüzden, insanlar sessiz duruyorlar da erdemle
Saygısını kazanıyorlar hısım akrabaların, konu komşunun.

Şiirin amacı, tek kişi olarak kalmanın
Ne denli güç olduğunu hatırlatmaktır bizlere,
Çünkü evimizin kapısı açıktır, anahtarı yoktur,
Görünmez konuklar boyuna girip çıkarlar keyfince.

Şu söylediklerim, amenna, şiir değil,
Çünkü şiir seyrek yazılmalı, heveslenmeden, zorla,
Dayanılmaz bir baskı altında, ancak iyi ruhların-
Ecinnilerin değil- bizi dile getireceğini umarak.

Talât Sait Hamran, Yaşayan Amerikalı Şairler

¹⁷ Konuyla ilgili müstakil bir eser için bkz. Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860 – 1960*, Akçağ Yay., Ankara 2010.

Doğu medeniyetine ait birikimi değerlendiren ve modern poetikalar arasında en derli toplu olan eserlerden biri Adonis tarafından kaleme alınmıştır. 1984 yılında verilmiş dört konferanstan meydana gelen eserin adı, Arap Poetikasi'dır. "*Poetika ve Cahiliye Sözeiliği*", "*Poetika ve Kur'anî Çevre*", "*Poetika ve Düşünce*" ile "*Poetika ve Modernite*" eseri oluşturan konferansların konu başlıklarıdır. Adonis, Arap şiirini esas almakla birlikte Batılı yazarlardan farklı olarak hem Doğu, hem de Batı düşüncesini değerlendirmiştir. Aslında eser, şiirin bilim ve sanatlarla ilişkisini irdeleyen bir incelemedir. Dolayısıyla hemen her devirde tartışılan pek çok poetik meseleyi bilimsel bir tavırla ele alır. Bu manada Adonis, Fârâbî'nin Aristo'dan devraldığı anlayışı modern zamanda sürdürür gibidir.¹⁸

"Poetika" kavramı Türk edebiyatına yakın zamanda girmiştir. Ancak yukarıda bahsedilen Fârâbî örneğinden de anlaşılacağı üzere, bizzat Aristo'nun Poetika'sı Türk kültüründe çok eskiden beri bilinmektedir. Eserlerini Doğu İslam medeniyeti dairesinde veren Fârâbî zamanında (870–950) bu eser Kitâbu's-Şu'arâ ismi yanında Buyûtıkya, Abutîkyâ ve Butîkâ isimleriyle de tanınıyordu.¹⁹ Dolayısıyla Fârâbî, Poetika'dan bahsederken kendi muhitinde bilinen bir meseleyi ele almıştır. Türk İslam düşüncesine Fârâbî'nin etkisi düşünülürse medrese ilminin poetik meselelere yabancı olmadığı kolayca anlaşılır.²⁰ Buna rağmen 11. ve 12. yüzyıllarda teşekkül eden İslami Devir Türk Edebiyatında müstakil herhangi bir poetika eserinin yazılıp yazılmadığı bilinmemektedir. Bunu takip eden yüzyıllarda da bu tarz bir esere rastlanmaz. Türk edebiyatında şiir ve şairden bahseden eserleri ancak 15. yüzyıldan itibaren takip edebiliyoruz. Şairlerin hayat hikâyelerini ve sanatçı kişiliklerini tespit eden bu eserlere "tezkire" adı verilmiştir.

Tezkirecilik edebî bir tür olarak başlamaz. Köken itibarıyla Arap edebiyatındaki "tabakât" geleneğine dayanan tezkirecilik, tarih biliminin bir alt dalı olup aynı sanat ve bilimle uğraşanları bir araya getirerek tanıtan biyografi çalışmasıdır. "*XII. yüzyıl sonlarına kadar Arapça olarak devam eden bu gelenek, müteakip yüzyıldan itibaren*

¹⁸ Bkz. Adonis, *Arap Poetikasi*, (Çev. Emrullah İşler), (1. bas.), YKY, İstanbul 2004.

¹⁹ Mehmet Bayrakdar, "Fârâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 36, (1997), s. 60.

²⁰ Düşünceleriyle İslâm felsefesini derinden etkileyen Fârâbî'nin adı etrafında bir mektep kurulmuştur. "Fârâbî Okulu" için bkz. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Felsefesi*, (3. bas.), Ülken Yay., İstanbul 1983, s. 73.

yerini Farsça öreklere bırakmaya başlamıştır.”²¹ Başlangıçta çok farklı meslekler için yazılan tezkireler, zamanla şairlere has edebî bir tür hâlini almıştır. Klasik İslam edebiyatlarındaki şuara tezkireciliğinin önemli ilk örneklerini Abdurrahman Molla Camî, Devletşah ve Ali Şir Nevaî verirler.²² Devletşah’ın Farsça yardığı Tezkiretü’ş-Şuarâ, tezkirecilik sahasında bütün zamanların en önemli eseri kabul edilir. Ali Şir Nevaî’nin Türkçede yazdığı Mecâlisü’n-Nefâis Türk edebiyatının ilk tezkiresidir. Osmanlı sahasındaki ilk tezkire ise 16. yüzyıla aittir. Sehî Bey’in Abdurrahman Camî, Devletşah ve Ali Şir Nevaî’yi örnek alarak yazdığı eser, Heşt Bihişt adını taşır. Anadolu sahasında 16. yüzyılda başlayan tezkirecilik geleneği 20. yüzyıla kadar devam etmiştir. Osmanlı dönemi Türk edebiyatında otuz kadar tezkire yazıldığı bilinmektedir.²³ Şuara tezkireciliği, Arap ve Fars edebiyatları öncülüğünde gelişmiş olmasına rağmen en başarılı örneklerini Türkçede vermiştir.

Tezkireler tam bir poetika metni sayılmamakla birlikte önemli ölçüde poetik malzeme ihtiva ederler. Genellikle ortak bir terminoloji ve klişeleşmiş ifadelerle yazılmalarına rağmen, şiir ve şairle ilgili pek çok hükmü bir araya getirmişlerdir. Dolayısıyla divan şiiri poetikası için hususi kaynaklardır. Ancak bu malzemenin asıl edebiyat tarihi veya edebiyat teorisine hizmet edecek maiyette olduğunu da kabul etmek gerekir.²⁴

Divan şiirinin poetik kaynakları tezkirelerle de sınırlı değildir. Özellikle divan dibaceleri münferit şiir telakkilerini yansıtan zengin kaynaklardır.²⁵ Mesela Fuzûlî’nin poetikasını tespit etmek için Türkçe divanının mukaddimesine bakmak gerekir. Zira bu mukaddimede “*Süleymaniye Camii kadar sağlam ve zengin bir şiir telâkkisi bulunmaktadır.*”²⁶ Dibacelerde “*İslâmiyet’ten sonra şiirin ve şairin durumunu, vahiy ve ilhamın karşılaştırılmasını, peygamberle şairin farkını, şairi divan tertibine yönelten amilleri, şairlerin birer tenkit mahiyetinde olan birbirleri hakkındaki telâkkilerini, özel*

²¹ Mustafa İsen, “Şiir Tarihimizin Tutanakları: Tezkireler”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), s. 263.

²² Harun Tolasa, *Sehî, Lâtîfî ve Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi*, (1. bas.) Akçağ Yay. Ankara 2002, s. IX.

²³ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1998, s. 397.

²⁴ Divan şiirinin önemli kaynaklarından sayılan tezkirelerin incelenmesi, bugüne kadar bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Tek başına bu kaynaklara güvenerek hüküm vermek bazı yanlışlıklara sebep olabilmektedir. Tezkirelerin incelenmesinde karşılaşılan problemleri ele alan bir çalışma için bkz. Selami Ece, “Tezkirelerde Biyografi Problemi”, *Türkoloji Kültürü*, cilt: 2, sayı: 4, (Yaz 2009), ss. 5 – 33.

²⁵ Dibaceler hakkında daha geniş bilgi için bkz. Tahir Üzgör, *Türkçe Divân Dibâceleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990.

²⁶ Sabahattin Eyuboğlu, “Fuzûlî’de Şiir Telâkkisi”, *İnsan*, cilt: 1, sayı: 2, (Mayıs 1938), s. 92.

*anekdot ve nakilleri bulmak mümkündür.”*²⁷ Yine kimi divanlarda poetik kıymeti haiz mısra, beyit hatta şiirlere rastlamak da mümkündür. Bunlar bir araya getirildiğinde Divan şiirinin poetik bakımdan değilse bile, teorik bakımdan fakir olmadığı görülecektir. Bu şiirin sağlam bir teorisinin olduğuna inanan Ziya Avşar’a göre “*Divan şiiri, şiir sanatı üzerine düşüncelerini açıklayan bağımsız eserler vermemiştir, ancak şair meclislerinden ortak düşünce adına damıtıldığı muhakkak olan pek çok kavram, bu meclislerdeki nazari birikimi yeniden kurmamızı sağlayacak derecede cesaret vericidir.*”²⁸

Divan şiirindeki bu dibace geleneği Tanzimat’tan sonra da devam eder ve gelenekteki gibi manzum ve mensur pek çok önsöz yazılır. Hatta bazı şairler bu geleneği Cumhuriyet Devrinde de sürdürmüştür.²⁹

Fârâbî zamanındaki tecrübeye rağmen “poetika” kelimesine divan edebiyatı kaynaklarında rastlanmaz. Bugünkü bilgiye göre Türk edebiyatında terimi ilk kullanan Recaizâde Mahmut Ekrem’dir.³⁰ Yeni Türk edebiyatının ilk devresiyle ilgili çok önemli araştırmalar yapan Orhan Okay, “poetika” kelimesine ilk defa Büyük Doğu dergisinde rastladığını söyler.³¹ Ancak yazar kelimenin başlık olarak kullanılmasını kastetmiş olmalıdır. Çünkü kelime 30’lu yıllarda bazı sanatkarlar tarafından kullanılmaktadır. Suut Kemal Yetkin, Aristo’nun estetiğinden bahsettiği bir yazısında kelimeyi “poetik” biçimiyle sıfat türünde kullanır.³² Ahmet Hamdi Tanpınar ise aynı biçimi isim türünde kullanmıştır.³³ Kelime daha sonraki başka metinlerde de kullanılmıştır. Bu metinlerde kelimenin bilinçli olarak tercih edildiği görülür. Bununla birlikte metinlerdeki sıradan kullanımı okurun ona alışık olduğunu gösteriyor. Öte yandan bu metinlerin hedeflediği okur kitlesi kelimeyi Batı dillerinden de tanıyacak birikimdedir. Kısaca “poetika” kelimesi, Cumhuriyetin ilk döneminde henüz yaygın olmamakla birlikte sıradan bir

²⁷ Tahir Üzgör, “Dibâce”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, cilt: IX, İstanbul 1994, s. 278.

²⁸ Ziya Avşar, “Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), s. 323.

²⁹ Konuyla ilgili bir makale için bkz. Hakan Sazyek, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetika Ön Sözler”, *Türk Dili*, sayı: 577, (Ocak 2000). ss. 10 – 22. Aynı makalenin kısmen değişmiş biçimi için bkz. “Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler” *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), s. 331.

³⁰ Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860 – 1960*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 41.

³¹ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, s. 18.

³² Suut Kemal Yetkin, “Aristo’nun Estetiği”, *İz*, sayı: 8, (Son Kânun 1935), s.11.

³³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bugünün Şiiri Üstüne”, *Açıksöz*, sayı: 60, (Haziran 1936) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz.), Zeynep Kerman, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 506.

kullanıma sahiptir. Kelimenin şiire dair neredeyse bir tür olarak kullanılması ise ilk defa Necip Fazıl'da görülecektir.

Kelimenin kullanılması bir tarafa Türk edebiyatında hakiki poetika metinlerinin yazılması aslında Cumhuriyet Devrinde başlar.³⁴ Bu dönemden öncekiler modern anlamda poetika sayılamaz. Ahmet Haşim'in Dergâh'ta neşrettiği “*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*” başlıklı yazı, Cumhuriyet Devrinin olduğu kadar edebiyatımızın da ilk poetikası kabul edilir. Suut Kemal Yetkin'in tespitiyle “*Bizde Ahmet Haşim'in Piyale önsözüne gelinceye kadar, şiir üzerinde hiç düşünülmemiş, düşünülmüşse bile, okuyuculara hiçbir şey söylenmemiştir.*”³⁵ Aslında Haşim'in Dergâh'ta yalnız olmadığını belirtmek gerekir. Haşim'le birlikte Abdülhak Şinasi Hisar ve Yahya Kemal gibi sanatkarlar da poetika sayılabilecek bazı yazılar yazarlar. Fakat bunlardan en müttekâmil olanı ve en fazla yankı uyandıranı Haşim'inkidir. Zira Haşim'in üslubu kadar şiir hakkında söyledikleri de dikkat çekicidir. Denilebilir ki, Haşim ve arkadaşlarının Dergâh'ta dile getirdikleri şiir düşüncesi, Türk fikir hayatı için henüz yenidir. Özellikle Haşim, kısır tartışmalardan kaçınarak okuru doğrudan şiirin meseleleri üzerinde düşünmeye davet etmiştir. Şiirde mana meselesi üzerine söyledikleri, şiirle ilgilenen çevreleri hayret ettirecek kadar ilginçtir. Bununla birlikte söz konusu düşünce tercümedir. Esasen bunu Haşim de gizlememiştir.

Tanzimat'tan sonra Türk şiiri gibi, şiir düşüncesi de ilhamını Batı'dan alır. Dolayısıyla yeni Türk edebiyatındaki poetikanın kaynağı Batı'dır. Fakat Batı'daki poetik düşünce başlangıçta yeteri kadar iyi takip edilemez. Hatta bazen orada modası geçmiş anlayışlar bizde yenilik olarak sunulur. Ancak Cumhuriyet Devrine gelindiğinde bazı poetik fikirleri daha yakından takip ederiz. Brémond ve Valéry'nin saf şiir hakkında söyledikleri Türkiye'de de büyük yankı uyandırır. Özellikle Valéry, Cumhuriyet'in ilk döneminde hayranlıkla izlenmiştir. Munis Faik Ozansoy, Valéry'nin bir yıl önce yayımlanan yazısını yeni okumuş olmaktan duyduğu üzüntüyü dile getirirken “*Paul Valéry, bu dersiyle, bizi yepyeni bir mevzuu etrafında düşünmeye sevk etti.*” der.³⁶ Günlük gazeteler bile Valéry'yi okurlarına “*şiir ve edebiyat sahasında en*

³⁴ 1908 – 1923 yılları arası Türk şiiri teorisini değerlendiren Hayriye Kabadayı, şiirle ilgili arayışların yoğun olduğu II. Meşrutiyet sonrası dönemde de doğrudan şiiri konu alan çok az sayıda yazı yazıldığını haber verir. Bkz. 1908 – 1923 Yılları Türk Şiir ve Şiir Teorisi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994, s. 102.

³⁵ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara 2007, s. 96.

³⁶ Munis Faik Ozansoy, “Valéry'nin Dersi”, *Marmara*, sayı: 10, (Şubat 1938), s. 97.

salâhiyettar şahsiyetlerden biri”³⁷ olarak takdim eder ve şiirle ilgili bahislerde onun görüşlerine başvurur. Valéry kadar olmasa da diğer tanınmış poetika yazarları için de aynısı söylenebilir. Bu yakın takipten ötürü Batı’da gelişen poetik düşünce Cumhuriyet Devri poetikalarını derinden etkilemiştir.

Cumhuriyet’in birinci dönem yazarları Batı’yı bu kadar yakından takip etmelerine rağmen müstakil bir poetika yazamazlar. Bunun en önemli sebebi, edebî çevrelerde henüz şartların müsait olmamasıdır. Bu dönem matbuatı incelendiğinde edebiyata ideolojik bakışın hâkim olduğu, şiir ve şiirin meselelerine sınırlı sayıda sanatkârın ilgi gösterdiği ve poetik düşünceyle ilgili henüz yeterli bir beklentinin oluşmadığı görülecektir. Buna bağlı olarak poetika niteliğindeki yazılar bile çoğu zaman gazete ve dergi sayfalarında devam eden kısır çekişmelerin neticesinde ortaya çıkmıştır. Daha dönemin başında Ahmet Haşim, “*Şiirde Mana*”yı yazma sebebini açıklarken bu durumdan şiddetle yakınır ve “*Edebiyat bahislerinde, telâkki ihtilâfından dolayı şetm ve tahkir, bizde öteden beri kullanılan eski ve aşınmış bir malzemedir ki şerefsiz bir miras hâlinde, aynı cinsten bazı kalem sahipleri arasında babadan oğla intikal eder.*” der.³⁸ Aynı yıllarda Yahya Kemal şiir tartışmalarının genellikle ideolojik maksatlarla yapıldığını haber verir:

“Şiir bir kuvvet olduğu için beşerî birer maksat güdenler: Dinciler, ihtilalciler, milliyetperverler, komünistler, ahlâkçılar, hâsılı birer gaye güdenler bilhassa bu son devirlerde şiirin bir vazifesi olduğunu vaaz ediyorlar ve kendilerine iktifa etmeyen şairleri hiçe sayıyorlar. Sosyalist kalkıyor, vatanperver şairi istihzasına boğuyor, mütedeyyin kalkıyor, dine karşı kayıtsız şairi ruhsuz gösteriyor, milliyetperver kalkıyor aşk ve tabiat şairlerini kayıtsız ve hissiz ilân ediyor. Hâsılı bu havariler şiiri kendi hesaplarına seferber etmeyi arzu ettikleri için şiire kendi maksatlarına göre program çiziyorlar.”³⁹

Yahya Kemal’in işaret ettiği bu çevreler, yeni devletin kendi ideolojilerine uygun bir kültüre ve sanata sahip olmasını isterler. Dolayısıyla kendi şiir telakkilerini hâkim kılmak arzusundadırlar. Şaire göre “*Biz nasıl şiir isteriz?*” diye ortaya çıkan bu çevreler, “*En mühim yevmî gazetelerin sahifelerinde maziyi, hâli, mevcudu yakıp*

³⁷ “Paul Valéry ile Şiir Hakkında Bir Mülâkat”, *Yeni Adam*, sayı: 306, (İkinci Teşrin 1940), s. 10.

³⁸ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113. Şair başka yazılarında şiiri tartışanların cehaletine vurgu yapar. Bkz. “Bir Cevap”, *Müstakil Gazete*, sayı: 29, (Mart 1340) / Bütün Eserleri III, (Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 218.

³⁹ Orhan Seyfî (Orhon), “Yahya Kemal Beyle Mülâkat”, *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 270.

kavurarak, yıkip kırarak, şahsî telâkkilerini mutlak hakikatler gibi savurarak bağırmaya ve bağırdıktan sonra kaybolmaya, yerlerini diğer bağıranlara bırakmaya başlamışlardır."⁴⁰ Aslında kimi dergi ve gazetelerin bu tür tartışmaları bilerek başlattığı ve devamı için bazı tedbirler aldığı görülür.⁴¹

Cumhuriyet Devri poetikaları, dönemin matbuat faaliyetiyle yakından ilgilidir. Bu yüzden genellikle süreli yayınlar etrafında gelişen yazı türleri olarak ortaya konmuşlardır. Gazete ve dergilerde fıkra, eleştiri, anket, mektup, mülakat vs. türünde yazılan gününbirlik yazılar, poetik olarak pek fazla bir değer taşımamakla birlikte, mevcut matbuatın şiire bakışını göstermesi bakımından önemlidir. Fakat bunlar arasında mütevazı bir tavırla şiirin meselelerine eğilenler de vardır. Özellikle tanınmış şairlerle yapılan mülakatlar, bazı sanatkârların cevapladığı anketler, doğrudan şiiriyeti konu alan eleştiriler, şiirle ilgili birtakım birikimleri dile getiren fıkra yazıları poetika niteliği taşır. Ancak bu döneme ait poetikalar genellikle deneme türünde kaleme alınmıştır. Şüphesiz bu bir tesadüf değildir. Çünkü deneme türü, dil ve anlatım özellikleri bakımından poetik fikirleri ifade etmeye hayli müsaittir. Cumhuriyet Dönemi yazarları, poetik anlayışlarını ortaya koyarken ya doğrudan deneme türüne müracaat etmişler ya da şiirin herhangi bir meselesini öznel bir yaklaşım ve etkili bir dille ele alırken yazdıkları kendiliğinden deneme olmuştur. Mesela Tanpınar'ın şiirle ilgili yazıları, gücünü, ortaya konan düşünce kadar, dil ve anlatımından da alan birer deneme yazısından başka bir şey değildir.

Döneme ait poetik düşünceyi ihtiva eden bir başka yazı türü şair ve eser tanıtımıdır. Bazen herhangi bir sanatkâr ve eseri tanıtılırken poetik kanaatler de dile getirilir. Bu, tanıtılan sanatkârın şiir düşüncesi olabileceği gibi, ondan hareketle yazarın kendi görüşleri de olabilir. Bu tür malzeme daha çok güçlü bir sanatkârın yine güçlü bir şairi tanıttığı metinlerde ortaya konmuştur.

Süreli yayınlarda neşredilen yazıların yanı sıra bazı kitapların başına konan önsöz ve takdim yazıları da poetik metin niteliğindedir. Hatta bunlar arasında manzum

⁴⁰ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 18.

⁴¹ Nurullah Ataç bir mülâkâta verdiği cevapta bu tür neşriyatı şöyle değerlendirir: "*Mülâkatların hiçbir zaman faydası yoktur, demiyorum. Frenklerde bu iş daha ziyade ilân için yapılıyor. Yeni bir kitabı çıkan bir muharrirle, kendisinden bahsedilsin diye gidip görüşüyorlar. Bizde böyle bir şey yoktur. Bizde zaman zaman İstanbul gazeteleri dedikodu çıkarmak için mülâkatlar tertip ederler. Şimdiye kadar hiçbirinin, hiçbir hususta faydası olduğunu görmedik.*" Bkz. "Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat", *Aramak*, sayı: 6, (Eylül 1939), ss. 2 – 7 / Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (3. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 165.

olanlar da vardır. Manzumelere daha çok şiir kitaplarında yer verilir. Bununla birlikte, bu dönemde yayımlanan şiir kitaplarının çoğuna önsöz konmamıştır. Piyale ve Garip önsözleri gibi meşhur birkaç metin ise aslında daha önce dergilerde neşredilmiştir.

Cumhuriyet Devri poetikalarının ortaya çıkış biçimlerinden biri de hususi mektuplaşmalardır. Kimi şair ve yazarlar birbirlerine gönderdikleri mektuplarda şiirin bazı meselelerine değinmiş ve bu meseleler hakkındaki poetik fikirlerini ortaya koymuşlardır. Aslında mektup türü neşredilme kaygısı olmadığından yazara ilginç görüşlerini serbestçe ifade etme imkânı da tanımaktadır. Fakat bu tür metinler, baştan sona poetika biçiminde yazılmazlar. Genellikle muhtelif yerlerinde bazen bir cümle, bazen bir paragraf hâlinde poetik düşüncelere de rastlanan oldukça öznel metinlerdir.

Yukarıda bahsedilen türlerin hepsi yazılı metinlerdir. Bu dönemde yazılı poetikaların yanı sıra sözlü poetikalara da rastlanır. Fakat hemen belirtelim ki, bunların da ancak daha sonra yazıya geçirilmiş şekilleri tespit edilmiştir. Bu tür poetikalarda iki biçim görülür: Sohbet ve konferans. Özellikle radyoda yayınlanan şiir konulu koşmalar ve bazı mekânlarda verilmiş konferanslar sonradan kimi dergilerde yazıya geçirilerek okura arz edilmiştir.

Yukarıda belirtildiği biçimde tezahür eden telif poetikaların yanı sıra tercüme poetikalar da vardır. Bunlar özellikle o yıllarda şöhret olmuş poetikaların ya tamamen ya da kısmen Türkçeye tercümesidir. En fazla tercümesi yapılan metinler sembolist şöhretlere aittir. Tercüme ve telif poetikalar mukayese edildiğinde bu tercüme faaliyetinin Cumhuriyet Dönemi poetikalarını geniş ölçüde etkilediği anlaşılmaktadır.

Kaynağı ister yerli olsun ister yabancı herhangi bir fikir uygun şartları bulmadıkça gelişemez. Zira her fikir her devirde kabul görmez. Poetik bir fikrin de teşekkül ettiği devre uygun olması gerekir. Aksi takdirde tutunamaz. Cumhuriyet Devri poetikasının teşekkül etmesi için Cumhuriyet Devri şartlarına ihtiyaç vardır. Bununla birlikte devirler ve onun şartları kültürel tekâmülden bağımsız bir oluşum değildir. Nitekim kültür hayatı gibi, edebî devir ve dönemleri de kesin tarihlerle sınırlandırmak imkânsızdır. Çünkü hiçbir edebî hareket, belli bir tarihte başlayıp yine belli bir tarihte bitmez. Kısa bir sürede başladığı zannedilen yenilikler aslında çok daha önceden hazırlanmıştır. Edebî cereyanların sona ermesi de bir anda olmaz. Eski akımlar kendi yerini alacak olanlarla uzun süre birlikte yaşar. Hatta her akımın pek çok hususiyeti geleneğin mirasıdır. Hakikatte edebiyatı devir ve dönemlere ayırmak keyfi bir

zorunluluktur. Yoksa bir milletin edebiyatı o milletin hayatı gibi yekpare bir bütündür. Öyleyse bu bütünü belli bir tasnife tâbi tutarken devir ve dönem adı verilen cüzleri birbirinde kesin çizgilerle ayırmak yerine, birbirine esnek sınırlarla bağlamak daha sağlıklı olacaktır. Böylece hem parçayı daha doğru değerlendirir hem de bütünü gözden kaçırmamış oluruz.

Yukarıda söylenenler Cumhuriyet Dönemi için de geçerlidir. Şüphesiz bu dönem siyasi tarihimizde yeni bir sayfadır. Bu dönemde siyasi ve tarihî pek çok hadise meydana gelmiş ve hayat baştan ayağa değişmiştir. Hatta bu yeni hayatın birçok müessesesi geçmişin inkârı üzerine inşa edilmiştir. Ancak geçmiş ne kadar reddedilirse edilsin, kültür ve sanat hayatı eskinin devamıdır. Mesela Millî Mücadele yılları edebiyatı ile Cumhuriyet Devri edebiyatı arasında farktan çok benzerlik vardır. Bu benzerliğe işaret etmek elbette ki yeni zihniyeti görmezden gelmek demek değildir. Sadece bu zihniyetin kendinden öncekiyle sıkı münasebetini kabul etmektir. Öyleyse bu iki zihniyet arasında somut ve kesin bir başlangıç veya bitiş noktasından söz edilemez. Olsa olsa birinden ötekine yumuşak bir geçiş olduğu söylenebilir.

Dönemler arası geçişin bu derece belirsiz olduğu düşünülürse, dönemlere hâkim olan poetik düşüncenin daha yavaş değişeceğini tahmin etmek güç değildir. Dahası poetik düşünce dönemi hazırlayan sebepler arasında olduğundan ondan daha önce teşekkül etmesi gerekir. O hâlde ilk dönem Cumhuriyet Devri Türk şiiri poetikası, daha dönem başlamadan ortaya çıkmış olmalıdır. Yine aynı şekilde kendinden sonraki döneme de sirayet etmesi gerekir. Dolayısıyla söz konusu düşüncenin başlangıç ve bitişini kesin tarihlerle tespit etmek mümkün değildir. Bununla birlikte bazı poetik metinlere ve bunların etrafında şekillenen edebî hareketlere dayanarak belli bir sınırlandırma yapılabilir. Bu yapılırken de döneme hâkim poetikaların hem oluşum evresi hem de dönemden sonraki devamı dikkate alınmalıdır. Cumhuriyet Devri şiir poetikası bu dikkatle incelendiğinde döneme hâkim poetik düşüncenin önemli ölçüde Dergâh mecmuası çevresinde olduğu görülür. Esasen bu, mecmuanın misyonuna da uygundur. Yine söz konusu düşüncenin 1940'tan sonra değişime uğramasına rağmen dönem içinde filizlenen bazı düşüncelerin sonraki metinlerde olgunlaştığını görmekteyiz. Bütün bunlar göz önünde bulundurularak ilk dönem Cumhuriyet Devri şiir poetikası Dergâh hareketiyle başlatılmış ve 1940'a kadar sürdürülmüştür. Ancak dönem içinde başlayıp 1940'tan sonra devam eden poetikaların gelişimi de takip edilmiştir.

Yapılan tarama, inceleme ve değerlendirme sonunda Dergâh mecmuası ile Büyük Doğu dergisi, döneme hâkim poetik düşüncenin doğal sınırları olarak ortaya çıkmıştır.

Dergâh'tan Büyük Doğu'ya kadar devam eden poetik düşüncenin tekâmülünü takip edebilmek için onun ortaya konduğu mekânları tanımak gerekir. Bu dönem poetikalarının genellikle dergilerde neşredildiği yukarıda belirtilmişti. Dolayısıyla döneme ait poetik düşüncenin ortaya konduğu en önemli mekânlar dergilerdir. Çünkü dergiler sadece birer yayın organı değildir. Başta pek çok yazarı bir araya getiren bir uzlaşma mekânıdır. Buna bağlı olarak farklı düşüncelerin ünsiyet kurduğu, yeni fikirlerin filizlendiği, ilginç telakkilerin korunduğu ve önemli mefkûrelerin ilan edildiği müstesna mekanizmalardır. Dolayısıyla şiiri ciddiye alan her dergi, aynı zamanda poetik bir duruşun hamisidir.⁴² Öyleyse onu yalnızca basım aracı olarak görmek doğru değildir. O, yazar kadrosundan yayım politikasına, idari yapısından matbaasına kadar kurumsal bir teşekküldür. O hâlde sanata ve şiire geniş yer veren edebî dergiler aynı zamanda birer poetika mekânıdır. Böyle bir ortamda poetik meselelerin enine boyuna konuşulup tartışıldığında şüphe yoktur. Poetika metinlerinin daha çok dergilerde yer alması bunun en açık göstergesidir.

Cumhuriyetin ilk döneminde pek çok dergi neşredilmiş olmasına rağmen poetika ile ilgilenenlerin sayısı azdır.⁴³ Aslına bakılırsa bu dönem dergiciliği önceki devirlere göre çok zayıftır. Bu yüzden “*Takrir-i Sükûn Kanunu’ndan 1940'lara kadar dergilerimiz hiçbir aşırı düşünceye, daha doğrusu düşünceye yer vermezler.*” diyen Cemil Meriç haksız değildir.⁴⁴ Az sayıda dergi, dergiciliği ciddiye almış görünür. Sayıca az olan bu dergiler devrin de en önemli dergileridir. Üstelik hemen hepsi fikir, sanat ve edebiyat dergisidir. Bu yüzden ideolojileri az çok aşmıştır. Ötekilere göre yazar kadroları hem daha geniş hem de daha költürlüdür. Bunların önemli bir kısmı kendi devrinde adından söz ettiren edebî bir hareket meydana getirmiştir. Dolayısıyla onları poetik birer muhit kabul etmek gerekir.

Cumhuriyet Dönemine ait poetik düşüncüyü önemli ölçüde biçimlendiren ilk dergi, Dergâh'tır. “*Yahya Kemal'in önderliğinde ilk sayısı 15 Nisan 1337 (1921) yılında*

⁴² Cemil Meriç, dergiyi hür tefekkürün kalesi kabul eder. Bkz. *Bu Ülke*, 30. bas., İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 102.

⁴³ Lütfi Erişçi'nin Yeni Adam mecmuasındaki bir yazısından öğrendiğimize göre 1937 yılında Türkiye'de 184 süreli yayın neşredilmektedir. “*Bunların 88'i aylık, 36'sı haftalık, 23'ü üç aylık, gerisi on beş günlük.* Bu mecmuaların 121'i İstanbul'da, 23'ü Ankara'da, 7'si İzmir'de, gerisi birer ikişer diğer vilayet merkezlerinde çıkmaktadır.” Bkz. “Mecmualarımız”, *Yeni Adam*, sayı: 212, (İlk Kânun 1939), s.8.

⁴⁴ Meriç, Age.

*çıkarılan Dergâh mecmuası, modern-mistik diyebileceğimiz bir hüviyetle yayın hayatına atılır.*⁴⁵ Seçkin yazarları bir araya getiren dergi, önemli bir muhit oluşturarak kültürel hayatı etkilemek arzusundadır. “*Millî Mücadele içinde yaşayan ve fikir plânında onu destekleyen Dergâhçılar, Yahya Kemal’in Fransa’dan getirdiği fikirlerle birlikte, yeni bir sanat, kültür ve milliyet görüşünü hazırlarlar.*”⁴⁶ Bu görüşe göre, Bergson felsefesinden hareketle yerli kaynaklara dayanan millî bir ruh oluşturulacaktır. Derginin poetik anlayışı ise büyük ölçüde Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Abdülhak Şinasi Hisar gibi bir önceki nesle mensup sanatkârların savunduğu saf şiire dayanır. Bu poetik düşünce Cumhuriyet Dönemini derinden etkileyecektir. Çünkü bu hareket, iki nesli aynı muhitte bir araya getirmiş ve yeni nesle yol gösterecek önemli metinler ortaya koymuştur.

İlk dönem Cumhuriyet Devrinde *Dergâh*’tan sonra poetik bir düşünce muhiti oluşturabilen dergi sayısı yirmiyi geçmez. Kimi uzun kimi kısa ömürlü olan bu dergilerin çoğu 1930’dan sonra yayımlanır. Bununla birlikte 20’li yıllarda da birkaç dergi, poetika muhiti oluşturacak kadar güçlüdür. Bunların ilki köklü bir geçmişi olan *Servet-i Fünûn* mecmuasıdır. 1924’te yeniden çıkarılan dergi, eski popülaritesine ulaşmasa da dönemin önemli bir yayın organıdır. Nispeten geçmişi sayesinde saygınlığını devam ettiren dergi, 1928’deki harf inkılabından sonra Uyanış adıyla çıkar. İnkılapçı ideolojiye bağlı kalan dergi, 25 Mayıs 1944 yılına kadar yayınını devam ettirecektir. Bu uzun yayın hayatı boyunca pek çok sanatkârın yazı yazdığı edebî bir muhit olma özelliğini koruyacaktır. *Servet-i Fünûn*’dan sonraki önemli dergiler genellikle Cumhuriyet Devrinin eserleridir.

Cumhuriyet’in ilanından üç yıl sonra yayımlanan *Hayat*, kuruluş yıllarında Cumhuriyet düşüncesinin sesi olarak devrin en geniş yazar kadrosuna ulaşır. Bilim ve sanatın hemen her alanında yayım yapan dergi, Türk kültürünü çağdaş bir zihniyete kavuşturmak ister. Dolayısıyla eski edebiyata ve eski şiire karşıdır. Derginin poetik düşüncesi de yayın ilkelerine uygundur. *Hayat*’tan sonra poetik bir muhit olarak gösterilebilecek dergilerden birisi de *Meşale*’dir. Kısa ömürlü olan dergi, saf şiiri savunan bir grup sanatkâr tarafından neşredilir. Sekiz sayı çıkan dergide aslında ciddi bir poetika yazısı yoktur. Ancak ortaya konan poetik tavır, kendinden bir muhit olarak

⁴⁵ Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 130.

söz ettirmiştir. Hatta dergide bir araya gelen sanatkârların ileriki yıllarda yazdıkları poetik metinlerde de bu tavra bağlı kaldıkları görülür. Aynı sene Ahmet Cevat Emre'nin çıkardığı *Yeni Muhit* mecmuasını da edebî ve poetik bir muhit kabul etmek gerekir.

Poetik düşünceye daha fazla ilgi gösteren ve bu düşünceyi sayfalarına taşıyan poetika muhiti sayılabilecek asıl dergiler, 30'lu yıllarda çıkar. 1 Temmuz 1930'da Ahmet Kutsi Tecer ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından Ankara'da neşredilen *Görüş*, sadece beş sayı çıkmasına rağmen özellikle her iki şairin poetik düşünce ve yazılarını ihtiva etmesi bakımından poetika muhiti kabul edilmelidir. 30'lu yıllarda sadece münferit fikir ve sanat adamları dergi çıkarmaz. Devlet desteğinde çıkan ve inkılap ideolojisini işleyen dergiler de vardır. Bu yıllarda bu maksatla çeşitli illerde neşredilen kırka yakın halkevi dergisi vardır. Fakat bunlar edebî nitelik bakımından çok zayıftır. Bunların edebî faaliyetini bir cümleyle belirtmek gerekirse, denilebilir ki inkılabı uygun klişe fikirleri yaymaya çalışırlar. Bununla birlikte 1933'te Ankara'da yayımlanan ve halkevlerinin merkezî yayım organı olan *Ülkü* mecmuası müstesna bir mevkie sahiptir.⁴⁷ Özellikle 1941'de yazı işleri görevini üstlenen Ahmet Kutsi Tecer, dergiyi folklor ve edebiyata yöneltir.

Aynı yıl Yaşar Nabi Nayır tarafından yayımlanan *Varlık* dergisi devrin en önemli poetika muhitini meydana getirir. Tanınmış pek çok yazar ve şairin eserlerini bir araya getiren dergi, inkılap ideolojisine uygun sanat ve edebiyatı telkin eder. Sayfalarını her türlü yenliğe açmış, yeni şiiri teşvik etmiştir. Şiir üzerine yazılmış yazılarla büyük bir ilgi uyandırmıştır. Aynı zamanda şiirle ilgili pek çok tartışmaya da ev sahipliği yapmıştır. Yine bu sene yayım hayatına başlayan *Yedi Gün* dergisi ihtiva ettiği yazılar sebebiyle poetik bir muhit sayılabilecek niteliktedir. 1934 yılında ise İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yönettiği *Yeni Adam* zengin bir içerikle çıkar. Haftada bir çıkan *Yeni Adam*, dergi – gazete arası bir kompozisyona sahiptir. Bununla birlikte şiirin meseleleri hakkında epey yazı neşretmiştir. 1935'te yayımlanan *Yücel*, önemli sanatkârların yazı yazdıkları düzenli bir dergidir. Şiir ve edebiyata hususi bir yer ayırmış ve bir dergi muhiti oluşturmuştur. 1936 yılında poetik bakımdan önemli olan dört dergi çıkar: *Gündüz*, *Marmara*, *Ağaç* ve *Kültür Haftası*. İstanbul'da aylık sanat ve fikir dergisi

⁴⁶ E. Karadişoğulları, *Dergâh Mecmuası (İnceleme – Fihrist – Metin)*, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1995, s. 29.

olarak çıkan *Gündüz*, Cahit Sıtkı, Ahmet Hamdi, Ahmet Muhip, Ziya Osman, Behçet Kemal gibi önemli şairlerin şiirlerini yayımlamıştır. Dergiye yazan önemli yazarlar da vardır. Faik Ali Ozansoy'un Ankara'da neşrettiği *Marmara* dergisi edebiyata ilgisi bakımından önemlidir. Necip Fazıl'ın önce Ankara, sonra İstanbul'da çıkardığı *Ağaç* ise hem bir araya getirdiği sanatkarlar hem de neşrettiği poetika yazıları bakımından devrin en önemli dergilerindendir. Özellikle Necip Fazıl'ın bu dergideki bazı yazıları daha sonra Büyük Doğu'da neşredeceği Poetika'sının temelini oluşturur. Peyami Safa'nın çıkardığı *Kültür Haftası* da tıpkı *Ağaç* gibi güçlü bir yazar kadrosuna sahiptir. Yine aynı şekilde edebiyatın ve şiirin meselelerine geniş yer veren nitelikli bir yayın politikasına sahiptir. Bu iki dergide ideolojinin aşıldığına şahit oluruz. 1938'de poetika muhiti oluşturabilen dergi *Kalem*'dir. On üç sayı çıkan *Kalem*'i dönemin başında *Dergâh*'ı da çıkaran Mustafa Nihat Özön neşretmiştir. 1939 yılında ise sanat ve edebiyat dergisi olarak öne çıkan dergi, yine Mustafa Nihat Özön'ün yazı işleri müdürlüğünü yürüttüğü haftalık *Oluş*'tur.

Dönemin en önemli poetika muhitleri sayılabilecek bu dergilerin yayın hayatı birbirinden farklıdır. Bunlar arasında birkaç sayı çıkanlar olduğu gibi, hâlâ yayımlananlar da vardır. Onların poetika muhiti sayılması yayın hayatlarıyla değil, yayın politikalarıyla ilgilidir. Çoğunun başında önemli sanatkarların bulunduğu bu dergiler, şiir ve şiirin meselelerine özel bir önem vermiştir. Dolayısıyla bu dönemde yazılmış poetikaların çoğu ilk defa bu dergilerde yayımlanmıştır. Onlardan başka poetik yazı neşreden gazeteler de vardır. *Cumhuriyet*, *Vatan*, *Milliyet*, *Hürriyet*, *Tan*, *Ulus*, *Akşam*, *İkdam*, *Vakit* gibi gazetelerde poetika yazılarına yer verilmiştir. Söz konusu poetikalar yazımından yayımına kadar dergi ve gazete yazarları arasında zaman zaman tartışılıp görüşülürdü. Özellikle matbaa ve idarehaneler bu iş için uygun mekânlardı. Genellikle aynı dergi yazarları ev, okul, kahvehane vb. yerlerde bir araya gelerek hem çalışmalarını planlıyor hem de poetik konularda sohbet ediyorlardı.

Cumhuriyet Döneminde poetika muhiti kabul edilebilecek umuma açık mekânların başında daha çok eğlence yerleri gelir. İstanbul ve Ankara gibi önemli şehir merkezlerinde pek çok sanatkarın bazı kıraathane, bar, pastane ve lokantalarda toplanarak şiir ve edebiyata dair konuştuğu bilinmektedir. Hatta bazı meşhur sanatkarlar

⁴⁷ Dergide çıkan edebî yazılar için bkz. Ş. Karakaş, “Ülkü” Mecmuasının 1933–1938 Yılları Arasında Çıkan Sayılardaki Edebî Makaleler, (Yayımlanmamış Doktora Ön Çalışması), Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,

buralarda tanışmıştır. Dahası bazı dergilerin yayınlanma fikri de yine buralarda ortaya atılmıştır. Dolayısıyla bu gibi yerler birer poetika muhiti sayılabilir. Aslında kültür ve sanat başkenti sayılan İstanbul gibi büyük bir şehirde, şair ve yazarları bir araya getiren pek çok mekânın olması gayet tabiidir. Bugün bunların adları edebî eserlerde yadigâr kalmıştır. Esasen bu mekânlar çok geniş bir çalışmanın konusu olabilecek niteliktedir. Fakat bu çalışmada tanınmış mekânlara ve bu mekânların meşhur müdavimlerine değinilmekle yetinilecektir.

Dönemin ilk poetika dergisi sayılan Dergâh, bir kıraathane ile anılır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın haber verdiğine göre henüz dergi çıkarılmadan önce yazarlar İkbâl Kıraathane'sinde bir araya gelmekte ve şiirin meseleleri hakkında konuşmaktadırlar. Hatta şair, çok beğendiği Haşim'le de yine bu toplantılarda tanıştığını söylemektedir: *“Ahmet Haşim'i Dergâh'ın çıkacağı günlerde tanıdım. O zamanlar biz Dergâhçılar İkbâl Kıraathanesi'nde toplanırdık. Yahya Kemal de hemen her zaman buraya gelirdi.”*⁴⁸ Dergâhçıların düzenli olarak toplandıkları İkbâl Kıraathanesi'ni dönemin ilk birkaç poetika muhitinden biri saymak gerekecektir. İkbâl'le aynı yıllarda hizmet veren Meserret Kıraathanesi'ni de unutmamak gerekir. Nuruosmaniye'deki İkbâl gibi, Ankara Cadde'sindeki Meserret de Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1940'lara kadar Beyazıt ve civarında bir kültür ve edebiyat mahfilidir. Beyazıt'ta edebiyatçıların devam ettiği bir başka yer ise Marmara Kıraathanesi'dir. Edebiyat Fakültesi'ndeki hoca ve asistanların uğrak yeri olan kıraathane, akademik bir kimliğe bürünmüştür.⁴⁹ Müdavimlerinden ötürü buradaki edebî sohbetlerin çoğu divan edebiyatı üzerinedir.

1930'larda İstanbul'un tanınmış edebiyatçı muhiti Nisuz Pastanesi'dir. Salah Birsell'in bildirdiğine göre pastane özellikle cumartesi günleri neredeyse bir edebiyat fakültesine dönüşür.⁵⁰ Müdavimler arasında Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Yahya Kemal, Vehbi Eralp, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabri Esat Siyavuşgil gibi şöhretler vardır. Uzun yıllar hizmet veren Nisuz'da edebî sohbetlerin asıl konusu şiirdir.⁵¹ Ancak Cumhuriyet Döneminde İstanbul'daki en meşhur edebî muhit Küllük Kahvesi'dir. Beyazıt'taki kahve üç adla anılır: Muallimler Bahçesi, Akademi, Küllük.

1981.

⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmet Haşim'e Ait Hatıralar”, *Yeni Türk*, sayı: 70, (Temmuz 1933), ss. 867 – 872 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 289.

⁴⁹ Marmara Kıraathanesi'ne devam eden bilim adamı ve sanatkarlar için bkz. Ahmet Güner Elgin, “Beyazıt'ta Bir Akademi: Marmara Kıraathanesi”, *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 93 – 95.

⁵⁰ Salâh Birsell, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Karacan Yay., İstanbul 1981, s. 87.

Fakat asıl Küllük adıyla şöhret olmuştur. Kahveden bahseden pek çok yazar vardır.⁵² Hatta bazı mizahi yazılara da konu olmuştur. En ilginç ise Sıtkı Akozan'ın Küllükname adlı mizahi şiiridir. Kahvenin müdavimlerini mizahi bir dille anlatan Akozan, bu uzunca şiiri kitap hâline de getirmiştir.⁵³ 1940 yılında Küllük adlı bir de dergi çıkarıldığı görülür.⁵⁴ Pek çok hatıranın yaşandığı Küllük, 40'lı yıllarda da önemini devam ettirmiştir.⁵⁵ Son olarak İstanbul'da anılması gereken bir başka mekân Sultanahmet'teki Köşe Kıraathanesi'dir.

Bir sanat ve edebiyat merkezi olan İstanbul'da şair ve yazarların konuşup eğlendikleri daha pek çok mekânın olması gerekir. Yukarıda zikredilenler İstanbul'un sadece meşhur mekânlarıdır. Bununla birlikte artık İstanbul böyle mekânlarla şöhret olan tek yer değildir. Cumhuriyet Devri sanatkârları yeni yeni geldikleri Ankara'da da İstanbul'dakine benzer mekânlar edinmişlerdir. Daha da önemlisi, dönemin kalburüstü yayımlarından olan ve adları yukarıda zikredilen Hayat, Varlık, Ülkü, Ağaç, Görüş, Marmara gibi dergiler, Ankara'da neşredilmiştir. Böylece Ankara, canlı bir kültür ve sanat hayatına kavuşur. Kısa süre sonra bu hayatı temin eden hususi mekânlar ortaya çıkar. Öyle ki bu mekânlar söz konusu dergi yazarlarının görüşüp konuştukları, şiir ve edebiyatın meselelerini tartıştıkları, hatta bazı fikirleri bizzat ürettikleri yerlerdir.

Başkentin ilk mahfillerinden biri Fresko'nun Barı'dır. Yahya Kemal'in tilmizleriyle beraber buraya takıldıkları söylenir.⁵⁶ 1923 yılında hizmete açılan İstanbul Pastahanesi ise dönemin meşhur mekânlarından. Ulus Meydanı'nda hizmet veren pastaneye Yahya Kemal, Ahmet Hamdi, Sadri Ertem, Nahit Sırrı, Yaşar Nabi, Nurullah Ataç, Ahmet Kutsi gibi sanatkârlar devam etmektedir. Daha sonra bu pastaneye Varlık dergisi yazarları takılır. Hatta dergi çoğu zaman burada tanzim edilir. Pek çok şöhretin müdavimi olduğu pastane, Ağaç dergisi ekibine de ev sahipliği yapmıştır.⁵⁷ İstanbul Pastahanesi'nin şöhreti daha uzun süre devam edecek ve pastane 50'li yıllarda Hisarcıların da mekânı olacaktır. Bu meşhur mekân 1955'teki çevre düzenlemesi sırasında yıkılmıştır. Ulus'ta dönemin sonuna doğru faaliyet gösteren başka mekânlar da vardır. Özellikle Posta Caddesi'ndeki küçük meyhaneler, şair ve yazarların uğrak

⁵¹ Sevgül Sönmez, "Nisuz'da Buluşalım", *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 76 – 78.

⁵² Sönmez, adı geçen makalede uzunca bir isim listesi sıralar.

⁵³ Sıtkı Akozan, *Küllükname*, (1. bas.), Bühraneddin Basımevi, İstanbul 1936.

⁵⁴ İlk sayısı Eylül 1940 tarihini taşıyan derginin yazarları sol eğilimlidir.

⁵⁵ Küllükte yaşanan hatıralar için bkz. Nevzat Sudi (Odyakmaz), *Küllük Anıları*, (1. bas.), Kerem Yay., Ankara 1987.

⁵⁶ Turan Tanyer, "Ankara'da Eski Mekânlar", *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 65 – 75.

yeridir. Ankara'nın Yenışehir semtinde ise bazı şair ve yazarların sıklıkla uğradığı iki pastanenin adı geçer: Özen ve Kutlu. Özen, Nurullah Ataç'la özdeşleşmiş bir mekândır. Ataç'ın burada şiir sanatı üzerine ders verdiği bile söylenir.⁵⁷

İstanbul gibi, Ankara'da da edebî şahsiyetlerin takılıp eğlendikleri pek çok mekânın olması gerekir. Bu mekânlar bar, lokanta, kahvehane ve pastane olabileceği gibi okullar, evler, ocaklar, sahaf dükkânları hatta pansiyon odaları bile olabilir. Fakat büyük sanatkâr gruplarının devam etmediği, dolayısıyla sürekliliği olmayan ve böyle bir sohbet geleneğine sahip bulunmayan yerler edebî muhit kabul edilse bile, poetik muhit kabul edilemez. Çünkü bu yirmi yıllık zaman diliminde döneme damgasını vuran az sayıda şair ve yazar poetik konularda fikir ortaya koyabilmiştir. Dolayısıyla edebiyatçıların devam ettiği her yeri poetik mekân saymak doğru olmaz. Yukarıda adları zikredilen mekânlar önemli poetika yazarlarının devam ettiği seçkin muhitlerdir. Ayrıca uzun süre böyle bir geleneğe ev sahipliği yapmış yerlerdir.

Herhangi bir devrin poetik düşüncesi ele aldığı meselelerle sınırlıdır. Poetikanın evrensel meseleleri olmakla birlikte her devirde, her mesele tartışılmaz. Bir devirde öne çıkan meseleler dönemin siyasi, sosyal ve tarihî şartlarıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla bu şartları kavramadan poetik düşüncüyü anlamaya imkân yoktur. İlk dönem Cumhuriyet Devri şiir poetikasının meseleleri de yaşanan siyasi ve sosyal hayatla yakından ilgilidir. Her şeyden önce bu döneme yeni bir rejim hâkimdir. Dolayısıyla siyasi ve sosyal hayatın ekseni bu rejimdir. Kültür ve sanat hayatı, rejimden bağımsız değildir. Yavaş da yürüse, direniş de gösterse rejime ayak uydurmaya çalışır. Poetik düşünceye gelince ne kadar ilgisiz görünürse görünsün yeni rejimin ilkeleriyle mutabıktır. Bu yüzden dönemin poetik meseleleri, yeni zihniyete uymaya çalışan top yekûn sanat ve edebiyatın meselelerine paralellik gösterir.

Cumhuriyet Devrinde tartışılan poetik meselelerin başında, yeni şiirin estetiği gelir. Devrin pek çok poetika yazarı, genellikle yeni bir şiirden söz etmiş ve bunun estetik karakterini tayine çalışmıştır. Bu şiirin sosyal hayatla ilgisi ve gelenekle münasebeti en çok tartışılan meselelerdir. Farklı anlayışlara sahip olan yazarlar bu meselelerle ilgili farklı tekliflerde bulunmuştur. İnkılap ideolojisine uygun bir şiir oluşturmaya çalışanlar, geleneği reddederler. Onlara göre yeni bir devir başlamıştır ve

⁵⁷ Tanyer, Agm.

⁵⁸ Tanyer, Agm., s. 74.

bu devrin şiiri de kendisine ait olmalıdır. Bunu gerçekleştirebilmek için gelenekten tamamen kopmak gerekecektir. Aksi takdirde gelenek sinsice devam eder ve zamanı gelince yeniliği yok eder. Hâlbuki yeni şiir yeni bir hayattan doğmuştur. Yeni hayat gibi, yeni şiiri de baki kılmak için her türlü tedbir alınmalıdır. Yeniliği, Batılı şiir anlayışlarını benimsemek şeklinde anlayanlar ise ideolojiden daha uzaktır. Onlar meseleye daha çok estetik açıdan yaklaşırlar. Geleneksel estetiğin eskimişliğinden hareketle yeni bir estetiğe ulaşmaya çalışırlar. Meseleyi şiiriyetin ölçüleri içerisinde ele alanlar da vardır. Bunlar yeni bir estetiğin zorunluluğunu kabul etmekle birlikte geleneksel şiirin evrensel bazı değerlere ulaşmış olduğunu kabul ederler. Dolayısıyla geleneğin bu imkânlarından istifadeyi yeniliğe aykırı bulmazlar. Hatta Batı'dan alınan bazı değerlerin kendi geleneğimizde mevcut olduğunu savunanlar bile vardır. Dönemin poetika yazarları arasında bu görüşlerden birine bağlanarak ötekileri bütünüyle reddedenler olduğu gibi, farklı görüşlere karşı daha müsamahalı yaklaşanlar da yok değildir. Dahası zamana göre geleneğe bakışı değişenler de vardır. Bütün bunlar bir araya getirildiğinde poetik düşüncenin yeni bir şiir arayışı içerisinde olduğunu ve bu şiirin hem gelenekle hem Batı şiiriyle hem de yaşanan sosyal ve siyasi hayatla münasebetini tayin etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Esasen devre ait poetik meselelerin temelinde bu arayış psikolojisi vardır ve hemen her meselede kendisini baskın bir biçimde hissettir.

Cumhuriyet Devrinde ele alınan ve aynı zamanda evrensel olana belli başlı meseleleri birkaç başlık altında toplamak mümkündür. Bunlar “*şiirin tarifi*”, “*şairin hüviyeti*”, “*şiirin kaynağı ve tezahürü*”, “*şiirin gayesi*”, “*şiirin yapısal unsurları*” vs.dir. Şiiri tarif denemeleri, hemen her devirde görülen temel meseledir. Fakat her devirde şiir değişen zihniyete göre yeniden tarif edilir. Şiiri tarif denemeleri önemsiz sayılmamalıdır. Çünkü pek çok mesele aslında bu tariftten doğar. Şiiri tarif bir yerde poetik düşüncenin çıkış noktasıdır.

Cumhuriyet Devri poetik yazarları her ne kadar yeni bir şiirden söz etseler de şiiri tarife pek fazla yanaşmazlar. Zira bunca zaman tarif edilen şiiri yeniden tarif etmek aslında sanıldığı kadar kolay değildir. Bu yüzden olsa gerek bu dönem yazarları şiiri tarif için müstakil bölümler ayıramamışlardır. Ayıranlar ise bu bölümde daha çok başka meseleleri ele almışlardır. Bu yüzden döneme ait poetika metinlerindeki şiir tarifleri genellikle satır arası seviyededir. Dahası bu tariflerde şiirin ne olduğu değil, ne olmadığı

üzerinde durulur. Böylece bir bakıma yerleşik şiir tariflerinden duyulan endişe ortaya konur. Bununla birlikte bu tarif denemeleri biraz irdelendiğinde Batı’da gelişen poetik düşünceye dayandığı rahatlıkla görülebilir. Kısacası Cumhuriyet Devrindeki şiir tarifleri genellikle orijinal olmaktan uzaktır.

Şiiri tarif denemeleri, şairin hüviyetini yeniden tayin etmeyi gerekli kılmıştır. Bu meselede de genellikle Batı’daki sembolist düşünceye bağlı kalındığı görülür. Ancak geleneksel telakkiyi değerlendirenler de yok değildir. Hatta bazen geleneksel anlayışla Batı’dan gelen bütünleştirilir. Böylece şair hayli yeni bir kimlikle karşımıza çıkar.

Bu dönem poetikalarının önemli meselelerinden biri de şiirin kaynağı ve tezahürü meselesidir. Bu mesele tartışılırken 20. yüzyıla ait edebiyat akımlarından istifade edildiği görülür. Aynı zamanda dinî ve mistik kaynaklara müracaat edenler de vardır. Ancak yaygın temayül modern bilim ve felsefeye göre izahtır. Özellikle Freud ve Bergson, şiirin kaynağı ve tezahürünü izah konusunda en fazla müracaat edilenler arasındadır. Şiirin gayesi meselesine gelince bu aslında şiirin kaynağı ve tezahürü meselesiyle yakından ilgilidir. Şiire ideolojik bakanlarla estetik ölçüyü esas alanlar bu meselede farklı fikirlere sahiptirler. Bununla birlikte ideolojiyle estetiği birleştirenler de vardır.

Cumhuriyet Devrinde en fazla tartışılan mesele şiirin yapı ve unsurlarıyla ilgilidir. Bundan önceki meseleler şiiri dışarıdan kuşatır. Fakat şiirin yapı ve unsurları meselesi şiirin bizzat metniyle ilgilidir. Aslında yapı ve unsurlar meselesi daha çok bilimsel inceleme konusu gibi görünür. Fakat bu, söz konusu meselede poetik düşünce üretilemeyeceği anlamına gelmez. Nitekim Aristoteles’ten bu yana şiirin yapı ve unsurlarıyla ilgili geniş bir poetik birikime sahibiz. Cumhuriyet Devri poetika yazarları da meseleye gereken önemi vermiş ve ortaya azımsanamayacak bir birikim koymuşlardır. Aslında bu birikime bakıldığında meselenin farklı başlıklar altında ele alındığı görülecektir. Yani şiirin yapı ve unsurları meselesi, şiirle ilgili çok daha özel meselelerin genel adıdır. Bu özel meselelerden biri “*şiir dili ve şiirsel ifadenin mahiyeti*”dir. Bu dönem poetika metinlerinin hemen hepsinde bu meseleyle ilgili bazı hükümler bulmak mümkündür. Zira bu zaman, daha önce başlayan dil arayışlarının amacına ulaştığı yıllardır. Şiirin yapı ve unsurları konusunda, dilin devamı gibi görünen fakat şiir için çok daha farklı bir hususiyet arz eden önemli meselelerden biri de “*şiirde mana ve gerçeklik*”tir. Cumhuriyet Devri poetika yazarlarını en fazla uğraştıran mesele

belki de budur. Hatta denilebilir ki döneme ait poetik düşünce bu meseleyle başlamıştır. Dönemin sonuna kadar önemini yitirmeyen mana ve gerçeklik meselesi, poetikaların temel karakterinin de belirleyicisi olmuştur.

Genellikle şiirde mana meselesiyle birlikte ele alınan bir başka mesele “*şiirde form estetiği*”dir. Bu meselenin devrine göre hayli yeni olduğu söylenebilir. Nitekim meseleye ilgi duyan yazarların form kavramını karşılamada henüz farklı kelimelere müracaat ettikleri görülür. Ancak farklı kelimelerle de olsa aynı meseleyi tartışılar. Şiirde form estetiği meselesi aslında daha iyi bilinen “*saf şiir*” meselesiyle de yakında ilgilidir. Hatta birinden bahseden yazar, az ya da çok muhakkak ötekine de değinir. Yine pek çok yazar, mana meselesine de bu iki meseleden hareketle yaklaşır. Dolayısıyla poetika metinlerinde her üç meselenin genellikle birlikte ve birbirini destekler biçimde ele alındığı görülür. Bu üç meseleye paralel olarak ele alınan ancak sınırlı sayıda yazarın üzerinde durduğu daha özel bir meseleyle de karşılaşılır: “*Mısraın hüviyeti*”. Her ne kadar hakkındaki değerlendirme az ise de poetika metinlerinde meselenin varlığı kesin olarak kabul edilmiştir. Önemli yazarlara ait sınırlı sayıda ifadeye bakıldığında, Türk şiiri geleneğinin yabancı olmadığı mısra meselesiyle ilgili sembolist düşünceyle temastan doğduğu anlaşılan yeni tespitlerde bulunduğu görülür.

Şiirin yapı ve unsurları başlığı altında yer alan ve Cumhuriyet Devri poetikalarında tam bir tartışma konusu olan mesele ise “*vezin ve kafiye*”dir. Aslında vezin ve kafiye, şiirin iki ayrı meselesidir. Fakat dönemin yazarları genellikle bu ikisini birbirinden ayırmaksızın ele almışlardır. Zaten kafiye üzerinde fazla durmamışlardır. Onları asıl ilgilendiren vezindir. Poetika yazan hemen her yazarın vezin konusunda bir fikri vardır. Bu dönemde hiçbir mesele bu kadar geniş bir katılımı tartışılmamıştır. Esasen mesele önceki dönemlerin bakiyesidir. Fakat meseleyle ilgi kesin bir çözüm beklentisi asıl bu dönemde oluşmuştur. Söz konusu geniş katılımın sebebi de budur. Öte yanda bu mesele, her ne kadar şiirin ritim ve ahengiyle sınırlı gibi görünse de aslında yenilikçi zihniyetin top yekûn gelenekle hesaplaşmasıdır. Hece ve aruz mukayesesi bu hesaplaşmanın temel argümanı olmuştur. Öyle anlaşıyor ki yenilikçi zihniyet, kendi bekası için hecenin aruz karşısında mutlak zaferini görmek istemiştir. Nitekim buna muvaffak da olmuştur.

Cumhuriyet dönemi poetika metinleri şiire malzeme olarak giren unsurları da irdelenmiştir. Şiirin malzemesiyle ilgili mesele aslında alt başlıklar gerektirecek derecede

geniştir. Fakat dönem yazarları meselenin pek çok yönüne fazla ilgi göstermemişlerdir. Bu bağlamda poetik bir mesele sayılabilecek dört başlık mevcuttur: “*Şiirde duygunun yeri*”, “*şiiir in düşünceyle münasebeti*”, “*şiiir ve kültür*”, “*şiiir ve hayat*”. Bu meselelerin de beklenen nispette tartışılmadığını belirtmek gerekir. Yoksa bunlardan her biri mesela şiiir ve kültür meselesi şiiir ve din, şiiir ve ahlak, şiiir ve mitoloji, şiiir ve folklor, şiiir ve tarih... vb. alt başlıklara ayrılabilir niteliktedir.

İlk dönem Cumhuriyet Devrinde tartışılan asıl meseleler bunlardır. Bunlara ilaveten poetik bir mesele sayıp saymamakta tereddüt edilebilecek bir konudan daha bahsedilebilir: “*Şiir, şair ve okur ilişkisi*”. Bu tereddüdün asıl sebebi meselenin layıkıyla ele alınıp tartışılmamasıdır. Yazarların meseleyle ilgili değerlendirmeleri genellikle doğrudan değil, dolaylı olmuştur. Ancak yazılanlara bakılırsa şiiir, şair ve okur ilişkisinin poetik bir mesele kabul edildiği söylenebilir.

Cumhuriyet Devrine ait poetik meseleler, bu devirde gelişen yeni şiiir hakkındaki poetik kanaatlere dayanır. Dolayısıyla meselelere geçmeden önce yeni şiiirle ilgili düşünceyi tespit etmek gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DEVRİ TÜRK ŞİİRİ HAKKINDAKİ POETİK KANAATLER

1.1 YENİ ŞİİRİN ESTETİK KARAKTERİYLE İLGİLİ POETİK GÖRÜŞLER

Batı edebiyatını yakından takip ederek Türk şiirini yeniden inşa etmeye çalışan Cumhuriyet Devri şiir poetikası, yenileşmenin yöntemi konusunda daha başlangıçta parçalanır. Henüz bir sistem seviyesine ulaşamamış pek çok fikirden müteşekkil bu poetika, bu parçalanmadan ötürü oldukça renkli bir manzara arz eder. Münferit çizgiler dikkate alınmazsa, farklı fikirleri iki ana renge indirmek daima mümkündür. İlki klasik kaynaklara bağlanmadan yenileşmenin mümkün olamayacağına inanan muhafazakâr düşünce, ikincisi ise yeni şiiri kurmak için geleneksel kültürü reddeden inkılapçı düşüncedir. Bu iki cephenin kanaatlerini ifade eden mülahazalar, yeni şiirin estetik karakteriyle ilgili poetikayı neredeyse tek başına meydana getirmiştir. Ancak yabancı kültürlerle önceden aralanmış kapının daha fazla açılmasıyla ortaya çıkan ara renkler, poetik manzarayı kısmen yumuşatmıştır.

Cumhuriyet Devri şiir poetikası, önceki neslin temsilcisi olan önemli sanatkârlar tarafından şekillendirilir. Bu yüzden söz konusu sanatkârları bu poetikanın kurucuları olarak görmekte herhangi bir sakınca yoktur. Şiir hakkındaki görüşleriyle geniş bir ilgi uyandıran bu sanatkârlar, Cumhuriyet Devrini dolduran kuvvetli bir tesir dalgası meydana getirmişlerdir. Yeni yetişen nesil onların eserleriyle birlikte poetik düşüncelerini de adım adım izlemiş, hatta zaman zaman onlara olan hayranlıklarını bir meziyet telakki etmiştir.⁵⁹

Cumhuriyet Devri poetika çevrelerinde sanatıyla olduğu kadar fikirleriyle de hayranlık uyandıran iki isimden biri Yahya Kemal, diğeri Ahmet Haşim'dir.⁶⁰ Bu iki sanatkâr hakkında yazılanları, poetik bir değer taşıdıkları için gözden geçirmek gerekir.⁶¹ Fransa'dan yeni bir şiir anlayışıyla dönen Yahya Kemal, genç neslin önde gelenleri tarafından ilgiyle karşılanır. Bu yeni zaviyede toplanan kabiliyetler kendilerini

⁵⁹ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 74.

⁶⁰ Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı ile ilgili hatıralarından bahsederken yeni neslin Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e hayranlığını şöyle ifade eder: "*Sevdiği Türk şairleri arasında da o zamanlar hemen herkesin sevgilisi Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'den başka, yine o zamanlar, bir genç şair, Necip Fazıl Kısakürek vardı.*" Bkz. Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957, s. 8.

oldukça estetik bir poetikanın önünde gözleri kamaşmış bulurlar. Sanatı, hayatının meselesi edinen gençler, eski ve yeni pek çok fikrin birbirini endişeyle kolladığı bir ortamda şiirin yeniden başköşeye oturtulmasını saygıyla alkışlarlar. Ona layık olduğu itibarı gösteren, Yahya Kemal'den başkası değildir. Onun en samimi muhiplerinden Ahmet Hamdi Tanpınar, bu durumu şöyle tespit eder: *“İşte Yahya Kemal bu muhtelif telâkkilerin hâkim olduğu bir devirde tahsilde bulunduğu Paris'ten döndü. Bilahare öğrendik ki bu dönüş, şiirimize nizamın, unutulmuş musikin, eski şiirimizin an'anesinde daima mevcut olan cüşiş ve heyecanın, hülâsa memlekete şiirin dönüşü idi.”*⁶² Nurullah Ataç yeni Türk şiirinde Yahya Kemal'in yerini tayin ederken heyecanını gizlemeye gerek görmez ve onu yeni şiirin merkezi addeder:

“Yahya Kemal bugün yaşayan şairlerimizin en büyüğüdür, demek yetmez. Öyle büyük şairler vardır ki anlamasanız, sevmeseniz de olur; onların yanında değerlerini sezemeyen, görmeyip haksızlık eden başka büyük şairler de bulunabilir. Yahya Kemal öyle değildir. Zamanımız Türk şiirinin merkezi olmuştur. Bugün aruzla ne yazılıyorsa bir yandan ona bağlanır, onun kabul etmediği bazı yenilikler bile bir bakıma yine ondan doğmuştur. Yahya Kemal'i sevmeyenler, beğenmeyenler vardır; ama dikkat edin onu anlamayanlar, ona düşman olanlar da gene ona benzemeye çalışırlar.”⁶³

Bu dönemde Yahya Kemal'den bahsedenler, onun konuşulan Türkçeyi şiir dili seviyesine yükselttiği görüşünde birleşirler. Yahya Kemal'in muhipleri çoğunlukla onun bu yeteneğine hayrandırlar. Zira bu şiirin asıl hususiyeti dilinde inkişaf eder.⁶⁴ Tanpınar, dili estetiğinin esası yapan Yahya Kemal'in Türkçeye nasıl plastik bir malzeme mahiyeti verdiğini şöyle belirtir:

“Beraberinde henüz tamamlamadığı birkaç manzume ile beş on mısra getiriyordu. Yabancı bir memlekette geçirdiği uzun gençlik senelerinde, Türkçenin imkân ve kabiliyetleri üzerinde uzun uzadıya düşünmek fırsatını bulmuş olduğunu bu mısralar ve manzumeler gösteriyordu. Getirdiği hakikatler basit şeylerdi. Evvelâ şiirin bir kalite ve zevk meselesi olduğunu, saniyen her

⁶¹ Yahya Kemal ile Ahmet Haşim, tenkit edilirken de genellikle birlikte düşünülmüştür. Bkz. Erdoğan Erbay, “‘Bir Günün Sonunda Arzu’ Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, sayı: 8, (İstanbul 2003), ss. 165 – 184.

⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 311.

⁶³ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 76.

⁶⁴ Yahya Kemal, şiirinin ihtiva ettiği kelime kadrosundan ötürü, bu şiire nüfuz edemeyenler tarafından zaman zaman klasik an'aneye geri dönmekle itham edilmiştir. Ancak bu suçlama hiçbir zaman karşılıksız kalmamıştır. Verilen cevaplar bazen yazılı basını da aşarak konferans konusu olmuştur. Örnek bir konferans metni için bkz. Hikmet Dizdaroğlu, “Yahya Kemal ve Şiiri”, *Doğuş*, sayı: 12 – (53), (Mayıs 1940), s. 16.

şairin kendisine mahsus bir dil yapmaya mecbur olduğunu kabul etmişti. Tanzimat'tan beri gelen şairlerimiz, Frenk edebiyatlarıyla temaslarında daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve örnek almışlardır. Hâlbuki şiir bir muhteva meselesi değildi. Şiir, bir mükemmeliyet meselesiydi. İlk defa olarak bir şairimiz, bu şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filan fikri söylemek değil, onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu görmüştü. Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapıldı. Söze gündelik hayattaki fonksiyonundan ayrı bir kıymet, âdetâ bir sanat malzemesi mahiyetini vermek ve onu bütün tedai, telkin, vasıtası, bir nevi musiki notası gibi kullanmak lâzımdı. Türk şiiri klâsik devirde bu cinsten mısralara sahipti.”⁶⁵

Faruk Nafiz yeni dönemin hemen başında Yahya Kemal'in bu muvaffakiyetine ve bu muvaffakiyetin gençler arasında bulduğu yankıya işaret ederken “*On sene evveline kadar şiir lisanı keşfedilemeyen bir hazine gibi idi. Bu hazinenin anahtarını bulan Yahya Kemal, lisan sahasında, kendisini takip eden gençlerle esaslı bir muvaffakiyet temin etti. Güzel Türkçeyi biz şiirde ancak on seneden beri dinliyoruz.*” der. Ancak yazısının devamında “*İlk zamanlar sâmiada tatlı bir tesir bırakan bu ahenk git gide kuvvetini kayıp etmeye başladı. Bunun başlıca sebebi eserlerin zarfına göre bir mazrufu bulunmamasıdır. Herkes yalnız lisanın ahengini benimsiyor, dürüst ve temiz bir Türkçenin meziyetini sanatı için kâfi görüyordu.*”⁶⁶ diyerek içi doldurulamayan bu güzel Türkçenin şiirde beklenen hakiki hamleyi yapmaya yetmediğini iddia eder. Bununla birlikte Yahya Kemal'in hemen her vesileyle şiir ve edebiyat konusunda yazıp söyledikleri, matbuat âleminde geniş yankı uyandırmıştır. Bu yankıyı daima canlı tutan sanatkâr, zaman zaman yeni ufuklar gösterdiği genç kuşağı belli düşüncelere de yöneltir. Nitekim otuzlu yıllarda ortaya attığı “*mektepten memlekete*”⁶⁷ görüşü, zamanın beklentisini de karşılayan bir üstat fikridir. Eskinin ve Batı'nın değerlerine saplanıp kalmayı reddeden ve artık yerli bir edebiyatı vücuda getirme zamanının geldiğini haber veren bu düşünce, memleket meselelerine ilgi duyanları fazlasıyla memnun edecek niteliktedir. Dolayısıyla şair, bu dönemde sanatı kadar fikirleriyle de bayrak şahsiyet olarak karşılanmıştır.

⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Z. Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 311.

⁶⁶ Faruk Nafiz (Çamlıbel), “Durgunluğun Sırrı”, *Milli Mecmua*, sayı: 42, (Ağustos 1341), s. 679.

⁶⁷ Yahya Kemal Beyatlı, “Memlekette Bahseden Edebiyat” *Kültür Haftası*, sayı: 1, (Ocak 1936), s. 2, 10.

Yahya Kemal'in şahsiyeti etrafında dönemin sonuna kadar devan eden epey tartışma olmuştur. Hatta bir ara Mustafa Şekip Tunç, Cumhuriyet'e yazdığı bir yazıda Yahya Kemal'e "*Tanrı Şair*" unvanını vermiştir. Bu isimlendirmenin etrafında Hasan Ali Yücel ve Orhan Seyfi Orhon'un müdahaleleriyle küçük bir tartışma da yaşanmıştır.⁶⁸ Bu fikre fazla itiraz edilmemesi Yahya Kemal'e gösterilen saygıyla açıklanabilir. 1946'da henüz "*Poetika*"yı yazmamış olan Necip Fazıl, Büyük Doğu dergisinin "*Edebiyat Mahkemesi*" sütunlarında hocası Yahya Kemal'i hayalî bir biçimde yargılar. Lehte ve aleyhteki delilleri⁶⁹ değerlendiren mahkeme heyeti – şüphesiz Necip Fazıl'dan başkası değildir - şair hakkında "*Dünyaları kavramakta en ileri plâstik zevk hadlerinin mağrur inzivasına çekilmiş ve buradan büyük idrake yol bulamamış sanatkâr!*"⁷⁰ hükmünü verir.

Hakkında yazılanların poetik bir mahiyet arz ettiği diğer sanatkâr Ahmet Haşim'dir. Cumhuriyet Devri Türk şiirinin poetika önderlerinden olmasına rağmen Haşim, şiirle ilgili fazla yazı yazmamıştır. Yazıları dikkatle değerlendirilirse onun şiir hakkında konuşmaktan fazla hoşlanmadığı rahatlıkla anlaşılabılır. Yazdığı birkaç yazı ise sanatıyla ilgili eleştirilere cevap mahiyetindedir. Haşim, hakkında söz söylenemeyecek kadar mahrem bir mevzu addettiği şiirin alelade mecmua sayfalarında münakaşa edilmesinden nefret etmektedir. Bu nefreti ifade eden yazılarının birinde Fransız simbolist mektebinin ustası kabul ettiği Henri de Régnier'nin Paris'te neşredilen bir mecmua anketine verdiği cevabı benimsemiş görünür. Söz konusu anketin "*Şiir nedir?*" şeklindeki sorusuna simbolizmin ustası diyerek hayranlığını gizlemediği Henri de Régnier, şu cevabı vermiştir: "*İstihzanıza cevap veremediğimden dolayı beni affediniz. Şiiri tarif etmeye kendimi muktedir göremiyorum. Hakir bir şairden başka bir şey değilim. Şiirin tarifi külfetini nazariyatçılara bırakıyorum.*"⁷¹ Haşim'e göre bu cevap, nümayiş müptelası olmayanlar için bütün ilmî tanımları soluk ve gülünç bırakacak niteliktedir. Bununla birlikte şair, yazdığı az sayıdaki poetika yazısında şiirin meselelerine son derece vakıf olduğunu göstermiştir. Bundan hareketle

⁶⁸ Bu münakaşa ile ilgili yazılar Hayat mecmuası tarafından bir araya getirilmiştir. Bkz. "Yahya Kemal Münakaşası", *Hayat*, sayı: 1, (İkinci Kanun 1939), s. 29.

⁶⁹ Bu deliller, "*çoğu ölmüş bulunan şahitler*" diye adlandırılan Sami Paşazade Sezai, Cenap Şahabeddin, Süleyman Nazif, Ahmet Haşim, Mehmet Emin, Rıza Tevfik, Halide Edip, Fazıl Ahmet, Cemil Sena Ongun gibi sanatkârların Yahya Kemal hakkındaki değerlendirmeleridir. Bazıları doçent ve öğrenci diye tanıtılmıştır. Zaptı tutan Zahir Güvemli'dir. Bkz. "Edebiyat Mahkemesi; Yahya Kemal", *Büyük Doğu*, cilt: 1, sayı: 14 – 15, (Şubat 1946), s. 4.

⁷⁰ Kısakürek, Agm.

⁷¹ İbrahim Demirci, "Ahmet Haşim'in 'Bir Cevap'ı", *Hece*, sayı: 59, (Kasım 2001), s. 93.

Batıdaki poetikaları yakından takip ettiği söylenebilir.⁷² Nitekim Haşim, şiiriyle olduğu kadar şiirle ilgili düşünceleriyle de dönemin ilgi odağı olmuştur.

Şiirden bahsetmeyi sevmeyen Ahmet Haşim'in şiirinden çok fazla bahsedilmiştir. Gazete polemiği seviyesindekiler bir tarafa bırakılırsa, onun şiiriyle ilgili değerlendirmeler dönemin sahip olduğu poetik malzemenin önemli bir kısmını oluşturur.⁷³ Yeni şiirle ilgili her türlü düşünce daima Haşim'e uzanır. Zira devre hâkim fikre göre Haşim, yeni şiirin zaferidir. Onun eserini yeni şiirin ganimeti olarak takdim etmek alışkanlık olmuştur.

Ahmet Haşim'i Türk şiirinde bir merhale olarak gören Nurullah Ataç, şiirimizin Haşim'den önce ve Haşim'den sonra olmak üzere ikiye ayrılabilceğini iddia etmiştir.⁷⁴ Aynı kanaati paylaşan Tanpınar, "*İstikbalin sanat tarihinde bu devrin adı Haşim devridir.*" diyerek Ataç'ı haklı bulur ve bu merhaleyi şöyle tespit eder:

"Biz ilk defa olarak Ahmet Haşim ile Avrupalı manasında ve beşeri nispette büyü şairi tanıdık; şiirin arkasında bütün bir estetik ve nizam âleminin mevcudiyetindeki zarureti öğrendik. Sanatla hayatın arasındaki münasebetin derecesini tayin eden, şiiri bin bir temayüllü hayatın önünde anlaşılmaz bir dil ve acayip bir şarlatan vakarıyla vaazlar veren bir hatip gülünçlüğünden kurtarıp, onu ruhumuzla baş başa kaldığımız pek az anların lezzeti yapan da odur. Bu itibarla *Dergâh* mecmuasında çıkan *Piyale* mukaddimesi hakiki bir dönüm yeridir."⁷⁵

Haşim'den fazlaca söz eden bir diğer yazar, yakın dostu ve arkadaşı Abdülhak Şinasi'dir. Yazar, şairin ölümü üzerine kaleme aldığı bir değerlendirme yazısında Haşim için şunları söyler:

"Ahmet Haşim'in eseri Türk şiirine belki hafif bir nağme ve mucizesi belki hafif bir ışık tarzında karışıyordu. Fakat bize öyle geliyordu ki maneviyatımızın âlemi bu sayede daha inceleşiyor ve daha ahenkleşiyordu. Şair böylece millî bir rol, bir vazife ifa ediyordu. Birden bu nağmenin sustuğunu duyduk ve artık her şeyin şiirini biraz daha uçuklamış buluyoruz. Muannit, kısa,

⁷² Suut Kemal Yetkin, Haşim'in Paris hayatından bahsederken onun hemen hiç kitap okumadığını, dolayısıyla şiir kültürü bakımında zayıf olduğunu söyler. Bu tespitler doğru olsa bile başta Piyale önsözü olmak üzere şiir hakkında yazdığı birkaç yazı kendi zamanına göre hayli yenidir. Şüphesiz sembolist telâkkiyi ifade etmesi bakımından da oldukça yetkindir. Suut Kemal'in düşünceleri için bkz. *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara 2007, ss. 163 – 169.

⁷³ Ahmet Haşim'in şiiri hakkındaki tenkit ve tehzil yazıları için bkz. Erdoğan Erbay, " 'Bir Günün Sonunda Arzu' Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller", *Türk Kültürü İncelemeleri*, sayı: 8, (İstanbul 2003), ss. 165 – 184.

⁷⁴ Nurullah Ataç, "Dört Mısra", *Milliyet*, sayı: 2517, (Şubat 1933).

⁷⁵ Ahmet H. Tanpınar, "Ahmet Haşim'e Dair", *Mülkiye Mecmuası*, sayı: 27, (Haziran 1933), s.18.

kesik kesik ve ruha dolan nağmesiyle ‘aşkın bu karanlık gecesinde’ bir bülbül gibi ısrar eden Ahmet Haşim, edebiyatımızda esasî bir şahsiyet ve bir varlık, adetleri belki ona varmayan üstatlarımızın biriydi. Ve Türk şiiri onunla bugünkü üç dört üstadının birini kaybetti. Ahmet Haşim asıl şair mizacına malik olan adamdı.”⁷⁶

Cumhuriyet’in ilk dönemine tesadüf eden Haşim’in ölümü, edebiyat çevrelerinde geniş bir yankı uyandırır. Pek çok dergide Haşim’e dair yazılar yazılır ve onun yeni şiirle ilgili misyonundan söz edilir. Hatta bazı dergiler, Haşim özel sayısı neşrederler. Daha önce Haşim’e itiraz edenler bile onun sanatından artık övgüyle bahsetmektedirler. Bazı yazarlar ise pişmanlıklarını itiraf etmekte sakınca görmezler. Servet-i Fünûn sayfalarında Tayyar Fethi, Haşim’e şöyle seslenir: “*Şair! Bizi affet... Seni çok geç anladık. Sen bir muamma değildin, karanlık gören gözler, belki o derinliği göremeyecek kadar kuvvetsizdi. Hasta ruhunun ter damlalarıyla ördüğün o mısralar şimdi ruhlarımıza teselli veren bir nefes...*”⁷⁷ Böylece Ahmet Haşim, ölümünden sonra yeni şiirin tartışılmaz kurucusu olarak anılır.

Cumhuriyet Devri gazete ve mecmualarının sütunlarında yer vermekle iftihar ettikleri iki şair vardır: Abdülhak Hamit ve Tevfik Fikret. Bu iki şaire gösterilen itibar ne Yahya Kemal’e ne de Ahmet Haşim’e gösterilmiştir. Yahya Kemal’i de Ahmet Haşim’i de ancak hakiki şiirin zevkine varabilmiş ve bu zevki poetik düşüncesinin esası yapmış olanlar takdir ederler. Hâlbuki Hamit ve Fikret sanatlarından ziyade şahsiyetleriyle umumi matbuatın en kıymetli malzemesidir. Geleneği reddeden ve Batı’ya kapılarını ardına kadar açan bu zihniyete göre Hamit, yeni şiirin dehasıdır. Öyle ki kimi dergi ve gazeteler Hamit’ten bir yazı almayı büyük bir lütuf addederler. Hamit’in portresini kapak sayfası yapan mecmualar vardır.⁷⁸ Hamit’in ölümü üzerin matbuat âlemi matem ilan etmiştir. Bu matem ifade eden Hamit özel sayıları yayımlanmıştır.⁷⁹ Dergi sütunlarında dönemin önde gelen sanatkârlarının Hamit hakkındaki fikirleri hülâsa edilir.⁸⁰ Bütün bu külliyyatın önemli bir kısmı klişeleşmiş gazete değerlendirmesidir. Dolayısıyla poetik bir kıymetten uzaktır. Ancak genç kuşağın önde gelen şair ve yazarlarına ait birkaç yazı müstesnadır. Hamit’in döneme ait poetik düşünceye tesirini

⁷⁶ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Ahmet Haşim”, *Ülkü*, cilt: 1, sayı: 5, (Haziran 1933), s.377.

⁷⁷ Tayyar Fethi, “Ahmet Haşim’in Arkasından”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1922 – 237, s. 35.

⁷⁸ Bkz. *Servet-i Fünûn* (Kanun-ı Evvel 1341), sayı: 1477 – 3; *Yeni Kitap*, sayı: 1, (Teşrin-i Sani nüshası).

⁷⁹ Bkz. *Fikirler* (Mayıs 1937), cilt: 7, sayı: 147; *Gündüz*, cilt: 3, sayı: 14, (Mayıs 1937).

⁸⁰ Bkz. *Yücel* (Mayıs 1937), sayı: 27; *Varlık*, cilt: 4, sayı: 92, (Mayıs 1937).

tespit etmek için, eserini esas almayan basmakalıp fikirleri bir tarafa bırakarak bu yazılara bakmak gerekir.

Tematik temayülleri bakımından en yakın takipçisi Necip Fazıl, Hamit'in ölümü üzerine Zonguldak Halkevinde verdiği bir konferansta bu Tanzimat şairinin yeni Türk edebiyatındaki yerini şöyle tayin eder:

“Netice: Abdülhak Hamid, Tanzimat devrinin acemi taklit seviyesini müstesna yaratılışı ile deldi ve taklit tesirini, orijinal doğurmanın hududu içine attı. Türk teceddüt edebiyatında soylu problemlerle ilk defa güreşebildi, ilk defa düşündü. Şuur üstü olarak devrinin herhangi bir adamı, şuur altı olarak asıl Abdülhak Hamit kaldı ve bunda bir şahsiyete ulaşabildi. Fakat yeni ve istiklâlli bir sanat ve dünya telâkkisine varamadı. Yeni ve istiklâlli bir ifade ve bir duyuş tarzı getiremedi. Onun içindir ki kendisinden sonra, nizamlar bir halkalanışa ve başlangıca esas olamadı. Bu bakımdan Hamit'in yeri mücerret olarak en büyük yer olmasa da yine Türk teceddüt edebiyatında en büyük yerdir.”⁸¹

Dönemin bir başka kabiliyeti Cahit Sıtkı, Hamit'in kendi muhitindeki tesirini ve daha sonra Hamit hakkındaki poetik kanaatini şöyle ifade eder:

“İlk edebiyat dersimde adını duyduğum ilk Türk şairi Abdülhak Hamid oldu. Mektepte hocanın telkini inzımam edince Hamid kafamın içinde Kaf dağlarının arkasında ikâmet eden devler gibi bir şey oluverdi. Edebiyat derslerim ilerledikçe ona ‘Şair-i âzam’, ‘Dâhî-yi âzam’ sıfatlarının da verildiğini duydum. Çocuk saffetimle Hamid’e körü körüne inanışım, edebiyatı mektep dersi olmak sefaletinden kurtarıp gönlümde bir kara seveda, kafamda bir fikri sabit, hayatımda tek gaye hâline getirinceye kadar devam etti. Vaktaki birçok şairlerin sofrasında oturarak o ‘sâgardan içip’ yandım, o ‘iksir ile düştüm’, anladım ki Hamid’e inanmak şöyle dursun, onu tanımış bile değilim. Ondan sonradır ki kendisine Türk şiirinde en büyük payeleri tevcih edilen, en murassa nişanlar takılan bu yarı reel yarı efsanevî şahsiyeti tanımak bende bir an evvel tatmini gereken bir ihtiyaç hâlini aldı; ve bunun üzerine ‘Eşber’in ordusuna gönüllü yazıldım. Ummanlarda ‘Davalacırı’un bahtsız sırdaşı oldum, geldim ‘Makber’in başında Hamid’le beraber çömeldim, velhasıl hepsini değilse de eserlerinin çoğunu okudum, fakat bir daha açmamak üzere ve yalnız ‘Makber’den kendime birkaç mısra ayırarak.

Bugün ölümü dolayısıyla adına intifaller yapılan ve bunun için adı bütün memlekette ağızdan ağza dolaşan Hamid’le benim istediğim şair arasında ölümlerle yaşayanlar arasındaki mesafe vardır...”⁸²

⁸¹ Necip Fazıl (Kısakürek), “Abdülhak Hamit”, *Varlık*, cilt: 5, sayı: 99, (Ağustos 1937), s. 419.

⁸² Cahit Sıtkı Tarancı, “Makber Şairi İçin”, *Gündüz*, cilt: 3, sayı: 14, (Mayıs 1937), s 54.

Cahit Sıtkı'nın cümleleri, basmakalıp fikirleri aşamayan edebiyat tarihçiliğimizin, neticesi kendinden önce belli olan edebî tenkidimizin, sloganlarla sınırlı estetik zevkimizin, ezberci eğitimimizin, hâsılı peşin hükümlere dayanan düşünce hayatımızın hazin bir tespitidir. Bu düşünce hayatının hüküm sürdüğü bir cemiyette hakiki istidatların nelere maruz kalacağını kestirmek zor değildir. Cahit Sıtkı gibi dönemin bir başka istidadı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hamit hakkındaki düşünceleri ise şöyledir:

“Abdülhak Hamit, hakkında büyük hayranlıklar beslediğim şairlerden değildir, onu çocukluğumda sık sık okuduğum oldu. Hatta bazı manzumelerini şimdi de ezber bilirim. Fakat bunları tekrarlarken eski zevki alamam. O bana nasıl yazmasını değil, nasıl yazılmamasını öğreten şairlerdendir. Lâubali şekli, fikri çok defa yoğurmadan ortaya atan nazmı ile bu şiir benim için ekseriya bir boşluğun hududunu çizer. Bununla beraber Abdülhak Hamid'i zaman zaman bir şiir nefhasının ziyaret ettiği muhakkaktır. Ziyaretlerden kalan mısra ve beyitler kimin hatırında değildir? Makber bu kısa ziyaretlerin en sık ve en feyizli olduğu eseridir. Hamit hiçbir zaman büyük hassasiyetin adamı değildi. Çok dimağî bir ilhamı vardı; bu dimağî adam, yalnız bir noktada şiirin asıl kaynağı olan heyecanı buldu: o da ölüm düşüncesi idi...”⁸³

Cahit Sıtkı gibi Tanpınar da Hamid'i tanımadan hayran olmuştur. Daha doğrusu bu hayranlık, plan ve programa bağlı bir süreç olan eğitim vasıtasıyla oluşturulmuştur. Genel kanaati hedef alan bu türden düşüncelerin otuzlu yıllarda dile getirilmiş olması ayrıca önemlidir. Zira bu yıllarda Hamid, yeni Türk edebiyatının büyük bir dehası kabul edilir ve ona karşı çıkmak cehaletle suçlanmayı da göze almak demektir. Eğer yukarıdaki yazılar otuz kırk yıl sonra yazılmış olsaydı, şüphesiz Hamid'in şairliğiyle alay da edilebilecekti. Cahit Sıtkı ve Tanpınar'la aynı kanaati taşıyan Nurullah Ataç da bir ankete verdiği cevapta Hamit için şunları söylemektedir:

“Hamit'i bir şair olarak sevmem. Yani hiçbir zaman onun bir kitabını açıp şiir ihtiyacımı tatmin etmek istediğim olmadı. Hatırimda birçok mısraları vardır. Fakat bunları gülerekten okurum. Ama bunun bir ehemmiyeti yok. Hamit hiç şüphesiz ki büyük şairdi. Yani büyük bir cereyan yarattı. Bugün manzum, mensur yazı yazan herkes onun bir taraftan tilmizidir. Bugünkü edebiyatımızda ne varsa, birbiriyle en uzlaşmaz gibi gözüken şeyler bile Hamit'in eserinde bilkuvv ve mevcuttur. Eserlerinin okunacağını zannetmiyorum. Fakat onunla edebiyat tarihçileri meşgul olacaktır. Zaten edebiyat tarihçileri onun eserini tetkik etmezlerse Fikret'i de, Haşim'i de Nazım'ı da anlayamazlar. Hâlbuki

⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Kitaplar, Mecmualar, Notlar”, *Oluş*, cilt: 1, sayı: 23, s. 366.

Hamit'in eserinde bu cemiyetin bütün o şairleri zaruri kıldığını gösterecek emareler mevcuttur. Kısacası Hamit, Türk edebiyatının şarktan garba dönmesinin mukaddimesidir.”⁸⁴

Yukarıda yer verilen değerlendirmeler, Hamit'i dâhi tanıyan efkârıumumiye muhaliftir. Cumhuriyet Devri için sanatları kadar kanaatleri de önemli olan bu yetenekler, Hamit'in sanatıyla şöhretini mütenasip bulmazlar. Hamit bir yeniliğin başlangıcıdır. Dolayısıyla onda her yeniliğin ilkelliği mevcuttur. Ancak yenilik konusundaki cesareti takdirle karşılanmalıdır.

Mehmet Emin'le birlikte asıl Abdülhak Hamit'in eseri etrafında başlayan ve farklı fikirlerin çatışmasına dönüşen bazı tartışmalar da olmuştur. *Resimli Ay* mecmuasında Mehmet Zekeriya Sertel'in başlattığı “*Putları Yıkıyoruz*” başlıklı tenkit faaliyeti, harpten önceki nesilden Yakup Kadri ile Hamdullah Suphi'nin başını çektikleri nispeten muhafazakâr cephede derhal yankı bulmuş ve matbuat âlemini bir müddet meşgul eden önemli tartışmalara sebep olmuştur. Yeni neslin Hamit'le ilgili düşüncesini tamamlamak için daha çok ideolojik olan ve pek fazla poetik bir değer taşımayan bu münakaşanın kısaca gözden geçirilmesi gerekir.⁸⁵

Maksadının, layık olmadıkları hâlde daimî bir propaganda ile putlaştırılmış kimselerin üzerindeki örtüyü kaldırmak ve Türk gençliğini putlara tapmaktan kurtarmak olduğunu söyleyen Mehmet Zekeriya, *Resimli Ay* mecmuasının dördüncü sayısında Hamit için şöyle der:

“İşte senelerden beri tapmakta olduğumuz bu putlardan biri de Abdülhak Hamit Beydir. Abdülhak Hamit Bey, alelade bir şair olduğu hâlde, birbirlerini methederek yükseltmek yolunu tutan eski ediplerimiz, kendi kendilerine verdikleri muhtelif sıfatlar arasında Abdülhak Hamid'e dâhi, biraz sonra da dâhi-yi azam adını vermişlerdir. Sonra bu sıfat etrafında o kadar çok propaganda yapılmıştır ki hepimiz anlamadan, tetkike lüzum görmeden onun dehasını kabul etmişizdir. Fakat hakikatte dâhi kime derler? Abdülhak Hamid bu sıfata liyakat kesp etmek için nasıl bir eser vücuda getirmiştir? Abdülhak Hamid'in eserlerinden hiçbiri Avrupa lisanlarından birisine tercüme edilmemiştir. Hamid'in eserlerini bugünkü nesil anlamıyor, yarınki nesil ise okumaya bile muktedir olamayacaktır. Bu kadar dar bir çerçeve içine hapsolmuş bir dâhi gösterilebilir mi? Dâhi beynelmilel bir adamdır. Abdülhak Hamid ise değil başka

⁸⁴ Nurullah Ataç, “Abdülhak Hamid'in Ölümünün Üçüncü Yıldönümü Münasebetiyle”, *Yeni Adam*, sayı: 225, (Nisan 1939), s. 10.

⁸⁵ Nazım Hikmet, yıllar sonra bu tartışmadan bahsederken asıl maksadı şöyle tespit edecektir: “*Dergide (Resimli Ay) 'Putları Yıkıyoruz' başlığı altında bir edebiyat münakaşası yapılıyordu. Bu edebiyat münakaşası gerçekte siyasi, demokratik hakları savunuyordu.*” Bkz. Nazım Hikmet, *Sanat – Edebiyat – Kültür – Dil*, (3. bas.), Adam Yay., İstanbul 1993, s. 239.

milletlere kendini tanıtmak, kendi vatanında bile kendinden sonra gelen nesle eserlerini okutmaya muvaffak olamamıştır. Eserleri bu kadar hayatsız olan bir adam dâhi olabilir mi?”⁸⁶

“Dehâ”nın ölçüleri üzerinde duran ve tarafsız gibi görünen bu yazıdan sonra aynı sayıdaki ikinci yazıyı Nazım Hikmet yazar. Doğrudan “*Abdülhak Hamid*” başlığını taşıyan bu yazıda yukarıdaki soruya cevap arayan yazar, Hamit hakkındaki kesin hükmünü verir: “*Osmanlı dilini bilmeyen bugünkü ve bilemeyecek olan yarınki kari kitlesinin kafasına, tarihe karışmış bir şahsiyeti, olduğundan başka bir mahiyete sokmak ve nihayet edebiyat tarihimizi tahrif etmektir. Çünkü Abdülhak Hamid Bey, dâhi-yi âzam değildir.*” Nazım Hikmet, yazısının sonunda bu hüküm için şöyle bir sebep ileri sürer:

“Eğer Hamid Bey, içinde vaktiyle yaşadığı içtimâî intikal devresinin şarka, Osmanlı İmparatorluğu’na mahsus hususiyetlerini beynelmilel bir derecede ifade etmiş olsaydı ve bunu o zamana kadar yapanlardan daha muvaffak bir surette yapabilseydi, dâhiler galerisinde bu isimde bir Osmanlı sanatkarı da bulunabilirdi. Hâlbuki o bunu yapamadı. Hatta çok kere muasırlarından Namık Kemal ve Ziya Paşa bu hususlarda daha muvaffak olmuşlardır.”⁸⁷

Bu değerlendirmenin ardından Yakup Kadri, Hamdullah Suphi ve hatta Ahmet Haşim’den sert cevaplar gelir. Yakup Kadri, Nazım Hikmet’i Bolşevik Çekası olmakla suçlar. Nazım Hikmet “*Cevap*” adlı şiirinde Yakup Kadri’ye aynı sertlikle mukabele eder. Peyami Safa da Nazım Hikmet’in yanında yer alır ve tartışma gittikçe yayılır. Ancak bu noktadan sonra edebî çerçeveyi aşarak siyasi bir mahiyet kazanır. Aslında Nazım Hikmet daha tartışmanın başında maksadını açığa vurmakta bir sakınca görmemiştir. Buna göre Nazım Hikmet’in asıl hedefi Hamit değil, Hamit’in temsil ettiği eski zihniyettir. Zira o, gençliğin gelenekten tamamen kopmasını istemektedir:

“Bugünkü gençlik eski cemiyetin verdiği kıymetleri tanımıyor. Onun içindir ki eski neslin Abdülhak Hamid’e izafe ettiği kıymete inanmıyor ve ona bir put gibi tapmıyor. Gençliğin Abdülhak Hamid’i müdafaa etmek istememesinin manası budur. Gençlik okumadığı, tanımadığı bir şairin dehâsına nasıl inanabilir?

⁸⁶ Mehmet Zekeriya (Sertel), “Putları Yıkıyoruz”, *Resimli Ay*, sayı: 4, (Haziran 1929).

⁸⁷ (İmzasız), “Abdülhak Hamid”, *Resimli Ay*, sayı: 4, (Haziran 1929) / Uğur Değirmenci, *Resimli Ay Mecmuası* (İnceleme – Fihriht – Metin), (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Erzurum, 1996.

Zaten muhterem üstadımızla (Yunus Nadi Bey) en ziyade ayrıldığımız nokta burasıdır. Biz maziye inanmıyoruz. Mazi denen şey bizi arkaya bağlayan kuvvettir. Biz ise arkaya bakmak istemiyoruz...”⁸⁸

Tartışmayı sessizce takip eden Abdülhak Hamit, sonunda Nazım Hikmet’e yazılı bir davet gönderir. Davete icabet eden Nazım Hikmet’e Hamit, “*Putları kırmakta haklısınız. Biz de edebiyat hayatına atıldığımız zaman aynı şeyi yaptık. Divan edebiyatını yıktık, Tanzimat edebiyatını getirdik. Türk edebiyatında yeni hamleler yaptık. Biz onları yıktık, siz de bizi yıkacaksınız.*” der.⁸⁹ Böylece tartışma herhangi bir poetik düşünce üretmeden sona erer.⁹⁰

Cumhuriyet Devri poetika çevrelerinde adı iftiharla anılan bir başka şair Tefik Fikret’tir. Fikret, henüz hayatta iken ona hayranlık neredeyse modadır. Nurullah Ataç bir yazısında “*Çocukluğumda, her Galatasaraylıda olduğu gibi bende de aşırı denecek, âdeta perestişi andıran bir Fikret muhabbeti, bir Fikret-perestlik vardı.*” der. Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Abdülhak Hamit’ten farklı olarak Fikret, Cumhuriyet Devrine yetişmemiştir. Fakat bu erken ölümün masumiyeti Fikret’in şöhretini daha da artırmıştır. Vaktiyle Batılı şiirin zaferini ilan etmiş olan bu havari, Cumhuriyet Devrinde de yeniliğin ideolojik kahramanı olarak saygıyla anılır. Özellikle *İçtiha*, *Yeni Adam*, *Yeni Muhit*, *Güneş*, *Varlık vb.* gibi daha çok Batıcı dergilerin iftihar ettikleri Fikret, yine bu dergilerin sütunlarında yeni şairin en cesur çehresi olarak gösterilir.⁹¹ Ölüm yıl

⁸⁸ (İmzasız), “Hamid’i Müdafaa Edenler”, *Resimli Ay*, sayı: 5, (Temmuz 1929) / Uğur Değirmenci, *Resimli Ay Mecmuası (İnceleme – Fihrist – Metin)*, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

⁸⁹ Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Ant Yay., İstanbul 1996, s. 139.

⁹⁰ Tartışma için bkz.: Yaşar Nabi (Nayır), “Son Hadiseler Münasebetiyle”, *İçtiha*, sayı: 278/2, (Temmuz 1929), s. 1; (İmzasız), “Hayat ve Neşriyat, Putları Kırıyoruz”, *Hayat*, cilt:IV, sayı: 135, (Temmuz 1929), s. 23; Mehmet Fuat, *Nazım Hikmet*, (5. bas.), Ada Yay., İstanbul 2006, s. 147; Beşir Ayvazoğlu, *Peyami*, Ötüken Yay., İstanbul 1998, s. 178; Kemal Sülker, *Nazım Hikmet Gerçek Yaşamı*, İleri Yay., İstanbul 2005, s. 213; Fikret Uslucan, “Kırılan Putlar Düşman İlan Edilen Dostlar Nâzım Hikmet’in Kalem Kavgaları”, *Hece*, (Nâzım Hikmet Özel Sayısı), sayı: 121, (Ocak 2007), s. 70.

⁹¹ Bu matbuat neşriyatı bazı şairleri de etkilemiştir. Şükûfe Nihal, aynı yıllarda neşrettiği Su adlı şiir kitabına Tefik Fikret başlıklı bir bölüm ilâve eder. Bu bölümün ilk şiiri Tefik Fikret adını taşır. Şiir, Fikret’in kimi şairler üzerindeki abartılı tesirini göstermesi bakımından önemlidir:

Tefik Fikret
Bize uzak bir gökten baktınsa da dünyaya;
Varlığın benziyordu bir sarsılmaz kayaya...
O kayadan çağlayan sesler din oldu bize;
O sesler ulaştırdı bizi en doğru ize...
Sıratın, cehennemin yeri yoktu o dinde;
Korkuyu bulacaktır insan kendi kalbinde.
Her din, elinde kanlı bir bıçakla yaşarken,
Sen, gönülden gönüle yollar açtın sevgiden...

Güzellik duygusunu bir nesle sen aşladın;

dönümlerinde Tefvîk Fikret özel sayıları çıkarılır ve zaman zaman hakkında ilmî tetkikler neşredilir.⁹² Fakat bütün bu matbuat faaliyeti, Fikret’i üstün sanatkâr kabul eden fikrisabitin emrindedir. Daha muhafazakâr çevrelerde ise Fikret’le ilgili hükümler genellikle menfidir. Ancak lehteki değerlendirmeler gibi, aleyhtekiler de çoğu zaman ideolojiktir. İdeolojiden uzak hakiki şiire inanmış kalemlerin kanaatlerine göre ise Fikret şairden ziyade nâzım hatta nâsirdir. Tanpınar, “Doğrusunu söylemek lâzım gelirse Fikret, hiç de şair doğmuş bir adam değildir. Eşya, menâzır, hayatın cilveleri, onun ruhunda şiirin cevherini teşkil eden ve sahifeyi gözümüzün önünde birden bire muhteşem bir şehriyân yapan o akıl durdurucu istihaleye uğramazdı.” diyerek Fikret’in şairliğini reddetmekten çekinmez.⁹³ Necip Fazıl ise *Edebiyat Mahkemesi* sütunlarında Fikret’i “Şiir dilini nesir dili hâline sokmak ve adî bir tebliğ vasıtası hâline getirmek, şiir ve fikirde saf kıymet olarak hiçbir derinliğe ulaşamamak ve en cüce Garp sanatkârlarının tesiri altında kalmak; sadeleşen dili en yakası açılmamış lügat cambazlıkları altında boğmak...”⁹⁴ suçlarından mahkûm eder.⁹⁵

İyinin ve doğrunun sembolü oldu adın...
Hürriyetin, gururun, feragatin en parlak
Örneği oldun bize bir an yanılmayarak.
Sen bize inemezdin, biz sana yükselelim;
Eriştiğin gökleri göster, biz de gelelim...

Bir sabah güneşinin ışıklarına bürün;
Beyaz, mermer alnıyla bize her yerde görün!
Her adımda bir tunçtan heykelin lâzım bize;
Lekelenmiş alınlar önünde gelsin dize...
Haksızlığı, yalanı, çirkini ezen sesin:
“Kaç temiz alın vardır?” diye sorsun, gürlesin!
Ruhumuza ilhamın, temizleyen bir seldir;
Rûbabının bir beyti dört kitaba bedeldir...

Ardında bir tek dudak bükülmeyen tek insan!
Bize de ver, muhtacız, o tertemiz kanından.
Beklenen insanlığın örneği olan Fikret,
Öğünsün toprağında yaşadığın şu millet!...
Bir millet değil, seni bir dünya kucaklasın;
Vakitsiz ölümüne dağ, taş, toprak ağlasın!

(Su, Resimli Ay Mat., İstanbul 1935, s. 43.)

⁹² Tefvîk Fikret özel sayısı için bkz. *Yeni Adam*, sayı: 260, (Birinci Kanun 1939). Fikret hakkında yayımlanan uzun bir psikanaliz tetkiki için bkz. Doktor A. İzzettin, “Tefvîk Fikret Psychanalise Tetkikleri”, *İçtihad*, sayı: 281 – 192, (Ağustos 1929 – Şubat 1930). 1943 yılında Mehmet Kaplan tarafından hazırlanan ve bizde edebî şahsiyetin psikanaliz tekniğiyle incelendiği ilk eser olma unvanına sahip *Tefvîk Fikret Devir – Şahsiyet – Eser* adlı tezin ilham kaynağı gibi görünmesine rağmen Kaplan, Doktor A. İzzettin’in bu yazısından bahsetmemiştir.

⁹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 263.

⁹⁴ Necip Fazıl (Kısakürek), “Edebiyat Mahkemesi”, *Büyük Doğu*, cilt: 1, sayı: 8, (Aralık 1945), s. 4.

⁹⁵ Aslında Necip Fazıl daha önce Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk şiirini değerlendirirken sadece Fikret’i değil, Servet-i Fünûn’a kadar bütün yeni nesilleri taklitçilikle suçlar ve şöyle der: “Hintlilerin maymun avlamak için harikulâde bir usulleri varmış. Maymunların üzerinde dolaştığı ağaçların dibine ağız dar bir küp gömerler ve küpün içine fındık doldururlarmış. Maymunlar görsün ve taklit etsin diye de ellerini küpe sokarak birkaç fındık alırlar,

Cumhuriyet Devrine ait poetik düşünceyi en fazla meşgul eden şairler, Batı odaklı yeni şiirin kendi zamanlarındaki güçlü temsilcileridir. Özellikle Hamit ve Fikret'in Cumhuriyet Devrinde de dikkat çekmeye devam etmesi kendi zamanlarındaki şöhretleriyle ilgilidir. Yoksa şiir ve şiir anlayışları bu devirde etkisini yitirmiştir. Belki Hamit'teki metafizik hayret bazı şairleri etkilemiştir. Fakat Yahya Kemal'i idrak eden yeni şiir için, Fikret'in biçimsel titizliği eskidir. Her ne kadar öncekiler bir tarafa bırakılamasa da şiir anlayışlarıyla bu devri asıl etkileyenler, poetikalarıyla yeniliğin ölçülerini belirleyenler, tek kelimeyle yeni şiirin kurucuları olarak kabul edilmeyi hak edenler Yahya Kemal ile Ahmet Haşim'dir.

Cumhuriyet Devri dergileri önceki nesillere ait kimi şairlerden zaman zaman söz etmektedir. Ancak bu neşriyatın, yukarıdakiler istisna edilirse, herhangi bir şair hakkında belli bir yoğunluğa ulaştığı söylenemez. Yayımlanan yazıların da poetik değerden uzak olduklarını belirtmek gerekir. Buna rağmen Namık Kemal, Süleyman Nazif ve Mehmet Âkif'le ilgili tartışmalara işaret etmek isabetli olacaktır. Namık Kemal yeni edebiyatın kurucusu sıfatıyla kimi zaman tartışma konusu olmuştur. Ancak Kemal'in sadece şairliği değil yazarlığı da söz konusu edilir. Hatta şair Namık Kemal, yazar Namık Kemal'in gölgesinde kalmıştır.⁹⁶ Namık Kemal'in birçok bakımdan takipçisi sayılabilecek Süleyman Nazif, sanatından ziyade cesaretiyle hemen her kesimin takdirini toplamıştır.⁹⁷ 1927'deki ölümü matbuat âleminde önemli bir yankı uyandırır. Hatırasına özel sayı çıkaran dergiler bile vardır.⁹⁸ Cumhuriyet Devrinin en trajik tartışması Mehmet Âkif ismi etrafında cereyan etmiştir. Sağlığında Âkif'i unutmuş görünen matbuat âlemi, şairin ölümü üzerine lüzumsuz bir tartışmaya girer.

yerler ve giderlermiş. Maymun fındığı avuçlamak için elini küpe sokup avuçlarını alabildiğine doldurur, fakat şiş avucu küpün dar ağzından geçiremediği için kolunu küpten çıkaramaz; bir türlü avcundaki fındıkları boşaltmayı akıl edemez ve böylece canlı canlı, gözleri zekâ ve şeytanlıkla parıl parıl parlıyadursun, avcısının eline düşmüş. Hazımsız ve anlayışsız taklit psikolojisini ifade için bu misalden başka ne söylenebilir. Tanzimat'tan sonraki Türk sanatının da kolu, hem de içinde yalnız fındık kabuğu bulunan bu küpte büyük harp sonuna kadar bekledi. Arada Baudelaire ve Rimbeau gibi bugünün, hatta yarının girift sanatkârından hasıl numuneler gelip geçtiği devirde, okuduğu ve konuştuğu yegâne lisan Fransızca olan, ne Türk ne Arap ne İslâm ne gâvur ne Avrupalı ne Asyalı levanten bir mektep Musset ile Sully Prudome'un tuzlu gözyaşlarından başka içecek Kevser bulamamıştır. Edebiyat-ı Cedide devri, şahsiyetli eser vermeyi değil, kimlerin taklide değer olacağını bile takdir edememiş, baş şair Musset'den ve baş romancı Goncourt biraderlerden ilerisini anlayamamış, onların tarzı ile söylüyorum 'bir haile-i binazire-i zevkiye ve fikriye' devirdir." , "Sanat Hakkında", *Varlık*, cilt: 3, sayı: 52, (Eylül 1935), s. 50.

⁹⁶ Tartışmaları değerlendiren bir yazı için bkz. Hasan F. Erginöl, "Namık Kemal", *Varlık*, cilt: 6, sayı: 131, (Birincikanun 1938), s. 166.

⁹⁷ Süleyman Nazif'in cesaretiyle ilgili bir değerlendirme için bkz. Abdülhak Şinasi (Hisar), "Süleyman Nazif'e Dair Hatıralar", *Muhit*, sayı: 29, (Mart 1931), s. 29.

⁹⁸ Bkz. *Güneş*, sayı: 3, (1 Şubat 1927).

Zira tartışılan, Âkif'in şiiri ya da sanatı değil, itikadı ve tabiiyetidir.⁹⁹ Öyle anlaşıyor ki Mehmet Âkif'in isminden rahatsız olan inkılapçı çevreler, şairin ölümü üzerine tezahür eden yankıyı akim bırakmak için Âkif'i itikadı ve tabiiyetiyle Türklüğe yabancı göstererek unutturmak istemişlerdir.¹⁰⁰ Bu maksada hizmet eden neşriyatın önemli ölçüde amacına ulaştığını kabul etmek gerekir. Bu anlayışa göre Âkif, köhnemiş medrese zihniyetinin temsilcisi olarak inkılap Türkiye'sinde söyleyecek sözü kalmamış mürteci bir şairdir.¹⁰¹ Bununla birlikte Mehmet Âkif'in sanatından bahsedenler de yok değildir. 1936'da son yirmi beş senenin şiirini değerlendiren Tanpınar, Âkif için şöyle der:

“Mehmed Âkif, Servet-i Fünûn'un ve Fikret'in getirdiği mahallî şiir zevkini almış ve bir nevî mükemmelliğe götürmüştür. Hiçbir şairimiz onun kadar ilhamının ufkunu geniş tutmamış, onun kadar memleket hadiselerini yakından takip etmemiştir. Bunun gibi, onun kadar geniş kitle tarafından okunan şairimiz de yoktur. İnandığı bir dünyanın yavaş yavaş çökmekte olduğunu görmekten doğan ıstırapı zaman zaman sesini bütün bir ufkun aksisedası yapmıştır.”¹⁰²

Cumhuriyet Devri şiir poetikasına yön veren önceki nesle mensup sanatkarlar, yeni şiirin estetik karakteri ve tekâmülü hakkında muhtelif fikirlere ulaşırlar. Yeni şiirin istikbalini parlak gören Cenap Şehabeddin “*Kaniim ki bir müddet sonra bizim memleketimize büyük ve ciddi bir inkişaf-ı edebî mev'üddur. Şimdilik öyle zannediyorum ki muhtelif 'tâtonnement'ler devrindeyiz. El yordamıyla yarın gideceğimiz yolu arıyoruz. Bilhassa şiirde çok müsteit gençler var.*”¹⁰³ diyerek bu şiirin henüz başlangıç safhasında olduğunu belirtir. Yahya Kemal ise yeni şiirin yetersizliğini daha esaslı sebeplere bağlar. Şair, sanatı ve dolayısıyla şiiri cemiyet hayatından ayrı düşünmez. Cemiyetin inkıraza uğradığı devirde şiirin ayakta kalamayacağını söyler. “*Eski Türklerin manevi bir hayatı varken bir edebiyatı vardı. Yeni Türklerin ancak manevi bir hayatı olursa edebiyatı olur.*”¹⁰⁴ diyerek şiirin cemiyet hayatından ayrı düşünülmemeyeceğini belirtir. Yahya Kemal bir başka yazısında ölüm kalım mücadelesi

⁹⁹ Bu tartışmaları değerlendiren bir yazı için bkz. (İmzasız), “Mehmet Âkif Münakaşası”, *Varlık*, cilt: 7, sayı: 134, (Şubat 1939), s. 78.

¹⁰⁰ Söz konusu amaca hizmet eden bir yazı için bkz. İsmet Rasin, “Âkif Türk müdür? Türk Olmak Ne Demektir?”, *Yücel*, cilt: VIII, sayı: 48, (Şubat 1939), s. 297.

¹⁰¹ Bkz. Hüsameddin Bozok, “Ezelî Zıddiyet”, *Yeni Adam*, sayı: 287, (Haziran 1940), s. 6.

¹⁰² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Son 25 Senenin Mısraları”, *Tan*, sayı: 298, (16 Şubat 1936) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 386.

¹⁰³ Kenan Hulusi (Koray), “Cenap Şahabeddin Beyle Konuşmalarım”, *Muhit*, sayı: 29, (Mart 1931), s. 7.

veren Türk milletinin tarihî macerasını terennüm edecek şairin yokluğundan şikâyet ederken şöyle der:

“Kalbi olanların dili yok, dil olanların kalbi yok. Yoksa bugünkü Türk şiiri ve nesri taş yürekleri eriten bir şey olurdu. Bu devir bir taraftan ağrılarıyla, sızılıyla, acılarıyla, ölümleriyle, matemleriyle, hasretleriyle, bir taraftan da atılışlarıyla, isyanlarıyla, ümitleriyle, emelleriyle, harikalarıyla o kadar feyyaz bir devirdir. Büyük millet şerefli zamanlarında lisanını Yunus Emre ve Süleyman Çelebi gibi, Fuzûlî ve Bâkî gibi, Nefî ve Nedim gibi, saz şairleri gibi öz oğullarına emanet etmişti; onlardan Allah’ın büyüklüğünü, peygamberinin vasıflarını, kahramanlarının menkıbelerini, âşıklarının elemelerini, gençlerinin hevâ vü heveslerini, ihtiyarlarının düşüncelerini asırlarca dinledi. O şairler öldüler. Milletten aldıkları lisanı keşke beraber götürselerdi, götürmediler; kâtiplere terk ettiler.”¹⁰⁵

Yeni lisan hareketinin öncülerinden Ali Canip Yöntem, lisanın ve şiirin tekâmülünü de yakından takip eden birisi olarak yeni şiiri bütünüyle âciz bulur. Hatta daha önce itiraz ettiği divan şiirinden sonra Türk şiirinin gittikçe zayıf düştüğünü iddia eder:

“Bugünkü şiir – ister aşk neşîdeleri olsun, ister başka mevzuda parçalar – umumiyetle hararetsiz, renksiz, basit, değersizdir. Hiçbirinde bir hırs, bir iştihak, bir tefevvuk hissi izine rast gelemiyoruz. Divan edebiyatı – şimdiye kadar birçok makalemizle şerh ve tafsil ettiğimiz akamet ve sakameti unutulmamak şartıyla – kendi muhit ve nev’i içinde pek kuvvetliydi. Tanzimat’ı müteakip tezahür eden yeni Avrupaî edebiyat o kudreti gösteremedi, bugünkü edebî vaziyetimiz ise daha na-tüvandır! Kendi kendimizi aldatmakta hiçbir fayda yoktur. Bunu bilmeli ve ona göre tedbir almalıyız.”¹⁰⁶

Önceki neslin umumi kanaatine göre yeni şiir yetersizdir. Bu kanaati, şiiri yakından takip eden ya da şiirin çilesini çeken yeni neslin sanatkarları da paylaşmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar bir yazısında hece şiirinin sığılığından ve genç şairlerin gayretsizliğinden şikâyet eder:

“Hakikat şu ki genç şairlerimiz, şiirin her şeyden evvel bir nizam meselesi olduğunu ve sanatkarın yazmadan evvel birtakım meseleleri halletmek mecburiyetinde olduğunun farkında değillerdir. Söze mermer veya tunç selâbetini verecek, ruhun geçici bir anını müşterek (insanî) ve devamlı bir şeniyet yapacak olan bir yorgunluğa, tesadüfün kendilerine ilk hediyesini, zihne

¹⁰⁴ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1998, s. 58.

¹⁰⁵ Beyatlı, Age., s. 151.

¹⁰⁶ Ali Canip (Yöntem), “Şiir ve Edebiyata Dair”, *Hayat*, sayı: 48, (Teşrin-i evvel 1927), s. 433.

ilk geleni tercih ediyorlar. Onlar için şiir, heyhat ki boş saatlerin tatlı ve kolay bir eğlencesi, yalnız kendilerine saklamaları yahut hiç olmazsa, hususi muharebelerinden dışarıya çıkartmamaları lâzım gelen hislerin daha tesirli (!) bir ifadesidir.

...

Genç şairlerimiz vezni lâalettayin sözün döküleceği bir kalıp, kafiyei ise lüzumsuz bir gevezeliği uzatmak için meşru bir vesile olarak anlamakta hakikaten parmak ısırılacak bir ısrarları var. Onun içindir ki şiirleri, güneş altında, renkli kâğıtlardan yapılmış tozlu çelenkler gibi hazin bir manzara alıyorlar. Hiçbirisi kendi üzerine katlanmış bir sükûnun lezzetini tatmamış ve bir fikri sonuna kadar derinleştirmenin manasını anlamamıştır.”¹⁰⁷

Şiiri hayatının hakiki meselesi yapmaktan kaçınan bu nesil şairinin, sanata ihanetinden şikâyet eden diğer bir yazar Peyami Safa’dır. Yazar, yeni şairin günübürlük heveslerini nazma çekerek şiir yazdığını zannetmesinden dert yanar. Şiir bu kadar kolay olunca edebiyatı şiir yazma furyası zapt etmiştir. Yazar, meseleyi ironik bir biçimde dile getirir:

“Şiir yağıyor. Çiçek yağıyor vehmiyle karışan güzel bir rahmet. Yeni bir edebiyatın baharında mıyız? Öyle ise yağıyor ve yağacaktır. Günaşırı çıkan yeni bir küçük şiir kitabı...

Deniz, parıltı, yıldız, menekşe, gece, sevgi, hüznün, yol, gurbet ve buna benzer kelimeler. Bütün mekteplerde spordan edebiyata, yerden göğe bir çevriliş...

Biraz uzakta durup gözlerimizi kırpsak da mesafenin buğusu içinde müphemiyete kavuşarak yağın şeylerin hep şiir oldukları hayaline kapılsak... Fakat mümkün değil. Şemsiyemizi kapıyoruz ve biraz dikkatten sonra yağın şeylerin sadece kafiyeleler olduğunu görüyoruz. Kafiye yağıyor. Gül, gönül; iz, deniz; bence, gece... Araları her gün tramvayda arkadaş kulağına emanet edilen hislerle doldurulmuş. Bütün bu şiirler, günlük hassasiyetlerine ortak olacak bir dost kalabalığı arıyorlar. İçlerinde alacağını, borcunu, faturasını, bakkal hesabını, sevgilisinin vapuru kaçırdığı için randevuya gelemeyişini, jurnallerini nazım halinde neşrediyorlar. Küçük dertler ve heyecanlar...

Bu yağış, bu bolluk şiir kıtlığına alâmettir. Şemsiyemizi açalım ve güzel havaları bekleyelim.”¹⁰⁸

Yeni şiirden şikâyet edenler, bütün dünyayı etkisi altına alan bir şiir buhranından söz ederler. Hatta Peyami Safa bir yazısında, “Yeryüzü hiçbir asırda değil, hatta hiçbir devirde bugünkü kadar şairsiz kalmamıştır.”¹⁰⁹ der. Yazar endişelerinde yalnız değildir.

¹⁰⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (1. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 251.

¹⁰⁸ Peyami Safa, *Objektif 2: Sanat – Edebiyat – Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 284.

¹⁰⁹ Peyami Safa, “Şairsiz Asır”, *Her Ay*, sayı: 2, (Mayıs 1937), s. 97.

Gelişen teknolojinin şiire son vereceği kaygısını taşıyanlar bile vardır. Ulus gazetesi şiirin akıbeti hakkında şairlerle anket dahi yapmıştır.¹¹⁰ Bu anketin sonucunu değerlendiren Yaşar Nabi “*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.*” dedikten sonra şairlerin ankete verdikleri cevaplarda ulaştıkları ortak noktayı ve kendi kanaatini şöyle belirtir:¹¹¹

“Şimdiye kadar fikirlerini okumak imkânını bulduğumuz genç şairlerimiz bir noktada müttefiktirler: Şiir ölmez ve ölmeyecektir. Bu kanaate iştirak edebilirim. Bir gün gelip dünya yüzünde bir tek hisli adam kalmayacağını havsalam kabul etmek istemiyor. Fakat şiir üzerinde bütün düşünenler gibi, benim de bu nikbinliğim, şiirin akıbeti hakkında endişeli olmama mani değildir.”¹¹²

Şiirin akıbeti hakkında endişeli olmasına rağmen ümitsizliğe kapılmayan yazar makalesini şu düşünceyle bitirir: “*Şiir, devrimizde münevver adam için ihtiyaç olmaktan çıkmıştır veya çıkma yolundadır. Ve şiire dair fikirlerimizi söylerken hiç şüphe etmeyelim: Aramızda bir sırrı konuşmaktayız.*” Aynı sene kendisiyle yapılan bir mülakatta sorulan “*Bütün dünyada şairin yavaş yavaş silinişini, adeta demode oluşunu söyleyenlere karşı ne dersin?*” sorusuna cevap veren Necip Fazıl meselenin sebebini biraz daha farklı izah eder. Şaire göre, “*şiirin eski devirlerden kalan ulvî idraki son günlerde adamakıllı şaşırmış ve membaini hemen hemen kaybetmiştir. Bu devirde iyi şair olabilmek için yegâne çare en üstün şair olabilmektir. Bu devrin ikinci, üçüncü derecede şaire artık tahammülü kalmamıştır. Bu, demek değildir ki artık şairin istikbali kalmamıştır. Bu devirde şair olmak en zor şeydir.*”¹¹³ Daha sonraki bir başka yazısında yeni şiiri topluca tenkit eden Necip Fazıl, ona hastalık tanısı koyacaktır: “*Yeni şiir... Basit, bedahet kadar basit, fakat onun kadar nümayişsiz ve emin bir anlatış*

¹¹⁰ Bkz. “Şiir Ölüyor mu?” *Ulus*, (1937), sayı: 5853 – 5859 – 5866 – 5873 – 5877 – 5884 – 5891 – 5898 – 5905, (1938). Bu ankete başka dergilerden de cevap gelmiştir. Bkz. Peyami Safa, “Şiir Ölüyor mu?”, *Yedi Gün*, (13 Ekim 1937); Aynı yazı için bkz. Peyami Safa, *Objektif 2: Sanat – Edebiyat – Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 274; Hamit Macit Selekler, “Şiir Ölüyor mu?”, *Varlık*, cilt: 5, sayı: 110, (Şubat 1938), s. 594; Nurullah Ata, “Fikirler ve İnsanlar: Şiir Ölüyor mu?”, *Milliyet*, sayı: 3110, (Teşrin-i evvel 1937); Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Ölüyor mu?”, *Cumhuriyet*, sayı: 4916, (İkincikanun 1938), s. 19 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 21.

¹¹¹ Bu anket hakkında daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Doğan, *1921–1941 Yılları Arasında Şiir Tartışmaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995, ss. 43 – 62.

¹¹² Yaşar Nabi (Nayır), “Şiir Buhranı”, *Varlık*, sayı: 107, (Birinci Kanun 1937), s. 545.

¹¹³ Heray, “Necip Fazıl Diyor ki”, *Her Ay*, sayı: 4, (Haziran 1937), s. 96.

üzerindeyim: Bu bir hastalıktır.” Necip Fazıl’a göre bu hastalık Batı’da başlamış ve bize oradan gelmiştir. Şair bu tarihî seyri şöyle ifade eder:

“19’uncu asrın ikinci yarısından sonra doğan ve hazırlanmaktaki korkunç istikbale karşı Bodler ve Rembo gibi, büyük huzursuzluğun müstesna bestekârlarını doğuran inkâr ve ihtilaç çağı, 1914 Dünya Harbi’nden sonra layık olduğu cinnete kavuştu; kâh ayılır, kâh bayılır gibi oldu, fakat asla şifaya ermeksizin bütün cemiyet, fikir, sanat, ilim ve siyaset dünyasında sahte frenler, payandalar, teselliler ve ayarlamalarla bugüne doğru topallaya topallaya yol aldı. Nihayet bizde de çıkartma kâğıdı çerçevesinde ve hazin bir taklit ve özentî kadrosunda boy gösterdi.

İşte her türlü sahte teselli şekillerinden de mahrum bir buut sıkıntısı içinde bize düşen özentî hissesiyle beraber bütün dünya, cemiyet, insan ve ruh plânında sebep! Sebep budur. Gönüllerdeki iman ve nizam yataklarının aşınmış olması ve yenilerinden hiçbir haber gelmemesi...”¹¹⁴

Necip Fazıl’ın “*Yeni Şiir*” hastalığıyla ilgi tahliline göre 19. asrın ortasında başlayan inkâr ve ihtilaç çağı, 1. Dünya Savaşı’ndan sonra tam bir cinnet geçirmiş; gönüllerdeki iman ve nizamı yıkarak fikir, sanat, ilim, siyaset gibi bütün insani değerleri kaynağında zehirlemiş ve diğer güzel sanatlarla birlikte şiiri hastalığa boğmuştur. Bu hastalık taklitçi bir zümre eliyle bize de bulaştırılmıştır. Bahsedilen şiir buhranının sebebi budur.

Avrupa’daki sanat hareketlerini değerlendiren N. İlhan Berk, şiirin 20. asırda bir şeyler kazandığını inkâr etmemekle birlikte yaşayan büyük bir şaire henüz şahit olunamadığını ifade temektedir. Şiirde yapılan hiçbir hareketin önceki yüzyılı aşamadığını belirten yazar, şiir hakkındaki bir sürü nazariyenin değerleri alt üst etmekten başka bir netice vermediği düşüncesindedir:

“Resim gibi şiirin de öz bir Klâsisizme dönmesi artık pek yakın. Bu yüzden değil midir ki ortada şiir için bir kriteriyuma tesadüf etmek müşkül bir vaziyet aldı. Hangi şiiri beğenmek lâzımdır? Hangi şiir iyidir? Hele bugün bunların cevaplarını bulmak o kadar güç bir vaziyete gelmiştir ki... Bir cemiyette sanatın kıymet ölçüsünü kaybetmesi kadar tehlikeli bir şey yoktur. Bu yüzden ki hakikî sanatkârlar akıntıya kürek çekebilen kimselerdir. Yarı sanatkârlardır ki yürüdükleri yolun emniyetinden şüphe ederler ve nerede henüz başlayan bir akıntı varsa, kendilerini oraya kaptırmaktan kurtulamazlar.

Öyle zannediyorum ki yeni olmak kaygısıyla hareket eden bu kimseler, insanın bitmez tükenmez bir mevzu olduğunu unutarak, yeniyi başka şeylerde

¹¹⁴ Necip Fazıl Kısakürek, “Tanrıkulundan Dinlediklerim; Yeni Şiir”, *Büyük Doğu*, cilt: 1, sayı: 9, (Aralık 1945), s. 11.

aradıkları için bu hâle düştüler. Bütün bu hareketler şiire ancak yeni iklimler açtı. Bu sahipsiz iklimlerse, hâlâ hakikî sanatkarı beklemektedir.”¹¹⁵

Hamit Macit Selekler, *Ulus* gazetesinin yukarıda bahsedilen edebî anketi münasebetiyle yazdığı yazıda “Şiir ölüyor mu?” sorusuna “İşitmedim. İnsan yaşadıkça, insanın bir meçhulü, bir meselesi, bir ıstırapı var oldukça şiir yaşayacaktır.” diye cevap verir. Ancak şiirin eski sihrini kaybettiğini itiraf eder. Şiirin düşüşünü toplumsal hayata bağlayan Selekler, mesafeye hükmetmek isteyen insanın maddeye ram olduğunu; “çocukluk gecelerinin uykusuz, uykularının rüyasız, rüyalarının huzursuz” geçtiğini belirtir. Devamında “O hâlde bugünün insanı mustarıptır, diyeceğiz; evet öyledir. Şiirden neden teselli ummadığını da sorabilirsiniz. İstirabıyla bile baş başa kalamadığından... tatmin edilemediğinden... ve galiba asıl sebep eski kıymet ölçülerini, kıymet hükümlerini kaybettiğinden...”¹¹⁶ der. Yazar, şiire yeni kıymet ölçüleri bulmak isteyenlerin ona yeni maksatlar izafe etmesinden ve şiir bizzat gaye iken başka gayelerin vasıtası yapılmak istenmesinden şikâyet eder. Şiirin istikbalini ferdiyete bağlarken “Bugünün şiiri ferdin eseridir. Ancak bugünkü cemiyetin içinde erimemek, ferdiyetini koruyabilmek müşküldür.” der. Şiirin Türk edebiyatındaki durumuna da değinen yazar, Necip Fazıl’da olduğu gibi Türk şiirine hastalık tanısı koyar: “Memleket çerçevesi içinde bu mevzuu ele alırsak, bir ölüm manzarası değil, bir hasta görürüz... Hastanın nöbeti, hastalığın sair arazı yok. Ancak o, gıdasız kaldığından zayıf ve kansızdır.” dedikten sonra, bu hastanın şifa bulması için dünya kültürüyle beslenmesini şart koşar. Türk şiiri tarihini kısaca değerlendiren Selekler, “Bâkî ve Fuzûlî’nin yaşadığı asırlarda Mimar Sinan da yaşamıştı. Ordu Tuna’yı aşmıştı. Enderunî Vâsıf’ın yaşadığı günlerde İmparatorluk inhitat devrini yaşıyordu. Divan şiiri İmparatorlukla doğmuş, parlamış ve sönmuştür. Bu sebeple o şiiri bugünkü şair yalnız okur, hatta seve seve okur. Ancak bu şiir, bugünkü Türk şiirinin salacağı köklere hayat verici bir usare veremeyecektir.” diyerek yeni şiirin gelenekten değil başka kültürlerden beslenmesini ön görür. Bugünkü Türk şairinin Yahya Kemal’i ezberlemesini ister. Çünkü “Kemal mükemmeliyete erişmiştir. Bu şiirin her türlü ihtimalleri üzerinde ayrı ayrı düşünülmüştür... Bundan başka onun şiirinde ‘Lisandan çıkan bir mükemmeliyet saf şiir seyyalesi’ vardır.” Bugünkü şiiri kurmak için halkı anlamanın lüzumundan da söz eden yazar, bir reformun

¹¹⁵ N. İlhan Berk, “Kıymet”, *Yeni Adam*, sayı: 287, (Haziran 1940), s. 5.

faydalı olacağına inanır. Fakat bugünkü reformistlerin şekli kırmalarına katılmaz. Şiirde şeklin ehemmiyetine itibar eden yazar, “*Şiirde aranan mükemmeliyetin, zamana karşı koyacak metanet ve selâbetin ancak şekil zorluklarıyla temin edilebileceğine*” inanır. Yazar, şiiri iyileştirmek için şaire bazı tavsiyelerde bulunur: “*Yeni zamanların şairi; şiiri nesre benzemek tehlikesinden korumakla, mükemmeliyeti feda etmemekle, yeni insanı tanımakla ölümden kurtarabilecektir.*”

“*Şiir ölüyor mu*” sorusuna cevap arayan bir başka isim Peyami Safa’dır. Yazar, daha bu anket başlamadan önce meseleye değinerek “*Şiir ölmedi. Havada koşan elektrik dalgaları gibi kendisini nakledecek büyük bir kalp ve kafa dinamosu, büyük bir şair arıyor. Eminim ki bu şair bugün yeryüzündedir. Fakat beşiklerde mi? Mekteplerde mi? Sisli dağların ardında mı? Tavan aralarında mı? Bilmiyorum.*” der.¹¹⁷ Aynı sene yazdığı bir başka yazıda ise hemen her devirde buna benzer kaygıların olduğunu, ancak şiirin her şeyin üstünde yoluna devam ettiğini Batı’dan örneklerle ifade eder. Günlük vakaların tazyikine kapılan şairin hakiki şiirin ebedî mevzuundan ayrı kalabileceğini, ancak bu durumun geçici olduğunu belirten Peyami Safa, bugün de böyle bir sürecin devam ettiğini, fakat şairin ihtiyacı olan sükûna kavuştuğu zaman tekrar şiire has mevzulara döneceğini söyler. Yazar bu süreci şöyle tarif eder:

“Evi yanan bir adam ne kadar şair olsa, fezaların sonsuzluğu önünde hayale ve düşünceye dalmayı, bir kova su aramaktan daha gülünç bulur. Evi dünya olan şair de cihanın geçirdiği bugünkü yangın telâşında yıldızlarla sohbet fırsatını bulamıyor ve maddi tedbirler arayarak, yürekleri yananlara günlük fikirlerin teselli suyunu serpmek istiyor.

Bu yangın sönecektir. O güne kadar şiirin en büyük sözlerini söylemesini beklemeyelim. Temelleri zangırdayan bir dünyanın hüznü içinde, bugünkü şiir susacak veyahut biraz kekelemek için ağzını açacaktır.”¹¹⁸

Bir yıl sonra yazdığı diğer bir yazıda aynı düşünceyi daha da geliştiren yazar; kısa sürede söndürmenin mümkün olmadığı bu yangın yerinde “*hakiki istidatlarla beraber şarlatanlar da kendi ihtiras ve menfaatlerine gıda bulmak ümidine düştükleri için ortalığı bir eser ve iddia bolluğu*” istila edecektir, der. Yazının devamında yazar, bu bolluğu şöyle değerlendirir:

¹¹⁶ Hamit Macit Selekler, “Şiir Ölüyor mu? – Ulus’un Edebî Anketi Münasebetiyle”, *Varlık*, cilt: 5., sayı: 110, (Şubat 1938), s. 594.

¹¹⁷ Peyami Safa, “Şairsiz Asır”, *Her Ay*, sayı: 2, (Mayıs 1937), s. 98.

“Bu bolluk ne açık bir bereket, ne de gizli bir kıtlık alâmetidir. Yeni taazzuv şekillerini ve imkânlarını arayan şiddetli bir tekâmül hamlesinin ortaya koyduğu geçici bir buhrandır. Bu buhran, hayırlı olduğu kadar meş’um da olabilir, çünkü yeni bir hayata çıkarabileceği gibi mahvolmaya da götürebilir. Tehlike, şüphesiz ki mücerret edebiyat ve şiir için değil, onun yapmak istediği bu hamle için vardır.”¹¹⁹

Yazar; aynı merhaleyi Türk şiirinin de geçirdiğini, bu olgunlaşma ve billurlaşma devresinde ortadaki şair ve şiir bolluğuna ne hayranlıkla ne de nefretle bakılmaması gerektiğini söyleyerek bu bolluğun bizden istediği şey “*güzel bir tasfiyeyi kolaylaştıracak kuvvetli bir dikkat, âdil bir tahlil ve tenkittir*” der.

Şiirin bu ataletten kurutulacağını düşünen bir başka yazar Ahmet Kutsi Tecer’dir. Mesele üzerindeki ısrara itiraz eden Tecer, bu durumu bunalımdan ziyade kabuk değiştirme olarak görmek istemektedir:

“Son zamanlarda, şiirin artık eski ehemmiyetini kaybetmekte olduğu sık sık tekrar ediliyor. Bazı bedbinler, daha ileri giderek, şiirin artık unutulmaya, terk olunmaya mahkûm olduğunu söylüyorlar. Vakıa şudur: Şiir, bugünkü hâliyle tatmin edemiyor. Fakat ‘bugünkü hâliyle’ çünkü şiirin bugün hâlâ devan ettirdiği temler, artık eskimiştir. Bugünkü şiir, bugünkü hayatın yeni idraklerine göre yeni formlar yaratmak zarurettedir. Böyle istihaleler öteden beri olagelmıştır. Her sanat kolu, asırlar zarfında, türlü merhalelerden geçmiştir. Bütün bu geçişler, uzun veya kısa süren buhranları takip eder.”¹²⁰

Ahmet Kutsi, yeni hayat telakkisinin ve yeni idealin şiirde temleri değiştirmeyi meşru kıldığını söyleyerek söz konusu buhrandan çıkış yolunu da göstermiş oluyor. Şiir için lirizmin eski kaynaklardan olduğunu düşünen yazar, “*modern zamanlarda, cemiyet hayatında husule gelen buhranlar ahlâk, aile, din gibi müesseseler üzerinde derin tesirlerini bırakmıştır. İçtimaî buhranlar ise epik temleri ilhama daha müsaittir.*” diyerek şiirde tematik unsurların değiştirilmesini tavsiye eder. Buna rağmen kısa zamanda epik şiirin düşünüldüğü kadar inkişaf edemeyeceğini söyler. Çünkü hâlâ on sekizinci yüzyıldan kalma ‘epope’nin dirilemeyeceği fikri edebiyatçıların kafasını

¹¹⁸ Peyami Safa, “Şiir Ölüyor mu?”, *Yedi Gün*, (13 Ekim 1937); *Objektif 2: Sanat – Edebiyat – Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 274. (Aynı soruya daha önce Batı’da cevap arandığını ve bu neşriyatın sanatkârlarımız tarafından takip edildiğini bu yazıdan öğrenmekteyiz.)

¹¹⁹ Peyami Safa, “Şiir, Çağını Değiştiriyor”, *Cumhuriyet*, (1938); *Objektif 2: Sanat – Edebiyat – Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 273.

¹²⁰ Ahmet Kutsi Tecer, “Şiirimizin Canlanması İçin”, *Varlık*, cilt: 7, sayı: 133, (Ocak 1939), s. 30.

meşgul etmektedir. Yazar bu saplantıyı şöyle izah eder: “*Epope deyince, eski epik temler düşünülüyor. Bilhassa ‘kılıç, kalkan hamasiyatı’ hatıra geliyor. Tatalım ‘epope’ tabiri bu tarihî an’aneye ad olsun ve o artık dirilmesin. Epik ruh yaşamaktadır. Epik tahassüs, epik soluk sönmemiştir. Yeni epik temler, yeni kahramanlıkların doğuşudur. Elverir ki bunlar işlensin. Yeni epik formlar ve bunun icap ettirdiği teknik başarı temin olunsun.*” Ahmet Kutsi Tecer, II. Dünya Savaşı’nın eşliğindeki insanlığın bilim ve teknolojiye gerçekleştirdiği ilerlemeden kaynaklanan yeni ve modern hayatın ya da bu hayatın getirdiği Modernizm duygusunun edebiyata, hususiyle şiire taşınmasını istemiş olmalıdır. Çünkü bugünkü sanatkarın kuvvetle duyduğunu söylediği müşterek tahassüsler, yeni hayatın epik temleri sayılabilecek fikir cereyanlarıdır.

Önceki neslin temsilcisi sıfatıyla Türk şiirinin istikbali hakkındaki poetik kanaati öteden beri bilinen Yahya Kemal, bu dönemin sonuna doğru kendisiyle yapılan bir mülakatta Batılı anlayışın refakatinde kendi iklimimize dönmeyi tavsiye eder. Edebî seviyeyi yükseltmek için ne yapılmalıdır, şeklindeki soruya şair şöyle cevap vermiştir:

“Bence her şeyden önce gerek şiirde, gerek edebiyatın bütün nevilerinde kemiyetten keyfiyete dönmekle mümkün olur. Şiire ve nesre mazinin ve aynı zamanda alafranga snobizminin yığmış olduğu nakîsaları, öz ve temiz münekkitler tasfiye ederlerse, şiir ve nesrin Avrupa anlayışını alırsak, artık ecnebi edebiyatlarının mukallidi olmaktan kurtulursak, kendi ırkımızın ve kendi iklimimizin yazı numunelerini vermeğe heveslenirsek, nihayet kendimize ve ecnebilere ‘Türklerin kendilerini aksettiren edebiyatları vardır.’ dedirtmeye başlarsak bu mümkün olmaya yüz tutar.”¹²¹

Kemal’in bu düşüncesine gençler de katılır. Milliyetçi gençlere göre, memleketimizde beynelmilel bir edebiyatımız olsun istiyorsak, kendi değerlerimizde derinleşmeliyiz. Bunu yaparken Garp tekniği ve kültürüne ihtiyacımız olacaktır. Fakat asıl malzeme daima yerli kalmalıdır. Vasfi Mahir, kendisiyle yapılan bir ankete verdiği cevapta bu görüşü şöyle ifade eder:

“Edebiyatımızın kendi içine doğru derinleşerek ve genişleyerek gelişmesine taraftarım. Bugün bizim memleketimizde dünyanın en yüksek eserini meydana getirebilecek şartlar ve muhit vardır. Biz Türk edebiyatını Türk’ün karakteri üzerine kurmadıkça, Türk edebiyatında Türk topraklarının rengini canlandırmadıkça, cihan edebiyatı içinde fazla bir değer alamayız. Tarih

¹²¹ Hikmet Feridun (Es), “Yahya Kemal ile Konuştum”, *Yedigün*, (Temmuz 1935); Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1998, s. 255.

ve sosyoloji alanında ulusal benliğine dönmüş olan Türk çok geçmeden edebiyatta da kendi ruhunu gösterecektir. Yalnız bunun için Garp tekniğine ve Garp kültürüne son derece ihtiyacımız vardır. Ben öyle bir edebiyat istiyorum ki dünyanın en yiğit, aynı zamanda en ince ve en derin insanı olan Türk’ü bütün dünyaya anlatsın ve edebî varlığımızı kendi sınırlarımızın dışına taşırabilsin.”¹²²

Millî değerlerin Batılı bir teknikle işlenmesi mümkün müdür ve bu iki taraftan birini tutanlar arasında fikrî bir ihtilaf yok mudur? Bu yıllarda beynelmilel bir Türk edebiyatı tasavvur edenlerle edebiyatın millî kimliğe dönmesini isteyenler arasından bir fikir ayrılığı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak meseleye tarafsız bakmayı başarabilenler, bu fikir ayrılığını lüzumsuz görürler. Peyami Safa bir yazısına başlarken “*Memlekette edebiyat isteyenlerle edebiyatta memleket arayanlar, iki ayrı fikir grubuna mensup görünüyorlar. Hakikatte bu fark ya hiç yoktur yahut da çok mübalâğa edilmiştir.*”¹²³ diyerek millî olmayan bir edebiyatın beynelmilel de olamayacağı fikrini savunur.

Şiirde hecenin yaygınlaştığı 1927’lerde önceki neslin bir başka temsilcisi olan Ali Canip Yöntem, genç şairlere ithaf ettiği bir yazısında yeni şiirin güdük kalmasını iki sebebe bağlar: mevzu ve modelsizlik. Genç şairlerin mevzu olarak yalnız vefasız sevgiliyi seçmelerini fizyolojik bir ihtiyaç olarak gören yazar, artık bezginlik veren bu konunun terk edilmesini ister. Ancak bunun başarılabilmesi için hakiki modellere ihtiyaç vardır. Zira “*vefasız sevgililere dair şiirlerin sâiki, sadece fizyolojik zaruret değildir; modelsizliktir.*” Çünkü yıllar var ki genç şairler, gözlerini bütün cihana yummuşlardır. Bu yüzden Batı’daki hakiki modellerden habersizdirler. “*İnsan dünya edebiyatlarından gafıl olursa elbette muhitin utturadından kurtulamaz... Fakat modelleri görmeye başlarsa tabiat ve hayatın nice nice yazılmaya değer safhaları olduğunu idrak eder.*” Yukarıda bahsedilen Hamit Macit Selekler’den daha önce Türk şairinin dünya edebiyatına açılmasını tavsiye eden Ali Canip Yöntem, genç şairlerin – dünya edebiyatlarında görüldüğü gibi – millî hayata dair mevzuları şiirleştirmesini ister:

“Memleketimizin tabiatına, milletimizin hayatına dair mevzular işte ter ü taze duruyor. Bunların binde biri edebiyatımıza girmemiştir. Ufak tefek bazı tecrübeler sahiplerine muvaffakiyet temin etmekten hâlî kalmadı: İşte ‘Baykuş’, işte ‘Han Duvarları’, işte ‘Binnaz’, işte ‘Gemiciler’, işte ‘Canavar’...

¹²² Muzaffer Reşit, “Vasfi Mahir’le Bir Konuşma”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 60, (Sonkanun 1936), s. 184.

¹²³ Peyami Safa, “Memleket ve Edebiyat”, *Kültür Haftası*, (1938); Objektif 2 / Sanat – Edebiyat – Tenkit, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 73.

İstanbul'un bin bir gurubu, Anadolu'nun bin bir dağı, kırı, bayırı... Sonra tarihimiz, masallarımız, menkıbelerimiz, âdetlerimiz ilh. Bütün bu bâkir ve zengin mevzular, gençlere şöhret temini için hazır duruyor. Fakat bu sahalarda muvaffakiyet müşabih sahalarda muvaffak sanatkârların eserlerini, yani muhtelif modelleri görmeğe vabestedir.”¹²⁴

Faruk Nafiz'in “*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken / Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.*” mısralarını ihtiva eden San'at (1926) şiirindeki poetik teklifle aynı olan bu görüş, yeni şiirle ilgilenen pek çok yazarın müşterek kanaatidir. Zira “*Devir, Millî Mücadele'yi zaferle sonuçlandıran Türk'ün derinliklerinde sakladığı gücün anlaşılması ve anlatılmasını şart koşar.*”¹²⁵ Çünkü zaferle taçlanan Millî Mücadele, millî bir romantizme sebep olmuştur.¹²⁶ Bundan böyle Anadolu, şiirin en gözde mevzuudur ve gençler bu yeni mevzua dört elle sarılmıştır. “*O derece ki halk şiirlerinden ilham almamış genç bir şairimiz yok gibidir.*”¹²⁷ Ancak bu memleketçi şiir, yeni temayı derinlemesine işleyip üretebilmesi için ihtiyaç duyduğu estetik ve poetik düşünceyi arkasında bulamaz. Devrin matbuatına bakıldığında Anadolu ve Anadolu insanının hususiyetlerini ele alacak şiir için zemin niteliğinde felsefi, estetik veya poetik değerde metinler bulmak güçtür. Bunun yerine daha çok Anadolu hakkında günübürlük gazete hamasetiyle karşılaşılır. Bunlardan bazısı ilgisizlikten de şikâyet etmektedir. Behçet Kemal Çağlar bir yazısında Anadolu'ya karşı duyduğu heyecanı dile getirirken matbuatı şöyle uyarır:

“Ne varsa Anadolu'da var, ne çıkarsa Anadolu'dan çıkacak. Öz kaynağa dönüyoruz. Öz kaynağı araştırıyoruz. Tam okumuş ve tam Türk kalmış olmasını, şehirde yerleşmiş ve köylü kalmış olmasını bileceğiz. Bu arada herkese bir vazife düşüyor. Bu büyük vazifelerden biri de matbuatımızdır. İstanbul gazetelerinin böyle sütunlarını idare eden arkadaşlardan rica ederim: Millî müesseselerin ve feragatli kimselerin bu uğurdaki çalışmalarına hiç olmazsa cinayet tefrikaları, uydurma tarih romanları kadar olsun ehemmiyet versinler. Anadolu'dan bir Çin'miş gibi, bir yarı muhayyel garibeler diyarı imiş gibi bahsetmekten vazgeçsinler...”¹²⁸

¹²⁴ Ali Canip Yöntem, “Mevzû'un Rolü”, *Güneş*, sayı: 12, (Haziran 1927), s. 2; *Prof. Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, (Haz. A. Sevgi – M. Özcan), (2. bas.), Tablet Yay., Konya 2005, s. 56.

¹²⁵ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2003, s. 38.

¹²⁶ Beşir Ayvazoğlu buna Anadolu romantizmi adını verir ve kısaca değerlendirir. Bkz. *Gelenğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 313.

¹²⁷ Peyami Safa, “Memleket ve Edebiyat”, *Kültür Haftası* (1938); *Objektif 2: Sanat – Edebiyat – Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 73.

¹²⁸ Behçet Kemal Çağlar, “Edebî Bir Tasfiye”, *Varlık*, cilt: 4, sayı: 79, (1. Teşrin 1936), s. 100.

Orhan Şaik Gökyay, Türk edebiyatındaki bir başka boşluktan söz eder: Kahramanlık edebiyatı. Yazara göre kahramanlık temı, Türk edebiyatının hiçbir devrinde hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Millî Mücadele destanı da bu ilgisizliğin istisnası değildir. Eğer yazıya geçirilmezse bu destanın hatıraları da geçmiştekiler gibi kahramanlarıyla birlikte toprak olup gidecektir. “İstiyoruz ki Türk tarihinin yakın ve uzak mazisini, edebiyatın bütün şekillerinde ve çeşitlerinde yaşar görelim.” diyen şair, millî heyecanın Millî Mücadele’ye ait hatıralarla beslenmesini arzu eder:

“Yarın Sakarya’nın harita üzerinden yalnız mavi bir çizgiden ibaret olmadığını, nesilleri nesillere bağlayan ve mefahirimizi besleyen coşkun bir aksi-i seda olduğunu tanıtmak; Çimentepelerin, Düatepelerin, Kocatepelerin her birini bu vatanın ufuklarından bütün dünyaya irtisam etmiş abideler olarak yaşatmak tarihin olduğu kadar edebiyatın vazifesidir. Çünkü tarihte ve hayatta olduğu kadar, belki ondan ziyade, bu milletin içindeki güneş edebiyata vurduğu zaman daha haşmetli ve sönmez görünecektir.”¹²⁹

Tarihlerini unutan milletlerin millet olarak yaşamaya devam etmesi zordur. Yaşamak isteyen millet, önce tarihini yaşatmalıdır. Bununla birlikte kronolojik kaydı tutulup arşivlere hapsedilmiş tarih yaşayan tarih değildir. Tarihin yaşaması, hâl’de sürekli yorumlanması demektir. Bunu tarih ilmi tek başına yapamaz. Herhangi bir millette tarih ilmi çok ilerlemiş olsa bile bu faaliyeti ancak tarihe meraklı sınırlı sayıda aydını takip eder. Bu ise tarih şuurunun geniş kitlelere yayılması için yeterli değildir. Tarih şuurunun canlı kalması; bilimden sanata, eğitimden siyasete kadar hemen her alanda tutunabilmesine bağlıdır. Millî tarihi yaşatan en sağlam kaynaklardan biri belki de birincisi, edebiyattır. Zira milletlerin siyasi tarihine bakıldığında millî dirilişin genellikle edebiyat sayesinde olduğu görülür. Bunun en önemli kanıtı destan devri edebiyatıdır. Fakat milletlerin daha sonraki hayatında da edebiyat aynı işlevi sürdürür. Kısacası millî mefkûreler edebiyatta doğar ve en canlı şekilde edebî eserlerde yaşar. Bir başka deyişle sosyal olaylar hissî bir tepki olarak ilk önce edebiyatta ifade edildikten sora bir düşünce şekline girer ve toplum vicdanını harekete geçirir.¹³⁰ Öyleyse sağlıklı bir edebiyatın yaşanan tarihe kayıtsız kalması düşünülemez. Belki onu yansıtmı biçimi kendi devrine göre farklılık arz edecektir. Fakat onu ihmal etmesi, toplumsal hayatla

¹²⁹ Orhan Şaik Gökyay, “Kahramanlık Edebiyatı”, *Uludağ*, sayı: 14, (İkincikânun 1938), s. 1.

¹³⁰ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev. Onur Güneş Ayas), (1. bas.), Timaş Yay., İstanbul 2009, s.55.

ilgili en önemli işlevini yitirmesi anlamına gelir. Tarihi yaşatmanın tarih kadar edebiyatın da görevi olduğunu söyleyen Orhan Şaik Gökyay, Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatına yukarıda bu işlevini hatırlatmaktadır. Nitekim Türk edebiyatı bu dönem tarihine kayıtsız kalmamıştır. Hatta hiçbir dönemde sosyal ve siyasi hayat edebiyatta bu derece geniş yer bulmamıştır. Kemal H. Karpat'a göre “*Türkiye’nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyattır.*”¹³¹

Türk edebiyatı yüzünü yeni zaferin hakiki kahramanı Anadolu’ya döndürdüğü zaman umduğundan çok farklı bir manzara ile karşılaşır: “*Çıplak bozkır, fakir ve zavallı Türk köylüsü. Bu karşılaşma onda bir şok tesiri uyandırır. Cumhuriyet devri Türk edebiyatı bu şokun akisleri ile doludur.*”¹³² İstanbullu şairin Anadolu gerçeği karşısında duyduğu ıstırap, bu dönemin başında yazılan Han Duvarları (1923)’nda – az çok gerçeğe yakın da olsa – romantik bir tem olarak ilk defa şiire dönüşür.

Bundan böyle memleket şiiri, önünde açılan yeni ufka doğru poetik düşüncenin refakatinden mahrum yoluna devam edecektir. Zaman zaman iyi örnekler vermekle birlikte kuru hamasetten kurtulamayan ve kendini derinleştiremeyen bu şiir, işlediği birkaç temi kısa sürede tüketecek ve tekrara düşecektir. Ancak bu noktaya geldikten sonradır ki poetik düşünce bu şiir üzerine eğilmiş ve onu tanımaya çalışmıştır. Yedi Meşaleciler’in beyanname niteliğindeki mukaddimelerinde “*son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümü...*” diyerek üstü kapalı tepki gösterdikleri şiir budur.¹³³

¹³¹ Karpat, Age., s. 61.

¹³² Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri 2; Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, (7. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1996. s. 20.

¹³³ Millî Mücadele’de Mehmetçiğin yanında yer alan ve ortaya koyduğu faziletle zaferin sembolü olan Anadolu kadını, bu yıllarda tezahür eden memleket şiirinin en önemli temlerindendir. Bu şiirde Anadolu kadını “Ayşe” ve “Fatma” isimleriyle temsil edilmiştir. Özellikle Halkevleri dergilerinde bu şiire önemli bir yer ayrılmıştır. Aşağıda farklı iki halkevi dergisinden alınmış şiirlere yer verilmiştir:

Anadolu’nun Ayşe’si
Varsın günün ateşi sızsın bakır yüzünden.
Toprağın aşkı taşar senin siyah gözünden.
Bu sevginin yolunda kararır beyaz tenin!
Genç kızlığından bile mukaddes bu aşk senin...
İhtirasını her an gönlünde sindirirsin!
Tarlanın yollarında türkünle dindirirsin...
Gün olur sen toprağı toprak elini yarar...
Kanın toprakta diner yaranı toprak sarar.
Gün olur çalışırken, toprağı ıslar terin
Yine de boşa çıkar o tatlı emeklerin:
Çimenken ekinleri ya kızgın güneş yakar,
Ya altın başakları coşkun sellerle akar.
Geçinirsin o yıl da toprağın artığıyla.
Gömleğin gene kalır sırtında yırtığıyla
Yine de kaplayamaz gönlünü hiçbir derdin
Çünkü sen o gönlünü mutlak tarlana verdin...

Birinci dönem Cumhuriyet Devri Türk şiirinin estetik tarafıyla ilgili pek çok menfî görüşün yanı sıra, bu şiirin yeni bir hamle olduğunu söyleyenler de vardır. Hatta bir yıl önce yeni şiiri, mevzuu ve modelsizlik yüzünden zayıf bulan Ali Canip, hece şairlerini vezne hâkimiyetleri ve Türkçeye itimatları dolayısıyla alkışlarken onlar hakkında şu hükmü verir: “*Bu gençlerin eserleri, hiç şüphe yok ki, Türk edebiyatının şaheserleri değildir; fakat güzel Türkçeden yarın için beklediğimiz şiir abidelerinin muhakkak mesnetleri, temelleri bunlardır. Ve bu, o kadar büyük bir şereftir ki Türk edebiyat tarihinin isimlerini hürmet ve muhabbetle yâd ettiğim şairlere mutlaka çok itinalı sahifeler ayıracaktır.*”¹³⁴

Toprakta başlar yasın, toprakta diner yasın.
İçinden kopar senin, içine siner yasın.
Kahramanlar yetişir senin temiz kanından,
Uzat da öpsün tarih faziletli alnından...

Ahmet Türkmenoğlu, *Halkevi*, sayı: 36, (Birinci teşrin 1936), s. 441.

Ayşe

Yaz seması kadar parlak gözlerin,
Bugün yine neden şebnemli Ayşe?
Civanın Memetten yok mu haberin,
Gözlerin ondan mı pek nemli Ayşe?

Gurbete gideni tez gelir sanma,
Boş yere umuda düşüp aldanma,
Memedi an, fakat hicranla yanma
Haber etme sakın sitemli Ayşe!

Memet gurbet elde adını anar,
“Ayşe benim!” diye avunur, kanar,
Gönlünde açtığın yarası kanar
İnan, Memet sana özlemli Ayşe!

Dönsün hele Memet gurbet elinden,
Bak nasıl saracak ince belinden,
Koklarken aşkın pembe gülünden
Saçını örececek sitemli Ayşe!

Yaz seması kadar parlak gözlerin!
Bugün yine neden pek nemli Ayşe?
Civanın Memetten yok mu haberin
Gözlerin ondan mı şebnemli Ayşe?

Osman Balkır, *Kaynak*, sayı: 94, (Kasım 1940), s. 412.

Aynı tema ismi duyulmuş şairler tarafından da ele alınır. Bir örnek olması için Şükûfe Nihal Başar’ın aynı konudaki şiiri aşağıya alınmıştır:

Ayşe

Ak bulutlar içinde yola doğarsın, Ayşe:
Alacaktır tan yeri, bekle ağarsın Ayşe.
Toprağa adaklanmış bir incecik fidansın,
Biraz da başkaları kırılısın, varsın Ayşe.

Ali Canip, Millî Edebiyat ve yeni lisan anlayışının temsilcisi olarak vaktiyle ileri sürdükleri görüşlerin hece şairleri eliyle tahakkuk ettiğini görmekten duyduğu memnuniyeti ifade ederken onların yeni şiirde henüz bir başlangıç olduğunu vurgulamakta ve asıl muvaffakiyeti bu ivmenin doğuracağı daha sonraki eserlerden beklemektedir.

Yeni neslin inkılapçı kanadında ise bu şiir daha büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır. Yaraş Nabi, bir yazısında yeni şiiri methetmekle kalmaz onu beğenmeyenleri bu şiiri okumamakla suçlar. Yazarın yeni şiir hakkındaki umumi kanaati şudur:

“Gerçekten son yıllarda Türk edebiyatının şiir sahasında bariz bir kalkınmaya şahit olduğumuzu iddia edebiliriz. Gündelik gazetelerimizin fıkra sütunlarında genç şairlere hücumlarda bulunmak mutad hâline girmiş olduğundan, bu hükmümüz ilk bakışta biraz garip görünebilir. Fakat hemen ilave edelim ki, genç şairlerden şikâyet edenler, bugünkü şiir neslini tanımayan ve onu temsil eden eserleri bulup okumasını bilmeyenlerdir. Birkaç formalık kitapçıklarla şiir namı altında zevksiz ve bayat nakaratı geveleyenlerin çokluğu

Omzunda toprak testin, bir elinde otağın,
Üç saatlik bir yolun ucundadır durağın,
Dere tepe düzse de yolu sarıdır dağın;
Saçların bu uğurda neden ağarsın, Ayşe?

Sen kanlı ter dökersin kara taşlar bağ olur;
Çevrendeki başaklar bir altından ağ olur,
Sessizce kavruluşun içerime dağ olur.
Yine de gülümersin; nasıl kibarsın Ayşe;

Erine eş olan sen, yurda evlât veren sen;
Hamurunu pişiren, ekinini deren sen;
Toprağa Omay gibi kanadını geren sen;
Umut gibi her yerde kalbe doğarsın, Ayşe.

Mor gölgeler inerken akşam ıssız tarlaya,
Eş olursun tepeden yükselen solgun aya;
Yol bir dolaşık içle, ömür yetmez sarmaya;
Çöllerde açılmadan solan baharsın Ayşe...

Yavruların bekler sokaklarında köyün,
Onları doyurmaya şimdi de evde dövün;
Erkeğinin gözünde bir başka kadın, düğün;
Bir işleyen yaran var, bilmem kim sarsın, Ayşe!

Seni eller tanımaz, yurdumun sarı gülü;
Güzelliğin bir kara feraceyle örtülü.
Ela gözler parlasın, ser alına kâkülü;
Bulutta güneş gibi bir yok, bir varsın, Ayşe.

Şukûfe Nihal Başar, Sabah Kuşları

¹³⁴ Ali Canip (Yöntem), “Son Neslin Şiirinde Güzel Türkçenin Kuvveti”, *Hayat*, sayı: 97, (Teşrin-i evvel 1928), s. 367; *Prof. Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, (Haz. A. Sevgi – M. Özcan), (2. bas.), Tablet Yay., Konya 2005, s. 474.

bir hakikattir. Fakat bunlar, esasen üzerinde durulmaya değmeyen özentilerden ibarettir. Ve hiç şüphesiz ki edebî bir hükmün teşekkülünde bunların tesir yapması katiyen doğru olmaz.

Hece vezninin ilk kullanıldığı günlerdeki iptidailiğini artık tamamıyla kaybetmiş olduğunu görüyoruz. Genç nesiller, şüphesiz ki Türk diline aruzdan daha uygun olan bu ifade vasıtasını her gün biraz daha ustalıkla kullanmaktan geri kalmıyorlar. Hele son beş sene zarfında Türk şiirinin tekâmülü hakikaten inanılamayacak kadar büyüktür.”¹³⁵

Bu değerlendirmede dikkat çeken şey, yeni şiirdeki tekâmülün hece vezninin tekâmülüyle birlikte düşünülmesidir. Zira bu anlayışın temsilcilerine göre yeni şiirin zaferi, hecenin zaferidir. Hecenin tekâmülü nispetinde yeni şiir de gelişmiş olacaktır.¹³⁶ Bu algı biçimi, şiirden bahsedenleri heceden de bahsetmek zorunda bırakmıştır. Mesela Nahit Sırrı, Cumhuriyet Devri Türk şiirini değerlendirirken şiirle vezin arasında neredeyse fark görmez ve “*İnsan zekâsının en yüksek ve güzel mahsulü olan şiirde Türk edebiyatı bu son on beş sene içinde belki her sahadakinden bariz bir tekâmül göstermiş ve Mehmet Emin’in elinde âhenk ve musikilerinden hayli mahrum ve hayli iptidai bir şekilde ilk terennümlerini duyuran hece vezni, âdeta tanınamayacak derecede ince ve âhenktar olmuştur.*”¹³⁷ der. Birinci dönem Cumhuriyet Devri Türk şiirini baştan sona iptidai bir taslak sadeliğinde ele alan Sefer Aytekin, yazısını “*Bir zamanlar şiirde aruz hece kavgası baş gösterdi ve mücadele, hecenin galibiyetiyle neticelendi.*” cümlesiyle başlatır. Bu cümlemin ardından Türk dilinin tekâmülüne işaret ederek bu dille ilk örnekleri veren hececi şairlerden Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Halit Fahri ve Şükûfe Nihal’in adını zikreder. Bunlardan sonra Ahmet Kutsi, Ahmet Hamdi, Necip Fazıl, Kemalettin Kâmi, Cahit Sıtkı, Behçet Kemal’in şiiri yavanlıktan kurtardığını söyler. Fakat bir ikisi müstesna, bu sonuncuları toplumsal meselelerden uzaklaştıkları için hafife alır. Şiiri toplumsal meselelerin hizmetinde görmek isteyen yazarın amacı ideolojiktir. Dolayısıyla Nazım Hikmet’i heceye vurduğu darbeden ve toplumsal meselelere gösterdiği ilgiden ötürü alkışlar. Yeni şiiri hece ölçüsünden ayrı düşünemeyen yazar, farkında olmayarak şiirin tekâmülünü hecenin tarihiyle izah etmekte ve yıkılan heceden kurtulan şiirin özgürlüğe kavuştuğunu düşünmektedir.

¹³⁵ Yaşar Nabi (Nayır), “Bugünkü Edebiyatımız”, *Varlık*, cilt: 4, sayı: 86, (Şubat 1937), s. 1.

¹³⁶ Hecenin tekâmülüyle ilgili bkz. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları*, (2. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2007.

¹³⁷ Nahit Sırrı (Örik), “Cumhuriyet Devrinde Türk Edebiyatı”, *Ülkü*, cilt: 12, sayı: 69, (İkinciyeşrinisani 1938), s. 281.

Nihayet hecenin tamamen öldürüldüğünü düşünen yazarın bundan sonra yeni şiir hakkındaki hükmü şudur:

“Yeni şiirler serbest nazımdan daha serbesttir. Serbest nazımda kuvvetli bir kafiye vardı ve bu kafiyeler şiire heceden üstün bir ahenk veriyordu. Şimdiki şairler ise yalnız kulağa hitap etmekten kurtulmak için kafiyeyi de kısmen veya tamamen attılar. Mevzularını da genişlettiler, sanatı değil, cemiyeti, halkı ön plâna aldılar. Mısra ayrılıklarına, kıtalara lüzum görmeden nesre yaklaştılar. Halkın arasına indiler, köylünün ıstırabını, Süleyman Efendi’nin nasırını, Ahmet’i, Mehmet’i şiire soktular...”¹³⁸

Yazar bu noktadan sonra Orhan Veli ve arkadaşları Nail V., Bedri Rahmi, Reşat Cemal Emek’i “*yeni tarz şiirlerde en fazla muvaffak olanlardan*” sayar. Behçet Kemal ve Ahmet Kutsi’nin folkloraya yönelmesini şiirde büyük bir değişim olarak alkışlar.

Bu makaledeki düşüncelerin başka dergilerde de tekrar edilmesi, Orhan Veli ve arkadaşlarının her türlü sanat kaygısından uzak, konuşulan dilde denedikleri serbest şiirin propaganda mahiyetinde ideolojik bir destek bulduğunu göstermektedir. Mesela farklı dergilerde, yukarıdaki makaleye taklidi kadar benzeyenleri bulmak mümkündür.¹³⁹

1940 yılında Cumhuriyet Devri Türk şiirini kuş bakışı gözden geçiren Yaşar Nabi, son dönem eserlerini kemiyet bakımından yeterli, fakat keyfiyet bakımından yetersiz bulur. Yazara göre şiir bu neticeye münavebeli bir ilerlemeyle varmıştır. İstiklal Harbi’ni müteakiben şiirde bir durgunluk vardır. 1927’den itibaren Yedi Meşaleciler’in temin ettiği bir ilerleme görülür. 1930 – 34 arası tekrar bariz bir atalet göze çarpar. Yazar, 1934 yılında çıkardıkları Varlık dergisiyle şiirde önemli bir gelişme kaydedildiğini iddia eder. Ancak 1937’den sonra yeni bir gevşemenin ortaya çıktığını söyler. 1940’a doğru ise şiirde yeni bir hamle ile karşı karşıyayız, der ve bu hamleyi şöyle değerlendirir:

“...Bu hamleyle birlikte şiirimizde yeni bir cereyanın da çok kuvvetlendiğine şahit oluruz: Hiçbir kaideye bağlanmayarak tamamıyla serbest çalışmak. Bu serbestî içinde bize yeni sesler getirenler ve yarın için büyük ümitler verenler yok değildir. Ancak şunu da söylemek mecburiyetindeyiz ki, kaidesizlik,

¹³⁸ Sefer Aytakin, “Şiirimizde Büyük Bir Değişme Göze Çarpmaktadır”, *Yeni Adam*, sayı: 248, (Eylül 1939), s. 4.

¹³⁹ Bkz. Füzûzan Husrev Tökin, “Şiirimizde Büyük Bir Değişme ve İlerleme Var”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 153, (Kasım 1939), s. 247.

tekâmül düşmanlığı, yeni şiirimize lüzumundan fazla bir kolaylık, bir acelecilik getirmiştir...”¹⁴⁰

Belli ki Yaşar Nabi serbest şiire taraftar olmakla birlikte, tekniğin tanıdığı imkândan ötürü şairlerin eserleri üzerinde fazla düşünmemelerini endişe verici bulmaktadır. Yazarın akıbetinden endişelendiği şiir hareketi bir yıl sonra “*Garip*” adını alacaktır.

1.2 YENİ ŞİİRLE İLGİLİ İDEOLOJİK BEKLENTİLER

Cumhuriyet Devri Türk şiiri, yeni bir devlet düzeninin siyasi atmosferinde teşekkül etmiştir. Yeni devlet, hemen her sahada başlattığı geniş bir inkılap faaliyetiyle hayatı yeniden tanzim etmek ister. Benimsediği ideoloji, hayatın her alanına hâkimdir. İnkılapçı aydın tabakanın desteğinde geniş bir propaganda ağına kavuşan bu ideoloji, bütün hayata nüfuz eder. Yeni hayat nizamı, her şeyden önce kendisini yaşatacak yeni insanı var etmeye çalışır. Bu amaca hizmet edecekler arasında sanatın ehemmiyeti çok eskiden beri bilinmektedir. Dolayısıyla inkılabı benimsemiş idealistler, sanata ve özellikle de edebiyata – kendi anlayışlarına göre – büyük bir vazife yüklerler. Cumhuriyet Devri Türk şiiri poetikası da bu ideolojik beklentiden nasibini alır. Poetika metinleri yazarına göre değişen derecede inkılapçı ideolojinin tesirine maruz kalmıştır.

Cumhuriyet Devrinde poetik düşüncenin yakından tanıdığı idealist inkılapçıların bayraktar şahsiyeti Behçet Kemal Çağlar’dır. Sanatını, inkılabın hizmetine arz etmekle yetinmeyen yazar, değişik dergi ve gazetelerde hemen her vesileyle inkılap ideolojisinin faziletlerini anlatan pek çok yazı yazmıştır. Hatta kurucusu olduğu dergilerin kendisine tanıdığı imtiyazdan yararlanarak inkılap ve sanat konulu anketler düzenlemiş, bu anket sonuçlarını kendi görüşleriyle ikmal edip neşretmiştir.¹⁴¹ Şair, bu anketlerden birinin baş tarafına şu cümleleri ilave eder:

“Biz; sanata inanan, seven ve yapacağını bilen, yaptığını bilerek yapan, kalemini elinde bir davanın bayrağı ve kılıcı gibi tutan insanların memlekette artması lüzumuna kaniiz. Bu kanaatimiz günden güne takviye ve tatmin edilmektedir.

¹⁴⁰ Yaşar Nabi (Nayır), “Şiirimizde Canlılık”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 165, (Mayıs 1940), s. 544.

¹⁴¹ Bkz. “İnkılâp ve Sanat”, *Yücel*, cilt: 4, sayı: 25, (Mart 1937), s. 5; “Gençlik, Sanat ve İnkılâp”, *Yücel*, cilt: 6, sayı: 33, (Senteşrin 1937), s. 98.

İnkılâpları yaratan memleketlerin gençliğine, sanatkârlarına ve âlimlerine düşen vazifeyi sık sık hatırlatarak bütün gençlerimizi ve âlimlerimizi yeniden hizmete çağırmanın gönüllü ve şuurlu münadiliğini yapmak zevkiyle...¹⁴²

İnkılap uğrunda kalemini kılıç gibi kullanacaklara vazifesini tebliğ etmeyi büyük bir zevk sayan yazarın, sanat ve sanatçı hakkındaki ölçülerini tahmin etmek zor değildir. Bir başka yerde sanatçıya çağrıda bulunurken bu ölçüler kendiliğinden ilan olunacaktır:

“Sanatımızda kendimize dönüş şiarîyetinin bütün samimiyeti ile belirmesini, bu da kâfi değil, nazariyede kalmayıp eserlerle tahakkuk etmesini bekliyoruz.

İnkılâpçı geçinip de daha bir kere Ankara’ya gelmeyen, halkçı geçinip de daha bir tek Anadolu köyü görmeyen nice yazıcılarımız var.

Kendimizi aramak zamanı gelmiştir:

Biz, bize bizi veren insanı sanatkâr sayıyoruz.

Bize başkasını getiren üstat da olsa ancak mukallittir.”¹⁴³

Yerli kıymetlere bağlı sanatı savunan¹⁴⁴ yazarın edebiyatla ilgili düşüncesi sanat görüşünün uzantısından başka bir şey değildir. Hatta edebiyat konusunda biraz daha

¹⁴² B. K. Ç., “Sanat, Gençlik ve İnkılâp”, *Yücel*, cilt: 5, sayı: 30, (Ağustos 1937), s. 213.

¹⁴³ Behçet Kemal Çağlar, “Sanatkârları Davet”, *Yücel*, cilt: 8, sayı: 47, (Son Kânun 1939), s. 237.

¹⁴⁴ Behçet Kemal Çağlar, yerli kıymetlere bağlı sanat telâkkisinin beyanname niteliğinde bir şiir de yazmıştır. Faruk Nafiz’in “*Sanat*” şiirinden mülhem olduğu anlaşılan şiir şudur:

İnkılâp Sanatkârına

Bozkırda tiken bile daha anlı şanlıdır;
Menekşeler toplamak nene gerek şafaktan?
Parslarla boğuşması bin kat heyecanlıdır
Kâğıt güllerde kâğıt kelebek avlamaktan:

Onurlu, olgun, temiz, gürbüz ihtiraslarla
Bir ömür sürüyoruz işte pençe pençeye!
Ağlarsan hınçtan ağla, gülümsersen vakarla;
Çarpar ha; koca sanat, hiç gelmez eğlenceye!

Bilsinler: ıstırabın, sevincin, gururu var,
Muharremdeymiş gibi dövünenler görsün de...
Gazinin saflarında biz çekilmiş kılınçlar,
Kalkanlar dövüyoruz göğsümüzün örsünde!

Bakmasın: “saçı yağlı, göz çevresi mor!” diye;
Geçme, dilenci gibi, kenarlardan gizlice!
Kalksın herkes ayağa “şair geçiyor!” diye;
Sanına saygı topla kendi adından önce!

Ne teşbih avcılığı, ne söz hokkabazlığı;
Çobanlık bu: ardında gönüller sürü sürü!
Bir şey değil safının bu sayılı azlığı,
Yol doğru, önder inişsiz; yürü sanatkâr yürü!

Yeni Türk Mecmuası (Eylül 1934), cilt: 1, sayı: 26, s. 1667.

ileri giderek ediplerin halkevleri çatısı altında toplanmasını ister. Edebiyatı bir nevi denetim altına alma sayılabilecek bu teklifin ideolojik kaygılardan ileri geldiği söylenebilir. Yazarın bu konudaki düşüncesi şöyledir:

“Bütün genç yazıcıların bir ve nihayet iki mecmua etrafında toplanmalarını isterdim. İsterdim ki: Halkevlerinin sahneleri ve salonları yeni kabiliyetler ve şöhretler için en elverişli alan bilinsin. Zaten feragat ve heyecan içinde yaratılmış olan bu genç sanatkarlar, bu ülkü evlerine en yakışan tabii üyelerdir. Oralarda memleket fikrini, memleket sanatını ve birbirinin kudret ve kabiliyetini pek âlâ işleyebilirler. Bu gençler, halkevleri mecmuaları etrafına ve halkevleri tavanları altında toplanmalıdırlar. Birbirlerini mevzudan heyecana kadar her alanda tamamlamalıdırlar.”¹⁴⁵

Behçet Kemal Çağlar, edebiyatla ilgili düşüncelerinde – belki de farkında olmayarak – aynı yıllarda ortaya çıkmış olan Marksist öğretiyile birleşmiştir. O kadar ki yazarın yukarıdaki teklifi, Stalin Rusya’sında ortaya çıkan ve devletin resmî sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçiliğin 1934 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde saptanan ilkeleriyle örtüşmektedir.¹⁴⁶ O hâlde Çağlar, yeni devletin benimsediği siyasi ülküyü inkılabın teminatı olarak gördüğü genç yetenekler üzerinden hayata mal etmek istemiş olmalıdır. Bunu gerçekleştirmek için halkevlerinin birleştirme ve bütünleştirme imkânından istifade etmek fikrindedir.

Halkevlerini birer edebiyat mahfili hâline getirme ve edebî faaliyeti denetim altında tutma fikri yalnızca Behçet Kemal Çağlar’a ait değildir. Bu, inkılapçı aydınların ortak kanaatidir. Bu yüzden Türkiye’nin hemen her iline kadar uzanan – dönemin şartlarına göre – çok geniş bir halkevi örgütlenmesi mevcuttur.¹⁴⁷ İnkılapçı düşüncüyü geniş kitlelere kabul ettirmekle vazifeli bu halkevleri pek çok dergi ve gazete yayımlamıştır. Sadece 1939’da birbirinden farklı otuz altı halkevi dergisi yayımlanmaktadır.¹⁴⁸ Denilebilir ki taşrada matbuat tamamen halkevlerinin elindedir.

¹⁴⁵ Behçet K. Çağlar, “Gençler Diyorlar ki; ‘Yücel’ Mecmuası”, *Yücel*, cilt: 1, sayı: 5, (Haziran 1935), s. 11.

¹⁴⁶ Toplumsal Gerçekçiliğin ilkeleri için bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, (12. bas.), İletişim Yay., İstanbul 2004, s. 53.

¹⁴⁷ Kemal H. Karpat, 1950 yılına kadar 478 halkevi açıldığını haber verir. Bkz. *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev. Onur Güneş Ayas), (1. bas.), Timaş Yay., İstanbul 2009, s. 95.

¹⁴⁸ Kemal H. Karpat, Halkevleri tarafından Türkiye’de elli beş dergi neşredildiğini tespit etmiştir. Bkz. *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev. Onur Güneş Ayas), (1. bas.), Timaş Yay., İstanbul 2009, s. 95. 1939 yılında taşrada çıkmakta olan halkevleri dergileri şunlardır: *Görüş* (Adana), *Taşpınar* (Afyon), *Yeşilirmak* (Amasya), *Türkakdeniz* (Antalya), *Çoruh* (Artvin), *Altınyaprak* (Bafra), *Kaynak* (Balıkesir), *Burdur* (Burdur), *Uludağ* (Bursa), *Çorumlu* (Çorum), *İnanç* (Denizli), *Karacadağ* (Diyarbakır), *Altan* (Elazığ), *Yeni Türk* (Eminönü), *H. B. Haberleri* (Eminönü), *Atayolu* (Erzurum), *Halkevi* (Eskişehir), *Başpınar* (Gaziantep), *Aksu* (Giresun), *Ün* (Isparta), *Fikirler* (İzmir), *Erciyes* (Kayseri), *Konya* (Konya), *Gediz* (Manisa), *İçel* (Mersin), *Yeni Milas* (Milas), *Muğla* (Muğla),

Halkevleri ise bizzat iktidar tarafından finanse edilir.¹⁴⁹ Dolayısıyla sanata ve edebiyata hükmetmek isteyen de onun temayüllerine yön veren de iktidar partisinden başkası değildir.¹⁵⁰ Bu dönemde matbuat üzerinde ağır bir sansür hüküm sürdüğü için bir yayının tutunabilmesi ancak Atatürk nezdinde ve CHP çevresinde kabul görmesine bağlıdır.¹⁵¹ Parti, edebiyatın hemen her sahasında çeşitli yarışmalar düzenlemekte ve inkılabın ilkelerine bağlı edebî eserleri teşvik etmektedir. Bu yarışmalar ise genellikle halkevleri nezaretinde yapılmaktadır.¹⁵² İktidarın halkevleri üzerinden yürüttüğü matbuat faaliyeti sayesinde esasları ideolojik olan bir nevi inkılap edebiyatı denilebilecek edebî bir oluşum ortaya çıkmıştır. Bu oluşumun ilkeleri yine genellikle halkevleri dergilerinde tespit edilmiştir. Kadir Gürün bu edebî oluşumun kaynağını şöyle tarif eder:

“Öz bir inkılâp ruh ve tekniğini, edebiyat devrimden almıştır. Çünkü bunu yaratacak yazıcıların çoğu yıpranmış, eski yetiştirme. Yeni Mustafa Kemaller ise henüz yirmi yaşındadır. Ümitli devrimciler genç, az tecrübelidirler. Öyle bir inkılâp edebiyatımız olacak ki biz bütün tarihî, medenî karakterimiz ile onun içinde olalım. Yoksa şimdiye kadar anlaşıldığı gibi muayyen mıntıkların sivrilmiş dil ve edebiyatı bizi toptan temsil edemez. Nasıl ki tarihi karışık klâsik edebiyatın bizi tanıtamadığı gibi...”

Merak edilmesin, yeni edebiyatı yaratacaklar, bütün benlikleri ile devrimde yoğrulmuş, davacı olan ‘Mustafa Kemaller’dir. Onlar yurdun her tarafına dağılmışlardır. Bütün varlıklarıyla herkesi tatmin edecek şekilde çalışıyorlar. Coşan, uçan inkılâp edebiyatını, sessiz getirmededirler.”¹⁵³

M. Zihni ise inkılap ideolojisinin edebiyat anlayışını şöyle ilan eder: “*Edebiyat, mademki hayatın şiiridir. İnkılâbın getirdiği bir hayat vardır. Onun telâkki tarzını,*

Akpınar (Niğde), *Ülker* (Niksar), *İnan* (Trabzon), *19 Mayıs* (Samsun), *Diranaz* (Sinop), *4 Eylül* (Sivas), *Ocak* (Urla), *Bozok* (Yozgat), *Karaelmas* (Zonguldak). Bu dergilerin önemli bir kısmı bu çalışma için taranmıştır. Ancak edebî kıymet bakımından zayıf oldukları ve şiir poetikası niteliğinde yazı yayımlamadıkları görülmüştür.

¹⁴⁹ Halkevleri iktidar ilişkisi için bkz. Eminağp Malkoç, *Devrimin Kültür Fidanlığı Halkevleri ve Kadıköy Halkevi*, (1. bas.), Derlem Yay., İstanbul 2009.

¹⁵⁰ Bu dönem, Cumhuriyet Halk Partisi’nin kesintisiz iktidar olduğu tek parti dönemidir. Partinin ilk lideri M. Kemal Atatürk ölünceye kadar partinin de başında kalmıştır. 1923 – 1938 arası iktidar partisi başkanı ve cumhurbaşkanı sıfatıyla Atatürk bütün siyasi hayata hâkimdir. Bu yüzden birinci dönem Cumhuriyet Devrine “Atatürk Devri” diyenler de vardır. Bkz. *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II*, (Haz. M. Kaplan - İ. Enginün - Z. Kerman - N. Birinci - A. Uçman), Kültür Bakanlığı Yay. Ankara 1982.

¹⁵¹ Lütfi Sunar, “Kadro Dergisi/Hareketi ve Etkileri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt: 2, sayı: 1, (2004), s. 511.

¹⁵² Bu yarışmalarla ilgili pek çok ilân, haber ve duyurudan yalnızca bir tanesi buraya alınmıştır. Bu ilan yazısı meseleyi kâfi derecede izah edecek niteliktedir:

“C. H. P. Genel Merkezi Halkevleri üyelerinden bulunan genç muharrirler arasında ve aşağıdaki şartlar altında bir Memleket Küçük Hikâyeleri ‘Nouvelle’ müsabakası açmıştır.” Bkz. “Partimizin Sanatı Teşvik İçin Güzel Teşebbüsleri; Üç Edebî Müsabaka Açılıyor”, *Varlık*, cilt: 6, sayı: 124, (Eylül 1938), s. 50.

¹⁵³ Kadir Gürün, “İnkılâp Edebiyatı Var mı?”, *Gündüz*, cilt: 2, sayı: 11, (Şubat 1937), s. 261.

sanatın süzgecinden geçirerek şiir, nağme, renk hâlinde büyük kütleye – Yunus gibi – yaymak gerektir.”¹⁵⁴ Hatta daha ileri gidenler sanatı ideolojinin hizmetinde görmek isterler. Başka hiçbir millete nasip olmayacak derecede büyük bir inkılabı gerçekleştiren bir memlekette “*Dava için sanat*” prensibinin benimsenmesi gerektiğini iddia ederler.¹⁵⁵

İnkılap ideolojisini edebiyatın yegâne davası yapmak, halkevleri dışında bazı münferit mecmuaların da gayesi olmuştur. Aslında devrin bütün dergi ve gazeteleri bu ülküden etkilenmiş ve sayfalarını az çok inkılabın fazileti addettikleri yeniliklere açmışlardır. Mesela çok azı istisna, bütün dergi ve gazeteler, ideoloji tarafından inkılabın teminatı olarak görülen modern yaşam tarzını ve bunun en önemli ögesi olan çağdaş kadını yeni hayatın bir modeli olarak teşhir eder.¹⁵⁶ Ancak kimi dergiler sadece inkılapları bilimsel anlamda temellendirmek için kurulmuşlardır. Bunların en önemlilerinden birisi *Kadro* dergisidir. Dergi, Mustafa Kemal’e yakın birtakım eski sosyalist aydınlar grubu tarafından yayımlanmıştır. Derginin sahipliğini CHP’ye yakınlığıyla bilinen Yakup Kadri üstlenmiştir. 36 sayı çıkan dergi, CHP çevresinde sebep olduğu rahatsızlık üzerine 1935’te yine iktidarın iradesiyle Yakup Kadri’nin Tiran’a “*zoraki diplomat*” olarak atanması sonucu kapatılmıştır.

Kadro bir derginin adı olmakla birlikte, aslında bir hareketin adıdır. Bu yüzden hem kendi dönemini hem de kendinden sonrasını bir dergiden daha fazla etkilemiştir. Zaten hareketin amacı da budur. “*Aslında dergi ideolojisinin derinliklerinde Millî Kurtuluş Savaşı’na, Türk inkılâbına, Türk toplumunun yapısına dair tanımlamalar bulunmaktadır. Kadrocular, bu tanımlamaları geliştirirken, analiz yöntemi olarak tarihî ve diyalektik materyalizmi kullanmışlardır.*”¹⁵⁷ *Kadro Hareketi*’nin Türk siyasi hayatı üzerindeki en önemli etkisi Kemalizm’in kodlarını ve devlet ideolojisinin temel unsurlarını etkilemiş olmasıdır. Zira Türk devlet ideolojisinin, daha doğru bir ifade ile Kemalizm’in pek çok tezini ortaya koyan ve geliştirip sistemleştiren bizzat *Kadro Hareketi*’dir.

Kadro Hareketi’nin sanat ve edebiyat telakisi yukarıda bahsedilen ideolojiden bağımsız değildir. Kemal H. Karpat’a göre hareketin “*Başlıca amacı, ülkenin*

¹⁵⁴ M. Zihni, “İnkılâp Edebiyatı”, *Taşpınar*, cilt: 2, sayı: 19, (Mayıs 1934), s. 121.

¹⁵⁵ Muhtar M. Körükçü, “Ankara Sanatı”, *Yücel*, cilt: 4, sayı: 19, (Eylül 1936), s. 1.

¹⁵⁶ Bu devrin önde gelen bilim, fikir, sanat ve edebiyat dergilerinin çoğu kapak sayfalarında modern kadın resimleriyle çıkar. İç sayfalarının önemli bir kısmını ise Batılı yaşam tarzını yansıtan resimlere ayırmışlardır.

¹⁵⁷ Lütfi Sunar, “*Kadro Dergisi/Hareketi ve Etkileri*”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt: 2, sayı: 1, (2004), s. 513.

*gerçeklerine göre Cumhuriyet için toplumsal-siyasi bir felsefe kurmaktı.*¹⁵⁸ Kendi seyrine bırakılan edebiyatın anarşizme sürükleneceğini düşünen Kadrocular, edebiyat üzerinde mutlak devlet denetimi isterler. Hatta cemiyet hayatından doğan iktisadi faaliyetlerle aynı kefeye koydukları edebiyatı bir inkılap unsuru olarak görmektedirler. Eflâtun Cem'in bir yazısında bu düşünce şu cümlelerle ifadesini bulur:

“Tezatsız bir içtimaî bünye yaratmak davasını taşıyan büyük inkılâbımız, şüphe yok ki, edebiyatımızı da anarşiye sürükleyen tezatlardan koruyacaktır. Tezatların tasfiyesi için disiplin, plânlı murakabe ister. Binaenaleyh, şu istihale krizi karşısında duygu işine de devlet teşkilâtının el atmasını, başıboş edebiyatın iyi bir nizam altına alınmasını düşünüyoruz. Esasen edebiyat, bazılarının uydurdukları gibi sadece bir ilham metai değil, bir kültür meselesidir. Bilhassa iktisat gibi ve ondan doğan bir cemiyet hadisesi, bir inkılâp unsurudur. O hâlde bunu cemiyetin yürüyüşüne göre ayar etmek, buna inkılâbın ideolojisine uygun veçheler vermek lâzımdır. Çünkü inkılâp işleri, inkılâpçı hamlelerle derinleşip genişler.”¹⁵⁹

İktidarların bilgiyi denetim altına alma arzusu en eski çağlardan beri mevcuttur. Bu arzu istikbal endişesinden ileri gelir. Öz güvenini kazanamamış devletlerde iktidar sahipleri farklı fikirlerden korkarlar. Bu yüzden iktidar olduklarında yaptıkları ilk iş, bilgiyi dizginlemektir. Çünkü tam bağımsız bir bilginin ileride kendi varlıklarını tehdit edeceğini düşünürler.

Aslında her iktidar belli bir dünya görüşüne sahiptir. Hükmetme yetkisine ulaştınca bu görüşü güçlendirip yaymak ister. Aynı zamanda bilginin desteği alınmadan bunun yapılamayacağını da bilir. Dolayısıyla kendi dünya görüşüne uygun bilgiyi üretmek için her yola başvurur. Hatta kimi devletler bunu yönetme yetkisinin esası sayar. Fakat bütün iktidarlar için aynı şey söylenebilir mi? Şüphesiz köklü devlet geleneklerine sahip olan, sistemin kendisiyle başlamadığını ve yine kendisiyle sona ermeyeceğini bilen iktidarlar bu konuda daha müsamahakârdır. Bu kompleksin baskın olduğu devlet modeli, genellikle yeni bir sistemi tatbik çalışan ve bunun kesintiye uğraması hâlinde düzenin bozulacağına inanan reformcu veya devrimci devlettir. Devlet teşkilatına ait bütün kurumlarla birlikte geleneksel mirası tamamen reddeden Türkiye Cumhuriyeti şüphesiz bu modele uygundur. Dolayısıyla iktidar kadrosu, başından beri

¹⁵⁸ Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev. Onur Güneş Ayas), (1. bas.), Timaş Yay., İstanbul 2009, s.83

¹⁵⁹ Eflâtun Cem (Güney), “İnkılâp Edebiyatı”, *Kadro*, cilt: 2, sayı: 18, (Haziran 1933), s. 67,

bilgiyi denetim altına alma ihtiyacı hissetmiştir. Kadro hareketi bu düşüncenin bir parçasıdır. Eflatun Cem'in yukarıdaki yazısı söz konusu düşüncenin açık ilanıdır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir başka husus, Eflatun Cem'in sosyalist terminolojiyi kullanmasıdır. Öyle anlaşıyor ki Kadro hareketi içindeki sosyalist aydınlar Cumhuriyet rejimini sosyalist bir devrim gibi karşılamışlardır. Dolayısıyla tıpkı Rusya'daki gibi bir devrim edebiyatı oluşturmanın peşindedirler. Devletin iktisadi hayatla birlikte edebiyatı da denetim altına almasını istemelerinin temel nedeni budur.

Yakup Kadri ise kavram olarak tamamen benimsediği inkılap edebiyatını, artık skolastik bir mahiyet aldığına inandığı eski insan anlayışından kurtulmak için önemli bir hamle sayar. *“İnkılâp edebiyatını yeni bir hümanizma, yeni bir insan ve ruh telâkkisi”* olarak gören yazar; yarının sanatkârını, bu harekete gelmiş insanın ezeliyet ve ebediyet içindeki baş döndürücü dinamizmini ifade etmekle mükellef kılar. Ancak Yakup Kadri'ye göre *“İnkılâp sanatkârı, sanat âleminin beklediği bu büyük keşfi, bugün, elinde bulunan malzeme ile yapamaz. Çünkü ne dünkü heykel hamuru ne bugünkü şiir dili yeni insanı artık kavramaya kadir değildir.”* Bu yüzden sanat ve edebiyat dünyasında mazi kökten tasfiye edilmelidir.¹⁶⁰

Kadrocular *“sanatı, devirlere göre değişen ‘iyi’, ‘güzel’, ‘doğru’, ölçüleri arasında mütemadiyen ‘yeni şekil’, ‘yeni ruh’ ve ‘yeni malzeme’ arayışı”* olarak temellendirirler. Bu arayışı gerçekleştiren sanatın cemiyet kanunlarını nazarı itibara almaya ve bunlara intibak etmeye mecbur olduğu kanaatindedirler. Böylece sanatı muhtelif insan cemiyetlerinin cemiyet davası saymaktadırlar. Bu yüzden inkılabın, sanatı kendi emrine alması gerektiğine inanırlar. Kadrocuların bu itikadı şöyle ifade edilmiştir:

*“Zamanımızdaki inkılâpların sanata büyük bir ehemmiyet vererek onu kendi emirlerine almak istemeleri işte bu yüzdendir. İnkılâplar bunu yapmakla, sanatın büyük yardımına başvuruyorlar. Çünkü hiçbir telkin sanatkârınki kadar kuvvetli olmamıştır. Sanatkâr, eserini, inanarak ve severek meydana getirir. Bir davaya sanatkâr kadar inanmak ve bu davayı sanatkâr kadar sevmek, hemen imkânsız gibi bir şeydir. Bu iki kuvvetli hassasını meydana getirdiği eserde tamamıyla ifade edebildiği içindir ki, sanatkâr, bağlandığı akideye, insanları, o akidenin rahiplerinden fazla inandırmaya muvaffak olmuştur. ‘İnkılâp’ da nihayet bir akidedir.”*¹⁶¹

¹⁶⁰ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “İnkılâp Edebiyatı”, *Kadro*, cilt: 3, sayı: 25, (İkinci Kanun 1934), s. 21.

İnkılabı toplumsal bir akide olarak kabul eden Kadrocular, bu akideye iknada sanatı en kuvvetli araç olarak görmektedirler. Sanatkârın söz konusu akideye inandığı takdirde samimiyetinde şüphe edilemeyeceğine kanidirler.

Kadrocuların sanat ve edebiyatla ilgili düşünceleri dikkatle incelenirse marksist – sosyalist kaynaklı olduğu rahatlıkla görülebilir. Zaten Türk inkılabına ‘devrim’ demeleri de tesadüf değildir. Türkiye Cumhuriyeti’nin devlet ideolojisini temellendirmeye çalışan eski sosyalist Kadrocu grubun, sosyalizmden mülhem olması kaçınılmazdı. Bu yüzden yayın yıllarında oldukça sert suçlamalara uğramaktan kurtulamamıştır. Durumdan rahatsızlık duyan “*Cumhuriyet Halk Fırkası, devletçilik fikrini ve inkılâpların ideolojisini ancak partiye bağlı bir yayın organının ele almasının uygun olacağını belirterek Kadro hareketine karşı çıkar ve bu görüş doğrultusunda Ülkü (1 Şubat 1933) dergisini yayımlamaya başlar.*”¹⁶²

Hakiki sanatın inkılaba bağlanamayacağını söyleyenlere karşı çıkan Sadri Etem, inkılapçı sanatın varlığını savunurken onun felsefi temelleri üzerinde de durur. Eser için ilk şartın samimiyet olduğunu söyleyen yazar, sanatkârın bahsettiği âleme inanmasını şart koşturmaktadır. İnkılaba inanıldığı takdirde hakiki eserin de verileceğini ileri sürdükten sonra inkılap sanatının gelişimini şöyle izah eder:

“Bizim için lâzım olan sanat havada dolaşan, havada yaşayan bir mahlûk değildir. Onun ruşeymlerini hayatta ve Türk inkılâbının seyrinde aramak lâzımdır. Bu ruşeymleri sanatın şekil ve muhtevası itibariyle tetkik etmelidir. Şekil ve lisan itibariyle bizde inkılâpçı sanatın bütün malzemesi mevcuttur. Lisanın sadeliği, sanatkârın ruhuyla halis şiire doğrudan doğruya açılan nazım şekilleri sanatta bir inkılâbın ifadesidir.

...
Muhteva itibariyle inkılâpçı edebiyat cemiyetin ileri temayüllerini ifade eden eserler olacaktır. Bu tarzın pişdarlarıyla epey zamandır karşı karşıyayız. İnkılâpçı edebiyat ne kozmopolit, ne de maziperest ruhlarına ram olmayan edebiyattır.”¹⁶³

İnkılap sanatına inananların pek dikkate almadıkları bir husus vardır: Sanatta ferdiyetin yeri. İster ideolojiye inansın ister inanmasın inkılaplardan ilham alan sanatkâr ferdiyetini ihmal etmek daha doğrusu inkâr etmek zorundadır. Zira ideolojik mesuliyeti kabul eden her sanatkâr, kendini büyük kalabalıkların huzurunda bulur. Toplumsal

¹⁶¹ Burhan Asaf (Belge), “İnkılâp Sanatına Varmak Yolları”, *Kadro*, cilt: 3, sayı: 29, (Mayıs 1934), s. 28.

¹⁶² İsmail Parlatır, “Kadro”, TDV İslâm Ansiklopedisi, cilt: 24, İstanbul 2001, s. 141.

hareketlere yön vermeyi vazife bilen bir sanatkâr ne kadar itina gösterirse göstere sin nihayet ferdiyetinden feragat etmek zorundadır.¹⁶⁴ Hâlbuki ferdiyet sanatkârın iç kalesidir. Her hamle burada hesaplanır ve her zafer burada kutlanır. Sanatkâr, zaferinin zevkiyle de yenilgisinin ıstırabıyla da burada baş başa kalabilir. Ferdiyetini terk eden sanatkâr, sarayından kovulan hükümdar kadar talihsizdir. İnkılap ideolojisini benimseyen her sanatkâr, az çok bu talihsizliğin kurbanıdır. Bu tehlikeyi tahmin eden yine önceki neslin öncüleri olmuştur. Fakat bazıları – belki de ideolojinin tesiriyle – bunun bir tehlike değil, gelişme olduğunu iddia ederler. Cenap Şehabeddin daha dönemin başında bu durumu şöyle izah eder:

“İtikadımca edebiyatımız gittikçe ferdiyetten uzaklaşacak, gerek mevzu, gerek gayesi, gerek muhatapları itibariyle içtimaî olacak. Nasıl ki yarınki hayat evlerden ale-l-infirâd çıkacak bir ses değil, fakat heyet-i umumiyyeden yükselecek erganunî ve tannân bir musikîdir; onun gibi yarınki edebiyat da muharrirlerin şahsi hayallerinden ve zâtî hislerinden ziyade cemiyetimizin samimî sevinç ve matem gürültülerini besteleyecek. Müstakbelin kâripleri şaire diyecekler ki:

— Anladık, sen tabiatı, hayatı, aşkı şöyle hissediyorsun; elemden böyle mustaripsin ve lezzetten böyle sarhoş oluyorsun... Fakat bütün bunlar senin kendi kalbine ait heyecanlar... Yedi asırdan beri yüzlerce şairlerimizden hep böyle samîmiyyâtı dinledik. Artık istiyoruz ki şairlerimiz bizim tarlada, makine başında yahut destgâh önünde hissedip de söyleyemediklerimizi terennüm etsinler.

Zımnen bu emri alacak istikbal şairlerimizin menbâ-ı ilhamı kendi hislerinden ziyade cemiyet-i muhitenin heyecanlarıdır.”¹⁶⁵

Estetik bilgiye yabancı olmayan Cenap Şehabeddin’in, sanatın kaynağı ve tezahürü hakkında yukarıdaki düşünceye ulaşmış olmasını, devre hâkim temayüle ters düşmeme çabası olarak değerlendirmek gerekir. Yoksa şairin sanat anlayışı bakımından bağlı olduğu sembolizmi bu düşünceyle telif etmek mümkün değildir. Yazarın kullandığı kelime kadrosuna bakılırsa bu yıllarda Türkiye’de yayılan sosyalist telakkinin tesirinden de söz edilebilir. Nitekim daha yukarıda inkılap ideolojisinin hem

¹⁶³ Sadri Etem, “İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 4, (Eylül 1933), s. 50.

¹⁶⁴ Buna “ideolojik körlük” diyen İsmail Çetışli, bu konuda şu tespitte bulunur: “Böylece ideoloji, kişinin görme alanını sınırlandırmış ve görme tarzını şekillendirmiş olur. Aslında bu hâl, sanatta mutlak manada ihtiyaç duyulacak olan insan iradesinin, idrak kabiliyetinin ve düşünce hürriyetinin esir alınıp prangaya vurulması ile eş değerdedir.” Bkz. *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, (1. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2008, s. 226.

¹⁶⁵ Cenap Şehabeddin, “Yarınki Edebiyatımız”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1534 – 60, (Kanunisanî 1926), s. 114.

halkevleri hareketi hem de Kadro hareketi sayesinde sosyalist fikir hareketiyle kurduğu ünsiyete işaret edilmişti.¹⁶⁶

Cumhuriyet Devri Türk şiirinin ideolojik beklentiye ne derece cevap verdiği geniş ve münferit bir inceleme konusudur. Ancak poetika sayılabilecek metinlere¹⁶⁷ bakıldığında göze çarpan ilk husus yeni şiirin yetersizliğinden duyulan rahatsızlıktır. Bu rahatsızlıktan şikâyet eden yazarlar birkaç ortak noktada birleşirler. En fazla üzerinden durulan mesele çok fazla şair bulunmasına rağmen hakiki şiirin hâlâ yazılamamış olmasıdır. Hakiki şiirin yazılması inkılap ruhunun özümsemişiyle mümkün olacaktır. Daha dönemin başında Halit Fahri, yarının genç şairlerine bütün Türklüğün ufuklarında parlayan ıstıraplı bir inkılap yıldızı gösterir. Yazar, gençleri bu yeni sanat yıldızının ardından koşmaya davet ederken belli bir birikime sahip olmadan yola çıkmamaları konusunda uyarmayı da ihmal etmez:

“Ey yarının genç şairleri... İşte hepiniz görüyorsunuz. Bütün Türklük âlemi baştan başa ıstıraplı bir inkılâp geçiriyor. Anadolu’da kılıcı ve imanı ile akur düşman sürülerini geri çeviren kahramanlar sade istiklâlimizi, namusumuzu kurtarmak ile kalmıyor. Aynı zamanda bu inkılâb-ı içtimaînin feyyaz bir cereyan ile ilerlemesine hail olabilecek setleri de kırıyor. Bu cereyan Türklüğün sırtından uzaklaşmayan asrî bir teceddüt cereyanıdır. Ve biz buna bugün her milletten ziyade muhtacız. Ulu ecdadın, yaşadıkları devri hakiki kahramanlık kadar hakikî bir ilim ve sanat güneşiyle de parlayan şair ruhları bu inkılaba duacıdır. O hâlde sizler ki yarın sanat hayatına atılmak için çalışıyorsunuz asabınız şiirin sıcak ve mukaddes raşelerini duyuyor. Lazım gelir ki bu yola tamamıyla mücehhez ve biraz da tecrübeli olarak atılasınız. Çünkü ilk nazarda yürümesi pek kolay gibi görünen bu sihirli yol vaat ettiği güller kadar dikenler ve sarmaşıklarla da örtülüdür. Ufukta parlayan sanat yıldızına yetişmek için çok seneler, belki bütün ömrünüzce koşacaksınız.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ Bu yıllarda Sanatta ferdiyeti inkâr eden hâkim temayüle itiraz edenler de yok değildir. Ferdiyet düşüncesini destekleyen bazı yazarlar, ferdiyetçi olmayan sanatın cemiyetçi olamayacağı fikrindedir. Saffet Urfi daha da ileri giderek sanat eseri denilen mevhumun sanatçının ruhundan başka bir şey olmadığını iddia etmiştir:

“Ferdietçi sanatı istememek beyhudedir ve bu, sanatın ta kendisini istememektir. Sanatkâr ferdiyetçiliğinde ölü ve cılızsa cemiyetçiliğinde veya içtimaiyatçılığında tiksindirecek kadar ölü ve cılızdır.

Sanat, söyleyen bir ruh evliyalığıdır ki dağa, taşta, ölüme ve hayata, görünür ve görünmez, beşer nazarında can verir. Sanat bir İsa Peygamber’dir ki ruhlara şifa, ufuk verir; insan ruhu ve cemiyet ruhu yapar.

Fakat haddizatında sanat yoktur; sanatkârın ruhu vardır, insan ve cemiyet yapan sanatı da işte bu ruh yapar; fakat bulunmuş, kendisine sahip, kendisine has bir ruh...”

Saffet Urfi, “Şair ve Cemiyet”, *Hayat*, cilt: 2, sayı: 47, (Teşrin-i evvel 1927), s. 407.

¹⁶⁷ Burada poetika metni yerine “poetika sayılabilecek metinler” denilmesi tesadüf değildir. Zira bu başlık altında kullanılan metinleri tam bir poetika metni saymak güçtür. Bu yüzden bu bölümle ilgili poetik düşünce tespit edilirken sanat, edebiyat, estetik vb. konulardaki yazılardan da faydalanılmıştır.

¹⁶⁸ Halit Fahri (Ozansoy), “Gençlikte Şiir Heyecanları”, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı: 1, (Eylül 1339), s. 15.

Bu yeni şiiri yazmanın kolay olmayacağını, bunu başarmak için büyük ıstıraplara tahammül edilmesi gerektiğini vurgulayan Halit Fahri, Alfred de Musset'nin, yavrularını ciğerleriyle besleyen pelikan kuşuna benzettiği şair imgesine göndermede bulunarak “*Emin olun, sanatın en derin sırrı bu vahşi hayalde gizlidir.*” der ve genç şairlere azimle çalışmayı tavsiye eder.

Genç şairlerin bu ve benzeri tavsiyeleri ne kadar dikkate aldıkları bilinemez, ancak Cumhuriyetle birlikte şiirin Anadolu'ya yönelmesi ve kendine has hususiyetleriyle bir memleket temi vücuda getirmesi yukarıdaki önerilerin pek de göz ardı edilmediğini gösterir. Bununla birlikte yeni şiirin inkılabı gösterdiği ilgi, inkılapçı çevreleri memnun etmemiştir. Bazıları yeni şiiri toptan mahkûm eder. Bunlara göre herkeste bir şairlik hevesi olmasına rağmen ortada hiç şiir yoktur. Bu görüşü savunanlardan Hamdi Akalın meseleyi konu alan kısa yazısında durumu şöyle değerlendirir:

“Belki hiçbir çağda, şimdiki gibi, bol şair yetişmedi. Herkes şair! Gerçi az çok herkes gençliğinde veya mektepte okurken cep defterine bir şeyler yazmıştır. Bu eskiden beri böyledir. Şimdi şairlerin pek ziyade çoğalmasının sebebi, öyle sanıyorum ki, bu türlü hevescilerin de ortaya şair diye çıkmalarından ileri gelmektedir. Memlekette yığın yığın çıkan mecmualarda gördüğümüz şiirlere ve sık sık ortaya fırlatılan irili ufaklı şiir kitaplarına bakarak bu hükmü vermekteyiz. Şiir ve şairlik böyle bir yön alınca ve iş bu şekle dökülünce sanat namına gülünç birtakım garabetlerle her gün karşılaşmamak mümkün olmuyor. Memlekette iyi ve kötüyü, sahici bir sanat eseriyle garabetleri ayırt edebilecek olgun bir sanat ve edebiyat mecmuasının bulunmaması da, ayrıca derin bir boşluktur.

Bu hâl, sanata ve sanatkâra saygısızlıktır. Uyanık bir insan vasıflarından birisi de haddini bilmek olduğuna göre bu türlü hevesçilerin, kolay kolay erişilmeyen bir kıymet arkasından koşmaları çirkin ve gülünç olur.”¹⁶⁹

Daha da kötüsü cemiyet meselelerinden habersiz gençlerin hiçbir şey başaramayacaklarını anladıkları dakikada kaleme sarılıp şairliğe kalkışmalarıdır.¹⁷⁰ İnkılabın heyecanından uzak, millî hayattan habersiz bu genç şairler, sahte elemelerle mustarıptirler. Siyasi ideolojinin sözcüsü durumundaki bir dergide bu elem şairleri şöyle uyarılır:

¹⁶⁹ Hamdi Akalın, “Şiir ve Ozan”, *Çığır*, cilt: 3, sayı: 29 – 30, (Haziran 1935), s. 13.

¹⁷⁰ M. F., “Şiir Heveskârlığı Bir Hastalık Hâlinde”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1974 – 289, s. 50.

“Bir genç şair, eline kalemini aldığı vakit en önce vatanını görmelidir! Bu vatan, ulu, olgun, ebedî mevzularla doludur! Bu vatan güzelliğin ve iyiliğin büyük bir definesidir! Bu vatanda tabiat teması, hayat sevgisi, millet aşkı, inkılâp heyecanı, istikbal ümidi o kadar çok o kadar boldur ki, bir gencin geliş güzel elem ve matem şiirleri yazması bu bolluk karşısında bir nevi tasannu demektir!”¹⁷¹

Aynı zihniyetin yayın organlarında zamanın şairleri tenkit edilirken değerlendirmeye esas olan ölçü, inkılabın ruhuna uygunluktur. Siyasi ideolojiye ters düşen şairlerin sanatı – asıl niyet mümkün mertebe gizli tutularak – yok sayılır. Hatta yayımlandığı zaman şiir otoritelerinin beğenisini kazanmış eserler dahi sanat bakımından kusurlu bulunur. Mesela Necip Fazıl, *Kaldırımlar* şiiri üzerinden tenkit edilirken “*bu şiirde ne varsa asıl şiir denen şeyde yoktur, asıl şiir denen şeyde ne varsa burada o yok*” denilmekte ve bir şiirin sanat kıymeti takdir edilirken bu tarz önyargılar yeterli görülmektedir. Yazar, bu ifadeden yola çıkarak Necip Fazıl ve benzerleri hakkında şöyle bir kanaate varmakta sakınca görmemektedir:

“Şair olmayan ‘değerli şair’lerden biri üzerinde daha çok durmaya yer yok. Zaten bu yazımda yapmak istediğim şey bu şairleri ayrı ayrı değil, hepsini birden gözden geçirmektir. Onun için, isimlerini saydığım ötekilerin şiirlerinden buraya örnek almadan geçebilirim. Bu aldığım dört satırlık örnek üzerindeki hükümler Necip Fazıl’ın şiirlerinin yüzde 99’u için doğru olduğu gibi, yine bu hükümler öteki arkadaşları için de böyledir.”¹⁷²

Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran siyasi ideoloji kazandığı zaferden dolayı haklı bir heyecan yaşıyordu. Bu heyecan, hemen her millette büyük zaferlerin iktidara bahşettiği geniş yetkiyi kullanma biçimini de tayin eder. Yeni rejimin siyasi iktidarı, her ne kadar tezat gibi görünse de, istikbaline kasteden Batı dünyasıyla bütünleşebilmek için bu medeniyetin hususi değerlerini kabul etmiş ve bu bütünleşmeyi gerçekleştirecek köklü bir devrime girişmiştir. Toplumsal hayatı derinden etkileyen bu devrim İstiklal zaferine eklenince millî bir romantizme sebep olmuş ve iktidar çevreleri bu millî heyecanı inkılapların istikametinde yönetmek istemişlerdir. Dolayısıyla siyasi iktidar doğrudan veya dolaylı bir biçimde bilimi ve sanatı yönlendirmeye çalışmıştır. Güzel sanatlar arasında belki de en fazla müdahale edileni edebiyattır. Buna rağmen, hakiki bir inkılap edebiyatından söz etmek doğru olmaz. Her ne kadar inkılabın erdemleri ve hele hele

¹⁷¹ S. T. O, “Gençlerin Şiirleri”, *Halk Evi*, (Birinci Teşrin 1932).

¹⁷² (İmzasız), “Bugünkü Şairler”, *Yeni Adam*, sayı: 87, (Ağustos 1935), s. 12.

inkılabın liderleri için belki hiçbir edebiyatta rastlanamayacak kadar şiir yazılmışsa da bunlar arasında propaganda seviyesini aşan hakiki esere tesadüf etmek imkânsızdır. Buna göre ya sanatkâr devrime inanmadı ya da devrim, sanatkârı besleyecek kadar güçlü bir tem değildi. Hakikat şu ki inkılap şairi, her şeyden önce poetik düşüncenin desteğinden mahrumdu. İnkılap şiirinin estetiğini izah eden güçlü bir poetika ne önce ne de sonra yazılmıştır. Şiirle ilgili ideolojik beklentiye en iyi cevap veren yine memleket edebiyatı hareketi olmuştur ki onun da kaynağı Millî Edebiyat'tır. Bilindiği üzere Millî Edebiyat kendini yaşatacak teorik desteğe sahipti.¹⁷³ Her şeyden önce bu hareket, kendi şartlarına göre oldukça tutarlı birtakım ilkeler tespit etmişti ve bu harekete inanan edipler söz konusu ilkelerin hükmünü yerine getirmekte samimi gayret göstermişlerdir. Hatta bu harekete itiraz edenlerle çetin bir mücadeleye de girişmekten kaçınmamışlardır.¹⁷⁴

1.3 YENİ ŞİİRİN GELENEKLE MÜNASEBETİNİ TAYİN EDEN POETİK YAKLAŞIMLAR

Yeni şiiri inkılap ideolojisine göre şekillendirmek isteyenler, şiirle gelenek arasındaki bağı koparmak istemişlerdir. Zira gelenek, devrimin en büyük korkusudur. Fakat sanatın geleneğinden kopması mümkün müdür? Aslında geleneğinden ayrılan sanatın derhal yabancı bir geleneğe bağlanmaya çalıştığı düşünülürse pek mümkün görünmemektedir. Batı etkisinde gelişen Türk şiiri bu duruma iyi bir örnektir. Öyleyse gelenek, sanat için vazgeçilmezdir.

Gelenek nedir? Hiç tereddütsüz denilebilir ki kültür tarihinin anlamı en belirsiz kavramlarından biridir. Anlamının bu derece belirsiz olması, her şeyden önce bilim ve sanatın hemen her alanında kullanılmasından ileri gelir. O, hem güzel sanatların hem de sosyal bilimlerin en canlı kavramıdır. Pek çok alanın katkısıyla çok yönlü bir anlam kazanmıştır. Ayrıca ona bakış zamana ve şartlara göre değişmektedir. Reformcu zamanlarda gelenek, ekseri gelişmeye engel kabul edilir. Bunun aksine geleneğin moda kabul edildiği zamanlar da vardır. Hatta bazen aynı devirde geleneğe hem ilgi hem de tepki gösterildiğine şahit oluruz. Bu iki uç arasında onun bazı imkânlarını beğenmekle

¹⁷³ Millî Edebiyat yıllarına ait şiir teorilerini inceleyen bir çalışma için bkz. Hayriye Kabadayı, 1908 – 1923 Yılları Türk Şiir ve Şiir Teorisi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

¹⁷⁴ Prof. Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, (Haz. A. Sevgi – M. Özcan, (2. bas.), Tablet Yay., Konya 2005, s. 631 – 650.

birlikte bazı hususlarına karşı çıkan ılımlı anlayışlara bile tesadüf edilir. Dolayısıyla bu farklı bakış açıları da kavrama yüklenen anlamı etkilemiştir.¹⁷⁵ Bu yüzden gelenek kavramını anlam bakımından sınırlandırmak hayli zordur. Yine de bütün bunlara bakarak kavramın anlamının tamamen başboş olduğu söylenemez. Hatta hemen her alanda geçerli bazı ortak anlamları bile mevcuttur. Buna ilaveten eğer kavram, tek bir bilim ya da sanat dalına göre ele alınırsa ortak anlamın sınırları genişlemektedir.

Şiir ve edebiyat sahasında gelenek, en kestirme tarifile, yerleşik değerleri ifade eder. Yerleşik değerler, asırlarca süren zevke cevap vermiş ve bu zaman zarfında seçilip geliştirilmiş estetik öğelerdir. O hâlde zamana direnebilme başarısını gösteren bu öğelerden müteşekkil gelenek, millî hafızanın en canlı tarafıdır. Bu hafıza olmaksızın düşünmek ve üretmek imkânsızdır. Gelenekle ilgili en büyük yanılgı, onun geçmişe ait olduğunu, dolayısıyla bugüne yabancı kaldığını zannetmektir. Geleneğin, geçmişi ihtiva ettiği muhakkaktır. Fakat o, aynı zamanda “hâl”i de içine alır. Kısacası gelenek hâl’de devam der. Öyleyse yalnızca eskimiş değerleri ifade etmez. Çünkü eskiyen her değer ölmeye mahkûmdur. Hâlbuki yaşayan gelenek, eskileriyle birlikte eksiklerini de ayıklamış sağlam ve dinamik bir bütündür. Onun olmadığı yerde kültürden de söz edilemez. Zira kültürel değerleri meydana getiren, geliştiren, koruyan ve yaşatan gelenek sistemleridir. Bu yüzden geleneği “*kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme bilinciyle ‘hâl’de devam ettirme gücü.*”¹⁷⁶ olarak tarif edenler haksız sayılmazlar. Hakikatte belli bir kültürden beslenen ve büyük olma iddiasını taşıyan edebî eserin geleneği göz ardı etmesi mümkün değildir.

Hakiki şiir, geleneğe karşı verilen çetin bir mücadelenin zaferidir. Bu zafere talip olan şair, daha ilk hamlede geleneğin önündeki aczini idrak eder. Gelenekle hesaplasmadan sanatın sarayına giremeyeceğini derhal kavrayıverir. Bu noktada şair, ya çetin bir mücadeleyi göze alacak ya da kaynağı neresi olursa olsun kim bilir kaç yüzyılın aşındırdığı pörsümüş hayalleri yenilik ilan etmenin rahatlığına teslim olarak kendisini avutacaktır. İyi şair bilir ki şiirde yenilik büyük bir iddiadır. Hem insana ait asli duyguları aramak hem de bunun yenilik olmasını beklemek temelde tutarsızdır. Zira insanlığın en az değişen tarafı kendisine has duygularıdır. Değişme onların ancak ifade ediliş biçiminde ortaya çıkar. Bir ölüm temasının bin bir türlü ifadesi olabilir. Fakat

¹⁷⁵ “Gelenek” kavramına yüklenen anlamları bir araya getirip değerlendiren geniş bir çalışma için bkz. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, (1. bas.), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, ss. 1 – 30.

insan yaratıldığı ilk günden bu yana onun üstüne söylemedik söz bırakmamıştır. Yirmi birinci yüzyılda ölüm üstüne söylediği sözün yeniliğini iddia eden şair, her şeyden önce bugüne kadar gelmiş geçmiş bütün ölüm şiirlerini bilmekle mükelleftir. Doğrusu bunun ne imkânı vardır ne de lüzumu. Bir şair ancak kendi geleneğini yeteri kadar incelemiş olabilir. Bu bile, az sayıda şaire nasip olmuş, başlı başına büyük bir iştir. Böyle bir hazırlık döneminden sonra ölüm temasına yeni bir ses getirmeyi başaran şair, geleneğe karşı zaferini ilan etmiş sayılır. Fakat bilinmelidir ki bu elbisenin bütün motifleri geleneğin malıdır. Eğer şair kendi geleneğini reddederse, kaçınılmaz olarak bir başka geleneğe bağlanacaktır. Ancak “Öykünme yolu ile asla bir ulus şiirini son hedefe yöneltemez.”¹⁷⁷ “Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an’anesi içinde yenileşebilir... Haricî tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eksiklerini tamamlar fakat maziden beri gelen an’anenin üzerine aşılacak suretiyle...”¹⁷⁸ Önemli olan, şairin kendi geleneksel motiflerinden yeni bir kompozisyon çıkarabilmesidir ve aslında bütün yeniliği de bundan ibarettir. Yoksa güneşin altında yeni olan hiçbir şey yoktur. “Medeniyetimizin, kültürümüzün tekniğimizin mayası, bilmediğimiz bir zamanda yoğrulmuştur. Değişen ve yenileşen şeyler hep o mayadan meydana getirdiğimiz yeni terkipler, sentezler, yeni nizam verilmiş şekillerdir.”¹⁷⁹ Kendi geleneğiyle inzivaya çekilmeyen, onun önünde diz çökmeyen ve onun huzurunda nefsin terbiye etmeyen şair; hakiki şiirin kapısını aralayamaz. Sezai Karakoç, şairin gelenek karşısındaki durumunu şöyle değerlendirir:

“Gelenek dünyası, yedi gök gibi kat kattır. Şair, orada miracını tamamlayıp yine kendi toprağına dönmelidir. Her katta ayrı sınav verecektir. Cenneti ve cehennemi görecektir. Meleği ve zebaniyi orada tanıyacaktır. Bir ahiret gibi kutlu ve gereklidir gelenek, şairin dünyası için. Orada ölüp kendi dünyasında yeniden dirilecektir şair. Hesap verecek, canını burnuna getiren sorularla karşılaşacak, Münker ve Nekir’i görecek, kabir azabını tadacak, Araf’ı seyredecek, ceza ve armağanı, ruhun bu zakkum ve tuba yemişlerini, azap ve muştuyu bilecektir. Evet, hayat macerasında olduğu kadar, gelenek dünyasında da bu haşır ve neşri yaşayacak, kıyametini bütünleyecektir. Bütün geçmiş şairler önünde onlar diriymiş, ya da kendisi ölüymüş gibi diz çökecek, dersini okuyacak, icazetini koparacaktır.”¹⁸⁰

¹⁷⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, (1. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 13.

¹⁷⁷ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 15.

¹⁷⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 87.

¹⁷⁹ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.) Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 72.

¹⁸⁰ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları-I*, Diriliş Yay., İstanbul 1982, s. 100.

Büyük şairler, büyük geleneklerden doğar. Geleneği makbul olmayan hiçbir şair muteber değildir. Çünkü tekâmül etmemiş gelenekler, büyük şair yetiştiremez. Şairin büyüklüğü köklü bir geleneğe nüfuzu nispetindedir. Bir şair ne kadar dâhi olursa olsun, köklü bir gelenek karşısında denize dökülen ırmak gibi kıyıda boğulur. Aslında onun dehası bu denize katkısı kadardır. Denize dökülen her ırmak ancak denizle var olacaktır. Hâlbuki denizin tadı, kokusu ve rengi hiçbir ırmağa benzemez. O, nice ırmağın kendisine getirdiği türlü iklimlerden öyle bir iksir elde etmiştir ki kavrulmuş kıtaları onunla ferahlatır. Ancak bütün denizlerin irili ufaklı binlerce ırmaktan beslendiğini de unutmamak gerekir. O hâlde gelenek, büyük şairlerle beslenen organik bir bütündür. Bu yüzden herhangi bir şairi, mensup olduğu geleneği bilmeden tanımak mümkün değildir. Bu bütünlüğe işaret eden T. S. Eliot, şairin gelenekle münasebetini şöyle değerlendirir:

“Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınkiyle karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz. Bunu sadece tarihî şuur açısından söylemiyorum. Bu, eleştiride estetik bir kaidedir. Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir. Yani bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur. İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat abideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nispet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna, eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu ‘organik bütün’ fikrini kabul eden herkesin, ‘hâl’e ‘geçmiş’in yön verdiğini, fakat ‘geçmiş’in de çağın şuuruyla yoğrulduğunu kabul etmesi akla uygundur. Bu gerçeğin farkında olan şair, yüklendiği muazzam güçlüklerin ve mesuliyetin şuurunda olacaktır.”¹⁸¹

T. S. Eliot, geleneği daima tekâmül eden yekpare bir oluşum kabul etmektedir. Buna göre, herhangi bir şairi mensup olduğu gelenekle mukayese etmeden tanımak imkânsızdır. Çünkü şairin değeri gelenek içinde kendine açtığı yer kadardır. Zira

¹⁸¹ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), (1. bas.), Paradigma Yay., İstanbul 2007, s. 3.

gelenek, kendisine yeni bir ses bahşedenlerle yaşayan organik bir bütündür. Nasıl ki organizmanın herhangi bir uzvu tek başına anlamsızsa şair de geleneğinin dışına çıkarılınca anlamını yitirir. Mesela Fuzûlî'yi Fransız şiir geleneği içerisinde herhangi bir yere yerleştiremezsiniz. Bir başka deyişle Fuzûlî, bu şiir geleneğinde anlamsızdır. Dolayısıyla ona bu gelenek içerisinde bir değer biçilemez. Onun hakiki değeri; Necatî, Bâkî, Hayalî, Nef'î, Neşâtî, Nedim, Şeyh Galip ve benzerlerinin kalemleriyle kurulan klasik Türk şiiri geleneğinde takdir edilebilir. Esasen bu şairler, inşası asırlarca süren adeta tek bir eser vücuda getirmişlerdir. Her şair, inşa edilen bu esere kendinde yeni bir motif ilave eder. Onlar, bu eserin bir motifi olarak güzeldirler. Her birinden bir çizgi taşıyan bu eser sayesinde geçmişten geleceğe bir mesaj gönderebilirler. Eser ise yeni motiflerle sürekli değişip gelişmektedir. Bununla birlikte hemen her çizgi ve motif bu esere girme hakkını elde edemez. Ona eklenecek motifin eserle uyumlu olması gerekir. Eliot'ın organik bütün dediği gelenek, geçmişin kendine eklenenlerle her an yeniden yorumlanarak yaşamasıdır. Esasen burada kronolojik zamanın bir önemi yoktur. Her çağdan renk, şekil, çizgi ve desenleri bulunan bu eser bir kül'dür. Yani kolektif şuurun ürünüdür. Bu yüzden Eliot, yazısının devamında şairin şahsi duygular peşinde koşmasını en büyük tehlike sayar:

“Bir şair şahsi duygu, tecrübe ve heyecanlarından dolayı ilgi çekici veya büyük değildir. Onun şahsî heyecanları basit, ham ve sığ olabilir. Fakat şiirinde ifade ettiği duygular olgun, derin ve muhtevalı olacaktır; bir tecrübenin derinliğine, bütün incelikleriyle şuuruna varıp onu şiirde ifade etmek normdan uzaklaşmak anlamına gelmemelidir. Gerçekte en büyük hata, şairin sadece şahsına münhasır olan, yani başkaları tarafından yaşanmamış yepyeni duyguları şiirde ifade etmeye çalışmaktır. Bu yenilik arayışı şiirde ifade bulmaya çalışırsa, şiir kendi amacına ters düşer. Şairin işi, yeni duygular bulmak değildir; o herkesin yaşadığı duyguları kullanmalı ve onları şiirlerinde ifade etmelidir ve bu duyguların yalnızca kendisine has olmamasına da ayrıca özen göstermelidir...”¹⁸²

Bununla birlikte Eliot, bir önceki neslin başarılarını körü körüne taklit etmeyi gelenekle bütünleşme saymaz. O, geleneğin “hâl”de devam ettiği fikrindedir ve sanatkârın, gelenekle “hâl”in kesiştiği noktada yaşamasını ister.¹⁸³ Böylece sanatkâr her

¹⁸² Eliot, *Age*, s. 9.

¹⁸³ Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965)'ın bu denemede ifade ettiği gelenek anlayışı Yahya Kemal'inkiyle büyük bir benzerlik gösterir. İki şairin sanat anlayışlarını karşılaştıran bir yazı için bkz. Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, (1. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 163.

ikisini de tenkit ederek objektif bir duyguya ulaşabilecektir: “*Sanatta yaşayan duygu şahsî değildir, objektiftir. Şair bu objektifliği, bütün varlığını yaratmakta olduğu esere vermeden gerçekleştiremez. Ve şair yalnız ‘hal’de değil, ‘geçmiş’in ‘hâl’le kesiştiği anda yaşamadıkça; yalnız gelmiş geçmiş olanın değil, fakat ‘hâl’de yaşananın da şuurunda olmadıkça, ne yapması gerektiğini bilemez.*”¹⁸⁴

T. S. Eliot’a göre gelenek daima değişen dinamik bir süreçtir. O hâlde eskimekten de uzaktır. Önceki eserlerin meydana getirdiği bütüne sonrakilerin eklenmesiyle sürekli tazelenen gelenek, tüm zamanları aşan yekpare büyük bir eserdir. Aslında Eliot’ın gelenek anlayışı Henri Bergson’un zaman fikriyle örtüşür. Zira Bergson’a göre “*yaratıcı tekâmül*”ün en önemli ögesi olan “*zaman bir anın yerine diğer bir anın geçmesi değildir. Böyle olsaydı hâl’den başka bir şeyin olmasına imkân kalmaz, geçmişin hâlde uzaması, tekâmül ve somut süre asla olamazdı. Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir. Geçmiş hiç durmadan büyüdüğüce kendisini de hiç durmadan hıfzeder.*”¹⁸⁵ Hayatı canlı bir organizmaya benzeten filozof ondaki bütünlüğe ise şöyle işaret eder: “*Hayat, bir tohumdan diğerine gelişmiş bir organizma vasıtasıyla geçen bir akışı andırıyor. Organizma bu akışla sanki fazla bir parça yahut kendini yeni bir tohumda devam ettirmeye çalışan eski bir tohumun meydana çıkarttığı bir tomurcuktur.*”¹⁸⁶ Kısacası parçalanamayan bir zaman ve kendini daima yenide devam ettiren bir hayatla karşı karşıyayız. Öyleyse bu zaman ve hayatın ürünü olan medeniyet tarihi gibi edebiyat tarihini de kendi içinde parçalanmış düşünmek hata olacaktır.¹⁸⁷ Mesela bugün Türk kültürünün bir kesiti olan divan edebiyatına baktığımız zaman onda tek bir eserin bütünlüğünü görürüz. Bu bütün farklı yüzyıllarda kendisine eklenen yüzlerce sayfadan mürekkep tek bir eser gibidir. Ancak hiçbir sayfa diğerlerine göre eski ya da yeni değildir. Ebubekir Eroğlu, “*zaman içinde bir dilin sahip olduğu bütün şiirin, başlangıçtan itibaren bir gelenek zinciri*

¹⁸⁴ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), (1. bas.), Paradigma Yay., İstanbul 2007, s. 11.

¹⁸⁵ H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül (L’Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), (2. bas.), MEB Yay., İstanbul 1986, s. 16.

¹⁸⁶ Bergson, *Age*, s. 44.

¹⁸⁷ Belki de H. Bergson ve T. S. Eliot’ın görüşlerinden mülhem olmak üzere Yeni Türk Edebiyatı üzerine çalışanlar zaman zaman bu geleneksel bütünlüğe işaret etmişlerdir. Şerif Aktaş, böyle bir çalışmada şöyle der: “Biz, Türk şiirini eskisi, yenisi, halkı ve tekkesiyle bir bütün olarak düşünmekten yanayız. Nef’î ile Nazım Hikmet’i, Karacaoğlu ile Nedim’i, Necip Fazıl ile Abdülhak Hamid ve Nâbî’yi, Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Ahmet Haşim ve Şeyh Galib’i; kısacası bütün Türk şairlerini neden birlikte düşünmeyelim? Bunlar, dilimizin imkânlarıyla bize has sesin birbirini tamamlayan farklı perdeleri değil mi?” Bkz. *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*, cilt: I, (1. bas.), Akçağ Yay., Ankara 1996, s. 15.

oluşturduğunu ve son sürecin başlangıcına doğru giderken ondan önceki süreçlere açılan kapılar bulunduğunu” söyler. Yazara göre “Bu zincir, bir tarih oluşturacak kadar uzun dönemde zirveden zirveye atlar. Her halka bir zirveyle görülür. Her dilde şiir söylenmiştir. Yine de mukayese edilebilir ölçüde bir gelenek zincirine sahip diller sayılıdır. Gelenegin oluşması, ritmin yerini bulmasıyla ‘tev’em’dir.” Ancak “Gelenek zinciri, sadece kazandığı ve dile kazandırdığı biçimlerden ve dönemlere göre ayak değiştiren ritimlerden oluşmaz. Aynı zamanda büyük şairler elinde yenilenerek, bütünleşmiş eserlerle tazeliği iade edilerek elden ele geçen değerlerden oluşur.”¹⁸⁸

Esasen şiirde yenilik iddiası, modacı zihniyetin eseridir. Herhangi bir dönemin şiirini yeni ilan etmek, geleneği eskimiş kabul etmektir. Bir şiir ancak iyi ya da kötü olabilir, eski veya yeni olamaz. Suut Kemal Yetkin, II. Yeni Şiiri’nin ortaya çıktığı zaman yazdığı bir yazıda “*Ne şiirin, ne de sanatın, yenisi ya da eskisi olur. Sadece sanat vardır. Hangi şiir Baudelaire’inkinden daha şiirdir? Yeni sözcüğünü ağzından düşürmeyenler, ya tükenmiş olanlar, ya da kendilerinde yaratma gücü bulamayanlardır.*” der.¹⁸⁹ Eğer yenilikten maksat daha öncekilerden farklılık ise bu farklılığın daima iyi kabul edilmesi imkânsızdır. Kısacası bu manada her yenilik mutlaka iyi ya da güzel değildir. Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lazım, diyen Ahmet Hamdi Tanpınar; bu iki durum arasındaki farkı şöyle değerlendirir:

“Her yeni behemehâl güzel olamaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi güzele alışmaklığımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehlileştiremeyiz. Baudelaire’in ezbere bildiğim filân veya falan manzumesinin başka bir tab’ını âdetâ yeni gibi okuduğum olmuştur. Güzel bir haddir, ötesine geçilemez. Hâlbuki yeninin, daha yenisi, daha daha yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahih manasında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Hâlbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır. Nurullah Ataç ‘Şiir budur ve şudur diyen yeniye düşmanım.’ diyor. Bence her sanatkâr bu manada yeniye düşmandır. Çünkü yaratabilmek için kendisini hudutlandırmağa, muayyen kıymetler üzerinde şahsiyet ve sanatını ayarlamağa mecburdur. Aksi takdirde eser vermek için lâzım gelen istikrarı bulamaz, daha ağır başlı bir lisanla söylemek lâzım gelirse hayatın ferman ferma izafiliği içinde sanatkâr kendisini bir nevi mutlak tesisine mecburdur; bizim anladığımız manada fildişi kule de budur, yoksa hayatı inkâr değil. Her an yeninin peşinde koşan bir şahsiyetin değil eser vermesi, hatta doğru dürüst teşekkül etmesine bile imkân ve zaman yoktur. Son zamanlardaki şiirimizde

¹⁸⁸ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğuşu*, (2. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 13.

¹⁸⁹ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, (1. bas.), Palme Yay., Ankara 2007, s. 80.

istenirse yenilik aşkına insanı nerelere kadar götürebileceğini gösterecek güzel misaller bulunabilir.”¹⁹⁰

Batı etkisinde gelişen Türk şiirinin hemen her dönemi bir yenilik iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Hatta bazıları iddialarına uygun kelimeleri isim olarak da kullanmışlardır. Fakat bunlar o gün için Batı’da eskimiş olan bazı akımların şiirimizdeki uzantısı, hatta taklididir ve bu yüzden yenilikleri moda mahiyetindedir. Kendilerinden sonra başka yenilikçiler tarafından hemen eski kabul edilmişlerdir. Kısacası sanatta kronolojiden ileri gelen eskilik ve yenilik bir değer ölçüsü değildir.¹⁹¹ “*Her şey eskir ve yenileşir. Fakat hiçbir şey, ne sadece eski olduğu için değerinden bir şey kaybeder ne de sadece yeni olduğu için değerlidir.*”¹⁹² Bir sanat eseri için en önemli hususiyet, geleneği genişletecek kadar mütakâmil olmaktır.

Cumhuriyet Devri şiir poetikasının en büyük zaafı geleneği görmezden gelmesidir. Bu anlayış, geleneği bir yana bırakarak yeni bir şiir kurabileceğine inanmıştır. Geleneğin buna engel olacağını düşünenler, geleneği bütünüyle reddetmişlerdir. Geleneğin gücünden çekinenler ise ona karşı büyük bir cephe açmışlardır. Aslında bu cephe geleneğin tamamına yönelik değildir. Yenilikçi düşüncenin asıl hedefi geleneğin en önemli halkası olan divan şiiridir. Bu düşünceye göre, geleneğin diğer kanadını oluşturan halk şiirinin devamında bir sakınca yoktur. Dahası yeni şiirin halk şiirinden doğacağını düşünenler az değildir. Fakat bu fikirde olanlara göre, yeni bir şiir kurmak için divan edebiyatının mutlaka unutulması lazımdır.

Divan edebiyatını yıkma fikri Tanzimat’la başlar. Tanzimat’a kadar hiç kimse bu şiiri tenkit etme cesaretini kendinde bulamaz. Bu durumu hâkim zihniyetle de izah etmek mümkündür. Fakat aynı zihniyet, devletin bozulan kurumlarını çok daha önceden zaman zaman eleştirmiştir. Aslında iyi işleyen bir devlette bozulma ve yozlaşmaya kimse sessiz kalmaz. O hâlde divan şiirine kendi içinde itiraz edilmeyişinin sebebini burada aramak gerekir. Zira o, ait olduğu zihniyeti samimiyetle ifade ediyordu. Ne kadar soyut olursa olsun her türlü hamlesini toplumsal hayatın hazırladığı bir zemin

¹⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Oluş*, sayı: 20, (Mayıs 1939), s. 305; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 25.

¹⁹¹ Beşir Fuat, Muallim Naci’ye yazdığı bir mektupta bu düşüncüyü şöyle ifade eder: “*Zaten efkârın sûret-i mutlakada atik ve cedit olarak tefrikini tecviz etmem, belki savap ve hata namlarıyla ikiye taksim olunması cihetini iltizam ederim.*” Bkz. Muallim Naci – Beşir Fuat, *İntikad*, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet (İst.), 1304, s. 15.

¹⁹² Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul, 1998, s. 72.

üzerinde yapıyordu. Bu yüzden kendini üreten insana asla yabancı kalmadı.¹⁹³ Hangi yüzyılda olursa olsun onun bedii zevkini karşılamaya yetti. Fakat Tanzimat'la birlikte yeni bir insan tipi ortaya çıktı. Batı'da yarım yamalak bir eğitim almış ve Batı'nın her şeyine hayran olmuş bu yeni insan, eskinin sadece sanatını değil, günlük hayattan yönetime kadar hiçbir şeyini beğenmiyordu.¹⁹⁴ Varlığını ispat için an'anevi değerlere hücum etmesi gerekiyordu ve onu yaptı. Bu durumun büyük bir çatışma doğurması, fikirde ve zevkte bir ikiliğe neden olması kaçınılmazdı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk fikir ve sanat hayatının bütün macerası bu çatışmadan ileri gelmiş gibidir. Bu çatışmanın edebiyattaki adı eski – yeni münakaşasıdır.¹⁹⁵ Cumhuriyet'e kadar hız kesmeden devam etmiş ve nihayet geleneğin tasfiyesiyle neticelenmiştir.¹⁹⁶ Ancak geleneği tasfiye eden düşüncenin, estetik olmaktan ziyade ideolojik bir maksatla hareket ettiğini kabul etmek gerekir.¹⁹⁷

¹⁹³ Bu konuda Yahya Kemal şunları söyler: “Hâsılı şair bütün sanatlara, bütün hayata böyle bağlarla bağlı ve cemiyetin timsali idi. Şiirin âletleri, usulleri, lisanı, zevki, birdi ve her yerde aynı seviyeye hitap ediyordu. Tesalya Yehişehir’indeki şairin gazelini Diyarbakır konaklarında, Urfalı şairin kasidesini Bosna Saray konaklarında okuyor, anlıyor, coşuyorlardı. Havas tabakasının şiiri böyle olduğu gibi halk tabakasının da böyleydi. Anadolu âşıkları Rumeli’yi, Rumeli âşıkları Anadolu’yu sazlarıyla şehir şehir, çarşı çarşı dolaşıyor; o kadar geniş bir ülkede ruhları destanlarla, koşmalarla, semâillerle birbirine bağlıyorlardı. Bkz. “Sade Bir Görüş”, *Dergâh*, (Mayıs 1337); Edebiyata Dair, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 53.

¹⁹⁴ Aslında 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra bütün Avrupa’da geleneğe karşı olumsuz bir tavır vardır. Zira pozitif bilimlerin gelişmesi geleneği gözden düşürmüştür. Ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde özellikle T. S. Eliot’ın poetik fikirleriyle geleneğe bakış müspet yönde yeniden değişmiştir.

¹⁹⁵ Konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, (1. bas.), Erzurum, Akademik Araştırmalar Yay., 1997.

¹⁹⁶ Orhan Okay, Cumhuriyet Devrinin divan şiiri otoritesi dediği Abdülbaki Gölpınarlı’nın 1945’te yazdığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabın geleneğe indirilen son darbe olduğunu söyler. Bkz. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 83.

¹⁹⁷ Divan şiirini Tanzimat’tan beri tenkit eden düşüncenin asıl kaynağı siyasi ideolijidir. Bu ideolojinin Batı kültürünü bütün kültürlerden üstün tutan Oryantalizmle sıkı münasebeti vardır. Bu konuda Walter G. Andrews şunları söyler: “*Divan şiirinin yorumlanması, hep siyasal bir konu olmuştur ve bugün de öyledir. Divan şiirine ilişkin devraldığımız varsayımların birçoğunun politik niteliğini açıkça görüp kabul etmezsek, divan şiirinin anlamını ve işlevini yararlı bir şekilde ‘anlama’ yolunda ilerlediğimiz yanılsamasından kurtulamayız. ‘Uzmanların yanılsaması’ sözüyle kastedilen şeye örnek vermek için, divan şiirine ilişkin ‘bildiğimizi’ sandığımız şeylerden bazılarını göz atalım. Hepimiz biliyoruz ki, divan şiiri Türk kültürüne yabancı bir ilâve idi; okumuş, küçük bir elitin ürünüydü; dili ve konuları seçkin bir azınlık dışında kimse tarafından anlaşılmıyordu; ayrıca çok nadir durumlar dışında günlük hayatta olan bitenlere veya içinde yaşadığı toplumun koşullarıyla ilgisi bulunmuyordu. Bunu nereden biliyoruz? Bu anlayışı, yalnızca 19. yüzyılın ilk yarısına uzanan bir eleştiri geleneğinden edindik. Söz konusu eleştiri geleneğinin vardığı yargılar çok sert ve çok keskindir. Osmanlı şiiri üzerine temel anıtsal eserin yazarı E. J. W. Gibb, divan şiiri geleneği üzerine görüşünü şöyle özetler:*

‘Bu uzun dönem boyunca, ona (Osmanlı şiiri), yetiştiği dar okul dışında hiçbir sesin ulaşmadığını; Fars kökenlerden doğup, sonuna kadar da bu ana gövde içinde kaldığını; bu dar çerçeveden kurtulmak için verdiği boş mücadelenin ardından, ölü bir kültürün durgun bataklığına sürüklenip kaldığını gördük.’

Modern Türk Edebiyatı tarihinin kurucusu M. F Köprülü, aynı bakış açısıyla şöyle der:

‘Hayatı en gizili, en karmaşık köşelerine kadar göstermeyen, ruhumuzun hamlelerini anlatmayan, duygularımızı tıpkı hayatta olduğu gibi saf ve temiz bir surette duyurmayan, elemelerimizi, felâketlerimizi, ahlâki yaralarımızı açık açık aksettirmeyen bir edebiyat, hayat ile rabatasız ve sahte bir edebiyattır.’

Bunlar, yalnızca en etkili ve en çok yankı uyandırmış seslerden seçilmiş örneklerdir; bu görüşe karşı çıkanların en yireklileri bile sonunda şöyle der gibidir: ‘Evet, ama Fars edebiyatını taklit ederken harika bir iş yapmıştır, sahteliği de çok güzel bir sahteliktir.’ Şurası bir gerçek ki yukarıda dile getirilen görüş, yerleşmiş eleştiri ölçütünün ayrılmaz bir parçasıdır. Yine de, bana öyle geliyor ki, bu görüş tamamen yanlıştır. Gibb’in veya Köprülü’nün ya da onlardan

Cumhuriyet Devri fikir ve sanat çevrelerinin yakından tanıdığı İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Güzel Sanatlar Akademisinin ellinci kuruluş yıldönümü münasebetiyle verdiği “*Sanat ve Mefkûre*” konulu konferansta üç soruya cevap arar: “*Mazi mefkûre için model midir?*”, “*Mazide mefkûrenin unsurları var mıdır?*” ve “*Bir sanat mefkûresi nasıl doğar?*” Yazara göre “*mazi hakkında gösterilen takdirin menşei, bedî vicdanımızdan ziyade aklımızın bir kararı yahut hâlin zaruretlerinden yorulan mürteci bir hassasiyetin eseridir. Mazide takdir ettiğimiz güzel, bizde yaşayan canlı güzel değil, tarihî güzeldir.*”¹⁹⁸ Bu yüzden bize ait değildir. O hâlde “*Yapılacak şey, eskiyi yeni fen ile ifade etmek değil, yeni âletlerle yeniyi terennüm etmektir.*” Zira “*Yeni bir sanat, yeni bir mefkûre ve yeni bir millet yapmak için maziden biraz sarf-ı nazar etmek lâzımdır.*” Yazar, ikinci soruya “*Mazide yeni mefkûrenin unsurları dahi yoktur.*” diye cevap vererek tekâmül fikrini reddettiği hâlde, ilerleyen satırlarda içtimai hadiselerin tabiat kanunlarına uygun bir biçimde tekevvün ettiğini söylemiştir. Son olarak “*Bir sanat mefkûresi nasıl doğar?*” sorusuna şöyle cevap verir:

“İstikbali bulmak için maziye unutmak en doğru yoldur. Çünkü yeni bir sanat, yeni bir hars, yeni bir hayat eskileri tekrar ede ede, ne de ekliye ekliye değil, yeni icat tecrübeleri yapa yapa, hatta malûmlardan meçhullere doğru değil, meçhullerden daha az meçhullere doğru olan bir çalışmanın eseri olabilir. Onun için maziden bir sergi yapıp zaman zaman yeni insanın gözü önüne koymayınız. Bu mazi pazarında yeni hayata yarayacak mal bulamazsınız. Yeni hayat için hayatta gıdalar aramak lâzımdır...”¹⁹⁹

sonra gelen kuşakların, verilerini bozduğunu ya da vardıkları yargıları sinik bir şekilde tersyüz ettiklerini söylemek istemiyorum. Demek istediğim yalnızca şudur: Politik, sosyal ve kültürel etmenler yargılarını öylesine etkiledi ki, bu yargılar Osmanlı divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Örneğin Gibb, İngiliz İmparatorluğunda hâkim olan bir inancı, Batı kültürünün üstünlüğünü yansıtır sürekli olarak. Batı kültürünün Türkiye’de benimsenmesi hakkında şöyle yazar: ‘Asya yerini Avrupa’ya bırakma noktasındadır ve asırların geleneği geçmişe karışmak üzeredir. Batıdan gelen bir ses, Doğu semalarında İsrail’in suru gibi yankılanmaktadır ve işte Türkiye’nin ilham kuvvetleri ölüm uykusundan uyanmakta, bütün ülke coşmuş bayram etmekte...’ Türklerin, Avrupalılardan öğrenmeden önce kendilerini ve kültürlerini edebiyatla ifade etmekten âciz oldukları türünden bir inancınız yoksa, yukarıdakiler de dahil olmak üzere Gibb’in söylediği pek çok şeyin, ırkçı saçmalıklardan öteye gitmediğini görürüz... Köprülü ise tarihteki en eksiksiz ve köklü kültür devrimlerinden birinin tam ortasında bulunuyordu. O devrimi ve belki de Türk halkının menfaatleri, Osmanlı kültürünün (politik sistemiyle birlikte) içindeki ‘gerçek Türk’ kültürüne ciddi bir zarar vermeden atılabilecek, tasfiye edilebilecek anlamsız bir kabuk olarak görülmesini gerekli kılıyordu. Kuşkusuz, Türk araştırmacıları, Gibb’in pek de gizli olduğu söylenemeyecek varsayımını, yani Türklerin ve genel olarak Müslüman ‘Doğulular’ın Avrupalılardan kültür bakımından aşağı olduğunu açıkça kabul etmezler. Yine de Türkiye’deki eğilim şu iddiayı savunma yönündedir: Türk kültürünün ‘gerçek’ ifadesi halk edebiyatında bulunabilirdi ve bugün de onu orada aramak gerekir. Bu iddia, Türkleri, aşağı kültür şeklindeki saçma suçlamadan kurtarıyordu, ama getirdiği bedel de çok ağırdı: Beş asırlık Türk yüksek kültürünün gerçekten aşağı olduğunun kabul edilmesi, ayrıca divan şiirinin anlamı ve değeri hakkında, titiz edebî analizlerden çok, politik ve psikolojik fantezilere dayanan, aşağılayıcı, gözden düşürücü bir dizi öncülün kabul edilmesi.” Bkz. Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, (Çev. Tansel Güney), (5. bas.), İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 28.

¹⁹⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “San’at ve Mefkûre”, *Fikirler*, cilt: 4, sayı: 80, (Nisan 1932), s. 6.

¹⁹⁹ Baltacıoğlu, Age. s. 8.

Toplumsal hayattaki değişmeyi tabiat kanunlarına göre izah eden bir fikrin maziye yok sayması tutarsızdır. Zira hâldeki hiçbir değişim, maziye ait kökü bütünüyle ortadan kaldıramaz. Hatta her türlü yenilik bu kök ya da bu zemin üzerine inşa edilir.²⁰⁰ Hâl böyleyken onu reddetmek, değişim ve gelişimi besleyecek en önemli damarı kesmek demektir. Bu fikri estetik bir kaygıyla telif etmek zordur.

Cumhuriyet Devrine ait inkılapçı zihniyet, geleneğin inkılabı engellediğini düşünmektedir. Bu yüzden onunla münasebeti bütünüyle kesmek ister. Yaşayan gelenekle münasebeti kesmenin en kestirme yolu onu gözden düşürmektir. Bunun pek çok yolu vardır. Ancak bizde Tanzimat’tan beri en fazla başvurulan yöntem, geleneğe kusur isnat ederek onu yeni neslin gözünde mahkûm etmektir. Bu düşünceye göre divan edebiyatının pek çok kusuru vardır. Her şeyden önce bu edebiyat Arap ve Acem taklididir. Varlık dergisinin bir anketine katılan Sadri Ertem yöneltile soruya verdiği cevapta bu düşünceyi tartışmaya bile gerek görmeden kesin bir hüküm olarak otaya kor ve şöyle der: “*Tanzimat öncesi edebiyatı orijinal olmayan divan edebiyatı idi. Orijinal değildi. Çünkü Arap ve Acem örneklerinin bir taklidi idi. İdeolojik bakımından da ileri değildi, çünkü Nuh Nebi yılından kalma İslâm ilmiyalinden çıkma fikirleri söylüyordu.*”²⁰¹ Yazar bu satırları takiben divan şairlerini çağdaşları olan Batılı fikir ve sanat adamlarıyla karşılaştırarak bunların aynı çağda yaşamasına hayret eder. Son olarak divan şiirinin şöyle bir karikatürünü çizer: “*16. yüzyılda değil 19. yüzyılın ortasında bile Osmanlı edebiyatı henüz şer’i şerif bostanının ideoloji dolabını firdolayı çeviren gözü bağlı bir mahlûktur. Orijinalite hesabına orijinal olmayan, ideoloji namına mızraklı ilmiyalden satırlar, dergâh ve tekke ilâhîlerinden başka bir şey tanımayan bu edebiyat artık tarihin malıdır. Onu ancak bir ibret vesikası diye tetkik ederiz*” Bu dönemde divan edebiyatı ile ilgili benzer yargıların genel kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Zira sanat ve edebiyat meselelerini değerlendirecek birikime sahip yazar kadrosundan yoksun halkevi dergileri bile divan edebiyatı hakkında benzer

²⁰⁰ Ziya Gökalp’in Yahya Kemal’e Osmanlı tarih ve kültürüne düşkünlüğünü ima ederek “*Harâbîsin harâbâtî değilsin / Gözün mâzîdedir âtî değilsin*” demesi ve onu “*harâbât şairi*” diye yok saymaya çalışması üzerine şairin söylediği “*Ne harâbî ne harâbâtîyim / Kökü mâzîde olan âtîyim*” sözü, rast gele söylenmemiştir. Söz konusu tartışma için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*, Ötüken Yay., İstanbul 1996, s. 71.

²⁰¹ Sadri Ertem, “Türk Edebiyatının Muhtelif Devirleri Arasında Bir Mukayese”, *Varlık*, cilt: 2, sayı: 40, (Mart 1935), s. 249.

fikirler ileri sürmüşlerdir. Bu yıllarda Kars'ta neşredilen bir halkevi dergisinde divan edebiyatı şöyle değerlendirilir:

“Divan edebiyatı diye ad vereceğimiz bu edebiyat hiçbir suretle Türk olmayan bir edebiyattı. Her şeyden evvel konuştuğu dil Türk'ün dili değildi. Tabiidir ki bu yabancı edebiyat hiçbir zaman arkasından geniş bir kitleyi sürükleyemedi. Çorak ve çürük bir temele dayandığı için, nihayet millî şuurun uyanışı, millî mefkûre ve millî benliğin inkişafı karşısında yıkıldı gitti. Bu edebiyatın konuştuğu dil hiçbir milletin dil tekniğine uymayan, hiçbir edebiyatın dili olmayan melez bir dildi...”

Bu edebiyatın gerek nazmı gerek nesri baştanbaşa birer kelime oyunundan ibaret kalır. Türk halkının matemlerini, neşelerini, Türk dilinin ahenkli şivesini bu edebiyatta bulmamıza imkân yoktur.”²⁰²

Divan edebiyatı hakkında Tanzimat'tan beri süregelen suçlamalar zamanla klişeleşmiştir.²⁰³ 1930 – 1940 yılları arası divan edebiyatı tartışmalarını inceleyen Mehmet Kahraman, bu şiir hakkındaki suçlamaları şöyle tespit etmiştir:

- a. “Zümre edebiyatı: Divan Edebiyatı suçlamaları arasında en çok dikkati çeken, onun, bir ‘zümre edebiyatı’ oluşudur. Bununla, onun, ancak belli bir kesimi, belli bir sınıfı ilgilendirdiği, bu nedenle bütün bir toplumu içine alan Türk edebiyatı kavramına ters düştüğü, bir halk edebiyatına göre daha az değerinde olduğu ifade edilmeye çalışılır.
- b. Taklitçilik: Divan Edebiyatı değerlendirmelerinde, bir yandan bu edebiyatın hitap ettiği çevre ve sanatçıları bakımından, kendi içine kapanık, toplumdan uzak bir ‘zümre edebiyatı’ olduğu söylenirken, bir yandan da taklitçi olduğu ileri sürülmektedir. Yani kendi içinde yer aldığı toplumdan uzak ama bir başka toplumla da içli dışlı, onun edebiyatının bir kopyasıdır.
- c. Mazmunculuk: Divan Edebiyatına özgü kabul edilen ‘mazmun’ların, bir suçlama unsuru olarak özelliği ‘hiç değişmemesi’dir. Aynı kavram, aynı anlamları bünyesinde bulundurmakta ve nerede ise her divan şairince de kullanılmaktadır.

²⁰² Nesib Yağmurdereli, “İki Türlü Edebiyat”, *Doğuş*, Yıl: 4, sayı: 1, (Şubat 1938), s. 2.

²⁰³ Erdoğan Erbay, Tanzimatçıların divan edebiyatını tenkit ederken ileri sürdükleri sekiz klişe ifade tespit etmiştir:

- a. Divan şiirinin en fazla tenkide tâbi tutulan tarafı, hayal dünyasıdır. Onlara (Tanzimatçılara) göre, eski şiirin gerçekte hiç ilgisi yoktur.
- b. Divan şiirinde işlenen konular, hiçbir devirde beşerî his, hayal ve düşünceleri yansıtmamıştır.
- c. Divan şiiri, kendisine şekil veren toplumun meselelerine yabancı kalmıştır.
- d. Divan şiiri hiçbir zaman ve şartta bozulmayacak sıkı kurallara bağlı kalmıştır. Şair hazır mazmun ve motifleri kullanmak zorundadır.
- e. Divan şiirinin karakteri başından sonuna kadar aynı olmuştur.
- f. Divan şairleri, şiiri sanat olmaktan çıkarıp devlet ricalinden caize koparmak için vasıta hâline getirmişlerdir.
- g. Divan şiirinin İran edebiyatından aldığı unsurlar toplumun ahlâk, gelenek ve göreneklerine aykırıdır.
- h. Divan şiiri, hiçbir dönemde dinî karakterli bir edebiyat olmanın dar kalıplarını kıramamıştır. Bkz. Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, (1. bas.), Akademik Araştırmalar Yay., Erzurum 1997, s. 7.

- d. Sunîlik: Divan edebiyatının sunî oluşu; tabii olmayışı, yapma bir edebiyat oluşu, yapaylığı demek olabilir. İşin içinde yapaylık olunca, Osmanlı dönemi sanatlarında söz konusu olan soyutluğu açıklamak, bunun, divan şiirine yansıma biçimini kavramak gerekir... Divan edebiyatının sunî olduğunu söyleyenlerin düşünceleri arasında bir bağ kurulursa, sunîliğin, sanatçının dünyasının belli estetik kaygıların yedeğindeki yansımaları olduğu görülür.
- e. Monotonluk: Divan edebiyatının monoton olduğunu ileri sürenlerin üzerinde en çok durdukları ortak nokta, en uygun biçimin bulunması, üzerinde ittifak edilmiş olması ve hiç ihlâl edilmeden sürdürülmesi tarzıdır. Her ne kadar farklı monotonluklar bulmaya çalışmışlarsa da sonuç aynı yere çıkmaktadır. Çünkü asırlar boyu süren bir kaide, çağdaş Türk edebiyatı için tahammül edilmesi mümkün olmayan bir olaydır.
- f. Mahbupçuluk: Bununla ilgili kavramlar, divan edebiyatında sık sık geçen, farklı mantıklarla farklı yorumlamalara kapı aralayan, kaypak anlamlı kelimelerdir. Kimisi söz konusu kelimelerden ‘mahbub’u, bir genç delikanlı, kimisi güzel bir kadın, kimisi hayalî bir sevgili, kimisi de tasavvufî anlamda Allah olarak gösterebilmektedir.
- g. Meycilik: Meyin açıkça içki içmeyi ifade etmesi, işe ahlâkîlik karıştırdığı için, suçlama olarak kullanılmasına yol açmaktadır.
- h. Kelime oyunculuğu: Divan Edebiyatının, tasannu aracı, ‘edebî sanatlar’dır. Dolayısıyla ‘kelime oyunculuğu’ suçlamasının altında edebî sanatların eleştirisi veya fazlalığı gibi düşünceler yatmaktadır.
- i. Gayr-i insanîlik: Bu suçlamayı ileri sürenlere göre divan edebiyatı dünyası, diğer varlıklarda uygulanan yapmacıklık ve tabiattan uzaklaşmayı, insan konusunda da aynen kullanarak, tabii olmayan bir insan modeline ulaşmaktadır. Bir halk edebiyatında hayat aynen ifade edilirken divan edebiyatında değiştirilmekte, ‘tırâşîde’ hâle getirilmektedir.
- j. Darlık: Bir edebiyatın dar oluşu, onun ifade tekniğinden, kapsadığı konulardan, bakış açısından veya yaygınlığından dolayı olabilir. Divan edebiyatı için öne sürülen ‘darlık’, yaklaşık olarak bunların tümünü içine almaktadır.
- k. Dalkavukluk: Divan edebiyatı ile ilgili yakalanabilen suçlamalardan sonuncusu ‘dalkavukluk’tur. Bu, doğrudan kaside türüyle ilgilidir.”²⁰⁴

Yazar bu suçlamaları geniş bir tenkide tabi tutmuş ve bunların divan şiirine nüfuz edemeyenler tarafından ileri sürülen haksız isnatlar olduğu sonucuna varmıştır.²⁰⁵

²⁰⁴ Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay., İstanbul 1996, ss. 202 – 316.

²⁰⁵ Walter G. Andrews, Divan şiiri hakkındaki basmakalıp suçlamalarla ilgili olarak şöyle der: “Örneğin şu tezleri ortaya atalım: Chauce’ın şiirlerine ne kadar Fransızca ya da Milton’ın şiirlerine ne kadar Latince veya Goethe’nin şiirlerine ne kadar İngilizce denebilirse, Osmanlı Divan şairlerinin şiirlerine de o kadar Farsça denebilir. Divan şiiri, bir okumuşlar eliti tarafından üretilmiştir, peki ama ‘yüksek kültüre ait’ hangi şiir bu nitelikte değildir ki? Divan şiirinin ‘zor’ veya ‘kapalı/anlaşılmaz’ unsurlarına gelince, bu unsurlar kuşkusuz mevcuttur, ama Divan şiirinin ‘anlam’ı yalnız bunlarda değildir, sade ve hiç de anlaşılmaz olmayan pek çok unsur da bu şiirin parçasıdır. Kaldı ki, bir üniversite sınıfında Shakespeare gayet zor ve kapalı gözükebilir, ama kalabalıkları Globe Tiyatrosu’na çeken her hâlde bu özellikleri değildi. Son olarak kanıtların ışığı altında, şunu söylemek son derece akla yatkın gözüktüyor: Osmanlı divan şiirinin, yaklaşık beş yüz yıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olmasıdır. ‘Gerçek’ hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla

Divan edebiyatı hakkındaki en ağır eleştiri, 1945 yılında bir divan edebiyatı mütehassısı olan Abdülbaki Gölpınarlı'dan gelir. Bu, aynı zamanda Cumhuriyet Devrinde divan şiirine ilk disiplinli itirazdır. Gölpınarlı'dan öncekiler divan şiirini eleştirirken Tanzimat'tan beri tekrar edilen argümanları kullanmışlardır. Dolayısıyla bu geleneğin önemli meselelerini ele alan kapsamlı çalışmalar otaya konulamamıştır. İlk defa Abdülbaki Gölpınarlı, bu şiiri farklı cepheleriyle ele almış ve şüphesiz tarafsız olmayan bir bakış açısıyla topluca tenkit etmiştir. Esasen Gölpınarlı da Tanzimat'tan beri devam eden suçlamaları tekrar etmekten öteye gidememiştir.²⁰⁶ O halde Gölpınarlı'yı ötekilerden farklı kılan nedir? Onu öncekilerden ayıran, kendisine gelinceye kadar ortaya atılan münferit suçlamaları belli bir bütünlüğe kavuşturmasıdır. Ayrıca bu geleneği iyi tanıyan birisi olarak söyledikleri inkılapçı ideolojinin yirmi yıldır biçimlendirdiği kültür ve sanat çevrelerinde geniş bir yankı uyandırmıştır. Kitap, her ne kadar 1940'tan sonra neşredilmişse de ihtiva ettiği fikirlerin daha önce hazırlanmış olacağını tahmin etmek güç değildir. Bu yüzden, ilk dönem Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatını yakından ilgilendirmektedir. Dolayısıyla yeni şiirin gelenekle münasebetini tayin eden poetik düşünceyi iyi anlamak için bu fikirlere bakmak gerekir.

Abdülbaki Gölpınarlı, kitabın girişinde divan şiirinin sosyal zeminini izah ederken Osmanlı devletinin oryantalist çizgilerle fantastik bir karikatürünü yapmakta ve bu birkaç çizginin hakikatine güvenerek bütün bir sistemi sorgulamaktadır. Bir saray entrikasını konu alan bu karikatürde hükümdar iradesiz, maiyeti düzenbaz, şair ise

her türlü alışverişi vardır.” Bkz. Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, (Çev. Tansel Güney), (5. bas.), İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 31.

²⁰⁶ Bu klişe suçlamalara cevap veren Sabahattin Eyüboğlu şöyle der:

“Divan Edebiyatının klişeciliğine yapılan hücumlarda da ifrata gidilmiştir. Klişecilik ancak mutavassıt ruhlar için bir tehlikedir. Orijinal şairlerin yetişmesine mani olmayan klişelere hücum etmenin manası nedir? Nedim klişelerden şikâyet etmezken bize ne oluyor? Biz klişeleri karan şairleri de dinledik! Maharet klişeleri kırmakta değil aşmaktadır.

Divan şairlerinin rintliğine hücum etmekte de pek ileri vardık. Nedim'e 'sofra şairi' diyenlerimiz oldu. Sofra şairi, evet, fakat ne sofraya ne şairi! Eflâtun'un ziyafetlerinden kalmış olan bu sofrada bahçe rakısı değil öz şiir içilir! 'Bezm-i cam' bir şiir vesilesi bir şiir iklimidir.

Divan edebiyatının dalkavukluğuna hücum etmek de bu görüşün garabetlerinden biri olmuştur. Methiye yazan Nef'i bir dalkavuksa böyle bir dalkavuğa hakaret değil hürmet gerekir! Baş bulutlara değen bir dalkavüğün küçük tarafı neresidir? Divan edebiyatında methiye bir şiir kalıbı, bir ibda vesilesidir. Kasidelerde methedilen paşalar muhteşem bir türbede yatan ölümler gibidir. Karşısında ürperdiğim bir abidenin kim için dikildiğini düşünmek bedii bir endişe değildir. Kasideyi, mevzu esir olmayan saf bir sanat hamlesi olarak görmek lazımdır...

Divan şiirindeki hislerin samimiyetine gelince şüpheye mahal olabilir, fakat lüzum yoktur. Sanat samimiyetin fevkindedir. Bir âlem yaratmış adamın samimiyeti sorulmaz. Büyük bir şairin herkes gibi samimi olmaya hakkı vardır, tıpkı bir peygamberin melekleri görmeden görüyorum demeye hakkı olduğu gibi. Büyük sanatkârdan küçük burjuva mezihyetleri isteyemeyiz. Onun yalan söylemekten korkmayan geniş bir samimiyeti vardır. Kendi icat ettiği dünyaya inanmak veya inanmamak şairin mahrem dünyasına ait bir meseledir. Bize kalan kendisi değil şiiridir.” Bkz. Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk Sanatkârı yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş”, İnsan, sayı: 1, (Nisan 1938), s. 7.

durumu idare etmeye çalışan sarhoş bir dalkavuktur. Saraydaki bu kalabalık köylünün emeğiyle gününü gün etmektedir. Yazar, bu bölümü sosyalist bir dikkatin ifadesi olabilecek şu cümlelerle tamamlamaktadır:

“Köy, şehirden nefret eder; şehir, köye bakmaya tenezzül etmez. Merkez, civarı ancak para almak için düşünür; civar, merkeze inmez bile. Medrese, bütün yeniliklere düşmandır; saray, hepsiyle hoş geçinmeye taraftardır. Avrupa bir küfür diyarıdır ve Avrupalı, tek bir millet. Şarap, meyhane, bozahane, rakkas ve rakkase... Helva sohbetleri, Çırağan sefaları, Hüseyin Baykara meclisleri... Hafız cemiyetleri, hatimle teravih, kandiller, mahyalar, şehrayinler, iftarlar, dış kiralari... Bab-ı fetvalar, yeniçeriler, sipahiler, bozgunlar, medrese ve tekke zıddiyeti, evliyalar ve şeyhler... Kadınlık eden gençler, erkekçe birbirlerini seven kadınlar, esrar ve afyon... Bakımsızlık, yolsuzluk, sefalet, isyan, açlık ve tıka basa yiyip içmek... Bu tezatlar âleminde, bu tezatlardan meydana gelen bozuk düzen cemiyette şair, yalnız gününü gün eden, gidene ağlamayan, gelene gülen, sefaleti görmeyen, saadeti gaye bilen; hatta bir şeyhe mürit olup her yıl kendi ölümüne tarih düşüren ve yıl geçince eskisini yırtıp yenisini düzen, ölümünden sonra bile halkı aldatmaya, kendisini erenlerden göstermeye çalışan bir zavallı.

İşte divan edebiyatının hüküm sürdüğü devir ve işte bu edebiyatı temsil eden şair!”²⁰⁷

Bu cümlelerle ortaya konan tablo, Osmanlı devletini temsil etmekten uzaktır. En iddialı yaklaşımla, belki devletin çöküş döneminde görülebilecek talihsizliklerdir, denilebilir. Çöken bir devlette kurumsal yapının bozulması kaçınılmazdır. Bu süreç, yıkılan bütün dünya devletlerinde olduğu gibi Osmanlı devletinde de görülmüştür. Ancak uzun ömürlü büyük bir devletin sadece çöküş dönemine ait trajik durumlarla mahkûm edilmesi haksızlık olur. Yukarıda tarif edilen şaire gelince şüphesiz bu yaratılıştan insanlar her yerde ve her devirde yaşamışlardır. Belki divan edebiyatı şairleri içerisinde de böylelerine rastlanmıştır. Fakat divan edebiyatı şairini, böyle birkaç süfli meşrebin derecesine indirmek basit bir haksızlık kadar masum değildir. Divan edebiyatının son büyük şairi Şeyh Galip’tir. Gölpınarlı’nın tarif ettiği şairle Osmanlı devletinin gerileme döneminde sarayla ilişkileri en üst düzeyde olan Şeyh Galip yan yana getirildiğinde büyük bir tezatla karşılaşılacaktır.²⁰⁸ Gölpınarlı bu tezattan habersiz

²⁰⁷ Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitapevi Yay., İstanbul 1945, s. 17.

²⁰⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, Şeyh Galip üzerine bir çalışma yapmıştır. Bkz. *Şeyh Galip, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul 1953.

olamaz. Hakikate yazar, bir devri bilimsel olarak mahkûm edebilmek için bilimin esaslarını bile hiçe saymıştır.

Abdûlbaki Gölpınarlı, bu girişten sonra divan şiirinin estetik hususiyetlerini on yedi başlıkta incelemiş ve bu şiirin estetik bir değer taşımadığına hükmetmiştir. İlk başlık “*Tabiat ve Divan Edebiyatı*” dır. Bu bölümde divan şiiri hakkında Namık Kemal’den beri devam eden suçlamalar yer alır. Buna göre divan edebiyatındaki tabiat, tabiilikten uzaktır. “*Divan Edebiyatı şairi, bizi güzellikleriyle hayran eden, şiddetiyle ezen, yıkan tabiatı buğulu gözlerle görür; gördükten sonra gözlerini yumar ve gördüklerini kafasındaki mecazlar diline adapte eder de öyle yazar. Ve tabiidir ki bu çeşit anlatılan tabiat, tabiilikten çıkmıştır. Divan Edebiyatının tabiatı, bir odanın ortasında düzülen yahut küçük bir sahifeye bin bir renkle çizilen bir tabiattır.*”²⁰⁹

Yazara göre, bu teorik tabiat zamanla o kadar klişeleşmiştir ki “*her bahar ve her şairin baharı birdir.*” Bunu ispat eden pek çok beyti sıralayan yazar, şöyle der: “*Bahar hakikaten bu mudur, bu kadar alelâde sözlerle anlatılacak kadar alelâde bir şey midir bahar? Gül ve lâle açtı, gonca güldü, hava güzel, yer yeşil, âlemi düşünme içelim, ha?*” Verilen onca örnekten anlaşılan o ki Gölpınarlı, divan şiirindeki tabiatı suni bulmaktadır. Yazar, şiirde mevsimlere göre görünümü değişen canlı bir tabiat manzarası görmek istemektedir.

Memleket meselelerinden bahseden Cumhuriyet Devri şairleri çeyrek yüzyılı bulan mesailerinde Gölpınarlı’ya istediği tabiatı acaba göstermiş midir? Anadolu’nun her bölgesinde her mevsimde yaşayan yegâne kuş kargadır, fakat kargalar için kimse şiir yazmamıştır. Anadolu kadınının tezeğe gösterdiği hürmeti memleketçi şairlerin Ayşe – Fatma edebiyatından değil, bir Fecr-i Âtî şairinin hususi mektuplarından öğreniyoruz.²¹⁰ Divan şairleri baharı bir çobanın gözüyle görse ve bir fotoğrafçı dikkatiyle tasvir etselerdi daha iyi şiirler mi yazmış olacaktı?

Tabiatı anlatmada en güçlü sanat, resimdir. Ne müzik ne mimari ne de edebiyat onunla boy ölçüşebilir? Fakat bir ressam, tabiatı aslına uygun anlatmakla ya da göstermekle sanatkârlık payesini elde edemez. Maksat tabiatı odamıza getirmek olsaydı, hiçbir tablo bir pencerenin yerini tutamazdı. Hâlbuki resim severler, pencerelerine perde çektikleri salonlarının duvarlarını tablolarla süslemek için büyük servetler sarf ederler.

²⁰⁹ Gölpınarlı, Age. s. 19.

Resim için bile hâl böyleyken şiirden tabiatı taklit etmesi nasıl beklenebilir? Saf şiirin tecrübe edildiği Türkiye’de bir münekkidin şiire hâlâ bu gözle bakması nasıl izah edilebilir?

Abdûlbaki Gölpınarlı’ya göre divan edebiyatındaki bir diğer önemli arıza aşk ve sevgili anlayışıdır. Yazar bu anlayışı şöyle özetler:

“Bu gayr-i tabii aşk, şairlerimizin birinde, üçünde, beşinde değil; hepsinde vardır. Çar ebru güzel, yalın yüzlü mahbup, tıflınaz, taze nihâl civan ve hattı sebz-yeşil yazı, yani sevgilinin yanaklarında yeni terleyen sakal... bütün bu şairlerin ağzında çengel sakızdır. Kızdan bahis, pek ayıptır ve bu edebiyatta yok denecek kadar azdır... Hatta tabii aşkla yanıp kavrulanlar bile bu umumî telâkkiye uymuşlar, kendilerini kınanmadan kurtarmak için sevgililerini sakallı, bıyıklı olarak övmeye mecbur olmuşlardır... İşte on asırdır bütün Divan şairleri, bu tek ve yapmacık sevgiliyi sevmişlerdir. Pek yamandır bu dilber. Hep cefa eder, vuslatını dirhem dirhem satar ve bütün âşıklar, gözlerinden kanlar saçarlar, rakipten şikâyet ederler. Sözün doğrusu, yalnız kendi yapmacık ve aslı değişmez, sözü değişir kopya sanatlarını sevmişlerdir bu adamlar. Böyle aşk mı olur, böyle sevgili mi olur? Aklîselim, sana hitap ediyorum, haksız mıyım ben?”²¹¹

Divan şiirinin sevgili anlayışı, bu edebiyata karşı olanların en fazla tenkit ettikleri husustur. Abdûlbaki Gölpınarlı’nın yukarıdaki cümleleri, bu anlayışa yönelik eleştirinin genel hatlarını ihtiva eden tipik bir örnektir. Buna göre, divan şairlerinin bahsettikleri sevgili tabii ölçülere uymaz. Güzellik unsuru olarak yakıştırılan vasıflar inandırıcılık ölçülerini aşacak kadar abartılıdır. Hatta bu sevgilinin cinsiyeti de meçhuldür. Çünkü aya benzer parlak yanağın üzerinde yeni terlemiş siyah sakal vardır. Şaşılacak şey, bu sevgilinin yüzyıllar boyunca aynı vasıflarla övülmesidir. Bir başka deyişle divan şairleri bu sevgiliyle ilgili ortak bir kanaate sahiptir. Öyle ki bugün bizim tuhaf karşıladığımız hususlar hakkında hiçbir şair şikâyetçi olmamıştır. Bu sevgilinin bir değil, binlerce seveni vardır. Âşık, onun bir gamzesine bütün ömrünü feda eder, fakat yine de karşılık bulamaz. Çünkü bu maşuk, hiç kimsenin iltifatına muhtaç olmayacak kadar muktedirdir.

Divan edebiyatı, Tanzimat’tan beri bu sevgili anlayışından ötürü ağır bir dille eleştirilmektedir. Hatta zaman zaman sapıklıkla itham bile edilmiştir.²¹² Ona bu şekilde

²¹⁰ Anadolu hayatından duyulan tiksintiyi ifade eden bu realist gözlemler için bkz. Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri – IV: Frankfurt Seyahatnamesi, Mektuplar – Mülâkatlar*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 75.

²¹¹ Abdûlbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitapevi Yay., İstanbul 1945, ss. 30 – 34.

²¹² Bkz. İsmet Zeki Eyüboğlu, *Divan Şiirinde Sapık Sevgiler*, (2. bas.), Boray Yay., İstanbul 1991.

hücum edenler, şüphesiz bin yıllık bir zihniyetin doğurduğu incelmış bir sanat anlayışını toptan mahkûm etmişlerdir. Hâlbuki ilmî usullerle hareket eden herkesin, her cephesi birbirine cevap veren ve kendi içinde tam bir bütünlük arz eden bu sanat anlayışına çok daha tedbirli ve önyargısız yaklaşması gerekirdi. Bu sanatın bir şubesi olan divan edebiyatı hakkında Tanzimat'tan beri devam eden tenkit tarihi gözden geçirildiğinde görülen ilk husus, eleştirinin, bu edebiyatı anlamak için değil; reddetmek için yapılmış olduğudur. Bilimsel bir amaçla yola çıkılmadığından bilimsel bir sonuca varılamamıştır.

Divan edebiyatındaki sevgili kimdir ve bu sevgilinin mahiyeti nedir? Bu ve benzeri sorulara cevap verebilmek için bu edebiyatın kaynaklarına bakmak gerekir. İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatına bakıldığında buradaki sevgilinin beşerî olduğunu anlamak güç değildir. Bu sevgili, hemen daima kavme has fiziksel özelliklerin ideal ölçülerine sahip genç bir kızdır. psikolojisiyle millî ve sosyaldır. O, bu hâliyle İslamiyet'ten sonra da muhafaza edilmiş ve halk edebiyatından geçerek günümüze kadar gelmiştir. Özellikle halk hikâyeleri'ndeki tipik hayatıyla onu tanımamaya imkân yoktur.

İslami Devir Türk Edebiyatında ise şiir, dinî bir nitelik taşır. Bu edebiyatın ilk ürünlerinden olan Kutadgu Bilig ve Atabetü'l-Hakayık'ta asıl tema İslam inancıdır. Bu örneklerden hareketle 11. yüzyıl Türk edebiyatında dinî bir romantizmin yaşandığını tahmin etmek güç değildir. Manevi değerleri telkin etmeye çok elverişli olan şiir, yeni dinin esaslarını anlatmada en önemli araçtır. Bu ilk aşamadan sonra Türk edebiyatı yeni bir anlayışla karşılaşır. Ahmet Yesevî'nin temsil ettiği bu anlayış, İslami Devir Türk Edebiyatında dinî-tasavvufî halk şiiri adıyla bilinen yeni bir gelenek başlatır. Bizzat Ahmet Yesevî'nin şiirleriyle çok geniş bir sahada büyük halk kitlelerine ulaşan bu şiir anlayışı, Türk edebiyatını derinden etkilemiştir.²¹³ 12 – 14. yüzyıllar arasında teşekkül eden Türk edebiyatı tamamen bu geleneğin ürünüdür.

Dinî-tasavvufî halk şiiri geleneğinde tema ilahî aşktır. Dolayısıyla bu şiirde âşğın da maşukun da hüviyeti bellidir. Şair, bir derviş olarak vuslata taliptir. Maşuk ise “Allah”tır. Bu yüzden şair kimden veya neden bahsederse etsin daima “Allah”a olan aşkını terennüm eder. Zira tasavvuf anlayışına göre mutlak varlık da mutlak güzellik de “Allah”tır. Onun dışında ve ondan başka ne varlık ne de güzellik mevcuttur. Tabiat ve

²¹³ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, (5. bas.), Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1984, s. 163.

tabiattaki güzellikler ne odur ne de ondan başka bir şeydir. Bütün evren varlıkla yokluk arasında, onun aksinden ibarettir.²¹⁴ Allah'ın kâinattaki en kâmil tecellig h  ise insandır. İnsan kemal derecesine göre ona yaklaşır, nihayet öyle bir makama yükselir ki kendi iradesini ilahî iradede yok ederek vuslata erer. Baktı ı her şeyde ilahî tecelliye gören      n ( airin)  iiri, kendi derecesine göre, bir hayretin ifadesidir. Molla C m 'ye ait  u iki beyit bütün bu felsefenin – hikmetin demek daha doğru olur –  zetidir:

Ben bilmez idim gizli ıyan hep sen imi sin
Canlarda ve tenlerde nihan hep sen imi sin

Senden bu cihan içre nişan ister idim ben
 hir bunu bildim ki cihan hep sen imi sin

Türk edebiyatında 14. yüzyılda ba layan divan edebiyatı her ne kadar ladinî bir edebiyat olarak takdim edilmişse de hiçbir zaman dinî-tasavvufî tesirden uzak kalmamıştır. Zira bu şiirin ilk güçlü temsilcisi Seyyit Nesîmî'den son büyük temsilcisi  eyh Galib'e kadar pek çok şair mutasavvıftır. Bu yüzden divan edebiyatının en önemli kaynağı din ve tasavvuftur. Divan  airi bu gelenekten önemli ölçüde beslenmekle birlikte sanata yaklaşımı bakımından ondan ayrılır. Mutasavvıf  air, sanat yapmak kaygısı g tmez, onun şiiri çoğu zaman bir cezbe h lidir. Lirikmi samimiyetinden ileri gelir ve şiir ne kadar kapalı olursa olsun mana esasına dayanır. Hâlbuki divan şiiri, bir say'ın neticesi olduğundan tasannu kaygısı  n plandadır. Mana, sanatla b t nle ir. Bu uyumda ölçü ka ırıldı ı zaman, şiir gücünü kaybeder. Divan şiirini tenkit edenler genellikle bu uyumun zayıflı ından ileri gelen sakatlıkları örnek göstermişlerdir. Çünkü kastedilen mana ile onu karşılayan sembol arasındaki ilişki zamanla o kadar incelmi tir ki büyük bir kültür birikimine sahip olmadan bu girift yapıyı anlayıp   z lemek imkânsız bir hâl almıştır. Dahası iyi bir hazırlı a sahip olmadan bu şiire yakla anlar,

²¹⁴ Mutasavvıflar evreni bir aynaya benzetmi lerdir. Bu telâkkiye göre Hak, sayısız güzel isimleri açısından onların hakikatlerini bütün varlığı kapsayan kuşatıcı bir varlıkta görmek isteyince, bütün âlemi ruhu olmayan bir ceset gibi yaratmıştır. Âlem parlatılmamı  bir ayna gibidir. İlahî Emir,  lem aynasının parlatılmasını gerektirmi ,  dem de bu aynanın cilasının ta kendisi olmuştur. Aynaya bakan da ayna da yansıyan da Allah'tır. Bkz. *Suad El-Hakîm, İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, ( ev. Ekrem Demirli), (1. bas.), Kabalcı Yay., İstanbul 2005, s. 88. Yeni ehirli Avni bu anlayışı şöyle  iirle tirir:

Çünkü sen    ne-i kevne tecell  eyledin
 z cem lin  e m-i   ıktan tem    eyledin

onu yanlış anladıklarından suçlamışlardır. Divan şiirinin aşk ve sevgili anlayışına yönelik suçlamalar bunun en tipik örneğidir.

Divan edebiyatının dinî-tasavvufî gelenekle ilişkisi bilinmeden bu şiirdeki sevgilinin hakiki hüviyeti tayin edilemez. Dinî-tasavvufî halk şiirindeki sevgili yukarıda belirtildiği gibi Allah'tır. Mutasavvıf şair neden ve kimden bahsederse etsin maksat daima odur. Bu geleneğe mensup şairler, sevgiliden genellikle üç şekilde bahsederler. Sevgili ya bir veli ya Peygamber ya da doğrudan Allah'tır. Bu farklılık bir şairin şiirleri arasında olabileceği gibi genellikle şairler, sevgilinin bu üç hâlden birini anlatır. Aslında bu durum şairin manevi derecesiyle ilgilidir. Eğer şair, fenâfî'-şeyh mertebesinde ise bir veliye, fenâfî'-r-resul mertebesinde ise Peygamber'e, fenâfîllah mertebesinde ise doğrudan Allah'a olan ilahî aşkı anlatır. Şüphesiz şair velide de Peygamber'de de Allah'ın kemal sıfatlarını anlatmaktadır. Ancak yine de kaştan, gözden, yanaktan, dudaktan, sakaldan, ayaktan; bakıştan, gamzeden, nazdan, istîğnadan; mevkiden, mahalleden, bahçeden, yoldan söz etmektedir. Hatta bunlarla ilgili geniş bir mazmunlar sistemi bizzat bu edebiyat içerisinde teşekkül etmiştir.

Dinî-tasavvufî gelenekteki bu aşk ve sevgili anlayışı bütünüyle olmasa bile önemli ölçüde divan edebiyatına da geçmiştir.²¹⁵ Divan edebiyatındaki tek taraflı aşkın asıl sebebi budur. Söz konusu aşk anlayışına göre maşuk, etrafındaki her şeye hâkimdir.²¹⁶ Daima sevilir, fakat sevip sevmediği belli değildir. Zira beşerî bir psikolojiyle hareket etmez. Kıskanmak, nefret etmek, kin duymak, arzulamak, üzülmek vb. gibi beşerî zaafı yoktur. Hatta cinsiyetten azadedir. Tek tiptir ve ölümsüzdür. Divan şairi, bütün hususiyetleri bilinen bu sevgiliyi methedecektir. Dolayısıyla bilinen bir mefhumu yeni bir tasarımla takdim edecektir. Kafasındaki soyut güzelliği; kaş, göz,

²¹⁵ Divan şiirinde asıl tema daima aşktır ve anlatılan aşk hayatın özü ve esasıdır. Ondan ayrı bir hayat düşünülemez, ona tahammül etmek ise çok zordur. Yüz yıllar boyu anlatılan bu aşk şüphesiz ilâhîdir. Söz konusu aşk anlayışı şu birkaç mısra da en karakteristik özellikleriyle ifadesini bulmuştur:

Dâr-ı dünya deli gönlüm gibi virân olsa
Ne cihân olsa ne cân olsa ne hicrân olsa

Bir demir dâğı delip boynuna almak gibidir
Her kişi âşık olurdu eğer âsân olsa

Yahya Bey

İlm kesbiyle rütbe-i rifât
Arzû-yı muhâl imiş ancak
Her ne var aşk imiş âlemde
İlm bir kıyl ü kâl imiş ancak

Fuzûlî

²¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, bu hâkim tavrı saray istiaresi çerçevesinde ele almıştır. Bkz. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (8. bas.), Çağlayan Kitabevi Yay., İstanbul 1997, s. 5.

yanak, dudak, sakal, bıyık, çiçek, ağaç, gül, bülbül vb. gibi kelimelerle somutlaştırarak dile dökülecektir. Amacı sevgilisinin kaşını, gözünü, yanağını, dudağını anlatmak değil; mükemmel bir çift kaş, güzel bir yüz, hoş bir sakal tasavvurunu dilde somutlaştırmaktır. İdealize edilmiş kusursuz bir güzelliğin ifadesi peşindedir.²¹⁷ Bu, bir melek tasavvurunun plastik sanatlarla anlatılmasına benzer. Nitekim cinsiyetlerinin olmadığı bilindiği hâlde melekler genellikle kanatlı genç kızlar biçiminde tasvir edilmiştir. Çünkü güzellik, daima kadınsı unsurları düşündürmüştür. Mükemmel bir güzellik elde etmek isteyen divan şairi de tabiatın en güzel unsurlarını bir araya getirir. Bunlardan bazıları erkeğe ait olmakla beraber çoğu kadın uzviyetidir. Dahası insan dışındaki canlı cansız varlıklara ait unsurlar da bu tasavvurdaki yerlerini almıştır. Geniş bir coğrafyada, bin yıla yakın bir süre devam eden bu sevgili tasavvuru, ilk hâliyle kalmamış; yaşanan devre ve mekâna göre pek çok ögeyle ikmal edilmiştir.²¹⁸ Zaten soyut olan bu sevgilinin, söz sanatları ve mazmunlarla kristalize olmuş bir lisandan çıkarıldığı düşünülürse çok daha soyut bir anlatıma bürüneceği kolayca tahmin olunabilir.

Tabiatı taklit eden plastik sanatlara has disipline bağlı bir zevkin divan şiirinde bulacağı şey, hayal kırıklığıdır. Tanzimat'tan beri divan şiirini eleştirenler hep bu hayal kırıklığını yaşamışlardır. Çünkü ne bu şiirdeki manzaralar hakiki bir tabiat parçasıdır ne de tasvir edilen sevgililer gerçek birer kadındır.²¹⁹ Tanpınar bir yazısında “*bizim eski şiirimiz, hayatı nefyeden bir şiirdir. O en yüksek manasında bir tecrit işidir. Eski şairlerimizin birçok eserlerinin bugün beğenilmemesi bu sanat telâkkisine erişmiş*

²¹⁷ Divan Edebiyatının bu hususiyetiyle ilgi Mehmet Kahraman'ın benzer bir değerlendirmesi şöyledir: *Divan Edebiyatında ise asıl anlatılacak 'hakikat' daha başkadır. O yüzden Divan Edebiyatı sanatçıları gördükleri varlıkların kendi duyguları üzerinde kalan izlerini değil, asıl hakikati çağrıştıracak yanlarını alarak zihinlerinde var olanı anlatmaya çalışmışlardır. Yani görünen çevreden bütünüyle koparmak, apayrı bir çevrenin anlatımına araç, malzeme yapmak durumundadırlar. Görünen çevreden soyutlanarak alınan malzemeyle, kendi içlerindeki hakikati anlatmaya, bu bakımdan yalnızca bir soyutlamadan öte, soyut bir çevre kurmaya özen göstermişlerdir. Bu çevre, elbette 'hiç değişmeyen vasıflara sahip olacaktır. Çünkü onun da kendine göre bir özelliği, hem de herkese göre aynı olan bir özelliği vardır.*” Geniş bilgi için bkz. Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay., İstanbul 1996, s. 367.

²¹⁸ Ömer Faruk Akün, divan şiirindeki sevgilinin prototipi olarak Orta Asya Türk fizyonomisi ve Türk gulâmlarını göstererek şöyle der: “Sevgilinin sert karakterini aksettiren güzelliğinin bu çarpıcı hüviyeti, esasını Ortaçağ Arap ve Fars dünyasının Türk imajından almaktadır. Halife ordusundan başka diğer İslâm devletleri hizmetindeki, o devirde çok moda olmuş Türk gulâmları etrafında Arap ve Fars edebiyatlarında teşekkül eden güzellik tasavvuru, bu silahlı ve vurucu yönüyle, Divan şiirindeki sevgilinin prototipini meydana getirmiştir.” Bkz. “Divan Edebiyatı” İslâm Ansiklopedisi, cilt: 9, TDV Yay., İstanbul 1994, s. 416.

²¹⁹ Diğer İslâm sanatlarında olduğu gibi, şiirde de kadını gerçek ölçülerle anlatmak hoş karşılanmaz. Aşağıdaki beyit bu telâkkinin ifadesidir:

Şairiz şeyn verir şanıma
Giremez fahişe divanıma
Şeyhülislam Yahya

olmamanın cezasıdır."²²⁰ der. Bütün bu manzara, tıpkı hat ve tezhip sanatlarındaki çizgiler gibi, ilahî kaynaklı soyut güzelliğin dille ifadesidir.²²¹ Bu dilin mecazlı olması kaçınılmazdır. Esasen mecaz şiir dili için bir imkândır. Bu yüzden onu az ya da çok her şiir dili kullanmıştır. Belki divan şiiri mecazlı anlatıma fazla yer verenlerdendir. Ancak soyut mefhumların mecazsız anlatılması mümkün müdür? Kaldı ki divan şiiri ne kadar mecazlı olursa olsun anlamı asla öldürmemiştir. Hâlbuki modern döneme ait şiir akımları, mecazsız bir dille de anlamın nasıl ortadan kaldırılacağını göstermiştir. Mesela sanat kaygısını her şeyin üstünde tutan saf şiir akımı, son derece serbest imge ve çağrışımlarla tabii dünyayı aşan yeni ve hayalî bir dünya kurmanın peşindedir.²²² Anlamı hiçbir zaman terk etmeyen divan şiiri, tabii hayatı anlatmanın peşinde değildir. Bunu yapamadığından değil, yapmak istemediğinden yapmamıştır. Divan şiiri tek kelimeyle tecrit şiiridir. Bu bir estetik tercih meselesidir ve başka bazı gelenekler gibi divan şiiri de soyut bir âlemi mecazlı bir dille anlatmıştır. Divan edebiyatındaki bu estetik anlayış görmezden gelindiğinde onun en önemli ögesi olan aşk, anormal ilişkiler yumağı olarak karşımıza çıkacaktır. Fakat bir estetik anlayışı kendi zihniyetinden soyutlayarak tenkit etmek her şeyden önce bilimsel tavırla bağdaşmaz.

Divan şiirine ait bu estetik anlayışı yok sayan Gölpınarlı, bu edebiyatı hayattan kopuk olmakla suçlamaktadır. Yazarın konuyla ilgili düşüncesi şöyledir:

"Divan Edebiyatı şairince dünyanın mihveri yalnız kendisidir. Bu şairlerden muhitini, içtimâî nizamdaki bozgunluğu, ihtiyaçları, umumî hayatı gören, hatta mahallî vak'alara, velev şahsî olsun, bir ehemmiyet veren yok dense yeri vardır. Aşk, hicran, ihtiraslar, ihtibaslar, bütün bunları meydana getiren iktisadî cemiyet şartları, divan şairini bedbin etmiştir. Fakat şair, bunların hiçbirini sebepleriyle, neticeleriyle sezmez. Tabii söylemeye lüzum yok ki tahlil zahmetine katlanmamış, bu zahmete katlanmayı aklına bile getirmemiştir."²²³

²²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Eski Şiir", *Oluş*, sayı: 18, (Nisan 1939), s. 278. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 179.

²²¹ Lâtîfî bu mecazlar sistemi için şöyle der: "Şairlerin def, ney, mâşûk ve mey gibi kullandıkları ibare ve istiareleri görüp de bunların şarap ve güzeli tavsif ettikleri zannolunmasın. Tarikat erbabı ve hakikati bilenler nezdinde her lâfzın bir manası, her ismin bir müsemması, her kelâmın bir tevili ve her tevilin bir temsili olur." Bkz. Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîfî Tezkiresinin Mukaddimesi", *Çığır*, sayı: 48, (Aralık 1936), s. 107

²²² Aslında divan şiiri bunu çok daha önceden denemiştir. Bu konuda Sabahattin Eyüboğlu şunları söyler: "*Yahya Kemal'i Frenklerden öz şiir telâkkileriyle anlamak daha doğrudur. Fakat onun öncülüğü yeni Frenk şiirinden çok, eski Türk şiirine bağlıdır. Paul Valery'nin aradığı ve Bremond'un tarif ettiği öz şiiri biz asırlarca kana kana içmiş insanlarız. Manaların hendese ve nizamı içinde tekevün etmekle beraber manaları ve kelimeleri aşan, akıldan çok ruha hitap eden şiiri Frenklerden öğrenecek değiliz...*" Bkz. Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı – Yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş", *İnsan*, sayı: 1, (Nisan 1938), s. 7.

²²³ Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi Yay., İstanbul 1945, s. 38.

Gölpınarlı'nın divan şiirine yirminci yüzyıla ait pozitivist, hatta sosyalist, ölçütlerle yaklaştığı görülmektedir. Bunda haklı olabilir mi? Aslında klasik eserlerin kendi zamanını aşarak sonraki devirlere de hitap etmesi beklenir. Kimi araştırmacılara göre *“Bir sanat eserini hem kendi hem de onu izleyen bütün dönemlerin değerlerine dayandırabilmeliyiz. Sanat eseri hem ‘ölümsüz’dür (başka deyişle hep aynı kalan bir taraflıyla devam eder) hem de ‘tarihi’dir (başka deyişle bir gelişme sürecinden geçer).”*²²⁴ Fakat sanat eserinin ölümsüzlüğü estetik değer bakımındandır. Klasik eser, her devrin beğenisini kazanan estetik bir kıymet taşır. Hatta bazı klasikler hakiki manada kendi devrinden sonra anlaşılabilmiştir. Gelecek kuşaklar bugün bizim beğendiğimiz eserlerde çok daha farklı değerler bulacaklardır. Bu durum, eserin çok anlamlılığıyla ilgilidir. Yoksa eserin, hele şiirin, kendi devrine ait içtimai vak’aları anlatması onu tek başına sanat eseri yapmaya yetmez. Bu, şairden çok vakanüvislerin işidir.²²⁵ Aslında bu, divan şiirinde yapılmamış da değildir. Tarih düşürme geleneği bu şiire hastır. Fakat dikkat edilirse divan edebiyatında hiçbir şiir, düşürülen tarihten dolayı değer kazanmamıştır. Yine kasideler, şehrengizler ve mersiyeler bu edebiyatın şiirleridir. Ancak mesela Kanunî Mersiyesi değerini Kanunî'nin ölümünü anlatmış olmaktan almaz. Bâkî, hemen her devirde bir benzerine rastlanabilecek konuyu şiir seviyesinde işleyebilmiştir. Esasen konu şiirde bir araçtır ve uzun ömürlü edebiyatlarda sürekli anlatılmaktan doğan geleneksel kurallar çerçevesinde ele alınır. *“Çok gelişmiş bazı edebiyatlarda ve özellikle bazı devirlerde şair sadece yerleşmiş bir geleneği kullanır. Denilebilir ki dil onun yerine şiir yazar.”*²²⁶ Fakat bu durum, sanat eserinin zuhuruna engel değildir.

Hangi geleneğe bağlı olursa olsun şiir daima kendi devrinin eseridir. Ancak devir şiire zihniyet hâlinde yansır. Zaten bu zihniyet bilinmeden şiir de anlaşılamaz. Divan edebiyatının ait olduğu zihniyeti bilmeden bu şiiri anlamak mümkün değildir. Divan şiirinin hayattan kopukluğunu göstermek için Abdülbaki Gölpınarlı'nın verdiği örneklerden birkaçı şunlardır:

²²⁴ Rene Wellek – Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, (Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel), (4. bas.), Akademi Kitapevi Yay., İzmir 2005, s. 28.

²²⁵ Sosyal hayata ait vakaları şiire yabancı addeden Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında şöyle der: *“Şiir meselelerine, ona yabancı olan meseleleri karıştırmakla bir millete iyilik yapılmış olmaz; gündelik hadiseler geçer, vakıalar hatıra olur ve bir devir bazen bütün debdebesiyle, ıstıraplarıyla, haşmetiyle, hapsedilmiş arzularıyla, bütün bu şeylerden hiç bahsetmeyen bir mısradan yaşar.”* Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal Hakkında”, C. H. P. Konferansları Serisi, Kitap: 19, Ankara 1940. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 312.

Ayş u nûş eyle bu gün anma gam-ı ferdâyı

Sana ısmarlamadılar bu yalan dünyâyı

(15. yy. Bursalı Müderris Ulvî)

Bir nîm neşe say bu cihânın bahârını

Bir sâgar-ı keşîdeye tut lâle-zârını

(18. yy. Nedim)

İç bâde güzel sev var ise akl u şuûrun

Dünya var imiş yâ ki yok olmuş ne umûrun

(19. yy. Ziya Paşa)²²⁷

Yazara göre yukarıdaki beyitler toplumsal hayata sırtını dönüp gününü gün etmenin delilidir. Bu beyitler hakikaten hayattan kopukluğun belgesi olabilir mi? Buradaki tema bir hayat felsefesinin ifadesi değil midir? Bunu, dünya kaygısını hiçe sayan rint meşrep Doğulu bir telakki saymak daha doğru olmaz mı? Esasen sanatkârın psikolojisi sosyal hayatın neticesinden başka nedir? Eserle sosyal hayat arasındaki ilişkiyi inceleyen münekkidin bunu dikkate almamasına imkân yoktur. Aksi takdirde tamamen kurmaca olan eserden yalnızca söylenenlere bakılarak herhangi bir hüküm çıkarmak, edebiyat tarihini münekkit eliyle yanıltmaktır. Her edebiyat gibi, divan edebiyatı da kendi devrinin zihniyetinden doğmuştur.²²⁸ Söz konusu zihniyeti kavramadan bu şiirle devri arasındaki ilişkiyi anlamak mümkün değildir. Hakikatte divan edebiyatı kendi devrine bir belge kadar sadıktır.²²⁹ Mesela Gölpınarlı'nın şikâyet ettiği bu edebiyattaki kurallar

²²⁶ Rene Wellek – Austin Warren, Age., s. 11.

²²⁷ Abdülhak Gölpinarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi Yay., İstanbul 1945, s. 44.

²²⁸ Divan Edebiyatının hayatla münasebetine işaret eden A. Hamdi Tanpınar bir yazısında şöyle der: “Eski şiirimizi çok defa beşerî olmamakla itham ederler. Sanki insan cinsi bir tek imiş gibi... Hâlbuki insanoğlunun elinden çıkan her şey beşerîdir. Çünkü arkasında hayal anlayışları, duyuş ve düşünüş tarzları ve güzellik hakkındaki fikirler ile bütün bir cemiyet vardır. Nasıl tek bir meyvede toprağın ta derinliklerinden sızıp gelen meçhul kudretler bir lezzet ve rayiha olmuşsa tek bir mısra da öylece sayısız cetlerden beri gelen ananeler, itikatlar, ölü dinler, büyük sergüzeştler velhasıl o dili kullananların zaman ve mekân içindeki bütün hayat tecrübeleri öylece bir âhenk ve lezzet hâline gelmeyi kendilerine âdeta bir gaye etmişlerdir. Araştırılrsa kökleri bu kadar derine giden bir şey beşerînin dışına nasıl çıkarılır. Zaten bu beşerî kelimesinden daha müphem veya daha şümüllü hangi kelime vardır.” Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eski Şiirimize Dair”, *Bugün*, cilt: 1, sayı: 3, (Ekim 1938) s. 2. / *Mücevherlerin Sırrı*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir, (1. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 50.

²²⁹ Divan Edebiyatı ile ait olduğu cemiyet arasındaki ilişki için Rüştü Şardağ şöyle der: “*Divan Edebiyatı, Divan devirlerinin hatırası olan edebiyat, Osmanlı sarayında bağdaş kurduğu günden beri kendisini himaye eden cemiyete*

manzumesi, dinî ve örfî geleneğe dayanan devlet teşkilatından başlayarak bütün bir hayata hâkim olmuş sosyal nizamın neticesidir.²³⁰ Bu yapının 19. yüzyılda geçirdiği sarsıntı derhal edebiyatta da hissedilmiştir.

Abdûlbaki Gölpınarlı'nın bu tenkidi, Namık Kemal'le başlayan ve kendisine kadar aralıksız devam eden geleneği reddetme yolunda divan edebiyatına son büyük darbedir.²³¹ 1940'lar Türkiye'sinde geleneksel değerlere karşı olumsuz bir tavır vardır.²³² Bu yüzden söz konusu tenkit, kültür ve sanat çevrelerinde önemli yankı uyandırmıştır. Öteden beri divan edebiyatıyla ilgili tutumu bilinen ve “Eski şiirimizi, Divan şiirini, bilirsiniz, severim; çok severim. Bir yandan da kızarım ona, onu sevdiğim için kendime kızarım. Kapatmalıyız artık o edebiyatı, büsbütün bırakmalıyız, unutmalıyız, öğretmemeliyiz çocuklarımıza.” diyen Nurullah Ataç bile Gölpınarlı'nın kitabı yayımlanınca hayret etmekten kendini alamaz. Bazı çevrelerin takdirini kazanmış bu kitabı sert bir dille eleştirir ve şöyle der:²³³

en sadık bir hâlde hizmet etmekten geri durmadı. XIII. Asır sonlarından XIX. Asır eşiklerine kadar akan seneler boyunca o hep Osmanlı ve Müslüman kaldı ve hep onun zaferlerini, acılarını terennüm ederek ümmet zihniyetinin meyvelerini vermekte devam etti.” Bkz. Rüştü Şardağ, “Edebiyatımızda Vatan Duygusu”, Varlık, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 263.

²³⁰ Divan şiirini kendi cemiyetinin ihtişamıyla mütenasip bulan Necip Fazıl Kısakürek, yaşadığı zamanın her hâline hâkim olan bu cemiyetin en önemli temsilcileri olarak Divan şairlerini gösterir: “İmdi, kalite ve kıymet ölçüleri üstünde hiçbir teşhise yanaşmadan kabul etmeliyiz ki, Türk Orta Çağ sanatkarı ve entelektüeli, belli başlı bir idrak mihrağı etrafında, saiklerini, sebeplerini ve neticelerini çerçevelemiş; zamanı, mazi, hal ve istikbal olarak üç ritim ile temsil etmiş; kendi ömrü ve anlayışı içinde, düne, bugüne ve yarına tahakküm etmiş nizamlı bir cemiyetin halis yemişidir. Bu cemiyetin hassasiyet kalitesi Fuzulî’de, ustalık ve estetiği Nabî’de, belâgat ve tezyifi Nef’î’de, şive ve zerafeti Nedim’de, irfan ve inceliği Şeyh Galip’te, dinî mizacı Süleyman Çelebi’de, mavera telâkkisi bütün mistiklerde, mabet, mektep ve saray formu Sinan’da, nağme, ses ve âhenk ruhu Dede Efendi’de, kültür metot ve tekniği Kâtip Çelebi’de ve bu şartların hepsi başka başka mikyas ve kıratlarda hepsindedir.” Bkz. Necip Fazıl Kısakürek, “Manzara – 2; Türk Orta Çağ Sanatkar ve Entelektüeline Kısa Bir Bakış”, Ağaç, sayı: 5, (11 Nisan 1936), s. 1

²³¹ Bu düşünce için bkz. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 83.

²³² Aslında Tanzimat’la başlayan bu tavır 1940'lara kadar gittikçe genişlemiş ve nihayet bir redd-i miras hâlini almıştır. Meselâ 1930'lu yıllarda Kâzım Nami, Divan Edebiyatının lise edebiyat kitaplarından da çıkarılmasını isteyerek şöyle der: “İki yıl önceki edebiyat muallimleri kongresinde söyledim, yine söyleyeyim: Divan Edebiyatı Türk gençlerinin bedî zevkini terbiyeye yaramaz; o edebiyat programlarımızdan nasıl olsa bir gün çıkarılacaktır. Lise edebiyat kitaplarında beş altı sahifelik bir yer tutması bile, yakında kovulacağına müjdecisidir. Özden hem âşık hem şair olan Fuzulî mektep programlarında kalmamalıdır. Edebiyat Fakültesi ne güne duruyor? Orası, Divan Edebiyatına da yer verebilir.” Bkz. Kâzım Nami (Duru), “Halit Fahri’ye Diyeceklerim”, Varlık, cilt: 1, sayı: 5, (Eylül 1933), s. 68.

²³³ Divan şiirinin estetik kıymetini takdir eden, ancak ondan artık vazgeçilmesi gerektiğini inanan Nurullah Ataç'taki bu çatışma hâli, sonraki kuşaklarda da görülür. Bu düşüncede olanlara göre ne bu şiirle devam etmek ne de ondan vazgeçmek mümkündür. Kendisi gibi şair olan babasına eski tarzın yaşamasından yakınan Atilla İlhan, dolaylı bir dille, bu çatışmayı şiir döker:

Tarz-ı Kadim

-babam şair bedri ilhan'a...-

olmuyor neyleyim
olmuyor velinimetim efendim
olmuyor yirminci asırda
tarz-ı kadim üzre gazeller söylemek
beşiktaş'a yakın hanesi yerle yeksan oldu nedim'in

“Ayıp derler bu senin ettiğine, Abdülbaki! O ne biçim kitap (Divan Edebiyatı Beyanındadır adlı kitap) öyle? Keyifli keyifli, güle oynaya yazdığını sanalım istiyorsun, ama kandıramıyorsun. Divan şiirini kötüleyecek, batıracak bir şeyler bulayım diye didinmeden, bulamayınca da bir dediğini bir daha, bir daha söylemeden belli, sıkılmışsın. Belki iki üç günde çırpıştırmışsındır, ona bir diyeceğim yok; ağır ağır, tada tada eğlenmek olduğu gibi çabuk çabuk sıkılmak da olur. ‘Aman şunu bir bitirsem, inanmadığım şu sözleri söylemekten bir kurtulsam!’ demişsin. Çektiğin sıkıntıyı okuyanlara da çektiriyorsun, tatsız bir kitap o senin kitabın.

İnanmıyorsun dediklerine. Onlara inanmıyorsun da Divan şiirini seviyorsun, Divan şiirine inanıyorsun mu demek istiyorum? Hayır, o da değil. Sevmiyorsun Divan şiirini, hiçbir zaman sevmemişsin. Bilemezsin demedim; bunca yıldır uğraşırsın, divanları okursun, okutursun, benden, çoğumuzdan iyi bilirsin. Ama bilmen dışarıdanmış. Şiiri okumuşsun, ezberlemişsin, yazmışsın, kendine dert edinmemişsin. Seninle baş başa oturup Fuzulî’den, Baki’den, Nedim’den gazeller okuduğumuz günler olmuştu; zevklerimiz bazen birleşir, bazen ayrılırdı. Senin o şiirleri gerçekten sevdiğini sanırdım, yanıltmışım; o zamanlar gerçekten sevmiş olsaydın şimdi bu söylediklerini söyleyemezdin, kendine, geçmişteki kendine saygısızlık olmasın diye söyleyemezdin.”²³⁴

Divan şiirinde aşk yoktur, diyen Gölpinarlı’ya cevap veren Ataç, “*Divan şiirinde aşk yoktur diyebilirsin, Abdülbaki, şiir şunu bunu anlatan, inceleyen, çözümleyen bir şey değildir; şiir bizim içimize işleyen, bizi avutan, acımızı artırarak sevincimizi büyüterek, bize kendimizi daha yakından duyurarak, bizi perişan ederek avutan bir şeydir.*” der. Yazının devamında divan şiiri estetiğine de işaret eden yazar, bu konudaki kanaatini şöyle ifade eder: “*Bilirsin ki, Abdülbaki, Divan şiirinden başka*

baki o enis-i dilden
bir yahya kemal kaldı hal-i hazırda
ayıptır efendim iç bade güzel sev demek
var ise akl u şuurun
ayıptır bu zamanda yâr deyip yâr işitmek
kıvılcımlar kaymalı
insanların dedikçe şair kaleminden
zaten ömrümüz rüzgârlı sular gibi dalgalı
kimseler başlamaz medar-i maişet derdinden
kim okur kim dinler siham-i kazayı?
yalnız alıp verilir bir selam kalmıştır
nabi efendi'den

sen benim velinimetim efendim
ben senin hayru'l-halef
sen vakt-i zamanında
uyan derdin uyan ey mest-i hab-ı naz
uyan artık uyan
bense uyandım hab-ı gafletten

²³⁴ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze: Abdülbaki Gölpinarlı'ya Mektup*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 192.

şiiir olmaz, ondaki güzelliiklerden başka güzelliik olmaz diyenlerden değilim. Anladığım kadar Avrupa şiiirini de severim, bugünkü şiiiri de severim. Ama bana öyle geliyor ki Divan şiiirini sevmeyen, ondaki sesi duymayan bir Türk Avrupa şiiirini de, yeni şiiiri de gerçekten sevemez. Şiiir ne kalıba girirse girsin, hangi dille, hangi çağda yazılırsa yazılsın, bütün ayrılıklar, bütün değişmeler arasında bir kalan özü vardır, o özü Divan şiiirinde duymayan başka şiiirlerde de duyamaz.” Ataç’ın söylediklerine bakılırsa Gölpınarlı samimi değildir. Bir divan şiiiri mütehassısı olan A. Gölpınarlı, bu şiiiri sevmese de onun estetik anlayışını bilmektedir. Hâlbuki yazdığı kitapta bu anlayışı görmezden gelmiştir. Nihayet bu şiiiri kendi tabiatına aykırı ölçütlere vurarak suçlama yoluna gitmiştir. Bilimsel bir tavırla hareket ettiğini göstermek istemesine rağmen bilimin ilkelerine uymamıştır. Bunu gizlemek için ise meseleleri çarpıtmak zorunda kalmıştır. Dahası kullandığı delillerden tam tersi hükümler çıkarmak da mümkündür. Kısacası devrinde büyük bir ilgi uyandıran bu kitap, ilmî tenkit noktasında tamamen tutarsızdır. Gölpınarlı’nın bu kitabı yazma sebebi yukarıda bahsedilen iktidar-bilgi ilişkisiyle izah edilebilir. Siyasi iktidar, kendi zihniyetini dayandıracağı bilgiyi bizzat oluşturmaya çalışırken bunu tehlikeye atan mevcut bilgiyi doğruluğuna bakmaksızın tasfiye etmek yoluna gitmiştir. Tek parti döneminde bilim ve sanatın denetim altına alınmak istenmesi kültür hayatımızda büyük bir tahribata neden olmuştur.²³⁵ Gölpınarlı’nın bu kitabı tahribatın hangi seviyeye vardığını göstermesi bakımından önemlidir.

Divan edebiyatı aleyhinde söylediklerine daha sonra pişman olan Abdülbaki Gölpınarlı, bu kitaptaki fikirlerinin samimi olmadığını itiraf ederek Ataç’ı haklı çıkarmıştır. Divan Edebiyatı Müzesi’nin açılışı münasebetiyle kaleme aldığı bir yazıda hem pişmanlığını hem de özrünü şöyle ifade eder:

“Vaktiyle ben bir ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’ yazmıştım; bu eser epeyce de gürültüler koparmıştı. Hatta rahmetli Ataç bile ‘Ayıp derler bu senin yaptığına Abdülbaki, Neşâtî’yi biz senden öğrenmedik mi?’ gibilerden

²³⁵ Kemal H. Karpat, bir yazısında bu tahribattan şöyle söz eder: “Türkiye’de benim en fazla tepki gösterdiğim ve tekrar edebiyata yönelmemde birinci derecede etkili olan ‘tek parti rejimi’ idi. İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı sıkıntılara pay veriyorum, fakat yine de Türkiye’de tek parti rejiminin her alanda tahribatı inanılamayacak derecelere ulaşmıştı. Devlet iktisadi kurumları, devleti güçlü tutmak için bürokrasiyi ve devletçi iş sahiplerini koruyor ve destekliyordu. Halksa işsizlik ve yoksulluk içinde kıvrıyor, köylü göstermelik modernleşmeyi desteklemek için ağır vergiler ödüyordu. Yoksulluk içinde yaşayan halk yamalı elbiseler giyiyordu. Durumu tenkit edenler derhâl ‘komünist’, ‘solcu’ diye hapsediliyor; dinden, İslâm’dan, vicdan hürriyetinden söz edenler ‘yobaz’, ‘mürteci’, ‘Dini siyasete âlet ediyor.’ diye mahkemelere düşüyordu.” Bkz. Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum, (Çev. Onur Güneş Ayas), (1. bas.), Timaş Yay., İstanbul 2009, s. 23.

serzenişlerde bulunmuştu. İtiraf edeyim; gerçekten de ayıptı; yerilirdi, yergilerimin çoğu da hâlâ doğru. Ama öyle yerilmezdi, övülecek yanı hiç mi yoktu? O benim dünümdü; yazılarımda derim ya, dününü bilmeyen, bugününü bilmez... Bu sözleri bir 'itiraf-ı zünûb' olarak söyleyip şimdi hiç de o fikirde olmadığımı, hatta o zaman bile olmadığımı, onun bir tehevvür sayhasından ibaret bulunduğunu belirttikten sonra asıl söze gelelim: 'Divan Edebiyatı Beyanındadır'ı yazdığımdan dolayı da ayıplamayın artık, olmaz mı?"²³⁶

Gölpınarlı'nın bu kitabı, Cumhuriyet Devri Türkiye'sinde kültürel mirası reddeden siyasi ideolojinin hâkim kıldığı inkârcı anlayışın ilginç bir tezahürüdür. "Söz konusu kitapta, aslında konuşan Gölpınarlı değil, Tanpınar'ın da itiraf ettiği gibi,²³⁷ devrin havasıdır."²³⁸ Ananevi kültüre karşı takınılan bu tavır, belki de en büyük tepkiyi divan edebiyatına göstermiştir. Bu yüzden Cumhuriyet Devrinde, divan edebiyatı hakkındaki genel kanaat olumsuzdur. Bununla birlikte estetik esasları dikkate alanlar, bu edebiyatın poetik kıymetinden de söz etmişlerdir.

Tanzimat'tan beri hemen her fırsatta reddedilen ve nihayet kendini yaşatan zihniyetin sona ermesiyle tarihin malı olan divan şiiri ve bu şiirin beslendiği zevk, yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde modern bir rint tarafından yeniden yoklanır. Türk edebiyatında gelenekle hâl arasındaki ilişkinin en fazla zayıfladığı sırada zuhur eden bu şair, Yahya Kemal'den başkası değildir.²³⁹ Klâsik zevkin asıl hususiyeti olan sesi çok iyi sezen Yahya Kemal, bir yandan bu gelenekten nasıl yararlanılacağını bizzat eseriyle gösterirken öte yandan onun estetiğini izah eder.²⁴⁰ Çoğu edebî birer sohbet olan ve bir kısmı yazıya bile geçirilmeyen bu estetik düşünce, Cumhuriyet Dönemi poetikasını önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle genç ve yetenekli şairlerden oluşan seçkin bir grup

²³⁶ Abdülbaki Gölpınarlı, "Divan Edebiyatı Müzesi'nin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar", *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı: 165, (Ocak 1976).

²³⁷ A. Hamdi Tanpınar'ın söz konusu itirafı şöyledir: "Eski şiirin tadı gittikçe beni daha fazla sarıyor. O kadar ki divanlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zaman ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımda esen havaya uyarak ihmal etmişim; şimdi içimde onu her şekilde daha mükâmil ve yüksek bulmaya çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de bir zaruret oluyor. İhtimal şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu suretle kesif yaşamaya ve düşünmeye ihtiyacımız var. Vakia o zamanlar da Nedim'i, Nef'i'yi Bâkî ve Nâilî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmale çalışarak. Şimdi ise bu taraflar bilhassa hoşuma gidiyor." Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Eski Şairleri Okurken", *Tasvir-i Efkâr*, sayı: 4795, (Ağustos 1941). / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 179.

²³⁸ Beşir Ayvazoğlu, *Geleniğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 150.

²³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında şöyle der: "Bizde pek az şair onun kadar zamanında gelmiş ve onun kadar vazifesini tam yapmıştır." Bkz. "Yahya Kemal'e Hürmet", *Ana Yurt*, sayı: 10, (İkincikânun 1934) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 301.

²⁴⁰ Ahmet Haşim, Nedim'in şahsında Divan şiirini yeni nesillere tanıtan Yahya Kemal için üstü kapılı olarak şöyle der: "Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sınıksız kapalıdır; her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur. Son senelerde bir müverrihimizin kolları, Nedim'i belâhete karşı saklayan kalenin kapı kanatlarını araladıktan sonradır ki cücüler, o şiirin bahçelerine girebildiler." Bkz. Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113.

üzerinde önemli bir tesir bırakmıştır. Şair, 1932 yılında yayımladığı bir yazıda divan şiiri hakkındaki kanaatini şöyle ifade eder:

“Hakikat budur ki milletimizin şiirde kuvvetli bir istidadı vardı. Şiirimiz, milletimizin Anadolu’daki teşekkülüyle beraber başlar, o kadar eskidir. Şiirimizin gerçi hiçbir zaman ufukları çok geniş olmadı. Bunun sebebi ise öteden beri devletçi bir millet olmamızdır. İlimde olduğu gibi, şiirde de mürşidimiz olan milletlerin çizmiş olduğu daireden çıkmadık. Lâkin bellediğimiz şiirin kıymet kısmında, muhakkak ki en yüksek derecelere yükseldik. Lirikizm, zarafet, zevk harikaları gösterdik. Şiirimizin berceste mısralarını, beyitlerini, hatta bazı derli toplu parçalarını iyi okuyup anlayacak bir ecnebi, kabiliyetimize hayran olabilir. Daima bu itikatta bulundum ki Avrupalıların anlayamadıkları eski şiirimiz, anlayıp sevdikleri ve hatta bize sevdirdikleri diğer sanatlarımızdan, meselâ mimarîmizden daha yüksek bir kıymettedir.”²⁴¹

Aynı yıllarda Yahya Kemal’in kanaatini paylaşan başka yazarlar da vardır. Klasik edebiyat terbiyesinin önemi üzerinde duran Ahmet Cevat, İngiliz araştırmacı E. J. W. Gibb’in ilgisini delil göstererek divan edebiyatının dünya çapında sanatkârlar yetiştirdiğini söyler. Yazara göre “*Beş altı asırlık şiirimiz mahsullerinden diğer milletlerin klâsikleri arasına girebilecek yükseklikte olanları bulunduğuna şüphe yoktur. Bizde son asırlarda gelip geçen nesillerin bu güzelliklerden alâkasını kesmiş olması o eserlerde güzelliğin bulunmadığına asla delâlet etmez. Bunun delâleti ancak ve ancak şudur: Bizde hakikî güzellikten anlayan edebiyat mütelâları ve münekkitleri azalmıştır (Nadir ise yok hükmündedir).*”²⁴² Tanzimat Devri sanatkârlarından Sami Paşazade Sezai, Türk edebiyatının devirleri hakkındaki bir mülakata verdiği cevapta divan edebiyatı için şunları söyler: “*Divan Edebiyatı milletin geçmiş zamanlardaki benliğidir. Meselâ Fuzûlîler, Nef’îler, Nedimler, Nâbîler, Nâilîler olmasaydı; Osmanlı edebiyatının mazisi hiç olurdu. Edebiyatının mazisi hiç olan bir ulusun, diğer uluslar arasındaki mevkii de hiç olur. Divan Edebiyatı lâzımdır, vardır, parlaktır, başka tabirle ‘vâcibü’l-vücut’tur.*”²⁴³ Aynı derginin bir sonraki sayısında benzer bir mülakatta sorulan “*Halk ve Divan edebiyatlarımızdan bugün için faydalanma imkânı var mıdır?*” sorusuna cevap veren Hasan Ali Yücel, divan edebiyatı için şunları söyler:

²⁴¹ Yaya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 30

²⁴² Ahmet Cevat (Emre), “Edebî Klâsik Terbiye”, *Yeni Muhit*, sayı: 40, (Şubat 1932), s. 3.

²⁴³ Ferzan A. Aras, “Sami Paşazade B. Sezai ile Konuşma”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 57, (Senteşrin 1935), s. 135.

“... Divan edebiyatının özlü eserleri, kelime klişelerini bir fikir veya hissi ifade ederken güzel dizilmiş bir tespih gibi göstermekte olan değerli bir müze eşyasıdır... Yalnız bugünkü harplerde, değer biçilmeyecek kadar sanatkârca yapılmış da olsa, Yıldırım Bayezid’in kılıcını kullanamayacağımız gibi Bâkîlerin, Nefîlerin keskin dil ve zevk plânlarını kütüphanelerimizin müzelerinde saklamaktan başka bir şey yapamayız. Fakat bugünün zevkini kavramış bir sanat adamı nasıl müzelerde ölü yatan eserlerden canlı tarafları alıp yeni kompozisyonlar yapıyorsa, biz de Divan edebiyatı parçalarından, yapacağımız yeni terkiplere unsurlar bulup çıkarabiliriz...”²⁴⁴

Varlık dergisinin bu anketine Vasfî Mahir de katılmıştır. Söz konusu ankete uzun bir cevap veren yazar, özellikle yukarıdaki soru üzerinde durmuş ve dergi bu soruya verilen cevabı “*Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı*” başlığıyla bir sonraki sayıda ayrı bir makale olarak yayımlamıştır. Vasfî Mahir, yazının başında “*Galiba bu soru benim çok zayıf bir tarafıma dokunacak ve günümüzün hemen bütün inanışlarının tersine bir cevap vereceğim.*” diyerek 1930’larda divan şiiri hakkındaki hâkim anlayışı da belirtmiştir.

Vasfî Mahir anketin “*Halk ve Divan edebiyatlarımızdan bugün için faydalanma imkânı var mıdır?*” sorusuna, “*Evet, vardır; hem de çok lüzumludur.*” şeklinde net bir cevap verir. Daha sonra divan edebiyatının estetik kıymetini şöyle ifade eder:

“Ulusumuzu ebediyete kadar övündürecek ve bütün cihan şairlerine sanat dersi verebilecek eserleri Divan Edebiyatı içinde bulabiliriz. Bu edebiyat, eski Yunan ve Latin edebiyatları, modern Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatları gibi büyük bir insanlık destanı, koca bir medeniyet eseridir ve onlardan hiç aşağı kalmaz. Bazı kimselerin sandıkları gibi ‘gayr-ı millî, gayr-ı içtimaî, gayr-ı hayatî’ Arap, Acem taklidi falan değildir.”²⁴⁵ Aynı kültür ve aynı estetiğin mahsulü olan Arap, Acem edebiyatlarından çok başkadır. Tıpkı aynı kaideler ve aynı estetik altında meydana gelen Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatlarının birbirinden başka olduğu gibi. Hatta onlardan daha modern olmak dolayısıyla çok daha değerlidir. Bu edebiyatın bütün Garp dâhileriyle boy ölçüşecek ve onları utandıracak şahsiyetleri vardır. Fuzûlî Şekspir’den, Nefî Korney’den, Nedim Göte’den çok daha büyüktür. Yalnız onları anlamak için onlara kendi gözleriyle bakmalıyız. Bugünkü göz, bilhassa Avrupalı gözü, onların büyüklüğünü göremez. Çünkü duyuş, düşünüş ve seciye ayrıdır. Şark ve Garp dehasının şekli ve rengi birbirine taban tabana zıttır. Şark toplayıcı, Garp yayıcıdır. Garp görür, Şark sezer. Garp’ın bir cümle ile anlattığını Şark bir hece ile duyurur. Anyı ruh hâlleri edebiyata da aksetmiştir. Bizimkilere göre ‘Eğer maksud eserse mısra-ı berceste kâfidir.’ Avrupalı bizimkilerin bir mısradan

²⁴⁴ Muzaffer Reşit, “Hasan Ali ile Bir Konuşma”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 58, (İlk kânun 1935), s. 147.

²⁴⁵ Bu cümleler, aynı ankete katılan Sadri Ertem’in fikirlerine cevaptır. Bkz. Sadri Ertem, “Türk Edebiyatının Muhtelif Devirleri Arasında Bir Mukayese”, *Varlık*, cilt: 2, sayı: 40, (Mart 1935), s. 249

duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz. Onun için aynı duygunun ifadesi Fuzûlî’de bir gazel, Şekspir’de bir kitap olur.”²⁴⁶

Divan edebiyatını Batı edebiyatlarıyla karşılaştıran Vasfi Mahir, yazının devamında “*Benim şahsî kanaatimce dünyanın en yüksek ve en asil edebiyatı bizim Divan Edebiyatımızdır.*” der.²⁴⁷ Buna rağmen yazar, divan edebiyatının Cumhuriyet Devri Türk edebiyatı için örnek olamayacağı fikrindedir. Çünkü bu edebiyat, “*aristokrat bir zümre edebiyatıdır. Kitleye hitap etmek ve bütün cemiyeti yetiştirmek kudretine malik değildir, yetişmiş insanların edebiyatıdır.*” Hâlbuki Cumhuriyet Devrinde kitleye hitap edecek, onu terbiye edecek geniş bir hayat edebiyatına ihtiyaç vardır. Bu yüzden yazar, “*Garpkârî bir edebiyat geliştirerek halkımızı okutmak ve yükseltmek mecburiyetindeyiz. Bu itibarla asıl üstatlarımız Garp dâhileri olacaktır. Fakat şekil ve hususiyeti ne olursa olsun, asil ve yüksek bir sanat örneği görmek ve o ruhu benimsemek istiyorsak Divan Edebiyatını da yabana atmamalıyız.*” der.²⁴⁸

Cumhuriyet Devri Türkiye’inde geniş kitleleri terbiye edebilecek daha dünyevi bir edebiyatı tavsiye eden Vasfi Mahir, divan şiirinin asil ve yüksek bir sanat örneği olarak daima önümüzde durmasını ister. Batı edebiyatını yakından tanıyan yazar, divan şiirindeki zevk ve sanatın asaletine samimi bir iman besler. Hatta bu şiirdeki anlamı teksif etme kabiliyetini Batı edebiyatlarına üstün tutar. Bu yüzden geleneğin reddedilmesine karşı çıkar.

Divan şiirindeki anlamı teksif etme kabiliyeti, Cumhuriyet Döneminde onun reddedilme sebeplerinden biridir. Sanat için ancak bir meziyet sayılabilecek bu hususiyete karşı çıkanlar, divan şiirini soyut ve kapalı bularak lüzumsuz addetmişlerdir. Bu hâkim tavra itiraz eden yalnız Vasfi Mahir değildir. Aynı yıllarda Baki Cinemre, bu duruma şöyle tepki gösterir: “*O sanatkârların, her Şark eseri sanatı gibi, çok ince,*

²⁴⁶ Vasfi Mahir (Kocatürk), “Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 61, (Sonkanun 1936), s. 200.

²⁴⁷ Bu tarz poetikaların çoğunda divan edebiyatıyla Batı edebiyatlarının karşılaştırıldığı görülür. Divan şiirini savunanlar, genellikle onun bazı özelliklerini Batı şiirine üstün tutmuşlardır. Hatta pek çok yazısında divan edebiyatına karşı olduğunu söyleyen Nurullah Ataç bile divan şiirinin estetik kıymetini takdir ederek bu düşünceyi paylaşımdan kendini alamamıştır. Ataç, bir yazısında şöyle der: “Türkçe şiiri sırf böyle sebeplerden dolayı sevdiğimi söylemek mi istiyorum? Hayır. Türkçe şiiri yalnız sevmem, ona hayranım. Çünkü bizim divan edebiyatımızda, misli Avrupa’da pek görülmemiş sanatkârlar, üstatlar gelmiştir. Racine, Baudelaire, Verlaine, Mallarme şüphesiz birer büyük şair, kelimelerle oynamasını bilen birer sanatkârdır. Fakat bir Bâkî ile bir Nedim ile mukayese edildikleri zaman – sırf bu gibi kelime sanatkârlığı bakımından – bizim şairlerimizin, onlardan üstün oldukları görülür. Racine’deki, Baudelaire’deki mana, ruh zenginliği karşısında bizim en büyük şairlerimizin fukara kaldıklarını söyleyerek divan şiirini inkârı kalkışanlar şiirin her şeyden evvel bir sözcük sanatı olduğunu, kelimelerle güzel şekiller yaratmak isteğini kavrayamamış olan kimselerdir.” Bkz. Yaşar Nabi – Salih Bolat, *Şiir Sanatı*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 145.

²⁴⁸ Kocatürk, Age. s. 201.

*tıraşîde bir sanat hassasiyetiyle işledikleri öyle bir mâzî-yi edebîmiz vardır ki, bu mâzînin sırf bedîi gaye gözetilerek his, hayal ve manadan örölmüş nesci sanatını ‘biz anlamıyoruz’ diye yırtıp atamayız.”*²⁴⁹ Divan edebiyatına estetik bir ölçü olmanın ötesinde çok farklı anlamlar yükleyen Sabahattin Eyüboğlu ise bu edebiyat için şöyle der: *“Divan Edebiyatımız, tıpkı Halk Edebiyatı gibi bizim eski varlığımız, tahteşşuurumuz, kaybolmuş cennetimizdir.”*²⁵⁰

Divan edebiyatının estetik kıymeti hakkındaki poetika metinlerinin sayısı fazla değildir. Mevcut metinlerin çoğunda ise doğrudan bu şiirin estetiği esas alınmamıştır. Bu metinlerde divan şiiriyle ilgili ya çok genel değerlendirmelere yer verilmiş ya da onun herhangi bir özelliğine değinilmiştir. Hatta bunların çoğu deneme veya mülakat gibi dolaylı metinlerdir. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında divan şiirini estetik bir mesele olarak ele alan ve onun üzerinde kafa yoranlar genellikle Yahya Kemal’in tesirinde kalanlardır. Bu yüzden, divan şiirinin poetik kıymetiyle ilgili en önemli değerlendirmeyi yapan yazarlardan biri Yahya Kemal’in hayranı ve öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Cumhuriyet Dönemine ait poetik düşüncenin divan şiiriyle ilgili estetik kanaatini anlayabilmek için Tanpınar’ın düşüncelerine yakından bakmak gerekir.

Batı şiirini yakından takip eden ve Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatında öz şiir anlayışının en önemli temsilcilerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar, klasik şiirin sesine hayret eder. Yazara göre *“Eski şairlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkân olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulade harekete emanet etmeleriydi.”*²⁵¹ Yazar, bu sesi örneklendiren aşağıdaki mısra ve beyitleri vererek hayranlığını şöyle ifade eder:

“Bâkî’nin:

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan

Nedim’in:

Estikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül

mısraları yahut Nâîlî’nin:

Gülzârdan ol şûh-ı dilârâ ile geçtik

²⁴⁹ Baki Cinemre, “Divan Bahçelerinde”, *Aksu*, sayı: 19, (Haziran 1935), s. 1.

²⁵⁰ Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk Sanatkârı – Yahut Frenk’ten Türk’e Dönüş”, *İnsan*, sayı: 1, (Nisan 1938), s. 7.

²⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eski Şiir”, *Oluş*, sayı: 18, (Nisan 1939), s. 278 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 177.

Gûyâ ki nesîmiz gül-i rânâ ile geçtik

beyti kabilinden mısra ve beyitler, bir dildeki güzellik imkânlarının sonuna kadar yoklanmasından doğmuş eserlerdir.”

Tanpınar, eski şiiri eleştirenlerin bu sesi görmezden geldiğini belirterek kendi nesli adına bir de özeleştiri yapar:

“Eski şiiri behemehal itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, bu terkinin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslûp arasından seyretilen ruh peyzajlarını hesaba katmak istemiyorlar.

Hakikat şu ki, eski şairler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğümüz zaman, bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.”²⁵²

Divan edebiyatını taklit olmakla suçlayanlara itiraz eden A. H. Tanpınar, “*Hakikat şudur ki, edebiyatımız hayat karşısında, daima memlekettedir. Ve bu hâl kendisinin büyük faziletlerindendir.*” diyerek onun yerli ve millî olduğunu kabul eder. Yazısının devamında yeni şiirin aksayan taraflarını tespiti çalışan Tanpınar, “*Millî Bir Edebiyata Doğru*” yol alan bu şiirin gelenekle münasebeti hakkında çok önemli teşhis ve tekliflerde bulunur: “*İşte asıl mesele... Son yetmiş senelik edebiyatımızın tekâmülü üstünde bir düşünülecek olursa, onun en bariz farikasının mazideki kaynaklarımızla olan alâkasını yavaş yavaş fakat çok cezrî surette kesmiş olması keyfiyeti olduğu görülür... Bir taraftan yeni vücuda gelen bu edebiyatın taze an’anesi, diğer taraftan bu Avrupa’yı adım adım takip etmek ihtiyacı Türk şiirini ve edebiyatını hareket noktasından çok uzaklara götürdü.*”²⁵³ Tanpınar, sadece şiirin değil, topyekûn Türk edebiyatının yenileşme yolunda kendi geleneğiyle münasebetini tamamen kestiği düşüncesindedir. Yazarın, bu durumu yeni edebiyatın en önemli meselesi sayması dikkate şayandır. Çünkü yeni bir hamleye hazırlanan edebiyatın asıl çıkış noktası kendi geleneğidir. Hâlbuki Avrupa edebiyatına benzeyerek yenileşmeye çalışan Türk edebiyatı hareket noktasını kaybetmiştir. Dolayısıyla yenileşememiştir. Zira “*Bir*

²⁵² Tanpınar, Age.

²⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “*Millî Bir Edebiyata Doğru*”, C. H. P. Konferanslar Serisi, Kitap: 19, Ankara 1940, s. 37 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 87.

edebiyat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir... Haricî tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eksiklerini tamamlar fakat maziden beri gelen an'enenin üzerine aşılınmak şartıyla."²⁵⁴ Geleneğe itibar edilmeyişinin sebebinin de sorgulayan yazar, onun şimdiye kadar yeni bir şiir için yetersiz zannedildiğini söyler. Nitekim Namık Kemal ve neslinin gelenek hakkındaki kanaati ortadadır. Onlara göre klasik edebiyat, yeni estetik zevki karşılayacak durumda değildir. Zamana göre eski ve yetersizdir. Dolayısıyla toptan terk edilmelidir. Bu önyargı sonraki nesillerde de kemikleşerek yaşamaya devam etmiştir. Tanpınar'la aynı düşünceyi paylaşanların klasik şiir hakkındaki yazılarında bu önyargıyı kırmaya çalıştıkları görülür. Bunu yaparken klasik şiirin kusurlarına da işaret ederler. Bu tavır muhtemelen tarafsızlık ilkesine uyduklarını göstermek içindir. Klasik şiirin kusurları ayıklanınca geriye onu değerli kılan asıl meziyeti kalır ki o da güçlü bir şiiri besleyecek niteliktedir:

"Eski âlemimiz dardı, küçük ve cahil kaldığı noktalar çoktu, fakat tamdı. Yekpare idi ve her köşesini kendimiz tanzim etmiş ve onu tanzim ederken manevi benliğimizi vücuda getirmiştik. Şüphesiz onu yaparken etraftan birçok şey almıştık. Fakat bu alış bütün bir tarihin devamınca olmuştu ve alırken biz de teşekkül etmiştik. Bir şiir dili vücuda getirmiştik ki, istinat ettiği unsurlar itibariyle çok suni olmasına rağmen, harikulâde renkli, nüanslı ve tedaileri itibariyle çok zengindi... Ve bu şiir dili bir tarih boyunca dövülmüş, incelmış, renk ve hassasiyet bulmuştu. Bu şiirin en mütakâmil sanatlarda ancak bulunabilen bir musikîsî, bir ifade tarzı, mevzuuna yatışı, eşyayı ve canı kavrayışı vardı."²⁵⁵

Divan şiirini mahkûm edenlerin onun hakkında ortaya attıkları önemli suçlamalardan biri de bu şiirin millî hayata yabancılığıdır. Bu şiirin hemen her bakımdan Arap ve Acem şiirlerinin taklidi olduğu öteden beri söylenegelmiştir. Bu görüşe itiraz eden Tanpınar, klasik şiirin millî hayatla birlikte tekâmül etmiş son derece yerli bir sanat olduğunu söyler. Buna delil olarak divan şiirinin dilini gösterir. Divan şiirinin dilinden çok etkilendiği bilinen şair, sözü yeni şiire getirir ve Tanzimat'tan beri geleneğe ait bu meziyetin, birkaç istisna dışında, anlaşılamadığını söyler. Tanpınar'a göre, yeni şiirin en büyük hastalığı geleneği bilmemesidir. "*Hastalığı bu surette teşhis ettikten sonra, millî bir edebiyata nasıl gidebiliriz, sualine vereceğimiz cevap kendiliğinden çıkar:*

²⁵⁴ Tanpınar, Age.

²⁵⁵ Tanpınar, Age., 88.

Kendimize dönmek şartıyla...” Şair, yazısının devamında bu dönüşün nasıl yapılması gerektiği üzerinde durur ve 1940’lar için hayli cesur sayılabilecek şu teklifte bulunur:

“Filhakika artık Avrupa’dan ilk hamlede alınması lâzım gelen şeylerin hemen hepsini almış bulunuyoruz. Geri kalanı da almak yolundayız. Türk milletini Avrupalılaştırmak azminde hiçbir engel tevkif etmedi. Bundan böyle de etmez. Şimdi yapılacak şey, kendimize, kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek ve mükemmeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendimizde aramaktır.

Buna muvaffak olmak için en kısa yol ise bilmektir.

Yukarıda bugünkü edebiyatımızdan memnun olmamağa bizi sevk eden âmillerin eski şiir an’anemizle yeninin arasındaki rabitasızlıktan olduğunu arz etmiştim. Eski şiirlerimizde bugün dil, imaj tarzları, hayat telâkkisi ve hatta sanat telâkkisi aramak, bizim için tarih olmuştur. Bunu bilmek, onu tanımaktan bizi müstağni bırakmaz.

Nurullah Ataç’ın hakkı vardır; eski şiirimizin alabileceğimiz bir cûşîşi, bir sesin perdesini yükseltme örneği vardır ki, ihmal ettiğimiz müddetçe bugünkü Türkçeye istediğimiz rehabet ve güzelliği veremeyiz. Dilimizin dehası, şiirimizin an’anesi bir zaman

Benimdir nevbet-i feryâd bülbüller hâmuş olsun
diyordu.

Bir Nef’î’nin, bir Nâîl’nin, bir Nedim’in geçtikleri bir an’ane içinde muvaffak olabilmek için onların yürüdükleri yolu bilmek, yaptıklarını tanımak, çözmek ilk şarttır. Aksi takdirde ilelebet moda mineure’de kalırız. Küçük ve zarifin ötesine geçemeyiz. Hece vezninin – bir iki şair müstesna – talihi bu olmuştur. Bilmek lâzım dedim, bildikçe kendimizi eski benliğimize yakın bulacağız. Yavaş yavaş büsbütün yeni ve yabancının yerini yenilemiş an’ane alacak. İhtiyar ve kurumuş zannedilen ağacın dirilme mucizesini görecektir nesillerin saadetini düşünüyorum.”²⁵⁶

Yahya Kemal gibi, Tanpınar’da kendi klasiğine dayanmayan şiirin tekâmül edemeyeceğini sezmiştir. Aşî ne kadar iyi olursa olsun, sağlam bir gövdeye yapılmadıkça tutmayacaktır. Öyleyse bir şiir için en büyük imkân, klasik geleneğidir. Hâlbuki her milletin böyle bir geleneği yoktur. Ancak bir millet için daha hazin olanı böyle bir geleneğe sahip olduğu hâlde ondan habersiz olmasıdır. Hatta onu aşağılayıp reddetmesidir. Şiirimizin yenileşme serüveni maalesef bu tarzda cereyan etmiştir. Hakiki şiirin çilesini çekmiş bir şair olarak Tanpınar, erken yaşına rağmen, Türk şiirinin bu talihsizliğini görmüş ve hakikaten hayıflanmıştır. Bu yüzden yetmiş yıllık yenileşme döneminde asıl hareket noktasından uzaklaşan poetik düşünceyi yeniden bu noktaya

²⁵⁶ Tanpınar, Age., 89.

döndürmek için kesin bir teklifte bulunur: Klasik şiirimize dönmek. Bu teklifin, Garip hareketi yıllarında dile getirildiği düşünülürse önemi daha iyi anlaşılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

1923 – 1940 ARASI CUMHURİYET DEVRİ ŞİİR POETİKASI

2.1 ŞİİRİN TARİFİYLE İLGİLİ FARKLI YAKLAŞIMLAR

Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında poetik meselelerin zuhur ettiği ilk memba Dergâh mecmuasıdır. Dergâh'ta bir araya gelen devrin önemli sanatkârları poetik bahislere yeni yaklaşımlar getirirler. Birbirinden epeyce farklı kişiliklere sahip olan bu sanatkârların pek çok poetik noktada birleştikleri, hatta kimi zaman aynı düşüncüyü farklı cepheleriyle birlikte ürettikleri görülür. Onları birleştiren en önemli hususiyet, estetiklerinin kaynağıyla ilgilidir. Aslında Dergâh mecmuası çevresinde oluşan poetik düşüncenin asıl kaynağı Batı'dır. Hatta biraz daha özelleştirmek gerekirse “sembolizm”dir.²⁵⁷ Dergâhçıların şiire olduğu kadar, şiirin meselelerine de sembolist bir nazarla baktıkları inkâr edilemez. Dahası ele aldıkları meselelerin çoğu da yine ondan tevarüs etmiştir. Öyle ki bu meseleler, üslûp ve ifadenin de belirleyicisi olmuştur. Bu yüzden Dergâh yazarlarında poetik meselelerle ilgili kesin hükümlere yer vermeyen, öteki plastik sanatları da dikkate alan, sezgiye dayalı muğlak bir söylem ağır basar.

Her poetika metni beraberinde yeni bir şiir anlayışı getirir. Şiire yeni bir anlam yükleme iddiasını taşıyan her metin, her şeyden önce şiiri yeniden tarif etmek zorundadır. Aslında bu tarif, o poetikanın özüdür. Yazar ne söyleyecekse bu tarif üzerinden söyleyecektir. Daha sonraki bahislerde tarifçe çelişen görüşleri ihtiva eden poetika tutarsızdır. Bir poetika için tutarsızlık beki de en büyük zafiyettir. Zira son derece şahsi olan düşüncenin tutarlılıktan başka dayanağı yoktur. Tutarlı olmayı aklına koymuş her poetika yazarı, şiiri tarif ederken çok hesaplı davranacaktır. Bu yüzden poetikaların şiir tarifine bakarken özgün bir düşüncenin iyi hesaplanmış özüyle karşılaşırız. Çünkü herhangi bir poetikanın programı, şiiri tarifinde ifadesini bulur.

Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının ilk edebî muhiti sayılabilecek olan Dergâh mecmuası çevresinde şiir tarif edilirken Türk edebiyatı daha önce pek şahit olmadığı

²⁵⁷ Orhan Okay, sembolizmin en önemli temsilcilerinden Paul Valéry için “1920 – 1940 arası Türk şiir neslinin istisnasız ve ihtirasla bağlandığı Fransız poetikacısı” der. Bkz. M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, s. 185. Bu yıllar arasında yayımlanan kimi dergiler Valéry'nin şiir düşüncesini tercüme ederler. Bkz. Paul Valéry, “Şiir Meseleleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 13, (Nisan 1936), s. 249. Hatta bazı dergiler onun şiir ve edebiyat hakkındaki öz deyişlerini listeler hâlinde neşreder. Bkz. Paul Valéry, “Edebiyat”, *Oluş*, cilt: 1, sayı: 3, 4, (1939), s. 41, 57. Edebiyatımızın bu devrinde Valéry hayranlığını ifade eden bir yazı için bkz. Munis Faik Ozansoy, “Valéry'nin Dersi”, *Marmara*, sayı: 10, (Ocak – Şubat 1938), 97. Munis Faik'in bu yazıda sözünü ettiği meşhur konferans metni için bkz. Paul Valéry, “Saf Şiir; Bir Konferans İçin Notlar 1927”, *Kül, Şiir Özel Sayısı* (2003), (Çev. Cengiz Ertem. / Yaşar Nabi Nayır – Salih Bolat, *Şiir Sanatı*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s.76.

yeni bir anlayışla karşılaşır. Şüphesiz bu anlayışın hâkim kavramları – yukarıda da değinildiği gibi – Batılıdır ve Türk edebiyatı uzun süreden beri Batı'ya yabancı değildir. Ancak ortaya konan poetik düşünceye bakılırsa Batılı şiir düşüncesine belki de ilk defa bu kadar güçlü bir biçimde nüfuz edilmiştir. Nitekim bu tarifi hâkim motifleri farklı zamanlarda ve farklı sebeplerle pek çok defa tenkit edilmesine rağmen etkisini günümüze kadar sürdürmüştür.²⁵⁸

Dergâh çevresinde şiiri tanımlayanlardan biri Abdülhak Şinasi (Hisar)'dır. “Zaten şiir nedir?” diye soran yazar, bu soruya cevaben şöyle bir tarif ortaya koyar: “Ne olması iktiza ettiğini düşünmekten ziyade nasıl olduğuna bakacak olursak şiir, belki biraz da hakikati ibhamıyla birlikte görüp tefsir etmek, bu cihetle onu dumanlı, renkleri birbirine aksetmiş olarak irae etmektir.”²⁵⁹ Bu tarifte dikkat çeken ilk motif “hakikat”tir. Yazar, şiir için kısaca “hakikati tefsir etmek” demektedir. Zira hakikat çıplak değildir. Hatta onu teşhis etmek de mümkün değildir. Bu yüzden hakikat, şiirin

²⁵⁸ Cumhuriyet Dönemi dergilerinde Batılı poetik düşünceyle ilişkiyi sıcak tutan pek çok çeviri yapılmış, hatta meraklıları için şiir tarifiyle ilgili vecizeler listesi hazırlanıp yayımlanmıştır. 1935 yılına atı örnek bir metin şöyledir:

“Şiir felsefeden önce öğrenilmelidir. Felsefe şiirden daha ince olmasına rağmen şiir felsefeden daha sade, daha hisli, daha coşturucudur.” John Milton (1608 – 1674)

“Şiir ruhun müziğidir; bilhassa ulu ve duyan ruhların.” Voltaire (1694 – 1778)

“Şiir, muhayyileyi müfekkirenin yardımıyla kuvvetlendirerek zevk ve gerçeği birleştirmek arıdır. Şiirin özü buluştur: beklenilmeyen ve okuyucuyu hayretlere sokan buluşlar.” Samuel Johson (1709 – 1784)

“Aklın donmuş bölgelerinde şiirin yeri yoktur. Şiir kalbe doğrudan doğruya yatmalıdır. Kalpten geldiği için.” Schiller (1759 – 1805)

“Şiir kuvvetli duyguların kendiliğinden taşmasıdır: Kaynağın fışkırdığı yer, sessizlikte biriken heyecanların toplandığı yerdir.” William Wordsworth (1770 – 1850)

“Fennin özü ve amacı gerçeği elde edip bizlere sunmak; şiirin özü ve amacı ise geçici sevinçleri tespit edip bizlere aşılamaştır. Bence nesir = kelimelerin en iyi dizilişi, şiir = en iyi kelimelerin en iyi dizilişidir.” Samuel T. Coleridge (1772 – 1834)

“Şiir muhayyilenin öyle bir lavıdır ki fışkırışı akılda vuku bulabilecek bir depreme mani olur.” Lord Byron (1788 – 1824)

“Şiir en iyi kafanın, en iyi ve mutlu anlarının tespit edilmişidir. Şiir hayatın tam bir yansımasıdır.” Shelley (1792 – 1822)

“Şiir acayıpliğin çokluğuyla değil, güzelliğinin çokluğuyla göze çarpmalıdır.” John Keats (1795 – 1821)

“Şiir ressamın renklerle yaptığını kelimelerle yapmak arıdır.” Macaulay (1800 – 1859)

“Şiir biricik gerçektir – akıllı bir insanın görünenler peşinden değil bir idea ardından haykırışlarıdır.” R. W. Emerson (1803 – 1882)

“Bir kitap okuduğum zaman vücudum hiçbir ateşin ısıtamayacağı kadar soğursa onun şiir olduğunu anlarım. Heyecandan beynimin attığını hissettiğim zaman da gene şiir okuduğumu anlarım. Ben şiiri ancak bu iki şekilde anlayabiliyorum. Başka bir şekli var mı?” Emily Dickinson (1830 – 1886)

“Bir şiirin ödevi onu yazanın hissettiğini olduğu gibi okuyanda da yaşatmasıdır sanırım.” A. E. Housman (1859 -)

“Şiir bir kapının açılışı ve kapanışıdır. Bu esnada içeriye bakanlara bir saniye içinde acaba ne gördük dedirtir.” Carl Sandburg (1878 -)

“Şiir iki duygu arasında en kısa yoldur.” Louis Untermeyer (1885 -) Bkz. “Şiiri Yaratanlar Şiiri Nasıl Tanımlamışlar?”, *Yücel*, cilt: 2, sayı: 7, (Eylül 1935), s. 21.

1939 yılına ait bir başka listede ise Paul Valéry'nin şiir ve edebiyat hakkındaki görüşleri bir araya getirilmiştir. Bu özdeyişlerden şiirle ilgili olanları şöyledir: “Şiir, zekânın bir bayramı olmalı. Bundan başka bir şey de olamaz. / Birçoklarının şiir hakkındaki fikirleri o kadar müphemdir ki fikirlerinin bu müphemiyeti onlar için şiirin tarifidir. / Şiirin mevcudiyeti esas itibarıyla inkâr edilebilir ve insan bundan gurur duymaya yeltenebilir. Bu noktada şiir, Allah'ın ta kendisine benzer. / Şiire karşı sağır, Allah'a karşı da kör kalınabilir, netice farksızdır. Bkz. Paul Valéry, “Edebiyat”, *Oluş*, cilt: 1, sayı: 3, (1939), s. 41.

“dumanlı ve renkleri birbirine aksetmiş” büyüleyici atmosferinde ancak yarı kapalı bir biçimde gösterilebilir. Abdülhak Şinasi, bu tanımda daha çok görsel bir betimlemeyle tarif ettiği şiiri, yıllar sonra Varlık dergisine yazdığı bir başka yazısında sesle ilişkilendirecek ve şöyle diyecektir: “*Şiir, bizzat musiki gibi fikrin ve felsefenin tahteşşuurumuz içinde aks-i sedası yahut devamı demektir... Şiir, insanların kalplerine uğrayan ilâhî hislerdir. Şiirin musikisi kalplerimize ve fikirlerimize anlayışımızın fevkinde telkinler ve ispatlar getirir. Şairler mantık ve muhakeme ile tahlil ve hüküm edenler değil, hadesleriyle, hassasiyetleriyle hissedene, lisanlarının ahenkleriyle ve musikileriyle ifade ve ihsas etmesini bilenlerdir.*”²⁶⁰ Yazar, ilk tanımda yer alan “hakikat” kavramını burada “fikir ve felsefe” ile karşılamış gibi görünmektedir. Ancak yazının devamında bu “fikir ve felsefe”yi biraz daha kutsallaştırarak “ilâhî hisler” kavramına dönüştürmekte ve böylece yeniden ilk tanıma yaklaşmaktadır. Her iki yazı birlikte değerlendirildiğinde yazara göre şiir, ilahî hisler mahiyetindeki hakikati renkler ve seslerle duyuran bir telkin vasıtasıdır. Şiirin bu telkini gerçekleştirebilmesi için ifadede muvaffak olması gerektiğini düşünen A. Şinasi, Ağaç dergisine yazdığı bir başka yazıda bu duruma dikkat çeker: “*Şiir mükemmel bir ifadedir. Eda muvaffakiyetinin bir mucizesidir. Güzel bir mısra, bir kelimesinin yerini değiştirirseniz vezni bozulmasa, sırrı bozulacak ve kerameti kaçacak bir ahenktir. İşte bunun içindir ki asıl şiirler tercüme edilemez nağmelerdir.*”²⁶¹ Bu son tanımda ifadedeki ahenge karşılık olarak kullanıldığını düşündüğümüz “eda” kavramıyla da karşılaşmaktayız.

Abdülhak Şinasi’nin Dergâh’ta neşrettiği “*Şiirde Vuzuh*” yazısından birkaç ay önce Ahmet Haşim, yine aynı dergide “*Şiirde Mana*” adıyla önemli bir poetika yayımlamıştır.²⁶² Şair bu yazıyı daha sonra kısmen değiştirip geliştirerek 1926 ve 1928’de neşrettiği Piyale şiir kitabına ön söz olarak alacaktır.²⁶³ Türk edebiyatında geniş yankı uyandıran bu poetikada Ahmet Haşim, şiiri şöyle tanımlar:

²⁵⁹ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

²⁶⁰ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Ahmet Haşim’in Şiirleri”, *Varlık*, sayı: 23, (Haziran 1934), s. 858.

²⁶¹ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Edebiyata Dair Fıkralar ve Düşünceler”, *Ağaç*, sayı: 13, (Haziran 1936), s. 3.

²⁶² Aslında yazıların neşredilme tarihlerine bakılırsa Ahmet Haşim’in yazısının daha önce ele alınması gerekirdi. Çünkü Haşim’in yazısı 8. sayıda A. Şinasi’nin yazısı 12. sayıda yayımlanmıştır. Ancak A. Şinasi’nin yazının sonuna koyduğu yazılma tarihi dikkate alınırsa “Şiirde Vuzuh”un “Şiirde Mana”dan daha önce yazıldığı anlaşılır. Ahmet Haşim “Şiirde Mana” adlı yazısını Ağustos 1337/1921’de neşreder. Hâlbuki A. Şinasi, “Şiirde Vuzuh”un sonuna Haziran 1337/1921 tarihini koymuştur. Bu yüzden A. Şinasi’ye ait yazının daha önce yazıldığını kabul etmek gerekir. Bu çalışmada düşüncenin tekâmül seyri esas alındığından A. Şinasi’nin yazısı daha önce değerlendirilmiştir.

²⁶³ Değişiklikler için bkz. M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, ss. 92 – 110.

“Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. ‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu ve ‘vuzuh’ bunların adı idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır...”

Hâlbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır. ‘Nesir’de üslûbun teşekkülü için zaruri olan anasırın hiçbirisi şiir için mevzu-ı bahs olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla, yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkal üzere yükselen, ayrı iki mimaridir...

Şiirin evzâ ve harekâtını taklide özenen bir nesrin sahteliğine, ancak nesrin sarahat ve insicamını istiare eden gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı erişebilir. Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.

Şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır.”²⁶⁴

Haşim’in yazısı bir reaksiyon poetikasıdır. Bu daha ilk cümlede ortaya konmuştur: “*Birkaç ay evvel bu sayfalarda (Dergâh mecmuasında) intişar eden ve manası bazılarınca muğlâk telakki edilen bir manzume (Bir Günün Sonunda Arzu isimli şiir) münasebetiyle şiirde ‘mana’ ve ‘vuzuh’ hakkında hayli şeyler söylenmiş ve yazılmıştır.*”²⁶⁵ Haşim bu yazıyla söz konusu tenkitlere cevap vermektedir.²⁶⁶ Dolayısıyla şiir tanımlarken mana üzerinde durmuştur. Şair, her şeyden önce şiirde mana ile ilgili beklentiye itiraz eder. Birer mana vasıtası olabilecek fikir, hikâye ve mazmunu asıl şiirin doğasına aykırı bulur. Şiirden bunları bekleyenleri hakiki şiiri tanımamakla suçlar. Şaire göre şiir, bir söz sanatı da değildir. O hâlde şiir nedir? Kendiliğinden ortaya çıkan bu soruya Haşim, kendine has duyuş ve tespitle şöyle cevap verir: “*Şairin lisanı (yani şiir) nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.*” Bu tanıma göre şiir, bir musiki parçasının tesirini temin edecek derecede ahenkli bir terkip ve büyüleyici bir telkin vasıtası olmalıdır. Buna şiir demektense şarkı demek daha doğru olur. Nitekim Haşim, yazısının devamında “*Şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır.*” derken bunu kastetmiş olmalıdır. Burada şarkının sessiz olması dikkat çekicidir. Sessiz şarkı yerine sözsüz şarkı da denilebilir. Tıpkı bu şarkı gibi şiirin

²⁶⁴ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), ss. 113–114 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

²⁶⁵ Ahmet Haşim, Age.

²⁶⁶ Bu tenkitlerle ilgili bir çalışma için bkz. Erdoğan Erbay, “‘Bir Günün Sonunda Arzu’ Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, sayı: 8, (İstanbul 2003), ss. 165 – 184.

hususiyeti de söylediklerinden değil, hissettirdiklerinden ileri gelir. Dolayısıyla nesrin muhtaç olduğu şeyler şiir için lüzumsuzdur. Şiirle nesir arasındaki farka özel bir itina gösteren Ahmet Haşim, bir metnin şiir olabilmesi için nesre ait her şeyi dışarıda bırakması gerektiğine inanır. Çünkü “*şiir ile nesir, yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimaridir... Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.*”

Ahmet Haşim ile Abdülhak Şinasi’nin şiire yükledikleri anlam hemen hemen aynıdır. Abdülhak Şinasi şiirde anlam aranamayacağını Haşim’den daha önce söylemiştir. Yazarın “*Şiirde Vuzuh*” yazısının ilk cümleleri şunlardır: “*Şiir tamamıyla hissedilip sevilme için acaba tamamıyla anlaşılmaya muhtaç mı, yani şiirde vuzuh elzem midir? Bence, bu şekilde sorulan suale ‘değildir’ diye cevap vermek o kadar mukadder ki...*”²⁶⁷ Yine şiirle nesir arasında kesin bir ayırım yapan Haşim gibi, A. Şinasi de “*Asıl şiirler tercüme edilemez nağmelerdir*” der. Haşim’le Şinasi’yi buluşturan bir başka ortak nokta şiirle musiki arasında sıkı bir ilişki kurmalarıdır. Her ikisi de şiirin sözden ziyade bir nağme veya şarkı olduğuna inanır.

Yukarıda da belirtildiği gibi bu iki poetikanın teklif ettiği fikirler 19. yüzyılda ortaya çıkan sembolizmin temel ilkeleridir.²⁶⁸ Hem Ahmet Haşim hem de A. Şinasi bizzat poetikalarında Fransız sembolistlerin adını hayranlıkla zikrederler. Hatta A. Şinasi, Haşim’in bu hayranlığından söz ederken “*Ahmet Haşim’in eseri bizde Şeyh Galip, Abdülhak Hamit, Cenap Şahabeddin’i kısmen içine alan bir şiir mıntıkasıdır. Fakat onun asıl üstatları Fransız ‘Sembolist’leriydi.*”²⁶⁹ der. Dolayısıyla Haşim’in şiir tanımı sembolizmin ilkelerine sıkı sıkıya bağlıdır.²⁷⁰ Ahmet Haşim bunu gizleme

²⁶⁷ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

²⁶⁸ Sembolizm hakkında geniş bilgi için bkz. İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (8. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 108.

²⁶⁹ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Ahmet Haşim’in Şiirleri”, *Varlık*, sayı: 23, (Haziran 1934), s. 858.

²⁷⁰ Fransız sembolistlerinden Paul Verlaine, *L’art Poétique* (Şiir Sanatı) adlı meşhur şiirinde sembolizmin ilkelerini şöyle formüleştir:

Şiir Sanatı

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun hem kapalı.

ihtiyacı duymaz. Hatta şiiri tarif ederken üstatlarının sözlerini doğrudan iktibas ettiği de olur. Dahası iktibas ettiği bu tariflerle kendi yaptığı tarifler nerdeyse birebir örtüşmektedir. Mesela Mallarmé'den yaptığı şu alıntı bu durumun en açık göstergesidir: *“Mallarmé bu esasları vaz'ettikten sonra, şiirin ve şairin mahiyet ve hususiyetlerini şu suretle tayin ediyor: Şiir ahenk ve timsal ile edebî bir fıkri ifade eden bir nağmedir. Binaenaleyh şiir yalnız derunî bir teheyhücün mahsulü olan manzumelere denilebilir. Tasvir, tarif, talim ve hitabet şiirleri ancak nesrin birer mütereddi şeklidir.”*²⁷¹ Aslında Haşim, tıpkı Fransız Sembolistler gibi şiirin tarifine pek taraftar değildir.²⁷² Zira bu

Güzel gözler tül ardında görünsün
Gün ışığı titremeli şiirinde
Ak yıldızlar maviliğe bürünsün
İlgıt ılgıt sonbahar göklerinde.

Ara rengin peşindeyiz çünkü biz;
Rengin değil, ara rengin sadece.
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz
Kavalı boruyla, rüyayı düşle.

Nükte belâsından kurtulmaya bak;
Acı zekâ, sulu gülüş neyin?
İşe karıştı mı bu cins sarımsak
Maviliğin yaş dolar gözlerine.

Tut belâgati boğazından, sustur
El değmişken bir zahmete daha gir;
Kafiyenin ağzına da bir gem vur
Bırakırsan neler yapmaz kim bilir?

Nedir bu kafiye den çektiğimiz
Hangi sağır çocuk, ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz
Bu kof sesler çıkaran kalp iniciyi?

Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir şey olmalı mısra
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağılıp tozu sabah rüzgârlarına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

(Çev. S. Eyüboğlu – M. C. Anday)

²⁷¹ Ahmet Haşim, “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, cilt: 1, sayı: 26, (Mayıs 1927), s. 507.

²⁷² Ahmet Haşim, şiir tarifine itirazını yine bir Fransız Sembolisti örnek göstererek ortaya koymuştur. Bir eleştiriye cevap mahiyetinde olan yazısında şöyle der: “*Fransız Sembolizm mektebi üstadı, Encümen-i Daniş azasından büyük şair Henri de Régnier'nin olan bu cevap, gerçi bir Ziya Gökalp Beyi merhametle tebessüm ettirecek kadar sade ve basittir. Korkunç bir gergedan gibi ilmi bir boynuzu, felsefi bir dişi ve içtimai bir kuyruğu olmadığı için kâfi derece havassa çarpmıyor. Fakat nümayiş müptelâsı olmayanlar için o sadeliğin derin hakikati karşısında, bütün o içi boş ve karışık cümleleriyle, dünyanın bütün Gökalp'ları, baştan başa soluk ve gülünçtür. Hars mühendisi, 'şiir'in, şiir olmak için, ne gibi anasırdan âzâde olması ve ne gibi anasırı ihtiva etmesi lâzım geldiğini, şiirin ne suretle bedîi, gayr-ı bedîi, millî, gayr-ı millî olacağını biliyor. Fakat büyük Fransız şairi bütün bu işlerden bihaberdir. Firarî 'hayal'i, rakik bir lisanın rengârenk tülleri içinde yakalayan ve şiiri ta ruh ve musiki hududuna kadar götürmek mucizesini gösteren Henri de Régnier, 'Yeni Hayat' isimli topal şaheserin nâzımına mekşûf olan esrarın hiçbirine*

anlayışa göre şiir herhangi bir tanımın içine rahatça sığdırılacak kadar somut değildir. Bu yüzden o da üstatları gibi şiirin ne olduğundan çok ne olmadığı üzerinde durmuştur.²⁷³ Tanım yaparken şiirle nesir arasındaki fark üzerinde bu kadar ısrar etmesinin sebebi bu olmalıdır.²⁷⁴ Zaten şiirin ne olduğunu söylediği tariflerinde de son derece serbest bir dil kullanır. Bu cümlelerden kesin bir hüküm çıkarmak çoğu zaman imkânsızdır. Böyle bir yazısında şiiri şöyle tarif eder: “*Şiir bir baş belâsıdır. Evvelâ radyum gibi istihalesi güç bir maddedir. Dağlar teşkil edecek söz yığınlarından bazen bir katresi bile damlamaz. Bu giran-baha ve garip ı ışık zerresinin tekevvünü için de ters işleyen karmakarışık asaptan yapılmış bir imbik cihaz lâzım.*”²⁷⁵

Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Haşim ile birlikte hoca sıfatıyla Dergâh mecmuasının yazar kadrosu arasında olan ve başyazar mevkiinde bulunan Yahya Kemal, şiiri tarif ederken arkadaşlarından ayrılmaz. Denilebilir ki A. Şinasi ve Haşim’in şiir tanımlarında tekrar eden ana madde mahiyetindeki kavramlar Yahya Kemal’de de mevcuttur. Bu benzerlik, herhangi bir düşüncenin, bir muhitin mahsulü olduğunu gösteren en güzel örneklerden biridir. Kemal, 1926’da yazdığı hususi bir mektupta şiiri şöyle tarif eder:

“Şiir kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olamaz...”

âgâh olmadığı için, ‘Şiir Nedir?’ diye sorulan suale ancak şu kısa ve mütevazîâne cevabı verebiliyor: ‘İstîzâhınıza cevap veremediğimden dolayı beni affediniz. Şiiri tarif etmeğe kendimi muktedir göremiyorum. Hakîr bir şairden başka bir şey değilim. Şiirin tarifi külfetini nazariyatçılara bırakıyorum.’ ” Bkz. Ahmet Haşim, “Bir Cevap”, *Müstakil Gazete*, sayı: 29, (Mart 1340/1924) / İbrahim Demirci, “Ahmet Hamiş’in ‘Bir Cevap’ı”, *Hece*, sayı: 59, (Kasım 2001), s. 93.

²⁷³ Sembolistlerin üstadı Paul Valéry şiiri şöyle tarif eder: “Şiir, çığlıkların, gözyaşlarının, okşayışların, öptüşlerin, iniltilerin gizlice anlatmaya çalıştığı ve eşyanın görünürde malik olduğu hayat ve tahmin edilen maksadında ifade etmek ister görüldüğü bu şeyleri veya bu şeyi konuştuğumuz dil vasıtasıyla tasvir veya aslına ırca etmek tecrübesidir. Bundan başka türlü tarif edilemez; olana cevap vermek yolunda harcanan enerji cinsindendir.” Bkz. Paul Valéry, “Şiir Meseleleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 15, (Nisan 1936), s. 284.

²⁷⁴ Ahmet Haşim’in “Şiir ile nesir, yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimaridir... Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.” cümleleri ile Paul Valéry’nin “Bir şiirin nesre ırcaının, nesir olduğu nispette söylenmesinin ve anlaşılmasının imkânsızlığı, o şiirin şiir olarak mevcut olabilmesi için nazarı itibara alınması gereken aslı şartlardandır.” cümleleri arasında açık bir benzerlik vardır. Bkz. Paul Valéry, “Şiir Meseleleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 14, (Nisan 1936), s. 268.

²⁷⁵ Ahmet Haşim, “Kapanan Bir Mecmua”, *İkdam*, sayı: 11351, (İkinciteşrin 1928) / *Bütün Eserleri – 2: Bize Göre – İkdam’daki Diğer Yazıları*, (Haz. İ. Enginün – Z. Kerman), (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 179.

Şiir bir nağmedir. Lâkin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir ve halis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir.”²⁷⁶

Abdülhak Şinasi’nin “*Şiir, insanların kalplerine uğrayan ilâhî hislerdir.*” sözüne karşılık, Yahya Kemal “*Şiir, hissin birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır.*” der. Dikkat edilirse bu iki ifade birbirinin devamı niteliğindedir. Âdeta ilkinde cevap veren ikinci ifade onu tamamlamış gibidir. Yine Yahya Kemal’in “*derunî ahenkle ifade edilen çok nadir ve halis bir kuğu nağmesi*” dediği şiir için A. Şinasi “*mükemmel bir ifade, eda muvaffakiyetinin bir mucizesi*” der. Yazarın “*Güzel bir mısra, bir kelimesinin yerini değiştirirseniz vezni bozulmasa, sırrı bozulacak ve kerameti kaçacak bir ahenktir.*” sözü, Kemal’in “*Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşîkârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir.*” sözündeki “*derunî ahenk*” kavramını açıklar mahiyettedir. Her üç poetikanın ortak taraflarından biri de şiirle müzik arasında var olduğunu düşündükleri ilişkidir. Haşim, şiiri doğrudan “*musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan*” olarak görür. Ona göre “*şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır.*” Yahya Kemal ise “*Şiir bir nağmedir. Lâkin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir ve halis bir cevherdir.*” der. Abdülhak Şinasi de şiire benzer bir anlam yükler. Yazara göre şiir “*bizzat musiki gibi fikrin ve felsefenin tahteşşuurumuz içinde aks-i sedası yahut devamı demektir.*” Bir başka cümlede ise “*İşte bunun içindir ki asıl şiirler tercüme edilemez nağmelerdir.*” diyecektir. Şiirle musiki arasında kurulan ilişkinin kaynağı yukarıda belirtildiği gibi sembolizmdir. “*Musiki, her şeyden önce musiki*” diyen Paul Verlaine sembolizmin bu temayülünü formülleştirmiştir.

Yahya Kemal pek çok şiir anlayışının bir arada yaşadığı Cumhuriyet Döneminde, daha önce yaptığı tanıma rağmen, farklı tanımlara müsamaha gösterecek hoşgörülü bir tavır takınır. Bir yazısında şiir tanımıyla ilgili düşüncesini şöyle ifade eder: “*Şiire dair kendi görüşümü yegâne doğru görüş saymaktan uzağım. Bu ancak benim kendi görüşümdür, diyebilirim. Bu asırda mademki çeşit çeşit ve hatta birbirine*

²⁷⁶ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 48. (“Şiir” başlığını taşıyan bu yazı Yahya Kemal’in Faruk Nafiz’e Varşova’dan (1926) gönderdiği bir mektubun Süleyman Şevket tarafından *Güzel Yazılar*’a (İst. 1947, s76) alınan küçük bir parçasıdır.)

*zıt şiir çığırları var ve bu çığırlar arkalarından birçok hayranlarını sürüklüyorlar; şiirin yalnız bir türlü tarifine güvenmek, hakikate göz yummak olur.”*²⁷⁷

Şiiri meçhulün sesi olarak duyan ve onda vuzuhun aranamayacağını söyleyen bir başka yazar, Hasan Ali Yücel’dir. 1927’de yazdığı bir yazıda şiiri uzun uzadıya tarif ederken yukarıda bahsedilen “Dergâhçı”ların ortaya attığı kavramlara başvurur. Kendisi de Dergâh yazarlarından olan Hasan Ali, en geniş manasıyla şiiri şöyle tarif eder: “*Şiir, en geniş manasıyla, hayat ve kâinatın karanlıklarında yaşayan meçhulün sesidir. Onun için müphem, zekâyâ asi, vuzuhtan müteneffirdir. Şiir, hakikatin hayale i’tilâsı, hayalin hakikate sukutudur. Onun için bir bakışta duman bir bakışta sehâba benzer. Avuçlarınıza aldıkça yok olduğunu görürsünüz; gözlerinizle takip etmek istedikçe başınız döner ve büsbütün onu kaybetmiş olursunuz.*”²⁷⁸ Bu tarifin yukarıda yer alan Abdülhak Şinasi Hisar’a ait “*Şiir, belki biraz da hakikati ibhamiyle birlikte görüp tefsir etmek, bu cihetle onu dumanlı, renkleri birbirine aksetmiş olarak irae etmektir.*” cümlelerinden ne derece mülhem olduğu açıktır. Yine Ahmet Haşim’in aynı yıllarda yazdığı bir tanımda geçen “*Şiir bir baş belâsıdır. Evvelâ radyum gibi istihalesi güç bir maddedir.*” sözüyle dile getirdiği şiir tarifinin zorluğu ortak bir kanaattir. Hasan Ali, yazısının devamında şöyle der:

“Şiir, mevcut olanın mevcut olması arzu edilene ilticası; noksanın kemale iştiağıdır. Bu itibarla şiir, ruhlar için bir adese vazifesi görür; onun âletine tesadüf eden şeyleri cesamet-i tabiiyesinden çok daha büyük görürüz. ‘Büyük’, fakat ‘başka’ değil!..

Şiir, zekânın kendini tel’in etmesi; kalbin bu acze karşı merhamet duymasıdır. Bu nokta-i nazardan en yüksek şiir musikide bulunur, musikinin en yüksek şiiri ise senfonilerde duyulur. Şiir, ruhların miracıdır. Orada insan kalbi, hayatın kendisiyle bilâ-vasıta temas eder. Hayat ile ittisalin ve onunla bî-lafz ü kelimat telâkinin verdiği manevi hazzı hiçbir şey veremez. Onun içindir ki ilme ısınmayanlar pek çok olduğu hâlde şiiri sevmeyen – anlayan demiyorum – insanlar pek azdır. Tabiata karşı azâ-yı havâs nasıl münfailse kalp de güzelliğe karşı öyledir. Açık olan gözün görmemesindeki imkânsızlığı, aynıyle, hayata teveccüh etmiş bir kalbin vuruşlarında da bulabilirsiniz.

Şiir, mütenahiye sığmayan ruh-ı beşerin namütenahiliklere gömülmesidir. Namütenahilik olmasaydı şiir olmazdı, şiir vücuda gelmeseydi sonsuzluk fikri tahassül edemezdi. O zaman ruh-ı beşer, kökünü toprakların altına uzatamayan, dallarını havalara yükseltmemeyen bir nebat gibi bodur kalır ve kururdu. Şiir insaniyetin nesg-i hayatiyesidir.”²⁷⁹

²⁷⁷ Beyatlı, Age., s. 46.

²⁷⁸ Hasan Ali (Yücel), “Şiir ve Şair”, *Hayat*, cilt: 2, sayı: 50, (Teşrinisani 1927), s. 467.

²⁷⁹ Yücel, Agm.

Bu tarifte dikkati çeken en önemli hususiyet şiirin yüceltilmesidir. Öyle ki “*şiir, ruhların miracı*”dır. Zekâyı aşar ve insan bu acze kalbiyle ağlar. “*Bu nokta-i nazardan en yüksek şiir musikide bulunur.*” Şiirle musiki arasında kurulan ilişkiden yukarıda söz edilmişti. Dergâh yazarlarının şiiri tarif ederken üzerinde en fazla ısrar ettikleri bu ilişkiyi Hasan Ali de benimsemiştir. Yine onlar gibi Hasan Ali de şiire yarı kutsal bir mahiyet atfeder. Yazara göre şiir mütenahiye sığmayan insan ruhunun sonsuzluğa açılmasıdır. Hatta sonsuzluk fikri şiirden doğmuştur. O hâlde şiir hayatın özü ve esasıdır.

Yazarlık hayatına Dergâh mecmuasında başlayan ve derginin kurucuları Yahya Kemal ile Ahmet Haşim’den önemli ölçüde etkilenen Ahmet Hamdi Tanpınar,²⁸⁰ şiiri tarif ederken – yine sembolistlere has bir dikkatle – bedii zevki temin eden büyüleyici bir lisan ifadesini kullanır ve bu lisanı oluşturan unsurlar üzerinde durur. Tanpınar’ın tarifi şöyledir:

“Bizim şiirden anladığımız mana, kelimelerin terkiibinden doğan ritim, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş’e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedî’ alâka dediğimiz büyüü tesis eden bir sanat olmasıdır. Zahirî bir bakış bununla vezin, kafiye, şekil dediğimiz kayıtların arasında hiçbir münasebet bulamaz; bunları sonradan gelme, hakikî bünye ile alâkası olmayan birtakım ilâveler, lüzumsuz kayıtlar gibi görür; fakat biraz daha yakından gören bir göz, bütün bu sonradan gelme lüzumsuz ilâvelerde şiirin nizamını, mükemmeliyet dediğimiz, kıvılcımı çıkartmak için, zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru bulur.”²⁸¹

Yazarın sözünü ettiği büyüleyici lisan, kelimelerin terkiibinden doğmuştur. Doğal dilin ifade etmekten aciz kaldığı deruni duygularımızı kendine özgü ritim ve ahenkle dile getirme kabiliyetine sahip bu dil, kendi musikisini kendisi icat eder. Tanpınar, bu tanımda doğrudan musiki kelimesini zikretmese de “*kelimelerin terkiibinden doğan ritim ve ahenk*” sözüyle daha önce üstatları tarafından pek çok defa tekrar edilen şiirin musiki ile münasebetini kastetmiş olmalıdır. Yine “*Şiir kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan*

²⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, Antalya Genç Kıza Mektup’ta Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in üzerindeki tesirini şöyle belirtir: “*Şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam Yahya Kemal oldu. Haşim’i daha evvel okumuş ve sevmiştim. Bu iki şair bana kendilerinden evvelkileri unutturdular.*” Bkz. Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 227.

hâlinde kalışdır.” diyen Yahya Kemal’e karşılık Tanpınar “*Şiir, alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş’e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedîf alâka dediğimiz büyüğü tesis eden bir sanat.”* der. Yahya Kemal’in, “*Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade ettiğimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir.”* fikrine Tanpınar şu sözlerle iştirak eder: “*Zahirî bir bakış bununla (şiirle) vezin, kafiye, şekil dediğimiz kayıtların arasında hiçbir münasebet bulamaz; bunları sonradan gelme, hakikî bünye ile alâkası olmayan birtakım ilâveler, lüzumsuz kayıtlar gibi görür.”* Her iki sanatkâr da vezin ve kafiye gibi kayıtlara bağlı sözü şiir saymamakla birlikte bunların şiire hizmetini kabul eder. O kadar ki şiir, vezin ve kafiye gibi ahenk kayıtlarına bağlı kalan söz değil; belki oluşturduğu iç ahenkte vezin ve kafiye kullanmakla birlikte onları unutturan sözdür.

Şiir ve şiirin meseleleri üzerinde estetik bir dikkatle duran Ahmet Hamdi Tanpınar, şiiri tarif ederken kendi muhitinin poetik anlayışına bağlı kalmıştır. Aslında pek çok poetik meseleyi irdeleyen Tanpınar, üstatları gibi, şiiri tarif etme konusunda çekimserdir. Oldukça soyut tariflerinde ise şiirin ne olduğundan çok, şiir için haricî olanları tespit eden özgün ifadelerle yer vermiştir.

Dergâh’ta kök salan ve ekseriyeti şairler tarafından yazılan poetik metinlerdeki şiir tarifleri büyük benzerlik gösterir. Anahtar kavramlarına kadar aynı olan bu tariflerin okurda farklılık hissi uyandırması, yazarlarının üslûbuna bağlanabilir. Hakikaten Yahya Kemal, A. Şinasi Hisar, Haşim ve Tanpınar gibi yazarlar; anlattıkları şeyi farklı renklerde gösterecek şahsi birer üslûp sahibidirler. Bu tariflerin en genel vasfı ise saf şiire uygunluktur.

Batı’da olduğu gibi bizdeki saf şiir taraftarları da şiiri tarif konusunda son derece ihtiyatlıdır. Yukarıda zikredilen Dergâh şairleri şiiri tarife pek fazla yanaşmamışlardır. Fakat şiiri tariftan sakınanlar yalnızca şairler değildir. Şair olmayan ancak şiir hakkında yazı kaleme alan yazarlar da bu konuda ketumdur. Devrin yetenekli yazarlarından Peyami Safa, kendisine bir mektupla müracaat eden Behçet Kemal Çağlar’a cevaben şiir tarifi hakkında şunları söyler:

²⁸¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 16.

“Cevap vermedim. Zira itiraf edeyim ki, benden hiç olmazsa küçük bir şiir tarifi isteyen bu müracaatı abes buluyordum ve sanıyordum ki, şiire en zıt şey, tarif ve tahdidine yürümektir. Meçhulün vasıtasız, muhakemesiz ve tarifsiz malum olmaya gidişinden başka manaya gelmeyen şiir, ne anlatılabilir ne öğretilir... Şiir, kelimelerin ardında tefekkürden de geniş bir ruh atışıyla varabileceğimiz çizgisiz, köşesiz ve hudutsuz bir âlemin sezilişidir.”²⁸²

Şiirin tarifine açıkça karşı çıkan Peyami Safa, ona kelimelerin ardında fikirden geniş bir ruh atışıyla varabileceğimiz sonsuz bir âlemi seziş demektedir. Bu tanımda metafizik bir duyarlılık dikkat çeker. En azından bahsedilen âlem fiziki dünyanın sınırlarını aşar. Yazara göre bu kadar soyut ve sınırsız olan bir mefhumu tarif etmek, onu sınırlandırmaktır. Bu sınırlandırma ise şiiri hakiki hüviyetinden ayrı düşünerek inkâr etmek demektir.

Mutlak varlığın ilham ve sezgiyle kavranabileceği düşüncesi, Doğu medeniyetinin en belirleyici karakteristiğidir. Bu yüzden mistisizmin asıl kaynağı Doğu’dur. Felsefeden bilime, hayattan sanata Doğu’ya ait her değer az çok mistiktir. Batı ise tam tersine maddecidir. Maddeci düşünce determinizm, pozitivizm ve materyalizm akımlarıyla oldukça güçlü bir sisteme de kavuşturulmuştur. Ancak bu maddeci düşünceden bunalan Batı, sonunda sezgiyle elde edilen mistik ve metafizik düşünceye yönelir. Pozitif bilgiden şüphe eden İmmanuel Kant’la başlayan bu düşünce sistemi, 20. yüzyılın başlarında Henri Bergson’la tamamlanır. sezgicilik olarak adlandırılan bu düşünce akımı sanatı da etkiler. Buna paralel olarak nesne ve eşyanın ötesindeki hakikati sezdirmeyi amaçlayan sembolizm ve empresyonizm gibi sanat akımları oraya çıkmıştır. Doğu mistisizminin sanattaki ifadesi ise biraz daha farklı olmuştur. Edebiyattan mimariye kadar hemen her tür sanatta sezdirilmek istenen bir hakikat mevcuttur ve bu hakikat temsili ve alegorik bir biçimde sunulur. Doğu edebiyatlarında şiir; istiare, mazmun ve alegoriden oluşan büyük bir kültür vücuda getirmiştir. O hâlde medeniyet daireleri ne kadar farklı olursa olsun, Henri Bergson’un sözünü ettiği sezgicilik ile İmam Gazali’nin mükâşefe ilmi arasında mutlak bilgiye ulaşma yöntemi bakımından az çok bir benzerlik mevcuttur. Dolayısıyla mistisizmin asıl kaynağı Doğu İslam medeniyetidir.

Bergson felsefesine büyük bir ilgi gösteren Dergâhçılar, kaynakları Batı olmasına rağmen, geleneksel değerlere dönme ihtiyacını hissetmiştir. Zira Yahya

²⁸² Peyami Safa, “Gecikmiş Bir Cevap”, *Hafta*, 1935 / *Objektif-2: Sanat Edebiyat Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay.,

Kemal, Bergson'daki zaman fikrini sanatının esası yapar. Öyleyse Dergâh hareketi esasen Doğulu değerlere dayanan mistik ve metafizik bir estetiğin peşindedir. “*Kısacası Dergâh, batıdan ödünç alınmış fikirlerle doğuya yönelişi ve mistik nitelikler taşıyan modern bir eğilimi temsil etmektedir.*”²⁸³ Bu anlamda dergiye en büyük katkısı sağlayanlardan biri Mustafa Şekip Tunç'tur. Hatta estetikle ilgili yazıların daha çok bilimsel olanları da ona aittir. Mustafa Şekip, bu anlayışa uygun olarak, daha sonra Ağaç dergisine yazdığı bir yazıda doğrudan şiiri ele alacak ve onu şöyle tarif edecektir:

“Şiir, felsefe ve ilim gibi mücerret fikirlerle değil hayal ve sembollerle yapılır. Fakat bunları sadece sıralamakla da şiir olmaz. Çünkü şiir ne bir teşbih kumbarası, ne de bir istiare kaleydoskopudur. Şiir hislere sinmiş bir dünya ve hayat görüşünün realiteler üzerine attığı ağla, müşahhas hayallerde topladığı bir cihandır. Bunun için de, şairin içinde temaşa edilen bir âlem, plâstik ve müzikal bir hava, bütün varlıklara sirayet edecek ruh ve bu ruhun tercümanı olan (semboller) remzler olması lâzımdır. Şiirin güzelliği ve ifadesindeki kudretin sırrı da buradan gelir. Şair kendi âlemiyle evvelâ kendisi teshir edilmiştir. Başkalarına yaydığı füsün kendi füsününden başlar. Şairin en büyük zevki kendi âlemini bütün ahenk ve sembollerıyla örmektir. Bunun için de plâstik bir görüş ve kelimeleri bunlara göre ahenklendirmek ister. Şiirin bütün çilesi burada toplanır. Her şairin öteye beriye serpiştirdiği birçok notları vardır. Bunlar şairin şiire varıncaya kadar ruhunun geçirdiği sergüzeştlerin görünür izlerini aksettirir. Şekil, ses ve fikrin birbirleriyle kaynaşarak tek bir cevher hâline gelmesi demek olan şiir, vücuda gelinceye kadar da bu esrarlı çalışma devam eder... Şiir, akılla plâstik sanatlar ve musiki arasında raks eden bir sanat kalıyor.”²⁸⁴

Mustafa Şekip'e göre şiir, felsefe ve ilmin soyut fikirle anlattığını, hayal ve sembollerle anlatır. Çünkü “*Şiir hislere sinmiş bir dünya ve hayat görüşünün realiteler üzerine attığı ağla, müşahhas hayallerde topladığı bir cihandır.*” Öyleyse “*şairin içinde temaşa edilen bir âlem, plâstik ve müzikal bir hava, bütün varlıklara sirayet edecek ruh ve bu ruhun tercümanı olan (semboller) remizler olması lâzımdır.*” Buna göre içinde büyük bir âlem taşıyan şair küçük bir evrendir (mikro kozmos). Böylesine bir âlem ancak remizlerle (semboller) sezdirilebilir. Dolayısıyla şiir pek çok imkândan istifade etmek zorundadır. Bu zorluğu yenmek isteyen şiirin, akılla plastik sanatlar ve musiki arasında raks eden bir cambaz olması gerekecektir.

İstanbul 1978, s. 282.

²⁸³ Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul 1997, s. 134.

²⁸⁴ Mustafa Şekip Tunç, “Şiir ve Fikir”, *Ağaç*, sayı: 4, (Nisan 1936), s. 2 / *Büyük Doğu*, cilt: 1, sayı: 17, (Şubat 1946), s. 6.

Dergâh'ta yolları kesişen yazar, şair ve filozofların şiir tarifleri büyük bir benzerlik gösterir. Onlar bu tariflere dönemin ilerleyen yıllarında da sadık kalmışlardır. Hatta bu telakki dönemi dolduran geniş bir tesir dalgası meydana getirmiştir. Fakat 1940'lara doğru şiir tanımında kısmi bir değişim görülür. Bu değişimin asıl sebebi yeni düşünce akımlarıdır. Özellikle sosyalist yazarlar, eski tanımlara itirazı ima eden ifadeler yer verirler. Ancak bu yeni tanımlar da eski kavramları kullanmaktan kurtulamamıştır. Şiiri, ihtiras ve lirizm olarak tanımlayan Sadri Ertem, bu iki duygunun birleşmesinden doğan şiirin ortaya çıkışını “*derunî infilâk*” ibaresiyle karşılar.²⁸⁵ Bu ibare her hâlde Yahya Kemal'in “*derunî ahenk*” sözünden az çok mülhemdir. Bununla birlikte aynı yıllarda kaleme alınan kimi şiir tarifleri kelimeyi yücelten sembolist anlayışın henüz etkisini yitirmedigini gösterir. Yunus Kâzım Koni'ye ait bir tarif bu durum için iyi bir örnektir. Yazar bu tanımında şöyle der: “*Şiir ki akşam bulutlarının kenarlarını yalayan son altın ışıktır, şiir ki seher vaktinin tazeliğidir; bulutlardan o parıltıyı, denizden o esrar dolu kırık ay şualarını kaldırırsanız ve o seher saatleri geçerse, bulutlar her günkü bulutlar, deniz her günkü deniz ve seher vakti seherleşen manzaranın alelâdeliği de meydana çıkar. İşte şiirde kelimelerin böyle bir parıltısı, ay parıltısının suda eriyişi ve tazeliği vardır.*”²⁸⁶ Yunus Kâzım, aynı yazının devamında kaynağı sembolizm olan ve Dergâh'tan beri pek çok yazıda belirtilen kelime uyumuna bir kez daha değinir. Bu düşünceye göre kelimelerin yan yana gelmesinden kelimelerin üstünde yeni ve büyüleyici bir anlam doğar. Yazara göre kısaca bu sözdür. Öyleyse şiir, söz söyleme sanatıdır.²⁸⁷ Bu yazıdan birkaç ay sonra bu kez Orhan Veli meşhur poetikasında “*şiir, yani söz söyleme sanatı*” diyerek şiiri aynı biçimde tarif edecektir.

Varlık dergisinde Orhan Veli'nin “Şiire Dair” başlıklı yazı serisinin başlamasından sadece altı sayı önce, yine aynı dergide Bergson felsefesinden mülhem yeni bir şiir tarifi yer alır. Cemil Sena Ongun'un kaleminden çıkan yazıda şiir şöyle tarif edilir:

²⁸⁵ Yazar bu tanımında şiir için şöyle der: “Mücerret fikir hâlinde şairle romancıyı ayırmaya lüzum yoktur. Fakat iş müşahhaslaşınca tamamen değişiyor. Bu fark nereden geliyor? Bu fark şiirle romanın bünyesi arasındaki farktır. Çünkü şiir = ihtiras + lirizmdir. Şiir her şeyden evvel derunî bir infilâktır. Bu infilâkı yapamayan şair ağzıyla kuş tutsa nâfiledir.” Bkz. Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, Semih Lütfi Kitabevi Yay., İstanbul 1939, s. 11.

²⁸⁶ Yunus Kâzım Koni, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 246, (Eylül 1939), s. 12.

²⁸⁷ Yazarın bu tarifi yaptığı ilgili bölüm şöyledir: “Burada bir daha tekrar edeyim: Şiir söz sanatıdır. Söz aslında manalı bir kelimedir. Fakat şiirde mana kelimenin kendi içindeki, zihnî mefhum değildir. Kelimeler bir araya gelince o kelimelerde esasen mevcut olandan başka, yeni bir mana, yeni bir tasavvur husule gelir.” Bkz. Yunus Kâzım Koni, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 246, (Eylül 1939), s. 12.

“Bize göre şiir, musiki ile mimariyi, dans ile resmi kendisinde toplayan yani, hesapla hendeseyi kaynaştıran bir sanattır ve en gerçek şiir, geometrik görüşler içinde adedi saklayabilendir; yani mahdudiyeti sonsuzlukla kaybettiren, parçalıyı parçasızın bünyesinde eritebilendir. Şiir, doğrudan doğruya bir sonsuzluktur, bir bütündür. Nasıl ki, bir kâğıda çizdiğimiz küçük bir üçgenin alanı ile yıldızlar arasına çizildiğini farz edeceğimiz muazzam bir üçgenin alanı aynı kıymete malik ise öylece şiir her şeklinde muhtevaları ne olursa olsun, hep aynı geometrik – estetik vasıflara malik olan bir bütündür.

Hülasa sanat, bize göre bir geometridir. Fakat geometri nasıl ki mekâna şekil verirse, şiir de heyecanlarımıza, ideallerimize şekil verir. Şiir ruhu maddede, fikri harekette, ideali seste billûrlaştıran bir yaratıcıdır. Bu bakımdan en yüksek şair, lisana, bu tanrısal ve plâstik değeri aşılabilir. Yani ruhi nizamı, geometrik nizama en iyi uydurabilen, şekil ile manayı uzlaştırabilendir.

Bize göre şiir, kamusal tasavvurların sübjektif ve şahsî bir hassasiyet süzgecinden geçirilmesi ve bunların geometrik zarflarla ifadesinden ibarettir.”²⁸⁸

Şiiri sonsuz bir bütün olarak kabul eden Cemil Sena Ongun’la “*Şiir hislere sinmiş bir dünyadır.*” diyen Mustafa Şekip Tunç arasında önemli bir benzerlik mevcuttur. Yine Cemil Sena Ongun’a ait “*Bize göre şiir, musiki ile mimariyi, dans ile resmi kendisinde toplayan yani, hesapla hendeseyi kaynaştıran bir sanattır.*” sözü ile Mustafa Şekip’e ait “*Şairin içinde temaşa edilen bir âlem, plâstik ve müzikal bir hava, bütün varlıklara sirayet edecek ruh ve bu ruhun tercümanı olan (semboller) remzler olması lâzımdır.*” sözü daha önce şiirin ihtiva ettiğini söyledikleri sınırsız âlemi sezdirmek için öteki sanatlara müracaatları bakımından paralel ifadelerdir. Cemil Sena bu müracaata bir açıklama da getirir ve “*Şiir ruhu maddede, fikri harekette, ideali seste billûrlaştıran bir yaratıcıdır.*” der. Belli ki her iki yazar da şiiri, hakiki bir âlemin ifadesi veya bizzat kendisi kabul etmektedir. Ancak Cemil Sena’nın hesap ve hendese üzerindeki ısrarı dikkat çekicidir.²⁸⁹ Sanat bize göre bir geometridir, diyen ve şiirde geometrik bir estetik arayan yazar; bununla şiirin yalnız biçim bakımından bir nizama bağlanmasını kastetmez. Yazara göre “*geometri nasıl ki mekâna şekil verirse, şiir de heyecanlarımıza, ideallerimize şekil verir.*” Kısacası nasıl uzay boşluğunun sonsuzluğu ancak geometriyle kayıt altına alınabiliyorsa, hudutsuz insan duyguları da yalnız şiirle kayıt altına alınabilir.

²⁸⁸ Cemil Sena Ongun, “Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme”, *Varlık*, cilt: 8, sayı: 148, (Eylül 1939), s. 108.

²⁸⁹ Sanatın geometriyle izahı Pythagorasçı felsefeyi düşündürmektedir. Matematik ve musikiyle çok uğraşan Pythagorasçılar, sayılardan edindikleri bilgileri genelleştirerek sayıları bütün varlığın ilkeleri (arkhé) yapmışlardır. Onlara göre nesnelerin özü, gerçeği, varlığın ana maddesi (arkhé) sayıdır. Geniş bilgi için bkz. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, (5. bas.), Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1995, s. 31.

Aralık 1939’da Varlık dergisinde “Şiire Dair” üst başlığıyla kaleme aldığı beş yazının ilki olan “*Garip*”te Orhan Veli, kendinden önceki saf şiir taraftarı tanımlara tepki sayılabilecek kısa bir tarif yapar.²⁹⁰ “*Şiir, yani söz söyleme sanatı, geçmiş asırlar içinde pek çok değişikliklere uğramış ve en sonunda bugünkü noktaya gelmiştir. Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı olduğunu kabul etmek lâzımdır.*”²⁹¹ Orhan Veli’nin tek cümleye sığdırdığı şiir tanımı – yukarıda da belirtildiği gibi – daha birkaç ay önce Yeni Adam’da “*Burada bir daha tekrar edeyim: Şiir söz sanatıdır.*” diyen Yunus Kâzım Köni’ye ait gibidir. Orhan Veli bu tarife bir sonraki yazıda da sadık kalır ve “*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın havass-ı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder.*”²⁹² der. Şairin, bu tarifte “eda” kelimesiyle neyi kastettiği açık değildir. Ancak ikinci cümleden “eda”yı “mana”ya eş tuttuğu anlaşılmaktadır. Fakat bu mana saf şiir taraftarlarının öteden beri sözünü ettikleri, kelimelerin bir araya gelmesinde doğan ikinci bir mana olmalıdır.²⁹³ Nitekim Yunus Kâzım Köni de söze aşağı yukarı aynı anlamı vermiş ve şöyle demişti: “*Burada bir daha tekrar edeyim: Şiir söz sanatıdır. Söz aslında manalı bir kelimedir. Fakat şiirde mana kelimenin kendi içindeki, zihni mefhum değildir. Kelimeler bir araya gelince o kelimelerde esasen mevcut olandan başka, yeni bir mana, yeni bir tasavvur husule gelir.*”²⁹⁴ Yunus Kâzım Köni ile Orhan Veli arasında açık bir benzerlik vardır. İlkinin kelimeler arasındaki uyumdan ileri geldiğini söylediği yeni mana veya yeni tasavvuru, ikincisi “eda” kelimesiyle karşılamış gibidir. Orhan Okay; kelime seçimine şiddetle karşı çıkan, şiirde vezin ve kafiyeyle birlikte “âhenk”i de reddeden Orhan Veli’nin “eda” kelimesine yüklediği anlamı “*paradoks*” olarak görür.²⁹⁵

Bir başka şair Asaf Halet Çelebi, şiiri tarif ederken yine kelime üzerinde durur ve kelimeler arasındaki uyumdan doğan anlamı yeni bir tarife kavuşturur. “*Şiir,*

²⁹⁰ Bu tarif, Ahmet Haşim’e bir itiraz niteliğindedir. Çünkü Haşim, şiirde mana meselesini izah ederken “Şiir için bunları (fikir, hikâye ve vuzuh gibi mana unsurlarını) elzem addedenler; şiiri tarih, felsefe nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ sanatıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve âlâiminden seçip tanımayanlardır.” der. Orhan Veli ise bu cümlelerdeki iki ana kavramı kullanarak şiiri bu telâkkinin tam tersine tarif eder: “*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir.*”

²⁹¹ Orhan Veli (Kanık), “Şiire Dair; *Garip*”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 266.

²⁹² Orhan Veli (Kanık), “Şiire Dair: 2; Âhenk ve Tasvir”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 156, (Ocak 1940), s. 315.

²⁹³ Orhan Veli poetikasının “Şairane” bölümünde “*İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edadır ve ismi de ‘şairane’dir*” diyerek “eda”yı “şairane” sayacak ve ona itiraz edecektir. Dolayısıyla aynı serinin devamı olan bu iki metinde “eda” kavramına yüklenen anlamlar birbiriyle çelişmektedir. Bkz. “Şiire Dair: 4; Şairane”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 158, (Şubat 1940), s. 358.

²⁹⁴ Yunus Kâzım Köni, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 246, (Eylül 1939), s. 12

kelimelerin lügat manalarından ziyade onların tılsım formülleriyle açılır sihirkâr bir bahçedir.” diyen şair, kelimelerin şiire girerken kendi anlamlarından soyunmalarını ister. Fakat bu nasıl sağlanacaktır? Hakiki şiiri yazmak için iptidaileşmenin şart olduğunu söyleyen şair, kelimeler için de aynısını düşünmüş olmalıdır. Aslında bir saf şiir telakkisi olan bu düşünceye göre, şiirin büyüleyici bir bütün olabilmesi için bünyesine aldığı kelimelerin her türlü anlam ve çağrışımlarından kurtularak bakır kalmaları gerekir. Zira kelimeler ancak bu şekilde yeni bir anlam iklimi oluşturabilirler. Daha sonra değişik meseleler üzerine iyi bir poetika²⁹⁶ yazacak olan Asaf Halet Çelebi, şiirin tarifıyla ilgili bu ilk cümlelerini şöyle bir araya getirmiştir:

“Hakikî şiir yazmak için ya çok iptidaileşmek ve ağaca sopa vuran zattan daha eski devirlere veya cemiyetin hududunu aşarak ötelere gitmeli... Bunu yapanlar ne kadar azdır ve onların hakikî şiirine initié olmak ne kadar az kimselere nasip olmuştur. Ancak onların meşurunda da şairin tesirinden ziyade kendi iç âlemimizin aksini, kendimizi görürüz ve şairin tesirini hatırlamaya vakit bile bulamayız. Hakikî şiir kelimelerin lügat manalarından ziyade onların tılsım formülleriyle açılır sihirkâr bir bahçedir.”²⁹⁷

Yedi Meşale şairlerinden Yaşar Nabi Nayır, saf şiir taraftarlarına has bir tereddütle hiçbir tanıımı tek başına yeterli bulmaz. Şiiri tarif etmenin güçlüğü karşısında şair şöyle der:

“İnsan emeğinin ürünleri arasında şiir kadar anlatılması güç bir şey düşünülebilir mi? Şiirin yüzlerce tanıımı yapılmıştır, daha yüzlercesinin de yapılacağına şüphe yok. Bunlardan çoğu, bir noktadan şiirin ruh ve mahiyetine yaklaşabilir, ama hiçbirisi tam anlamıyla şiiri anlatamaz. Şiiri olumlu bir ölçü içinde mihenge vurmaya, bir kurala sınımsız bağlı tutmaya kalkışanlar er geç hapsetmek istedikleri şeyin bu çerçeveleri kırıp taşıdığını görmeye mahkûmdurlar.”²⁹⁸

Hiçbir tarifi şiiri kuşatamayacağına inanan Yaşar Nabi, “Şiiri ancak severiz ve karşılaştığımız zaman, açıklamak gereğini duymadan ‘işte şiir’ deriz.” sözüyle şiirin tarifini lüzumsuz bulur. Dolaylı bir tarife müracaat eden yazar, sembolistlerin öteden beri ısrarla vurguladıkları musikiyi şiirin asli değeri olarak tanır. Ancak vezin ve

²⁹⁵ M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, s.58.

²⁹⁶ Asaf Halet Çelebi, “Benim Gözümlü Şiir Davası”, *İstanbul*, Temmuz – Aralık 1954. / Mustaf Miyasoğlu, *Asaf Halet Çelebi*, MEB Yay., İstanbul 1994, s. 121.

²⁹⁷ Asaf Halet Çelebi, “Şiirde Şairin Tesiri”, *Yeni Adam*, sayı: 312, (Birinci Kanun 1940), s. 4.

²⁹⁸ Yaşar Nabi (Nayır) – Salih Bolat, *Şiir Sanatı*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 127.

kafiyeyi musikinin temin edilmesinde birer yardımcı unsur addeder ve şiirin manzum yazılarda aranmasını son derece yanlış bulur. Yazara göre “*Geniş manasıyla şiir ne kadar tanımı imkânsız bir kavramsa manzum yazı çerçevesi içinde şiir de o kadar başıboştur, nazariyeler içinde kalıplanması o kadar imkânsızdır.*”²⁹⁹

Dergâh mecmuasıyla birlikte yeni bir ivme kazanan saf şiire taraftar poetik düşünce, 1940'lara kadar hemen hiç kesintiye uğramadan devam eder. Dolayısıyla bu devir poetikalarının çoğu sembolist kavramları kullanır. Hatta bazıları bu kavramların açıklanmasından ibarettir. Aslında bu poetik tutum, 1930'lardan sonra gelişen Yeni Eleştiri anlayışıyla bir nevi takviye edilmiştir. Bu yüzden özellikle Batı edebiyatlarını bilenler sembolist düşüncenin doğruluğundan şüphe etmezler. Dahası bu düşüncüyü eleştirenler bile şiiri tarif ederken çoğu zaman onun kavramlarını kullanmak zorunda kalmışlardır. Sembolizme taraftar olanlar ise genellikle bu akımın öncülerini tefsir etmişlerdir. Suut Kemal Yetkin, böyle bir tanımda şiirle nesir arasındaki farkı vurgular ve şöyle der:

“Şiir için, nesir olmayan şey derler. Belliyi belirtmek gibi görünen bu tanımlama, şiirin derin bir yönüne dokunmaktadır. Valéry, düz yazıyı yürüyüşe, şiiri raksa benzetir. Yürüyüşün açık bir amacı vardır. Her yürüyüş, istenilen şeye yönelmiş bir hareketi ifade eder. Bu hareketin tarzı, hızı, o şeyin cinsine ve uyandırdığı arzusun şiddetine bağlıdır. Yürüyüş gibi, düzyazının da bir hedefi, bir amacı vardır.

Raks ise birtakım hareketlerden ibarettir. Fakat bu hareketlerin amacı, kendilerindedir. Gideceği yere raks ederek giden bir kimse görülmemiştir. Raks gibi şiirin de başka yerlerde gözü yoktur, amacı kendisindedir. Fakat raks, faydacı hareketten ve dış hedeften ne kadar uzak olursa olsun, bayağı yürüyüş gibi, aynı uzuvları, aynı kemikleri, aynı adaleleri ve aynı sinirleri kullanır. Şiir de düzyazıdan çok farklı olmakla birlikte aynı kelimeleri, aynı şekilleri, aynı ses perdelerini kullanmaktadır. İşte raks, hayat için gerekli olan vücut hareketleriyle nasıl gayesi kendinde olan bir hareketler sistemi yaratıyorsa, şiir de yaşamak ihtiyacından doğmuş olan ve bu sıfatla hayatın ve düşüncenin buyruğunda bulunan sözcükleri sanki köklerinden çıkararak onlarla kendi kendine yeten bambaşka bir dünya yaratıyor.”³⁰⁰

Suut Kemal'in sözünü ettiği şiirle nesir arasındaki fark Haşim'den beri sürekli bahsedilen sembolist bir telakkidir. Yine tanımın son cümlesindeki köklerinden çıkarılan kelimelerle kendi kendine yeten bambaşka bir dünya kurulması fikri aynı

²⁹⁹ Nayır, Age.

³⁰⁰ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palmiye Yay., Ankara 2007, s. 5. (Yazı, 22 Ağustos 1943'te kaleme alınmıştır.)

telakkinin devamı olarak yukarıdaki pek çok tarifte dile getirilmişti. Buna göre kelimeler, tıpkı raksın hareketleri gibi, ritim ve ahenkten ileri gelen yeni bir mana iklimi oluştururlar.

Şiirle ilgili fikirleri daha önceye dayanan ancak poetikasını dönemin hemen ardından yazan Necip Fazıl Kısakürek, bütün poetika tarihini kısaca gözden geçirerek bugüne kadar şiirin gerçek manada tarif edilemediği kanaatine varmıştır.³⁰¹ Şaire göre Aristo'dan Valéry'ye kadar bütün poetika fikircileri şiiri tarifte acizdirler. Yazısına bu tespitle başlayan Necip Fazıl, Türk edebiyatının poetika başlığını taşıyan bu ilk metninde uzun bir şiir tarifi yapar. Poetika'nın ilk bölümünü oluşturan bu yazıda şiir şöyle tarif edilir:

“Şiir nedir, suali insanoğluna Aristo'dan bugüne kadar, duman kıvrımlarındaki muadelenin tespiti kadar çetin göründü ve gayet adı laflar ettirdi. Aristo'dan Paul Valéry'ye kadar bütün poetika fikircileri, ya sahilsiz bir tecrit denizinde boyuna açılmaktan yahut ‘musiki ruhun gıdasıdır’ der gibi aşağının bayağısı birtakım his tekerlemelerine düşmekten başka bir şey yapamadılar.

İlk poetika fikircisine göre şiir, tabiatı eşya ve hadiseleri taklitten ibarettir. Sonunculara göreyse yine şiir, kaba bir his aleti değil, girift bir idrak metodu... Fikrin hususi ifade kalıpları içinde tahassüs edasına bürünmesi işi...

Bizim şiir anlayışımız, yirminci asra bağlı bu son kavrayışta, sanatların sanatını kendi mücerret zemini üzerinde en yakın billûrlaştırmaya doğru ileri bir haysiyet görse de tamamlık ve yeterlik bulmaktan çok uzaktır. Bizce bu görüş, sanatların sanatına ait şekli bulmak için giriftlerin girifti bir çizgi senfonyasından yalnız tek bir hattı heceleylebilmiş olmaktan daha verimli değil...

Şiir, eşya ve hadiselerin bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en hassas ve en mahkûm nahiyyelerini yoklayarak ve nispetlerini karıştırarak mutlak hakikati arama işidir.

Nebatlaşmaya doğru giden cemad, hayvanlaşmaya doğru giden nebat, insanlaşmaya doğru giden hayvan, en sonra da kendi kendisini aşmaya doğru giden insanın, hülâsa bütün kadrosuyla bütün âlemin, akan su, uçan kuş ve düşünen insanla beraber, bilerek veya bilmeyerek cezbesine sürüklendiği mutlak hakikati aramak yolunda çocukça, cambazca ve kahramanca bir usul... Sırdaşlık ve lâubalilikte en verimli ve en pervasız, kaba fayda ve kuru akılda da en boynu bükük ve en korkak cehd...

Şiir mutlak hakikati aramakta, fevkalâde sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur. Oradan kalabalıklar değil, gözcüler, işaret memurları ve kılavuzlar geçer.

Şiir, beş hassamızı kaynaştırıcı idrak mihrakında, maddi ve manevi bütün eşya ve hadiselerin maverasına sıçramak isteyen küstah ve başıboş kıvılcımlar

³⁰¹ Poetika'sını 1946'da yazan Necip Fazıl, aslında poetik düşüncelerini daha önce değişik dergilerde ortaya koymuştur. Bu fikirleri ihtiva eden yazılar için bkz. “Sanat Hakkında”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 52, (Eylül 1935), s. 50 / “Fil Dişi Kule”, *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936) / “Manzara” *Ağaç*, sayı: 4 – 10, (1936) / “Necip Fazıl Diyor ki”, *Her Ay*, sayı: 4, (Haziran 1937).

mahreki... Ve o, bir noktaya varmanın değil, en varılmaz noktayı sonsuz ve hudutsuz aramanın davası... Maddi ve manevî eşya ve hadiselerin maverasında karargâhını kurmuş olan mutlak hakikat kapısı önünde, ebedî bir fener alayı...

Mutlak hakikat Allah'tır.

Ve şiirin, ister ona inananın ve ister inanmayanın elinde, ister bilerek ve ister bilmeyerek onu aramaktan başka vazifesi yoktur.”³⁰²

Daha sonra zaman zaman kısmen değişecek olan Poetika'nın³⁰³ bu ilk neşrinde Necip Fazıl şiir için “sanatların sanatı” demektedir. Bunu, sanatların göz bebeği veya sanatların özü şeklinde anlamak da mümkündür. Şair, daha bu ilk sözüyle şiiri diğer sanatlara üstün tutuşunu söylemiş oluyor. Poetika'nın ilerleyen bölümlerinde şiiri ilimle de karşılaştıran ve onu ilme üstün tutan Necip Fazıl, şu hâlde şiiri insan uğraşının en üstünü addetmektedir. Aslında şiirle ilgili bu telakki hem Doğu'da hem de Batı'da öteden beri mevcuttur. İslam kaynakları şiire hususi bir yer ayırır. Kur'an-ı Kerîm'in Şuarâ Suresi'ndeki şairlerle ilgili tenkit, şiirleriyle İslamiyet'e iftira eden müşriklere yöneliktir.³⁰⁴ Nitekim bizzat Ashab-ı Kiram arasında Hz. Muhammed'in takdirlerini kazanmış şairler bulunmaktaydı. Hatta şair sahabeler onun huzurunda şiir bile okuyabiliyorlardı.³⁰⁵ Sahih hadis kitaplarında İslamiyet'e uygun şiir için takdir edici hükümler yer alır.³⁰⁶ Batı'da ise durum biraz daha farklıdır. Antik Yunan destanlarında şair, yarı kutsal bir varlıktır. Büyük bir destan vücuda getiren Homeros, aslında baştan sona Paganist bir inanç sistemini anlatır. Tanrılar arası ilişki ve insanın tanrılara karşı mesuliyeti bu destanların asıl temi olarak telkin edilir. Cumhuriyet Devri şiir

³⁰² Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika: 1 – Şiir Nedir?”, *Büyük Doğu*, sayı: 48, (Eylül 1946), s. 2 / *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 472.

³⁰³ İlk defa 1946 yılında Büyük Doğu dergisinde İdeolocya Örgüsü genel başlığı altında neşredilmeye başlanan Poetika daha sonra Sonsuzluk Kervanı, Çile, Şiirlerim ve yeniden Çile şiir kitaplarına da alınmıştır. Fakat şiir kitaplarına alınırken kısmen değiştirilmiştir. Poetika'nın son şekli için Çile'nin 1974 sonrası basımlarına bakınız. Ayrıca yazının ilk şekliyle son şeklinin karşılaştırılması içi bkz. M. Orhan Okay, Poetika Dersleri, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005, s.138.

³⁰⁴ “Şuarâ Suresi”, Kur'an-ı Kerîm, 26. Sure, 224. Ayet.

³⁰⁵ Bir keresinde “Hz. Ömer, Mescid-i Şerif'e girmiş. Bakmış ki Hassân şiir inşâdiyle meşgul. Ona dik dik bakmış. O da: ‘Bu mescitte senden daha hayırlısı hazır olduğu hâlde ben şiir inşâd ederdim.’ dedikten sonra Ebû Hüreyre radiya'llâhu anh'a dönüp: ‘Allâh aşkına söyle, Resûlullâh sallâ'llâhu aleyhi ve sellem'in ‘Hassân! Resûlullâh sallâ'llâhu aleyhi ve sellem'den yana (küffâr-ı Kureyş'e) cevap ver. İlâhî, onu (yani Hassân'ı) Rûhü'l-Kuds (Cibrîl) ile te'yîd et!’ buyurduğunu işittin mi? (işitmedin mi?)’ diye sorulduğunda ‘Evet (işittim).’ dediği (sened-i muttasıl ile) rivayet olunuyor.” Bkz. *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrid-i Sarîh ve Şerhi*, cilt: 2, müellifi: Zeynü'd-din Ahmed b. Ahmed b. Abdî'l-Lâtîfî'z-Zebîdî, mütercim ve şârihi: Kâmil Miras, (7. bas.), Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara Sayı: 55-2, 1981, s. 395. Ayrıca şiir okuma meselesiyle ilgili içtihat için bkz. Age. s. 396.

³⁰⁶ Konu ile ilgili bir hadis şöyledir: “Ebû Hüreyre radiya'llâhu anh'den şöyle rivayet edilmiştir: Ebû Hüreyre, (bir kere dostlarına) menkıbeler anlatırken, Resûlullâh sallâ'llâhu aleyhi ve sellem'i de yâd ederek, Resûl-i Ekrem'in, (Abdullah İbn-i Revâha âtîdeki beyitleri inşâd ettiği sırada hüsn-i şiirini takdir ederek) “Şüphesiz kardeşiniz bâtil söz söylemez, buyurduğunu haber vermiştir.” Hadis-i şerifin şerhi için bkz. *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrid-i Sarîh ve Şerhi*, cilt: 4, müellifi: Zeynü'd-din Ahmed b. Ahmed b. Abdî'l-Lâtîfî'z-Zebîdî, mütercim ve şârihi: Kâmil Miras, (7. bas.), Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara Sayı: 55-3, 1982, s. 127. Bir başka hâdis ise şöyledir: “Übey İbn-i Kâ'b

poetikasının çok fazla etkilendiği sembolizm ise şiiri neredeyse yeni bir din telakki eder.³⁰⁷

Necip Fazıl sanatların sanatı dediği bu yüce uğraşın tam olarak tarif edilebileceğine kani değildir. Şaire göre şiire ait şekli bulmak için onu tarif etmek, giriftlerin girifti bir çizgi senfonisinden tek bir hattı heceleme mesabesinde bile değildir. Buna rağmen onu tarif eden şair, daha ilk cümlesinde bütün poetikasının özü sayılabilecek hükmü ortaya koyar: “*Şiir, eşya ve hadiselerin bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en hassas ve en mahkûm nahiyyelerini yoklayarak ve nispetlerini karıştırarak mutlak hakikati arama işidir.*” Bütün mevcudatın cazibesine kapıldığı mutlak hakikat nedir? Şair bu soruya ilk bölümün son cümlelerinde kesin bir cevap verir: “*Mutlak hakikat Allah’tır.*” O hâlde şiir, mutlak hakikat olan Allah’ı arama işidir. Nitekim şair, daha sonra bu bölümün sonuna “*Şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.*” cümlesini ekleyecek ve şiiri kesin bir biçimde tarif edecektir.³⁰⁸ Necip Fazıl’ın şiir tarifi kendinden öncekilerle karşılaştırıldığında görülen en belirgin fark, bu tarifi ötekilerden daha kesin bir anlama sahip olmasıdır. Şiir, Dergâh’tan beri pek çok poetikada ancak dolaylı bir biçimde tarif edilebilmiştir. Hatta bu tariflerin çoğunda şiirin ne olduğu değil, ne olmadığı üzerinde durulur. Şiirin herhangi bir hususiyeti ancak öteki sanatlara müracaatla izah edilir. Dolayısıyla zaman zaman son derece muğlak tarifler ortaya konmuştur.³⁰⁹ Hâlbuki Necip Fazıl, Poetika’sının anahtarı

radiya’llâhu anh’dan, Resûlullâh salla’llâhu aleyhi ve sellem’in: ‘Şiirden bir kısmı şüphesiz ki hikmettir (ibret-âmiz bir levhâdır) buyurduğu rivayet olunmuştur. Şerhi için bkz. Age, C.12, 6. bas., s. 154.

³⁰⁷ Cumhuriyet Devri poetika yazarları bu sembolist telâkkiye vakıfurlar. Bu durumu örneklendiren bir yazı için bkz. Ahmet Haşim, “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, cilt: 1, sayı: 26, (Mayıs 1927), s. 507.

³⁰⁸ Aslında Necip Fazıl çok daha önce yazdığı bazı yazılarda şiiri birkaç cümle ile tarif etmiştir. Bu cümlelerde Poetika’daki tarifi ipuçlarını bulmak mümkündür. Meselâ “*Şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.*” diyen şair, Ağaç dergisine yazdığı bir yazıda bu tanımın ipucu ve sebebi sayılabilecek şu düşünceye yer verir: “*Mistik telâkkiye göre her şeyden ve her ifadeden evvel var olan Allah, âlemleri, bir aşk hamlesi içinde, görünmek, bilinmek ve sevmek için yarattı. O hâlde hayat, ilk sebep ve ilk hamlenin, fildişi kulesini yırtması ve gömleğini sıyrması hadisesidir.*” Bkz. “Fil Dişi Kule”, *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936), s. 1. Yine kendisiyle yapılan bir mülâkatta şiiri için şöyle der: “*Benim için şiir his değil, idraktır. Hissin fevkindedir. Şiir bir idrak vasıtasıdır.*”, *Her Ay*, sayı: 4, (Haziran 1937), s. 96.

³⁰⁹ Yukarıda incelenen bazı poetikaların şiir tarifiyle ilgili önemli cümleleri şunlardır: “Şiir, bizzat musiki gibi fikrin ve felsefenin tahtesşuurumuz içinde aks-i sedası yahut devamı demektir. / Şiir, insanların kalplerine uğrayan ilâhî hislerdir.” (Abdülhak Şinasi Hisar); “Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisanıdır. / Şiir bir hikâyeye değil sessiz bir şarkıdır. (Ahmet Haşim); “Şiir kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edilişidir; hissın birden bire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. / Şiir bir nağmedir.” (Yahya Kemal); “Şiir, en geniş manasıyla, hayat ve kâinatın karanlıklarında yaşayan meçhulün sesidir. / Şiir, ruhların miracıdır. / Şiir, mütenahiye sığmayan ruh-ı beşerin namütenahiliklere gömülmesidir” (Hasan Ali); “Şiir, alelade lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istîraklarımızı, neş’e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedîî alâka dediğimiz büyüğü tesis eden bir sanattır.” (Ahmet Hamdi Tanpınar); “Şiir, kelimelerin ardında tefekkürden de geniş bir ruh atışıyla varabileceğimiz çizgisiz, köşesiz ve hudutsuz bir âlemin sezilişidir.” (Peyami Safa); “Şiir, akılla plâstik sanatlar ve musiki arasında raks eden bir sanat kalıyor.” (Mustafa Şekip Tunç); “Şiir kelimelerle güzel şekiller kurmak

kabul edilebilecek bu ilk bölümde, emin adımlarla kesin bir hüküm hazırlar: “*Şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.*”

İlk bakışta şiirin dinî bir araç kabul edildiği fikrini akla getiren bu yargı, metnin sonunda yer verilen kısa bir paragrafla tasrih edilmiş ve yanlış anlamının önüne geçilmiştir: “*Ve şiirin, ister ona inananın ve ister inanmayanının elinde, ister bilerek ve ister bilmeyerek onu aramaktan başka vazifesi yoktur.*” Demek ki şiir, bir arama cehtidir. Bu hükümden sonra mesela kendini vuslata adanmış bir mutasavvıfın hayatının da şiir olması gerekir neticesine ulaşılabilir. Kaldı ki bir dervişin seyr ü sülukû fiziksel olmaktan ziyade fikrîdir. Ve bu yolculuğa çıkanın dilinden ve gönlünden başka sermayesi de yoktur. O, bütün çilesini bu iki vasıta sayesinde tamamlar. Mesela Yunus Emre’nin hayatını şiirinden ayrı düşünmek doğru değildir. Onun şiiri, onun hakiki hayatıdır. Çilesini onda çekmiş, vuslata onda ermiştir. “*Hamdım, piştım, yandım.*” diyen şairin de aslında gayesi şiir söylemek değildir. O bu sözle hayatını anlatmaktadır. Yunus’a “*Beni de piştiğin belâ kabında / O kadar kaynat ki, buhara benzet!*” diyen Necip Fazıl’ın, bu çileden habersiz olması düşünülemez. O, şiire “*Mutlak hakikati arama işi*” derken şiirle yaşadığını, şiirde yaşadığını, çilesini şiirde çektiğini de haber vermiştir.³¹⁰ Şair, bu çilenin mahiyetini de haber verir: “*Şiir, mutlak hakikati aramakta, fevkalâde sarı ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur. Oradan kalabalıklar değil, gözcüler, işaret memurları ve kılavuzlar geçer... Şiir, bir noktaya varmanın değil; en varılmaz noktayı, sonsuz ve hudutsuz aramanın davası...*” Şiir için oldukça kesin bir tanım getiren Necip Fazıl, onun mahiyetini izah ederken mistik kavramlara müracaat eder: “*Şiir, sonu bulunmaz, dibine varılmaz, etrafı çerçeveye alınmaz, iç delâletlerin, maske altında maske, maske altında maske, maske altında maskesi olarak soydaş gayesini, remzî ve sırrî mahiyetinde hülâsa edici ulvî bir idrak makamı hâlinde karşımızda abideleşiyor.*”³¹¹ Aslında bu kavramlar yukarıda incelenen bazı tariflerde de kullanılmıştır. Mesela “sır”, “remz” ve “çile” gibi kavramlara Mustafa

sanatıdır.” (Cahit Sıtkı); “Bize göre şiir, musiki ile mimariyi, dans ile resmi kendisinde toplayan yani, hesapla hendeseyi kaynaştıran bir sanattır ve en gerçek şiir, geometrik görüşler içinde adedi saklayabilendir.” (Cemil Sena Ongun); “Şiir, yani söz söyleme sanatı.” (Orhan Veli Kanık); “Şiir kelimelerin lügat manalarından ziyade onların tılsım formülleriyle açılır sihirli bir bahçedir.” (Asaf Halet Çelebi).

“Şiir, yani söz söyleme sanatı” (Orhan Veli Kanık)

³¹⁰ Necip Fazıl’ın Poetika’sıyla şiiri arasındaki ilişki üzerine bir değerlendirme yazısı için bkz. Vefa Taşdelen, “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, *Hece*, (Necip Fazıl Özel Sayısı), sayı: 97, (Ocak 2005), s. 214.

Şekip Tunç'un tarifinde rastlanmaktadır. Ancak Bergson felsefesinden etkilenen Mustafa Şekip'in bu kavramaları kullanması, her hâlde varlığı sezgi yoluyla kavrama çabasının neticesidir.³¹² Bu sezgici düşünce şüphesiz kendi nesli gibi, Necip Fazıl'da da vardır. “*Şiir, tek kelimeyle üstün idraktır ve idrak yolunda basit ve kuru fikrin koltuk değneklerini elinden alıp onu en karanlık sezgilerin kanadı üzerine çeken ve ışık hızıyla uçuran sihirli seccadedir.*”³¹³ diyen şair, şüphesiz sezgici düşünceye rağbet etmektedir. Şiir tarifinin remzî ve sırrî oluşu da bu düşünceyle ilişkilendirilebilir. Fakat onun şiir tarifi ne kadar remzî ve sırrî olursa olsun, her şeyden önce her hâlde tereddütsüz bir imanın ifadesidir ve belki kesinliğinin sebebi de budur. Aslında Necip Fazıl'ın Poetika'sında geçen “*hakikat*” kavramı yukarıda incelenen bazı poetikaların da önemli motifiydi.³¹⁴ Abdülhak Şinasi Hisar, “*şiir, belki biraz da hakikati ibhamıyla birlikte görüp tefsir etmek*” ifadesine yer vermişti. Buna karşılık şiirde her türlü mananın aleyhinde olan Ahmet Haşim, “*şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur.*” diyerek şiirdeki hakikate itiraz etmişti. Hasan Ali Yücel ise “*şiir, hakikatin hayale i'tilâsı, hayalin hakikate sukutudur.*” diyerek hayalle hakikati şiirde birleştirmişti. Bu tanımlarda geçen “*hakikat*” kelimesinin anlamı nedir? Felsefe tarihinin her dönemde yakasına yapıştığı “*varlık*” mı, yoksa “*tarihî ve toplumsal gerçeklik*” mi, ya da ancak duyularla elde edilen “*madde*” mi, belli değildir. Hâlbuki Necip Fazıl, “*hakikat*” kavramının neye tekabül ettiğini kesin bir dille ortaya koyar: “*Mutlak hakikat Allah'tır.*” Son olarak mutlak hakikat olan Allah nasıl aranır ve bu yolculuğun hikâyesi nedir? Bu sorular karşısında ilim ve felsefe yaya kalmaktadır. Mutasavvıf telakkiye göre eğer bu yolculuğun bir hikâyesi yazılacaksa o, şiirden başka bir şey olamaz. Leyla vü Mecnûn ile Hüsn ü Aşk bu hikâyenin en güzel örneklerindendir.

³¹¹ Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, sayı: 50, (Ekim 1946), s. 2 / *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 476.

³¹² Bergson'dan önemli ölçüde etkilenen Mustafa Şekip Tunç, ona olan hayranlığını gizlemez. Nitekim Bergson felsefesini değerlendirdiği bir yazısında şöyle der: “*Bu feylesof, hayat, şuur, hürriyet, irade, tekâmül, ruh, hafıza, zekâ gibi en karmaşık ve kavgalı meseleleri öyle zarif ve zarif olduğu kadar da reddedilmesi güç bir surette çözer ki insan fevkalâde bir felsefe dehasıyla karşılaştığına şüphe etmedikten başka kendi düşünce tarzlarının da az zaman içinde farkında olmadan bir devrime uğradığını görür.*” H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül (L'Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), (2. bas.), MEB Yay., İstanbul 1986, s.VII.

³¹³ Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika: 4 – Şiirin Unsurları?”, *Büyük Doğu*, sayı: 51, (Ekim 1946), s. 2 / *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 478.

³¹⁴ Şiiri “hakikat”ın ifadesi olarak değerlendiren bir yazı için bkz. Kenan Çağan, “Hakikati İfade Biçimi ya da Hakikatin Bilgisi Olarak Şiir”, *Hece*, sayı: 53, 54, 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz), 2001.

2.2 ŞAİRİN HÜVİYETİ HAKKINDA POETİK İZAHLAR

Her şiir, bir mizacın ifadesidir. Dolayısıyla herkesten önce şairine aittir. Onun duygularını, onun idrakini ve onun zevkini yansıtır. Fakat hiçbir şair herhangi bir yüzyıl için tesadüf değildir. Edebiyat tarihlerinde yerini almış her büyük şair kendi devrinin ve kendi cemiyetinin en güvenilir temsilcisidir. Bir milleti kendi şartlarında tanımak için önce onu anlamak lazımdır. Homeros'u anlamadan Antik Yunan medeniyetini, Shakespeare'i tanımadan 16. yüzyıl İngiliz kültür hayatını, Şeyh Galib'i idrak etmeden Doğu İslam medeniyetinin irfan ve zarafetini kavramanın imkânı yoktur. Fakat zengin bir kültüre sahip medeni bir milleti temsil edecek kabiliyetteki her şair, en az temsil ettiği millet kadar giriftir. Onu anlayacak hazırlıkta olmadıkça ondan hakiki bir hüküm çıkarmak mümkün değildir.

Şairin edebî şahsiyeti, edebiyat tarihinin konusudur. Edebiyat tarihine mal olmuş bir şair, soy kütüğünden hususi eşyalarına kadar her yönüyle araştırılabilir. Elde edilen her bulgu, eserini anlamakta bir değer olarak kullanılabilir. Fakat genel anlamda şairliğin mahiyeti, edebiyat tarihini aşan poetik bir meseledir. Hatta poetikaların en önemli bahislerinden biridir. Şairin hüviyetine yer vermeyen poetika önemli ölçüde eksiktir.

İlk dönem Cumhuriyet Devri poetikalarında şairin hüviyetiyle ilgili müstakil bir bölüme rastlanmaz. Zaten Orhan Veli'ninki sayılmazsa Necip Fazıl'ın Poetika'sına kadar poetik metinlerde meselelere göre tasnif görülmez. Bu dönem poetikaları genellikle birkaç mesele etrafında teşekkül etmiştir. Fakat bunlardan hareketle zaman zaman öteki bahislere de değinilmiştir. İşte şairliğin mahiyeti hakkındaki değerlendirmeler, bu türden düşünce kırıntılarıdır. Ancak bir araya getirildiklerinde bir devrin kendi çizgilerinden oluşun düşünce portresi oluşturabilirler.

Haziran 1921 tarihini taşıyan “*Şiirde Vuzuh*” adlı yazısında daha çok şiirin anlamı üzerinde duran Abdülhak Şinasi Hisar, şair hakkında şunları söyler: “*Şair, bir ruh harimine en derin surette inen ve ekseriyetin derin sükûtunda kalan, sükût ve ibhama en yakın olan hisleri, sözleri, sesleri – sıcak denizlerden çıkarılan inciler gibi – avlayan sanatkârdır. Bizde medfûn olan hakikat-i meçhuleyi söylüyor.*”³¹⁵ Cumhuriyet Devrinin ilk poetikalarından birine ait bu cümlelerde şair, sıradan insanın üstünde bir idrake malik kabul edilir. Bu telakkiye göre o, bizdeki meçhul hakikatler adı verilen

bazı hususi duyguların mahremidir. Bu değerlendirmeden çıkarılacak en genel yargıya göre şair, meçhul hakikatlerin habercisidir.

Abdülhak Şinasi Hisar’la poetik anlayışları hemen hemen örtüşen Ahmet Haşım, aynı zamanda ve aynı dergide yayımladığı meşhur poetikasında şairle ilgili farklı bir hüküm verir: “*Hâlbuki şair ne bir hakikat habercisi ne bir belâgatli insan ne de bir vâzı-ı kanundur...*”³¹⁶ Bu iki düşünce her ne kadar birbirine zıt gibi görünse de aslında Haşım, farklı bir durumu kastetmiştir. Şiirde manaya itiraz eden şair, bu sözyle, şiirin herhangi bir fikri tebliğ etmede vasıta olarak kullanılmasına karşı çıkmaktadır. Yoksa Haşım de şairin, sıradan insanın üstünde bir idrake sahip olduğuna inanır. Bu sembolist telakkiye bağlılığını yine bir sembolistten yaptığı alıntıyla şöyle ortaya koymuştur:

“Mallarmé, bu esasları va’z ettikten sonra, şiirin ve şairin mahiyet ve hususiyetlerini şu suretle tayin ediyor: ... Zamanın vakayini kaydetmekle muvazzaf olan muharrir hiçbir karabeti olmayan şair, zaman ve mekân haricindedir. Şairler insanlar arasında âdeta ruhanî bir küçük zümre teşkil ederler. Bu lâdinî mutasavvıfların vazifesi konuşma lisanından alınarak kutsî bir istihaleye uğratılmış hususî ve mümtaz bir lehçeyle beşerin hülya ve elemi ni muvakkat anasırdan tecrit ettikten sonra, ebedî bir ahenk hâlinde semalara yükseltmektir.”³¹⁷

Beşerin hülya ve elemelerini hususi bir lisanla ebedî bir ahenk hâlinde semalara yükseltecek olan şair, insanlığın gizli duygularına vakıf üstün idrak sahibidir. Sembolizme bağlılığını hiçbir vakit inkâr etmeyen Ahmet Haşım, bu konuda kendisiyle yapılan bir mülakatta şairin gayesini de bu öğretiye göre izah eder. Kendisine sorulan “*Sembolistleri seviyorsunuz galiba üstat?*” sorusuna şöyle cevap verir:

“Evet. Bu, benim bir eski aşkımdır. Her ne kadar zamanımıza ayak uyduramıyorsa da devam ediyor. Diyebilirim ki ben o mektebin talebesiyim. Bununla beraber şiirdeki öbür mektepleri de tanımaz değilim; hatta Sembolist olmayan şairleri de beğenmemem için hiçbir sebep yok. Sanat bir yükselmedir. Şairin gayesi, genel arzuları ifade eden, büyük hayat duygularını kucaklayan ve ebedî acıları ve sevinçleri anlatan sembollere yükselmektir. Küçük veya büyük olan konular değildir. Küçük ya da büyük olan yalnız biziz. Kendimiziz. Aşk, sınırlı bir toplumun münekkitt gözü ile görebilmemiz gibi aynı aşkı, hayatı ifade eden bir insanı fırtınalı bir deniz gibi titreten edebî bir heyecan gibi de karşılayabiliriz. Şairler var ki insanı sosyal bir olay gibi karşılar. Ama gerçek

³¹⁵ Abdülhak Şinasi Hisar, “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

³¹⁶ Ahmet Haşım, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

³¹⁷ Ahmet Haşım, “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, cilt: 1, sayı: 26, (Mayıs 1927), s. 507.

şair, insanı tabii bir olay gibi görecektir ve bir devrin adamını değil, ebedî insanı, devirleri aşan, zaman ve mesafeyi yenen insanı eserlerinde yaşatacaktır.”³¹⁸

Ahmet Haşim, şairin gayesini insanlığın büyük ve ebedî duygularını anlatan sembollere yükselmek olarak tarif eder. İnsanlığın ebedî acılarını ve sevinçlerini anlatan semboller, aslında insana ait gerçekliğin – buna hakikat de demek mümkün - sanatla ifadesidir. Bu yüzden A. Şinasi’nin “*sükût ve ibhama en yakın olan hisleri, sözleri, sesleri avlayan*” şairiyle Haşim’in “*büyük hayat duygularını kucaklayan, ebedî acıları ve sevinçleri anlatan*” şairi arasında açık bir benzerlik var. Kaldı ki “*şair ne bir hakikat habercisi ne bir belâgatli insan ne de bir vâzı-ı kanundur*” diyen Haşim, aynı poetikanın sonunda “*Hâsılı şiir, resullerin sözü gibi, muhtelif tefsîrâta müsait bir vüsat ve şümülû haiz olmalı.*”³¹⁹ derken şairi bu manada yüceltmıştır.

Piyale önsözünden bir yıl sonra şairliği benzer biçimde değerlendiren bir başka yazıyı Hasan Ali Yücel kaleme alır. Yazar, şair hakkında şunları söyler:

“Şair bir avcıdır. Meçhulât ormanında hakikatin seraplarını kovalar. Zekâsını yontarak yaptığı okunu şikârına atar, bu keskin ok boşluklarda vızıldar, fakat çıktığı yerin cazibesinden kurtulmaz; geri döner ve yumuşak, sıcak bir yere saplanır. Burası bir kalptir ve o kalbin sahibi ‘şair’dir.

Şair, ıstırapın neşesini, fakat bundan daha çok neşesinin ıstırapını duyardır. Fazilet bizi ağlatmıyor mu, me’mul edilmez muvaffakiyetler gözlerimizi yakıcı yaşlarla doldurmaz mı, çocuğunun doğduğunu duyduğu ilk anda hangi baba ağlamamıştır? Şair, mustarip adamdır; fakat bu ıstırapı her zaman bedbini ifade etmez. Siz, tahakkukunu beklediğiniz bir emelin iştihakıyla hiç ıstırap duymadınız mı? Emeli olan insan bedbin olabilir mi? Şair de sizin gibidir, fakat o daha çok ıstırap duyar, fakat her zaman bedbin değildir.”³²⁰

Hasan Ali, şairi sıradan insandan kesin bir biçimde ayırmıştır. Onun en ayırıcı vasfı mustarip olmasıdır. Fakat bu ıstırap, neşe ve eleminden meydana gelen bir nevi hassasiyettir. Öyleyse şair, cemiyetin en hassas kalbidir. Yazar, bu kalp için şunları söyler:

“Şair kalbinin hudutları genişlemiştir. Orada yalnız kendi değil, kendinden gayrı olanlar ve bilhassa bunlar yaşar. Onu hep kendinden bahseder

³¹⁸ 1931 yılında kendisiyle yapılan bir mülâkâta Ahmet Haşim’in verdiği cevaptır. Bkz. *Ahmet Haşim Bütün Eserleri – 4: Frankfurt Seyahatnamesi, Mektuplar – Mülâkatlar*, (Haz. İ. Enginün – Z. Kerman), (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 190.

³¹⁹ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

³²⁰ Hasan Ali (Yücel), “Şiir ve Şair”, *Hayat*, cilt: 2, sayı: 50, (Teşrinisani 1927), s. 467.

görürseniz, biliniz ki terennüm ettiği benliğin elyaf ve ensâcını hep başkalarının muhabbet ve nefreti örmüştür. Nefret de şiddetli bir alâka değil midir? Bu itibarla şair başkalarıyla en çok alâka hisseden insan sayılmaz mı? Şu hâlde en cemiyet-giriz görünen bir şair bile hakikatte en içtimaî bir mahlûk olmaz mı?”

Yazının devamında, şairin ayırıcı özellikleri üzerinde durulmuştur. Şair, kendini bulmak için sonsuz gayret sarf eden ve böylece istisnai bir tekâmül geçiren adamdır. Şairin, psikolojik olduğu kadar, fiziksel hususiyetleri bakımından da farklı olması dikkat çekicidir:

“Şair, mevcudiyetini muayyeniyetlerden halas ve şeniyetlerden insilâh ettikçe kendini bulur. Buna muvaffak olmak için hayatının bütün kudretlerini tahrike ve en büyük cehdi sarfa mecburdur. Bu külfetin mukabilinde elde ettiği en kıymetli nimet ise hürriyettir. Şair, cemiyetin en hür insanı ve hürriyetin en azat kabul etmez kölesidir. Onun için nefsinde devrilmez bir gurur ve aynı zamanda şifa bulmaz bir melâl hisseder. Goethe’nin yüzüne baktığınız zaman fırça gibi dik ve kesik kaşların altında bulutlu ve yağmurlu iki göz, size en derin hüznlerini ağırlar. Şair herkese benzemeyen ve benzemek istemeyen adamdır. Eğer onu iyi tanıımıyorsanız, hemen size tavsiye ederim, bulmak için normal insanların arasında dolaşmayınız. Şair bir nevi hasta insandır. Asabî, gökle deniz arasında yıldızların girdiği şualar gibi ince ve keskindir. Başka türlü olsaydı ihtizaz edebilir miydi? Her his ona dokundukça o bir parça daha incelik; fakat biraz daha keskinleşir. Onun için değil midir ki bu türlü adamlara temas ettikçe içimizde raşeler doğar ve yanmalar hissederiz. Şair titreyen ve yakan adamdır.

Şair nedir, anlamak isteyenler, dedikodusunu yapanlardan değil bizzat şair olanlardan sormalı; şair kimdir tanımak arzu edenler, şiirin zevkini tatmaya alışmalıdırlar.”³²¹

Abdülhak Şinasi Hisar’ın sıcak denizlerde inci avlar gibi bir ruhun mahrem derinliklerinde ekseriyete ait duyguları avlayan şairine karşılık, Hasan Ali Yücel’in şairi, zekâsını yontarak yaptığı okla meçhulat ormanında hakikatin seraplarını kovalarken kendi cazibesıyla kendisini vuran narsist bir avcıdır. Bu iki avcının asıl benzer tarafları hakikate talip olmalarıdır. Fakat bu hakikat müphem bir mevhumdur. A. Şinasi’nin “*bizde metfun olan meçhul hakikat*”ine Hasan Ali “*meçhulât ormanında hakikat serabı*” demiştir. Her iki imaj Ahmet Haşim’in şiirde mana için kullandığı “*sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz*” imgesiyle birlikte düşünülürse bu devrin şair hakkındaki kanaat benzerliği daha iyi anlaşılacaktır. Dahası her üç yazara göre de şair, insanlığın ıstırabını hakiki manada duyan ve onu sanata mal

³²¹ Yücel, Agm., s. 467.

ederek ebedî kılandır. Şairin bu hakiki hüviyeti üzerinde Hasan Ali ötekilere göre daha fazla ısrar eder. Yazara göre “*Şair kalbinin hudutları genişlemiştir. Orada yalnız kendi değil, kendinden gayrı olanlar ve bilhassa bunlar yaşar.*” Bu manada şair ne kadar kendinden bahsederse etsin, daima cemiyetin ıstırabını terennüm edecektir. Hatta “*en cemiyet-giriz görünen bir şair bile hakikatte en içtimaî bir mahlûk*”tur. Fakat kalabalıklar içerisinde kaybolmuş birisi de değildir. O, cemiyet içerisinde kendine has bir duruşun temsilcisidir. Dolayısıyla kendinden başka kimseye benzemez. Kısacası “*Cemiyetin en hür insanı ve hürriyetin en azat kabul etmez kölesidir.*” Bu yönüyle bir nevi hastadır. Onu normal insanların arasında bulmak mümkün değildir. Hatta onunla temas insana zarar bile verir. Hasan Ali, şairi cemiyetteki sancının hakiki muhatabı fakat cemiyet kayıtlarından azade hür bir rehber olarak tasavvur etmektedir.

1929’da Milliyet gazetesinde Nazım Hikmet’in şiirini değerlendiren Yakup Kadri, ferdiyetçi ve cemiyetçi olmak üzere iki tür şairden söz eder.³²² Ferdiyetçi olanın tabiat ve insanlar içinde münzevi olduğunu, yalnız kendi elemini, kendi heyecanını dile getirdiğini söyler. Bunun aksine cemiyetçi şairin ise hem cemiyetin hem de tabiatın bütün tecellilerini aksettirdiğini belirtir. Yazara göre “*bu nevi şairler beşeriyetin haykıran vicdanıdır.*” Ancak Yakup Kadri bu ikinci grubu hakiki şair saymaz. Çünkü beşeriyetin nabzını tuttukları, onunla kayıtlı oldukları için “*beşeriyet gibi ipsiz sapsız, beşeriyet gibi karışık, beşeriyet gibi gürültücü, patavatsız, kaba, behimî ve onun gibi mantıksızdır.*” Dolayısıyla “*yaptıkları şeyde klâsik sanatın ilâhî nizamından, ezeli ahenginden eser yoktur; bütün estetikleri insanların idare ettiği cemiyetler gibi anarşiktir.*” Bu düşüncüyü savunan Yakup Kadri’nin cemiyet kayıtlarından kurtulmuş ve klasik sanatın ilahî nizamına ram olmuş sanatkârı hakiki şair saydığını söylemeye gerek yoktur. Cemiyet içindeki ferdiyetçi tavrıyla öne çıkarılan bu şair, Hasan Ali Yücel’in

³²² Bu yazının şairle ilgili bölümü şöyledir: “Yeryüzünde şiir başladığı günden beri başlıca iki türlü şair tipinin birbirine muvazi surette tekâmül edip geldiğini görürüz: ferdiyetçi şair, cemiyetçi şair... Bunlardan biri tabiat ve insanlar içinde münzevidir. Yalnız kendi ıstıraplarını, kendi heyecanlarını, kendi ümitlerini, kendi sevinçlerini çağırır. Öbürü Victor Hugo’nun bir tarifine göre ‘Kâinatın ortasında bir taninli yankıdır.’ Cemiyetin olsun, tabiatın olsun bütün hayatın tecellilerini kendisinden aksettirir ve her şey, her beşerî hadise onda en ahenktar, en şuurlu ifadesini bulur. Denilebilir ki bu nevi şairler beşeriyetin haykıran vicdanıdır. Lâkin işte bu nevi şairler, bunun içindir ki beşeriyet gibi ipsiz sapsız, beşeriyet gibi karışık, beşeriyet gibi gürültücü, patavatsız, kaba, behimî ve onun gibi mantıksızdır. Yaptıkları şeyde klâsik sanatın ilâhî nizamından, ezeli ahenginden eser yoktur; bütün estetikleri insanların idare ettiği cemiyetler gibi anarşiktir. Nazım Hikmet’in dediği gibi bu tarz şiirler Beethoven’ın sonatlarını asla değil, fakat bir bando mızıkayı, bir panayır yerinde bir fanfarı andırır. Bittabi, böyle bir musiki sokaktan başka bir yerde çalınmaz. Anın için içindir ki Nazım Hikmet’in şiirlerinin bugünkü Türk cemiyetinde hiç yeri olmadığını zannediyorum.” Bkz. Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Yeni Cemiyette Şair”, *Milliyet*, (14 Mayıs 1929), s. 4.

“cemiyetin en hür insanı ve hürriyetin en azat kabul etmez kölesidir.” dediği ve normal insanlardan ayrı tuttuğu şairden çok farklı değildir.

1931 yılında Atsız Mecmua’ya yazdığı kısa bir yazıda, şaire millî romantizmi yüceltme görevini veren Şakir Ziya, şöyle der: “*Bence şair ne âşıklara menekşe demeti ne de oburlara lahana kökü yetiştiren bir bahçıvan değildir. Şair gönül ocağına renk, ı ışık, duygu atarak kendinden yanan kutlu ateşle o ocağı tutuşturan, sonra onun aleviyle yurda kırılmaz kalkanlar döven, erlere yenilmez kılıçlar hazırlayan muzafferlere zafer eklilleri işleyen bir işçidir. Onun yegâne zevki maddeler değil, bu ocaktaki külçeden döktüğü altın bir oku, güneşe fırlattığı anda duyduğu ilâhî heyecandır.*”³²³ Bu milliyetçi bakış açısına göre şair, cemiyet kayıtlarını da aşmış ve cemiyete millî bir ruh veren eski kam, baksı, ozan gibi destan şairliği mertebesine yükselmiştir. Bu şairden estetik zevkten önce millî mefkûreye hizmet beklenmektedir.³²⁴

Aynı yıllarda şiiri estetik bir yaklaşımla el alan Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim’i değerlendirdiği bir yazısında şair için şunları söyler:

“İki Türlü şair vardır. Birisi umurun – bizdeki münevverler bu umuma dâhildir – kabule mütemayıl olduğu manada ‘ilhamlı’ şairdir. Günlerin ve anların getirdiklerini kendisine has bir teknikle ören adam. Paul Valéry’nin haklı olarak telgraf ahizesine benzettiği bu cins şairlerin sanat karşısındaki vaziyetini izah eden birtakım kelimeler vardır ki ekseriyet eserlerindeki tenakuzun mazeretini de teşkil eder. Demin kullandığım ilham kelimesi, artık hiç kullanmadığımız sünuhat kelimesi gibi. İkinci kısım şairler ise, bunun tam zıttıdır. Eserlerine tesadüfün hiçbir müdahalesini kabul etmezler, şiiri hariçten gelen bir itişin zaruri neticesi olarak değil, zekânın iradî bir gayreti olarak anlarlar. Ahmet Haşim bu cinstendi. Kendi iradesi, kendi zihnî cehtiyle yapmış olduğu bir dünyayı, kendi nizamıyla terennüm etti.”³²⁵

Şiirde mükemmeliyetçi olan Tanpınar, ilhamla yetinen şairin hakiki zafere asla varamayacağını düşünür. Zira şiirin kolay kolay zafer bahşetmeyen çetin bir mücadele olduğunu bilir. Ona bu mükemmeliyet fikri Fransız sembolistleriyle birlikte Haşim ve

³²³ Şakir Ziya, “Bence Şair”, *Atsız Mecmua*, sayı: 3, (Temmuz 1931), s. 63.

³²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, bu yıllarda şairden şiirin dışında türlü vazifeler bekleyen geniş bir kitle olduğunu söyler ve buna tepki gösterir: “*Maalesef memleketimizde mutlak derecede bir ekseriyet hâlâ sanatkârda büyük insanî mefkûrelerin bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusundadır. Asaleti nispetinde sakat olan bu arzuda, şiir hakkında yerleşmiş, kök salmış batıl zanların, yanlış telâkkilerin mühim bir hissesi vardır.*” Bkz. “Şiir Hakkında”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 13.

³²⁵ Ahmet Hamdi (Tanpınar), “Ahmet Haşim’e Dair”, *Mülkiye Mecmuası*, sayı: 27, (Haziran 1933), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.284.

özellikle de Yahya Kemal'den tevarüs etmiştir.³²⁶ Bu anlayışa göre kendini ilhamın kollarına bırakan şair, dışarıdan gelen bir zorlamanın neticesi olarak ses veren basit bir âlettir. Hâlbuki asıl şairler “*eserlerine tesadüfün hiçbir müdahalesini kabul etmezler.*” Bunlar şiiri, “*zekânın iradî bir gayreti olarak anlarlar.*” Kısacası Tanpınar'ın şairi, hakiki manada bir ceht adamıdır.

Cumhuriyet Dönemi poetika yazarları arasında şairin hüviyetinden en fazla söz edenlerden biri de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Değişik tarihlerde yazdığı yazıların ekserisinde şairlik önemli konu başlığıdır. Buna rağmen 1946 senesinde yazdığı Poetika'da şair için müstakil bir bölüm ayırmamıştır. Bu bölümü daha sonra Poetika'ya ekleyecektir. Hatta Çile'ye alınan Poetika'nın ilk bölümü “Şair” olacaktır. Büyük Doğu'da neşredilen Poetika'nın şair başlığını taşıyan bölümü olmasa da metnin öteki bölümlerinde şaire geniş yer verilmiştir. Zaten daha Poetika'yı yazmadan önce kimi dergilerde neşrettiği yazılarda şairlik meselesine geniş yer vermiştir. O hâlde sonradan Poetika'ya eklenen “Şair” bölümü aslında uzun bir hazırlık döneminin ürünüdür. Hatta daha ilk yazılarında bu bölümdeki düşüncenin ipuçlarını bulmak mümkündür.

Necip Fazıl, 1935 senesinde Varlık dergisine yazdığı bir yazıda sanatkarı şöyle tarif edecektir:

“Sanatkâr odur ki ferdiyetinin etrafında bir alâka değil; bir ayın görmek ister. Buna rağmen yine sanatkar odur ki beklediği alâkadan hiçbirini görmediği hâlde tecrübenin birini, binini, milyonunu hiçe sayıp ölünceye kadar hep aynı hareketi yapan ve hep aynı imkânsız ümidi besleyen deliler gibi daima aynı faaliyeti tekrar eder. İşte bu ümit, bu çocukça fakat her türlü olgunluktan daha olgun bu ümit, bu yalancı, fakat her doğrudan daha doğru bu ümit, onu besleyen ve Tanrı'nın suyu ve havası gibi parasız gelen biricik gıdasıdır.”³²⁷

Bu tarife göre ferdiyeti etrafında bir ayın görmek isteyen sanatkar – buna şair de demek mümkün – beklediği ilgiyi bulamayınca yaptığından vazgeçmeyen, işinin ehemmiyetine sonuna kadar inanan ve ölünceye kadar hep aynı minval üzere aynı imkânsız ümidi besleyen çelik bir iradedir. Daha bu ilk tarifte cemiyetin ilgisini

³²⁶ Mehmet Kaplan, Tanpınar'daki bu mükemmeliyet fikrini şöyle değerlendirir: “Paul Valéry ve Yahya Kemal'i tanıdıktan sonra bir ‘musallat fikir’ gibi düşüncesine hâkim olan ‘mükemmeliyet ideali’, Tanpınar’ı zaman zaman ümitsizliğe de sürüklüyordu. Onu nesir yazmaya sevk eden amillerden biri, kanaatime göre, şiirde mükemmeliyete ulaşmak için zaruri bulduğu ‘dar şekil’ cenderesinden kurtulmaktı. O, bu ‘dar şekil’ içine sokamadığı zengin duygularını, intibalarını ve hatıralarını, nesirlerinin içine, tabiri caizse, boca etti.” Bkz. Tanpınar'ın Şiir Dünyası, (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 11.

³²⁷ Necip Fazıl Kısakürek, “Sanat Hakkında”, Varlık, cilt: 3, sayı: 52, (Eylül 1935), s. 50.

bekleyen, ancak ona muhtaç olmayan kendinden emin, mutlak idrak sahibi hakiki bir rehberle karşılaşırız. Bu cümlelerle Poetika'nın "Şair" bölümündeki "*Şuur ve zat bilgisi, cematta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran bir asgariye varır, sonra insanda ilk kâmil vahidine kavuşur ve mutlak ifadesini Allah'ta bulur. Şair de, bu ilâhî idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık... Yahut şair, işte buna memur olması icap eden his ve fikir kutbu...*" cümleleri arasında epey bir benzerlik vardır. Aralarında yirmi yıldan fazla bir zaman bulunan her iki metinde de sanatkâra bakış değişmemiştir. Ayrıca yukarıdaki tarifte "*ölmüceye kadar hep aynı hareketi yapan ve hep aynı imkânsız ümidi besleyen deliler gibi daima aynı faaliyeti tekrar eden*" sanatkâr, Poetika'nın "Şair" bölümündeki "*Arı bal yapar, fakat balı izah edemez.*" cümlesindeki "arı" imgesiyle aynıdır.³²⁸ İlkinde arının davranışı verilmiş, ikincisinde adı konmuştur. Ancak bu arı imgesine bakarak Necip Fazıl'ın şuursuz bir şair tasavvur ettiğini zannetmek hata olur. Onun şairi, fildişi kulede kozalaşan ve burada sanatın balıyla beslenerek ideal olgunluğa ulaşınca kozasını parçalayıp cemiyete açılan iradi bir aydınlık kaynağıdır. Şair, hakiki sanatkârın bu tekâmülünü şöyle tarif eder:

"Sanatkârı fildişi kuleye çeken benlik ve şahsiyet humması, büyük çaptaki insanı, maskarasından ayıran en esaslı çizgidir ama hiçbir mesele fildişi kulede fasledilemez. Fildişi kulede doğan hayat, tohumun kabuğunu çatlatışı gibi, fildişi kuleyi yıkmakla işe başlayacak ve bu dışarıdan içeriye giriş ve içeriden dışarıya çıkış, her parçası irtibatlı bir tekevvün hâlinde kendisini tamamlamış olacaktır. Sanatkâr, âlim, peygamber, filozof, tek bir üstün yaratılış gösterilemez ki kendi iç âleminin zindanına kapanmadan mevcut hayatı kabul etmiş ve sonra da o zindanda sonuna kadar kalmış olsun.

³²⁸ "Arı" imgesini daha önce Ahmet Haşim de kullanmıştır. Necip Fazıl'ın Haşim'den mülhem olup olmadığını bilemiyoruz. Fakat her iki şair de imgeyi kısmen farklı durumlar için kullanmışlardır. Ahmet Haşim, şiirde terakki olamayacağı düşüncesini ifade etmek için bu imgeye başvurur. Kendisiyle yapılan bir mülâkatta şöyle der: "*Esasen şiirin değişmesine, terakki etmesine hiç lüzum yok. Kimya, hikmet ve buna benzeyen şeyler terakki etsin. Şiirin buna ihtiyacı yoktur. Arının yaptığı bal gibi, şiirin de ilk devirlerinden beri ne tadının, ne renginin, ne de kokusunun değişmesine lüzum hasıl olmamıştır. İlahların babası Jupiter'in kafasından mızrağı, kalkanı, tacı ve mücevherleriyle fırlayan sanat ilâhesi Atena gibi, şiir dünyaya tam olarak gelmiştir.*" Bkz. "Ahmet Haşim'le Neler Konuştuk", Çığ, (Ekim 1931). / Ahmet Haşim Bütün Eserleri – IV, (Haz. İ. Enginün – Z. Kerman), (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 182. Ayrıca Poetika'daki "Şair" bölümünün ilk cümleleri olan "*Arı bal yapar, fakat balı izah edemez... Ağaçtan düşen elma da arz cazibesi kanunundan habersizdir.*" sözleriyle Haşim'in Piyale Önsüzü'nde yer alan "*Ne şair şiiri, ne sanatkâr sanatı tefsir ve izah edemez.*" cümlesi arasında açık bir benzerlik vardır. Aynı devre ait ortak düşüncenin tezahürünü göstermesi bakımından önemli bir ayrıntıdır. Necip Fazıl'ın Piyale Önsüzü'nden habersiz olması düşünülemez. Bkz. Piyale: *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926 / Ahmet Haşim Bütün Şiirleri, (Haz. İ. Enginün – Z. Kerman), (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1999, s. 74. "Arı" imgesinin tespit edebildiğimiz ikinci kullanımı ise Mustafa Şekip Tunç'a aittir. Yazar, Ağaç dergisine yazdığı yazıda "arı" imgesini şöyle kullanır: "*Hakiki şaire muayyen bir kültür direktifçiliği yapmak da abestir. Çünkü balı yapacak o olduğu için konacağı çiçekleri seçecek olan gene odur.*" Bkz. Mustafa Şekip Tunç, "Şiirin Macerası", Ağaç, sayı: 7, (Mayıs 1936), s. 3.

Fildişi kule ulvî hastalıkların tedavi gördüğü hastanedir. Kendisini bu illetten muaf gören sıhhatli sokak yaygaracısının ismi AHMAK ve büyük hayatı bu hastanenin içinde kabul edenin isimi de CÜCE'dir.

Doğduğumuz zaman bizi sardıkları kundak bir fildişi kule, öldüğümüz zaman bizi yatırdıkları tabut başka bir fildişi kuledir. Yalnızlıklarımızın fildişi kuleleri sayısız ve her yıkılacak fildişi kulenin altında bekleyen fildişi kuleler namütenahidir. Buna rağmen en mübarek gaye fildişi kuleyi yıkmak ve içimizin ışıklarını bir sinema perdesi gibi sokağa ve piyasaya aksettirmektir.

Mistik telâkkiye göre her şeyden ve her ifadeden evvel var olan Allah, âlemleri, bir aşk hamlesi içinde, görünmek, bilinmek ve sevilmek için yarattı. O hâlde hayat, ilk sebep ve ilk hamlenin, fildişi kulesini yırtması ve gömleğini sıyırması hadisesidir.”³²⁹

Şair, fildişi kuleyi “*ulvi hastalıkların tedavi gördüğü hastane*”ye benzetmekte ve bu hastalığı geçirmeyenleri sanatkâr saymamaktadır. Ancak hayatı burada kabul eden sanatkâra da cüce demektedir.³³⁰ Fakat asıl ilginç olanı sınırsız sayıdaki fildişi kulenin iç içe sıralanmasıdır.³³¹ Şairin en büyük gayesi bu fildişi kuleleri bir bir yıkmaktır. Zira âlemlerin Rabbi, kâinatı “*Bir aşk hamlesi içinde, görünmek, bilinmek ve sevilmek için yaratmıştır. O hâlde hayat, ilk sebep ve ilk hamlenin, fildişi kulesini yırtması ve gömleğini sıyırması hadisesidir.*”³³² Kısacası Necip Fazıl’a göre şair, üstün idrak sahibidir. Sanatkâr, bir yıl sonra yazdığı bir başka yazıda bu üstün idrak meselesi üzerinde daha geniş duracak ve şairin bu idrak sayesinde tabii dünyadan başka yeni bir âlem kurmaya muvaffak olduğunu söyleyecektir:

“Şair benim için, idrak eden, insanî fonksiyonların en ulvîsine en büyük cihazına malik olan adamdır. İdrak rolünde insanın en büyük cihazıyla çalışandır. Sanatkâr her şeyden evvel bir dünya görüşüne malik olandır. Onun dünyası ayrı bir dünyadır, kendisinin vazettiği bir dünyadır, kanunlarıyla, iklimiyle, bütün dışıyla... Bir şairin şahsiyetini işte bu teşkil eder. Mesela Baudelaire’e, Rembo’ya baktığımız zaman ayrı bir dünyanın içine gireriz, müşterek ve basit dünyadan ayrı bir âlemle temasa girdiğimizi hissederiz.

³²⁹ Necip Fazıl Kısakürek, “Fil Dişi Kule”, *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936), s. 1.

³³⁰ Şair, burada cüce adını verdiği güruhu Poetika’ya daha sonra eklediği “Şair” bölümünde daha sert bir dille tenkit edecek ve şöyle diyecektir: “*Heyhat ki ulvi idrak memuriyetinin mazharı şair, memuriyetini bizzat şuurlaştırmayınca, üstün idrak kıvamına erişemeyince, sadece kör ve sığ duygu plânına mihlî kalınca, insan postu içinde hayvanda bile bulunmayan bir bölülük, bir yersizlik arz eder. Böyleleri de ehramın kaidesiyle zirvesi arasındaki mesafe farkına eş, şair kalabalığının yüzde doksan dokuzudur.*” Bkz. *Çile: Poetika*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 472.

³³¹ Necip Fazıl’ın bu namütenahi fildişi kuleleri motifini Çile şiirinde şöyle ifade edilmiştir: “*İç içe mimari, iç içe benlik / Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur!*”

³³² Mutasavvıflar, Necip Fazıl’ın sözünü ettiği bu mistik telâkkinin kaynağını bazı hadislerle dayandırırılar. Bunlardan birisi şudur: “Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi sevdim ve kâinatı yarattım.” Sahih hadis kitaplarında yer almayan bu Hadis-i Şerif’i mutasavvıflar sahih kabul ederler. Geniş bilgi için bkz. Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatler Tarihi*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1995, ss. 84 – 85.

Şair bilfiil, dış hayatıyla dünyanın, dış dünyanın içindedir; fakat idealiyle kendi âleminde. Ve her iki dünya arasındaki tezatta daima en büyük faciayı teşkil eder. Böyle bir haileye malik olmayan sanatkâr basit sanatkârdır.

Şair bu dünyayı, kendimize mahsus anlama formülleri ve imajları içinde kurarken, derunî ahenk ve ifade aleti üzerindeki faaliyetleriyle de o dünyayı bize ses, ton ve eda ile de idrak ettirmeye çalışır ki onun bu tarzına biz, ifade tarzı diyoruz.

Felsefede dışarı âlem ve içeri âlem diye birer tabir vardır. Sanatkâr sübjektif dünyayı en keskin bir surette temsil eden bir insandır ve onda aradığımız dünya onun bütün hususiyetiyle, şekilleriyle, renkleriyle önümüze serdiği iç âlemdir. Ve o, bütün miyarları, hakikatleri kendi iç âleminde alır, iç âleminin hakikatine dış âleminde fazla inanır. Rüzgârla, bulutla, güneşle konuşması haşır ve neşir olması da bunun alametidir.

Onun içindir ki hakikî sanatkâr kendi dünyasını empoze eden adamdır.”³³³

Bu değerlendirmeye göre şair, görünen hayatıyla doğal dünyanın içinde onun bir parçasıdır. Ancak idealiyle kendi kurduğu âleme mensuptur. Dolayısıyla her iki dünya arasında müthiş bir trajedi yaşar. Bu trajik çıkmazı en derin surette yaşamayan şair basittir. Necip Fazıl, sanatkârın her şeyden önce bir dünya görüşüne sahip olmasını da ister. Çünkü şair, söz konusu ideal âlemi bu dünya görüşüne göre kuracaktır. Fakat tek başına bu da yeterli değildir. Şairin asıl başarısı kurduğu ideal âlemi dış dünyaya telkin edebilmesine bağlıdır. Onun içindir ki Necip Fazıl, “*Hakikî sanatkâr kendi dünyasını empoze eden adamdır.*” der. Nihayet bu mertebeye malik olan şair, sıradan insanın ölçülerini aşmış, üstün idrak sahibi, yaşadığı cemiyeti nefsinde temsil eden hakiki bir rehberdir.³³⁴ Bu idrakten yoksun olanın durumuna gelince Necip Fazıl onu şair saymaz. Hatta onu cemiyetin maskarası kabul eder. Sanatkâra göre bu maskara ile hakiki şair arasında bir uçurum vardır. Büyük Doğu’da yayımlanan Poetika’nın şairden bahseden cümleleri şöyledir:

“Şair, belki de ilk şairden beri, bir tarafıyla dev adam, bir tarafıyla da hafif maskara havaî ve ilcaî bilinir.

Şairin, aslındaki ulvî mayaya rağmen hamuruna bu ekşiliği katan, onun kendi ulviyetini her cephesiyle tahkim edememekte gösterdiği zaaf ve bir kuvvet ve üstünlüğe karşılık umumiyetle başka cephelerde rastladığı nispetsizliktir. Ve

³³³ “Necip Fazıl Diyor ki”, *Her Ay*, sayı: 4, (Haziran 1937), s. 97.

³³⁴ Necip Fazıl daha sonra yazdığı yazılarda da şairin bu temsil kabiliyeti üzerinde duracak ve şöyle diyecektir: “*Tarihçi bir fikir adamı Asurîler için şöyle der: - ‘Sorun onları yutan unutulma uçurumuna, niçin silindiler? Zira şairleri yoktu. Evet, şair o hüma kuşudur ki bütün bir cemiyeti; mabetleri, sarayları, yolları, meydanları; bütün maddi ve manevi ağırlığıyla kanatları üstüne yerleştirir, havalanır, asırların tepesinden süzülüp geçer.*” Bkz. “Şairsiz Devir”, *Büyük Doğu*, sayı: 53, (Kasım 1946), s. 2.

nihayet besbellidir ki bu hâl, hilkatın bir sırrı olarak, bir melekeyi üstünleştirirken çok defa öbür melekeleri zayıf bırakan bir umumiyet ifadesi ve ekseriyet düsturudur. Fakat hususiyet ifadelerinin en parlaklarından biri olan şair hüviyetinde şiir ve fikir kıymetleri en büyük kıvamlarda birleşince iş tamamıyla tersine döner.

Zira şair, şiirde tam ve mükemmel olunca, yani en mahrem fikri şiirden ve girift şiiri fikirden süzmeye başlayınca, cihanda görmediği ve ölçülendirmediği istikamet kalmaz; o zaman da şairliğiyle insanlığı ve hayat adamlığı birbiriyle mepsuten mütenasip bir ahenge girer.

Şair, Çemişkezek'teki yarı deli Durmuş'un (Şarlo) kılığında dolaşması gibi, şiiri, basit bir hissilik ve nebatilik plânında ele aldığı ve hatta buna istidat gösterdiği nispette başka cepheleriyle hafif ve maskara hava ve ilca adamı görünmeye mahkûmdur ve ilk şairden beri dava, büyük kalabalık ifadesiyle hep bu türlü, ender ve baş örnekleriyle de öbür türlü olmuştur.

Bu bakımdan şair, dava ve memuriyetini tam şuurlaştırmak ve ulviyetinin nispet ifadesini her sahada tecelli ettirmek mazhariyetine, yani tam ve üstün şairliğe erince, mesleklerin en saygılısına; bunu yapmayınca da temizlik amelesinden daha aşağı ve üstelik serseri, başıboş ve serirî bir tip ifade eden bir mesleksizlik mesleğine mensup kalmaya mahkûmdur.³³⁵

Necip Fazıl, üstün şairliğe varmayı “*dava ve memuriyetini tam şuurlaştırmak ve ulviyetinin nispet ifadesini her sahada tecelli ettirmek mazhariyetine*” erme olarak tarif etmektedir. Böylece şiir ve fikir kıymetlerini en üstün kıvamlarda birleştiren şairin, dünyada göremediği ve ölçemediği istikamet kalmayacaktır. Bu mertebe mesleklerin en ulvisidir. Aksine “*şiiri, basit bir hissilik ve nebatilik plânında ele aldığı ve hatta buna istidat gösterdiği nispette başka cepheleriyle hafif ve maskara hava ve ilca adamı görünmeye mahkûmdur.*”³³⁶

Her şairin tarif ettiği sanatkar az çok kendisidir. Çünkü en iyi tanıdığı şair kendisidir. Nasıl şiirinde evrenin merkezi kendisiyse sanat görüşünde de ölçü kendisidir. Bunun en iyi örneklerinden birisi Necip Fazıl'dır. O, bu tanımlarda kimden bahsederse etsin nihayet kendini tarif etmiştir.³³⁷ Bu durumu daha iyi anlamak için şairin poetik görüşüyle edebî kişiliğini karşılaştırmak gerekir. En azından sanatının ipuçlarını poetikasında bulmak mümkündür.

³³⁵ Necip Fazıl, “Poetika: 8 – Şair ve Hayat”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 55/2, (Kasım 1946), s. 2.

³³⁶ Necip Fazıl'ın Poetika'sı, polemik kaynaklı değildir. Fakat bu cümleler 1940'lı yıllarda büyük bunalım yaşayan sanat erbabının günü birlik hazlarla yetinmesine gönderme niteliğindedir. Şair hakkındaki bu olumsuz değerlendirmelerin o yıllarda kısmi bir şöhrete ulaşan Garip Hareketi anlayışını tenkit ettiği söylenebilir. Zira buradaki sözleri Garip anlayışıyla ilgisiz görmek mümkün değildir.

³³⁷ Bu duruma iyi bir örnek aranırsa şairin 1933'de yazdığı Kop Dağı'nda Bir Dükkân adlı deneme yazısına bakılmalıdır. Bkz. *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, Hâkimiyet-i Milliye Basımevi, İstanbul 1933. Bu alegorik yazı kendi devrinde bazı sanatkarların dikkatini de çekmiştir. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Necip Fazıl ve Kop Dağındaki

Sanatçıyı psikanalizme göre izah eden Peyami Safa şairliği uyanıkken rüya görme hâliyle eş tutar. Yazara göre şair, kendi iradesiyle rüya gören adamdır. Kendi fantezilerinden bir dünya kuran bu adamın şiiri ise aklın denetiminden kurtulan şuurun cinnetidir.³³⁸ Yazar bu anormal durumu şöyle izah eder:

“Şiirin yeni birçok telâkkileri, şairin fantezileriyle delinin hezeyanları arasındaki farkı sildiği için ayrılık yalnız kelime üstünde kalır. Rüyasında herkesin çıldırması veya şair olması gündelik hayatın hendesinden veya sert çizgili hakikatten kaçmak içindir. Her gece bu disiplinsiz humma ve hezeyan âlemine yaptığımız bu kaçamak seyahatler olmasa gündüzün aklın kanununa ve baskısına itaatimiz güçleşir. Rüyanın cinneti ve şiiri pek çoğumuzu, deli yahut şair olmaktan kurtarıyor. Aklın salıverdiği itsimin müşevveş karanlığı içinde gördüğümüz rüyalar, şuur gerisinde kaynayan ruhumuzun kazanını patlatmasına karşı teminattır. Konuşurken sapıtan bir adama halkın ‘rüya mı görüyorsun?’ diye sorması uyanıkken de bir kaçamak yapıp o lâtif hezeyan âlemine sıvışan meczup tabiatlı insanları akıl diyarına çıkarmak isteğiyledir.”³³⁹

Peyami Safa’nın da benimsediği psikanalist düşünce, şairi meczupla bir tutar. Zira – başta Sigmund Freud olmak üzere – psikanalistler sanatı çocukluğun bastırılmış cinsel dürtülerinden doğma nevrotik bir oyun addederler. Sanatkârı bir nevroz yahut psikoz olarak gören bu yaklaşıma tepki gösteren Mustafa Şekip Tunç, sanatçıyı bir nevi yaratma yeteneğine sahip besleyici bir ağaca benzetir ve şöyle der:

“Sanat, iptidai insiyaklarımızı boşaltan bir müşhil; sanatkâr da bir nevroz yahut psikozdur, denildiği zaman bunun akliselime ne kadar aykırı bir hüküm olduğunu düşünmek lazımdır. Doktorlar hastalık kovalayan gözlükleri altından sanatı da hastalık gibi görebilirler; fakat her nevrozun niye sanatkâr olmadığını da akliselim sorar. Vakıa nevrozu şartlandıran psikolojik hadiselerle mümasil hadiseler artistik bir eseri de şartlandırabilir; çünkü sanatkâr da bir insandır. Bütün insanlarda bulunan hastalıklar onda da bulunabilir. Fakat sanatkârın sanatını vücuda getiren şey nevrozluk değildir. Eğer böyle olsaydı her nevrozun sanatkâr olması lazım gelirdi. Ortodoks psikanalizcilerinin yapmak istedikleri

Dükânı”, *Varlık*, sayı: 1, (Temmuz 1933), s. 5 / Şefik Hüsnü, “Kop Dağında Pazar”, *Taşpınar*, cilt: 3, sayı: 25, (İkinciyeşrin 1934), s. 2.

³³⁸ Peyami Safa’nın söz konusu ettiği psikanalitik teorinin kurucusu Sigmund Freud’dur. S. Freud’a göre, çocukken oynadığı oyunlardan büyük zevk alan sanatkâr; yetişkin yıllarında da bunu sürdürmek istemekte ancak realite ile kayıtlı olduğu için bunu yapmaktan utanmaktadır. İşte o zaman gündüz düşleri adı verilen hayal kurma faaliyetine girişmektedir. Fakat düşlerini olduğu gibi anlattığı zaman kabul görmeyeceğini de bilmektedir. Bu yüzden daha çok çocukluğa ait bastırılmış duygularını sembolik bir dille gizleyerek sanata dönüştürmekte ve onları ifade etmiş olmaktan kaynaklanan bir rahatlama yaşamaktadır. S. Freud, uyurken görülen rüya ile uyanıkken kurulan düşler arasında bir paralellik görür. Zira her ikisinin de kaynağı aynı duygulardır ve her ikisinin de sembolik bir dili vardır. O hâlde sanatkâr iradesiyle rüya gören adamdır. Daha geniş bilgi için bkz. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (4. bas.), YKY, İstanbul 2007, ss. 103 – 114.

³³⁹ Peyami Safa, “Rüya, Şiir, Cinnet”, *Tan*, 1936 / *Objektif – 2: Sanat Edebiyat Tenkit*, (3. bas.), Ötügen Yay., İstanbul 1978, s. 277.

gibi sanat eserini çocukluğun cinsî komplekslerine irca etmek de bir şey ispat etmez. Çünkü bu kabil kompleksler hepimizde olduğu hâlde herkes sanatkâr olmuş değildir. Sanatı sırf sosyal tesirlere, iklime, zamana irca etmek veya sanatın muhakkak bunlara hizmet etmesini istemek de artistik faaliyetin hususilik ve muhtariyetini bilmemek veya tanımamak olur. Benzetmekle söylemek lazım gelirse, henüz özünü tarif ve tayin edemediğimiz bir yaratma nevini temsil eden muhtar ve gayr-ı şuurfî bir kompleksin esiri olan ve artistik faaliyeti bu kompleksin hâkimiyeti altında bulunan sanatkâr bir ağacı andırır. O hâlde ki sanatkâr, bu esarete canı, kanı ve ruhu pahasına bağlıdır. Bu ağacın kökleri onun uzvî ve ruhî bütün şahsiyetini emer ve o, evlatlarını emziren bir ana gibi bu emilişin derin ve tarif edilemez hazzı içinde yaşar. Sanatkâr ve şairlerde gördüğümüz derin dalgınlık, intibaksızlık, çocukluk, safdillik, iptidailik hâlleri ve arkaik semboller hep bu emilişin neticesidir.³⁴⁰ Sanat adamı, eserini verebilmek için uzvî ve ruhî bütün şahsiyetini bu komplekse emdirmeye mahkûm olduğundan bizim anladığımız manada kendine sahip olan bir adam değildir.”³⁴¹

Psikanalizmle birlikte Hippolyte Taine’in sistemleştirdiği ırk, an ve mekân esasına bağlı sosyolojik kurama da itiraz eden Mustafa Şekip Tunç, sanatkârı kendi dışındaki şartların pasif bir neticesi değil, hamlesi kendinden muhtar ve mümbit bir kabiliyet kabul eder. Buna rağmen yazar, sanatkârın artistik faaliyetini, açıkça izah etmediği bir komplekse bağlar. O kadar ki sanatçı bu kompleksin esiridir.

Şairin yazarak rahatladığını söyleyen Ali Rıza Kopar ise şiiri ıstıraptan kurtulma vesilesi sayar. Yazara göre şair, kendini baskı altında tutan büyük bir ıstırapın sahibidir ve onu dile getirmedikçe rahatlayamaz. Fakat bu ıstırapın kaynağı hakkında kesin bir bilgi verilmemiştir. Peyami Safa’nın sözünü ettiği psikolojik bir dürtüden de bahsedilmemiştir. Ancak şairi yazmaya zorlamak bakımından, az çok Mustafa Şekip Tunç’un sözünü ettiği kompleksi düşündürmektedir. Hâlbuki kompleks ferdî bir sebepken ıstırapın cemiyeti ilgilendiren tarafı da vardır. Aslında Ali Rıza’nın bahsettiği şairin şiir yazma sebebi kendi ıstırapını başkalarıyla paylaşmak da değildir. Hakikatte o, kendisi için yazar. Ancak yazdıkları yine de cemiyetindir. Çünkü şair, cemiyetiyle bütünleşmiştir ve onu yazmaya iten asıl dürtü cemiyete aittir. Yazarın konuyla ilgili cümleleri şöyledir:

³⁴⁰ Burada yer alan “*sanatkârın dalgınlığı*” düşüncesi aslında Fransız filozofu Henri Bergson’a aittir. Bkz. *Yaratıcı Tekâmül (L’Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), (2. bas.), MEB Yay., İstanbul 1986, s. XXIX.

³⁴¹ Mustafa Şekip Tunç, “Şiir ve Sanat Neden Muhtardır?”, *Hayat* (Sahibi: Kâzım Sevinç Altınçağ), sayı: 1, (İkincikanun 1939), s. 3. Psikanalizmin sanat teorisine itiraz eden Mustafa Şekip Tunç’un daha önce yazdığı bir başka makale için bkz. “Oyun Dünyası – Oyun ve Sanat”, *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, cilt: VIII, sayı: 7, (İkincikanun 1933), s. 65.

Şair niçin yazar, şair ne anlatmak ister, onun ıstırapı nedir? O, ruhundan taşıdığı ifadelerle bize pek çok şeyler anlatmak ister. Onun kafasında bin bir dert kaynaşıyor, kalbi sızlıyor... Ve o yazıyor, yazıyor. Niçin yazıyor? Herkes onun derdini dinlesin diye mi? Hayır; o ancak kendi ıstıraplarını yine kendisi okumak için yazar. Fakat o böyle yapmakla bir egoist değildir. Çünkü o kendi cemiyetiyle kaynaşmıştır. Cemiyeti kendisinde, kendi içinde bulur. O kendisi yazarım zanneder; ona yazdırtan içinde bulunduğu terkiptir, cemiyettir. O kendisi okurum zanneder; onu okuyan yine o cemiyettir.³⁴²

Şairin hem ferdî bir ıstırap çekmesi hem de cemiyetini kendi şahsında temsil etmesi Necip Fazıl'ın telakkisine epeyce yakındır. Zira dış hayatıyla toplumun içinde yer alan, ancak idealiyle kendi kurduğu âlemde yaşayan ve bu iki dünya arasında trajik bir hayat süren üstün idrake malik şair ile ferdî bir ıstırap çekmekle birlikte kendi nefsinde cemiyetini de temsil eden şairin benzer tarafları yok değildir.

Öncekilere göre, şaire daha ideolojik bir çerçeveden bakan Behçet Kemal Çağlar ise onun ferdiyetini inkâr eder. Çağlar'a göre büyük şair, kendi derdini – buna ıstırap da demek mümkün – sanatın büyüyle başkalarına aşıl原因an meczuptan farklıdır. Yazar büyük şairi şöyle tarif eder:

“Büyük şair, iyi şair, herhangi bir idraksız iptilâ ile herhangi bir iradesiz zaaf ile içini kemirmeye bıraktığı bir derdi sanatın büyüsi ile şuna buna aşıl原因maya uğraşan, derdine ortak arayan bir meczup değil; imanı ve hamlesi, kendini yaşatmaya ve yürütmeye, ruhunu taze ve hareketli tutmaya, kalbini doldurmaya ve kafasını işletmeye yettikten sonra arttığı için onları başkalarına vermek isteyen; enerjisinin ve hassasiyetinin fazlasını mısraların bakır ve tunç, altın ve gümüş tellerinde başka durgun ruhlara yollamak azmini duyan adamdır.”³⁴³

Behçet Kemal Çağlar'ın tarif ettiği şairin en belirgin niteliği, hem kendine hem de başkalarına yetebilen bir iman ve hamle adamı olmasıdır. Bu imanın mahiyeti ifade edilmemiştir. Ancak Çağlar'ın sanat anlayışı hatırlanırsa bunu kestirmek zor değildir. Önceki bölümlerde vurgulandığı üzere o, sanatkârın inkılap ideolojisine tam iman etmesini istemekte ve bütün enerjisini bu yolda harcamasını beklemektedir.

İlk dönem Cumhuriyet Devri Türk edebiyatı farklı nesillerin olduğu kadar, farklı edebî anlayışların da birlikte yaşadığı ilginç bir zamandır. Bir tarafta inkılap

³⁴² Ali Rıza Kopar, “Şairin İstırapı”, *Bilgi Yurdu*, sayı: 6, (İkincikanun 1938), s. 565.

³⁴³ Behçet Kemal Çağlar, “Şair Kime Derler ve Bizce Güzel Şiir Nedir?”, *Yücel*, cilt: 7, sayı: 41, (Temmuz 1938), s. 171.

ideolojisinin en heyecanlı genç gözdeleleri ve onların yanı başında kendilerinden sonra birkaç nesil geçmiş Tanzimatçılar. Önceki nesiller her ne kadar yeni oluşumun seyircisi iseler de matbuat âleminde zaman zaman onlardan üstat diye bahsedilmekte ve edebiyatın değişik meseleleri hakkında görüşlerine müracaat edilmektedir. Hatta bazılarının sanat ve edebiyat birikimleri kitap hâlinde neşredilmektedir.³⁴⁴ Bu neşriyat arasında daha önce yazılmış olup bu yıllarda basılan ve poetik meselelere temas edenler de vardır. Böyle bir metinde Nabizade Nazım'ın şair hakkındaki görüşü yayımlanmıştır. Kendi devrinin diliyle meseleyi değerlendiren sanatkâr, şaire yönelik tavsiyelerinde poetika yazarı olmaktan ziyade bir edebiyat muallimi gibidir.³⁴⁵

Bu yıllarda şairliği, derece ve tasnif kabul etmez bir nitelik olarak görenler de vardır. Yunus Kâzım Köni, şairliğin özgün bir yetenek olduğunu, büyük veya küçük gibi itibârî ölçülerle değerlendirilemeyeceğini söyler. Hatta iyi şair ya da kötü şair gibi keyfiyet bildiren değer yargılarının da sakat olduğunu belirtir. Yunus Kazım'a göre yalnızca şair vardır, onun iyisi ya da kötüsü olamaz. Kötü şair denilen şair değildir. Şairin olsa olas ustası çırağı olabilir ki bu da her şair için söz konusudur. Yazar, biraz da polemik kokan düşüncelerini şöyle dillendirir:

“Esasen büyük şair sözü manasızdır. Şair vardır; büyük memur, büyük tüccar gibi rütbe ve sermayesine göre derecelere ayrılmış şair yoktur; sadece şair vardır. Büyük insan, büyük karakterden bahsolunabilir. Bazen büyük insan, büyük karakter sahibi bir kimse bir kahraman, bir âlim, bir feylesof da şair olabilir. Fakat bu unvanları ve meslekleri onun şairliğinin keyfiyetine bir şey eklemesiz. Hatta böyle parlak içtimaî mevkii ve hüviyeti olmayan bir kimse de pek mümtaz bir şair olabilir. Meselâ Verlaine insan olmak itibariyle, bütün o sevimliliğine rağmen, hayat için, yaşamak bakımından ne kadar iradesiz, çaresiz ve çocuk bir insandır. Sözün kısası, şair şairdir. Olsa olsa ustayla çırak şairi birbirinden ayırt edebiliriz. Usta şair sanatına hâkim şairdir. Çırak şairdeyse henüz sanatı üzerinde hâkimiyet mevzubahis olunamaz. Bilakis o, sanat karşısında sanki pasif bir durumdadır. Çırak şair, âdeta sanatı sürükler. Yahut da sanatının şuuruna sahip şairle bu muvaffakiyeti ve hüneri tamamen

³⁴⁴ Cumhuriyet Devrini idrak etmiş bir Servet-i Fünûn yazarının sanat ve edebiyat birikimini değerlendiren ve kısmen poetik özelliği de bulunan karakteristik bir örnek için bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair-1,2,3*, Hilmi Kitapevi Yay., İstanbul 1938.

³⁴⁵ Nabizade Nazım'ın yazısındaki şairle ilgili değerlendirme bölümü şöyledir: “Bir kere şair olacak kimse muntazam mekâtib-i iptidaiye gördükten sonra sırası ile rüşti ve âli mekteplerde ulûm ve fûnûn-ı lâzimeyi – tamikan olmasa bile – yakinen talim eylemeli. Bu temel üzerine muhkem bir bina kurulmalıdır ki bu da tabayi-i beşeriyeyi tamik ile ondan haiz oluncaya kadar seyahatler, ülfetler icra etmekten ibarettir. Felsefiyat-ı güzeste ve mevcudenin kâffesine kesb-i vukuf etmeli ve elsine-i muteberden birkaçına aşına olarak hele kendi lisanını tamikatiyle, tafsilatıyla bilmelidir. Bu kadar malumatı cem ettikten sonra meydan-ı matbuata çıkmak için evvelemirde ufak tefek parçalar yazmalı manzum, mensur tiyatrolar tertip etmeli. Ondan sonra saha-i neşriyat ve eş'arda cevelana başlamalı.” Bkz. Nabizade Nazım, “Şairiyet Hakkında”, *Kalem*, sayı: 5, (Temmuz 1938), s. 212.

inconscience'a borçlu şair vardır. Şair vardır ki bu sözün biraz şüpheli manasıyla muvaffak olmuş, yani ammeye iktidar ve hünerini tanıtmıştır. Yahut da böyle bir otoriteden mahrumdur. Şairleri iyi kötü şair diye tasnif etmek de abestir. Kötü şair yoktur. Kötü şair kısaca şair değildir. Şair bir insan kalitesidir. Bu itibarla ya iyidir yahut da hiç yoktur. Tekrar edeyim, kötü şair her şey olabilir, fakat asla şair olamaz.”³⁴⁶

1940'lara doğru sanatın cemiyetteki yerine paralel olarak sanatkârın da sıradan insanın özelliklerine sahip olmasını yeterli gören düşüncelere rastlanır. Bunlara göre şairi insanüstü melekelerle sahip zannetmek aslında kuruntudur. Zira şairden beklenmesi gereken en önemli maharet samimiyettir. Öyleyse cemiyetin suni coşku ve teessüre iltifat etmesi lüzumsuzdur. Şiirin “*sahte bir marazilik telâkki edilişine*” karşı çıkan Asaf Halet Çelebi, şöyle der:

“Şiir salhaneye merbut bir müessesedir ve içinde sakatattan yalnız kalp parçaları satılmaktadır. Bunu satana şair derler ki elinde vezin denilen gayet hassas bir terazi bulunur; bu terazinin miskal terazisinden daha hassas olduğunu söylüyorlar. Birçok asırlar boyunca ve değişik camialar içinde şiir hep kalp satmıştır. Alanların pişirip pişirmediklerini bilmiyorum. Yalnız onu satan onu hep çiğ satmıştır...”

Şair kendi hassaslığını, kendi vatanperverliğini, kendi üstünlüğünü haykıran bir egoisttir. ‘Siz duyamıyorsunuz. Ben ince hisler ve şairanelikle duyuyorum. Siz söylemesini beceremiyorsunuz, ben ölçülü biçimli ve ahenkli lâflar uyduruyorum. Velhasıl ben söylüyorum. Sizler de benim söylediğim sözleri muska yapıp boynunuza asın, şarkı yapıp mırıldanın ve ayet-i kerime gibi okuyun!’ demek ister.”³⁴⁷

Aynı sene şiirde “*şairane*”ye de itiraz eden Orhan Veli Kanık, “*Sanatkâr bizi, söylediklerinin samimi olduğuna inandıran adamdır.*”³⁴⁸ diyerek tabii olmayan her şeyin aleyhinde bulunacaktır. Orhan Veli, doğal dünyanın sınırlarını aşan hiçbir şeyi şiire sokmak istemez. Plâton’dan beri bilinen mimesis ilkesini şairliğin en güvenilir ölçüsü olarak zikreder: “*Sanatkâr mükemmel bir mukallittir.*”³⁴⁹

Şairin hüviyeti hakkındaki poetik düşünce, Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında kronolojik bir değişime uğramıştır. Dönemin başında sembolist anlayışın hâkim olduğu

³⁴⁶ Yunus Kazım Köni, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 245, (Eylül 1939), s. 12.

³⁴⁷ Asaf Halet Çelebi, “Şiirde Şairin Tesiri”, *Yeni Adam*, sayı: 312, (Birinci Kanun 1940), s. 4.

³⁴⁸ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 3; Taklit”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 157, (Ocak 1940), s. 333.

³⁴⁹ Plâton’un öğrencisi Aristo, şairin taklitçiliğini şöyle tayin eder: “*Ozan, bir taklitçi olduğuna göre, her zaman nesneleri var olan üç durumdan birini gözeterek taklit etmek zorundadır. Bunlar, nesneleri ya olmuş oldukları veya şimdi oldukları gibi taklit etmek ya söylendikleri ve sanıldıkları gibi taklit etmek ya da olmaları gerektiği gibi taklit etmektir.*” Bkz. Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*, (Çev. Nazile Kalaycı), (1. bas.), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2005, s. 91.

ve şairi yeni bir dinin elçisi olarak takdim eden bu anlayışın öz şiiri savunan yazarlar arasında önemli bir yankı bulduğu görülür. Bu yaklaşıma göre tasavvur edilen şairin başlangıçta cemiyetle münasebeti zayıftır. Ancak zamanla fildişi kulesini terk eden sanatkâr, cemiyete açılır hatta cemiyet içerisinde üstün bir idrake ulaşır. Daha sonra şairliğin psikanalitik tahlili sayılabilecek görüşlere rastlanır. Nihayet şairi doğal dünyanın sınırları içinde tasavvur eden ve ondan gerçek bir samimiyet bekleyen düşünceler dile getirilmiştir.

2.3 ŞİİRİN KAYNAĞI VE TEZAHÜRÜ

Poetika metinlerinin önemli problemlerinden biri, hiç şüphesiz şiirin kaynağı ve tezahürü meselesidir. “Şiirin kaynağı”nı, şiiri bir ihtiyaç hâline getiren temel dürtü, onu doğuran sebep; “şiirin tezahürü”nü ise şiirin var oluş tarzı, ortaya çıkış biçimi olarak düşünebiliriz. Meselenin zorluğu daha kavramlarından bellidir. Şiirin yapı ve unsurlarıyla ilgili farklı yaklaşımlar getirmek kalburüstü pek çok poetika yazarında görülebilecek bir keyfiyet için şiirin kaynağı ve tezahürü hakkında yeni bir düşünce geliştirmek her poetika yazarının kolay kolay göze alacağı bir şey değildir. Zira kökü felsefeye kadar uzanan, çok katmanlı ve geniş kapsamlı bir meseledir. Şiirin hatta edebiyatın sınırları içinde halledilecek türden bir sadeliğe sahip değildir. Zira insanlığın en mahrem tarafına tercüman olan şiirin kaynağını izah etmek, herhangi bir devrinde insanı yeniden izah etmek gibidir. Bunu başarabilmek için onu, yaşadığı zamana göre mitolojisiyle, estetiğiyle, felsefesiyle, psikolojisiyle, sosyolojisiyle mutlak manada tanımaya ihtiyaç vardır. Yoksa onun zevkini, zevkine kaynaklık eden duygu ve düşünce dünyasını anlamak mümkün olmayacaktır. Bu yüzden hakiki bir poetika metninde yer alan şiirin kaynağı ve tezahürü bahsi, o devri sarsan düşünce sisteminin şiirle ilgili estetik yorumudur. Ve bu yorum az sayıda insana nasip olan zorlu bir ayrıcalıktır. Edebiyatımızın Cumhuriyet Dönemi’nde bile bu meseleye sınırlı sayıda poetikanın – ki bunlar dönemin güçlü poetikalarıdır – yer vermesi ancak bu zorlukla açıklanabilir.

İhtiva ettiği zorluğa, rağmen Cumhuriyet Devrinin daha ilk poetikalarında şiirin kaynağı ve tezahürü meselesi ele alınmaya başlanmıştır. Poetika sahasındaki bu gelişme yeni bir dönemin de habercisidir. Çünkü yeni şiir, bu poetik kaide üzerine oturtulmuştur. Hatta 1940’lara kadar bu kaideye hemen hemen itiraz bile edilmemiştir. İtiraz edildiği yıllarda ise üzerinde hayli muteber bir şiir geleneği arz-ı endam

ediyordur. Türk edebiyatında geçmişi klasik döneme kadar uzanan saf şiir geleneği, arkasında poetik bir desteği belki de ilk defa bu kaide sayesinde buluyordu.

Cumhuriyet Devri poetikasının en önemli meselesi olan şiirin kaynağı ve tezahürü tartışmalarını yine Dergâh mecmuası ile başlatmak gerekir. 1921 senesinde Dergâh'a yazdığı meşhur yazısında şiirin kaynağına işaret eden Ahmet Haşim, Fransız sembolistlerin sık sık yaptıkları gibi onu nesirle karşılaştırma ihtiyacı hisseder. Çünkü saf şiir telakkisine dayanan bu anlayışa göre, nesirle şiir birbirleriyle hiçbir ilgisi olmayan iki ayrı âlemdir. Hatta nesir ne ise şiir onun tersidir. Dolayısıyla kaynakları ve tezahürleri de birbirinden farklıdır. “*Nesir'in müvellidi akıl ve mantık, 'şiir'in ise, idrak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bigâh ufk-ı mahsûsata akseden kutsî ve isimsiz membadır.*”³⁵⁰ Haşim, daha bu ilk karşılaştırmada şiirle nesrin arasında kalın bir hat çizmiştir. Nesrin kaynağı bellidir: akıl ve mantık. Fakat şiirin kaynağı nesrinki kadar somut değildir. İdrak mıntıkalarının dışında, esrar ve meçhullerin karanlığına gömülmüş, parlak suların ışıkları gibi ara sıra duyularımızın ufkuna akseden kutsî ve isimsiz memba ne demektir? Şiir, bu soyut ve isimsiz âlemin kısmen de olsa somutlaştırılmış ve ismi konulmuş biçimi midir? Şair, bu derece soyut ve gizemli bir kaynakla nasıl temas kurmaktadır? Haşim'in bahsettiği membaı tam olarak kavrayabilmek için en azından bu sorulara tatmin edici cevaplar vermek gerekecektir. Ancak buna da geçmeden önce Haşim'in bu ve benzeri kavramları tesadüfen mi kullandığı yoksa mevcut bir düşünce sisteminden mi çıkardığı belirtilmelidir. Ahmet Haşim'in Fransız sembolistleriyle ruh akrabalığını biliyoruz. Hatta bunu kendisinin de dile getirdiği ve sembolistlere karşı duyduğu hayranlığı defalarca itiraf ettiği vakidir.³⁵¹ Gerçi Haşim, tam bir sembolist de değildir. Orhan Okay onun şiirini empresyonizme daha yakın bulur.³⁵² Fakat poetikasını

³⁵⁰ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar; Piyale, 1926.

³⁵¹ Ahmet Haşim'in sembolizme ve sembolistlere karşı hayranlığı için bkz. “Emile Verhaeren”, *Musavver Muhit*, cilt: 1, sayı: 5, (Teşrin-i Sani 1324), s. 74. / “Henri de Régnier”, *Musavver Muhit*, cilt: 1, sayı: 12-13, (Kânun-ı Sani 1324), s. 190. / “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, cilt: 1, sayı: 26, (Mayıs 1927) s. 507. / “Ahmet Haşim'le Baş Başa”, *Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, sayı: 6, (Haziran 1982); Bütün Eserleri – IV: Frankfurt Seyahatnamesi – Mektuplar – Mülâkatlar, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 189. (Kostis Bastias'in yaptığı bu mülâkat 1931 yılında Atina'da çıkan Proiya gazetesinde yayımlanır.)

³⁵² Orhan Okay'ın A. Haşim'in sembolizmi hakkındaki kanaati şöyledir: “*Netice olarak Haşim'in yalın ve mutlak bir sembolist olmadığına karar vereceğiz. Onda Bağdat'ın ılık gecelerinden ve annesinden kalan hatıralarla İstanbul'da yalnız, yabancı ve çirkinlik kompleksine kapılmış bir insanın şahsiyeti, Türk şiir geleneğinin tesiri ve nihayet bu iki kaynağa uygun bir sembolizmi iç içe geçmiş buluruz. Hakikatte Haşim'in Sembolizmi de Sembolizmin bir çeşit yorumudur. Onun şiiri – yine Haşim'ce bir ifadeyle söyleyelim – Sembolizmle Empresyonizm arasında,*

sembolizme bağlamakta sakınca yoktur. Çünkü Haşim'in şiir konusunda söylediklerinin pek çoğu sembolistlerin ortak kanaatidir. Dahası Haşim, bu düşünceleri yine Fransız sembolistlerden yaptığı iktibaslarla telif eder. O hâlde Haşim'in şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki düşüncesini tam olarak tayin etmek için sembolizme ve sembolistlere müracaat kaçınılmazdır.

Ahmet Haşim'in nesre yaklaşan şiirin şiddetle aleyhinde olduğu yukarıda belirtildi. Bu telakki bütün sembolistlerde mevcuttur. Zira onlar, şiiri akıl ve mantığı aşkın yeni bir âlem olarak tasavvur ederler. Paul Valéry, halis şair için “*Belâgatten, ahlâktan, tarihten, felsefeden ve anlayışta ancak söz türlerinin zararına gelişen her şeyden çok şükür kurtulmuşlardır.*” der.³⁵³ Nitekim Haşim de yukarıda yer alan cümlesinin devamında yine Fransız sembolistlerinden H. Brémond'a atıfta bulunarak nesrin omurgası sayılan mantık, muhakeme, belagat, insicam, tahlil ve teşbih gibi akli öğeleri hakiki şiirin büyüsunü bozan haricî unsurlar kabul eder. Katıksız bir sembolizmin ifadesi olan bu cümleler şöyledir:

“Birkaç ay evvel ‘halis şiir’ hakkında, meşhur bir münekkitle münakaşası, bütün medenî fikir dünyasını alâkadar eden Rahip Brémond'un dediği gibi, muhakeme, mantık, belâgat, insicam, tahlil, teşbih, istiare ve bütün bunlara müşabih evsaf, şafak aydınlığı gibi her dokunduğuna gül pembeliğini veren şiirin sihir-kâr tesiriyle tebdil-i mahiyet edip istihale etmedikçe, anasırı miyanına dâhil oldukları ‘cümle’ alelâde ‘nesir’den başka bir şey değildir. Hatta manzumede, elektrik cereyanı nevinden olan şiir seyyalesi bir an inkıtaa uğradı mı bütün bu anasır, derhal fitrî çirkinliklerine sukut ederler. Şiir bir hikâyeye değil, sesiz bir şarkıdır.”³⁵⁴

Şiirin tezahür tarzından bahseden bu cümlelerde “teşbih” ve “istiare”nin nesre özgü telakki edilmesi önemlidir. Çünkü mecazlar sistemine dayanan söz sanatlarıyla sembolizmin pek bir ilgisi yoktur. Teşbih, teşhis, istiare ve alegori – bazılarının yerine metafor da kullanılabilir – gibi söz sanatları tabii bir varlığın dildeki simgesidir. Bu simge sayesinde somut veya soyut herhangi bir varlık kendi tabiatından farklı bir niteliğe kavuşturularak anlatılır. Bunun da temelinde ilgi kurma veya benzetme vardır. Doğal bir varlık, ya bir ilgiyle ya da benzerliğinden ötürü bir başka varlığın anlamını

Sembolizmden çok Empresyonizme yakın bir dil olmuştur.” Bkz. Sanat ve Edebiyat Yazıları: Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 198.

³⁵³ Yaşar Nabi Nayır – Salih Bolat, *Şiir Sanatı: Nesirden Kaçmak – Paul Valéry*, (Çev. Lütfi Ay), (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 254.

³⁵⁴ Ahmet Haşim, *Agm.*, 113.

yüklenir. Kısacası şair, hakiki bir varlığı daha etkili anlatmak için şiir diline has yeni bir varlık oluşturmuştur. Oluşturulan bu suni varlık, hakiki varlığın simgesi veya sembolüdür. Sonuçta suni olana kaynaklık eden gerçek bir varlık daima mevcuttur. Dahası şiir dilinde oluşturulan suni varlık da yine doğal dünyadan kopyadır. Mesela “diş”in “inci”ye benzetildiği – diş yerine incinin kullanılması da olabilir – basit bir örnekte “diş” hakiki bir varlık iken “inci” şairin oluşturduğu şiir diline has suni bir varlıktır. Fakat bu suni varlık da yine doğal dünyadan ödünç alınmıştır. Ağızdaki inci her ne kadar suni ise de inci tek başına tabii bir varlıktır. Kısacası bu benzetmede doğal bir varlık geçici olarak yine bir başka doğal varlıkla anlatılmıştır. Esasen böyle bir benzetme – Haşim’in de söylediği gibi – sadece şiirin malı değildir. Bu mecazlar sistemi, nesir dilinde de çok geniş bir kullanıma sahiptir.

Sembolizmi, edebî dilin asli ögesi olan ve hem nazım hem de nesir sahasında geniş bir biçimde kullanılan mecazlar sistemiyle karıştırmak hele hele bir tutmak yanlış olacaktır. Sembolizmdeki “sembol” çok farklı bir anlayışın tezahürüdür. Söz sanatlarında olduğu gibi, doğal bir varlığın simgesi veya temsilcisi değildir. O, bir öykünmeyi veya benzerliği anlatmaz. Tek başına doğal dünyadan çok farklı yeni bir âlemi sembolize eder. Valéry “*Şair için söz konusu olan, herkesin uyguladığı düzen ile hiçbir bağıntısı bulunmayan bir dünya ya da bir nesneler düzeni, bir ilişkiler dizgesi yaratmaktır.*”³⁵⁵ derken onun benzersizliğine vurgu yapar. Bu âdeta gizemli ve büyümlü bir rüya âlemdir. Stéphane Mallarmé, “*Simgeyi oluşturan şey, gizemin en yetkin bir biçimde kullanılmasıdır.*” der.³⁵⁶ Bu âlemin bir benzeri yoktur. O, kendinden başka bir şeyi de anlatmaz. Yalnızca şiirsel bir gerçekliktir. Ya da gerçeğin yeniden üretilmesidir. Arthur Rimbaud, “*Gerçeği ve yaşamı yeniden yaratmalıyız.*” derken bunu kastetmiştir.³⁵⁷ O hâlde sembol tabii gerçekliği aşan ve gayesi kendisi olan saf bir imgedir. Bütün şiire hâkim olan bu imge, söz konusu yeni âlemi sezdirebilmek için dilin bütün imkânlarından istifade eder. Bu yüzden sembol; ses, anlam ve çağrışım gibi kendisini oluşturan öğelere ayrılamayan bir bütündür. Hatta açıklamaya bile müsait değildir. Onun için sembolistler şiirin açıklanmasına karşıdır.³⁵⁸ Onlara göre

³⁵⁵ Yaşar Nabi Nayır – Salih Bolat, *Şiir Sanatı: Saf Şiir*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 80.

³⁵⁶ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 208.

³⁵⁷ Alkan, Age. s. 185.

³⁵⁸ Paul Valéry, şiir öğretiminden bahsettiği bir yazısında şöyle der: “*Felâket şurada ki büyük bir şiir arzusu olmayan, şiir ihtiyacını duymayan, hatta onu mevcut olmasaydı icat etmeyecekleri muhakkak olan bazı insanlar arasında birçoğunun işi yahut da kaderi onun hakkında hüküm vermek, söz söylemek, şiir zevkini uyandırmak, terbiye*

“sembol” sadece telkin edilebilir ve şiir dili ancak bir telkin vasıtasıdır. Sembolistlerin musikiyi önemsemeleri de bundan ileri gelir. Haşim’in ifadesiyle “*elektrik cereyanı nevinden olan şiir seyyalesi bir an inkıta uğradı mı bütün bu anasır, derhal fitrî çirkinliklerine sukut ederler. Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır.*” Sessiz bir şarkı derecesinde ince bir telkin vasıtası olan imgenin sabit bir anlamı da yoktur. Anlamdan daha ziyade, belki çağrışımlara açık, daima değişen, dolaylı ve müphem bir anlatımdan söz edilebilir. Dolayısıyla sembol anlatılamaz, nakledilemez, açıklanamaz ve öğretilmez; muhatap kabiliyeti ölçüsünde onu sadece sezebilir. Bu manada sembol, sezdirdiği âlemi izah etme veya ifşa etme değil; daha ziyade örtme ve gizlemedir. Stéphane Mallarmé, “*Bir nesneyi nitelendirmek, açıkça belirlemek şiirden alınacak hazzın dörtte üçünü yok eder.*” der.³⁵⁹ Bu düşünceye katılan Ahmet Haşim ise şöyle der:

“Şiirde bazı aksamın şüpheli ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis, bedîiyeti nokta-i nazarından elzemdir. Üslûpta körletici bir sarahat, İngiliz bedîiyatçısı Ruskin’in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Eser-i sanatın en büyük hedefi muhayyileyi kendine râm etmektir. Buna muvaffak olmayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i sanat olmamaktan kurtaramaz.

Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nim-şekil olarak, ancak sezilir bir hâlde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan kısımlarını ikmal eder ve ona hakikatten bin kere daha müheyyiç bir vücut verir. Harabelerin, uzaktan gelen seslerin, namütenahi resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiçbir çehre hayalde görüldüğü kadar hakikatte güzel değildir. İlk defa kapılarından gece girdiğimiz şehirlerin gündüz manzarası hayal için en hazine bir sukut olduğunu kim tecrübe etmemiştir? Muhayyile, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nim karanlığında pervaz edebilir.”³⁶⁰

Şiirde açıklığın aleyhinde olan bütün sembolistler gibi, Haşim de kapalılığı savunur. Her şeyin açıkça söylendiği bir şiir, muhayyile için körelticidir. Hâlbuki sanat

etmektir; yani kendilerinde olmayan bir şeyi başkalarına dağıtmak. Çoğu zaman bu işe bütün zekâlarıyla, bütün gayretleriyle sarılırlar. Neticelerin korkulacak tarafı da budur.” Bkz. Yaşar Nabi Nayır – Salih Bolat, *Şiir Sanatı: Şiiri Öğretenler*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s.256. Aynı düşünceye Ahmet Haşim’de de rastlanır. Şair, edebiyat öğretmeni için şunları söyler: “*Ne şair şiiri ne de sanatkâr sanatı tefsir ve izah edemez. Onun için hiçbir memlekette edebiyat muallimi – nadir istisnalarla – ne bir şair ne bir nasir ne de başka bir suretle sanata mensup olan bir insandır. Ekseriyetle kıraat, imlâ ve sarf hocalığından istihale eden bu zat nazarında şiir, sualli cevaplı bir kıraat malzemesinden fazla bir kıymeti olmadığından, nesre kabil-i tahvil ve sarf u nahv tatbikatına müsait olmayan her şiir genç zekâlar için bir tehlike ve bir su-i misaldir.*” Bkz. Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

³⁵⁹ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 208.

³⁶⁰ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

eserinin en büyük meziyeti, muhayyileyi kendisine ram etmektir. Bunun başarıldığı eserde mevzu, yarı karanlık çerçevede müphem bir biçimde ortaya konur. Böylece okur muhayyilesi bu yarım şekilleri sezgileriyle ikmal ederek hakikatten daha heyecan verici hâle getirir.

Okura önemli sorumluluklar yükleyen Ahmet Haşim'in, sezgiye büyük değer verdiği anlaşılmaktadır. Esasen bu, sembolist bir telakkidir. Zira akıllı ve mantıklı aşkın kutsi ve esrarlı bir âlem, ancak sezgiyle kavranabilecek bir mefhumdur. Sezgiye bu derece önem veren sembolizmin, eşya ve tabiatı olduğu gibi aktaran realizme ve onun şiirdeki tezahürü olan parnasizme tepki olarak doğduğunu hatırlamak gerekir. Aslında bu tepki parnasizmle sınırlı kalmaz. romantizm ve onun duygusallığı da eleştirilir. Nitekim akımın beyannamesi niteliğindeki yazısında Jean Moréas; sembolizmi, romantizmin ve parnasizmin düşmanı ilan eder.³⁶¹ Romantizm, Fransız İhtilali'nin sanattaki yansıması idi. Bir ihtilal akımı olarak coşku ve heyecana dayanması kaçınılmazdı. Ona tepki gösteren realizmin arkasında ise pozitivizm vardır. Fransız filozofu Auguste Comte'un sistemleştirdiği pozitivizm, akıl ve bilimden başka ölçü kabul etmez. Pozitivist düşüncenin uzantısı olan determinizm, pozitivizmi de aşan bir başka akımın, natüralizmin doğumuna sebep oldu. Parnasizm ise felsefi kaynağı aynı olan bu iki akımın şiirdeki karşılığından başka bir şey değildir. İşte sembolizm böyle bir tecrübeden sonra ortaya çıkar. Haşim gibi saf şiire taraftar olanların, şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki düşüncelerini tam olarak anlamak için sembolizmi iyi bilmeye ihtiyaç vardır.

Hayatı madde ve ilimle sınırlayan pozitivizm, determinizm ve materyalizm bir noktadan sonra insanlığı bunaltmaya başlamıştır. Maneviyatı ihmal edilen insanlık artık kendini tatmin etmeyen bu fikrî cendereden kurtulmak için yeni arayışlara yönelir. Bu arayışın düşünce hayatındaki başlangıcı İmmanuel Kant'a kadar çıkarılabilir. Zira *"Kant, her türlü bilgi ve düşüncenin sübjektif ve nispi; bilginin teşekkülünde de sezgi gücünün kaçınılmaz olduğu kanaatindedir."*³⁶² Ancak Kant'ın tam bir sezgici olduğunu söylemek doğru olmaz. *"Filhakika o, bir sezgi sisteminin hakikate ulaşıcı değerini takdir ediyordu. Diyordu ki: 'Şayet bir metafizik mümkün olursa o, diyalektik bir ceht*

³⁶¹ Le Figaro dergisinde neşredilen yazısında şair şöyle der: *"Öğreticiliğin, tumturaklı sözlerin, sahte duyarlılığın, nesnel betimciliğin düşmanı sembolik şiir fikri duyarlı bir biçimde sunmayı araştırır."* Bkz. Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 215.

³⁶² İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (8. bas.) Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 106.

ile değil, bir görüş (vision) sayesinde mümkün olacaktır... Ancak üstün bir sezgi (Kant ona zihnî sezgi diyor), metafizik realiteden elde edilen bir algı, metafizik ilmine kurulma imkânını bağışlayacaktır.’ Lâkin Kant öyle bir sezginin mümkün olacağını kabul etmiyordu.”³⁶³ Sembolistlerin asıl etkilendikleri filozoflar, Alman İdealizminin Kant’tan sonra öteki önemli temsilcileri J. Gottlieb Fichte ve G. W. Friedrich Hegel’dir. “Hegel’in felsefesi, Kant’tan sonra rasyonalizmin de en yüksek doruğudur. Nasıl ki Fichte’de ‘ben’ sırf kendisine bakmakla hem kendisini hem de ‘ben-olmayanı’ (objeyi) kavırıyorduydu, Hegel’de de ‘asıl gerçeğe’ spekülâtif olarak, yani deneye hiç başvurmadan, salt düşünmenin sınırları içinde kalınarak varılmaya çalışılır. Çünkü Hegel’e göre, felsefe objelerin düşünce ile görülmesidir. Düşünme bunu başarabilir, çünkü objenin kendisi de süje gibi rasyoneldir, süje ve obje aynı ilkenin, aynı aklın başka başka olan şekillenmeleridir.”³⁶⁴ Fichte ve Hegel’e ait bu varlık felsefesi sembolistlerin ilham kaynağı olmuştur. Sembolizmin kurucusu sayılan “Mallarmé, Alman filozofu Hegel ve Fichte’nin estetiğinden hareket ederek, kâinattaki gerçek varlıkların fikirler olduğunu, maddi âlemin bütün şekillerinin, bu fikirlerin birer remzi, işareti, sembolü olduğunu söylemiştir.”³⁶⁵ Fakat sembolizmi sezgi noktasında takviye ederek güçlendiren ve aynı zamanda dünyada büyük bir ilgi uyandıran felsefi düşünce, Fransız filozofu Henri Bergson’a aittir. Pozitivizme ve onun uzantısı olan materyalist düşünceye en ağır darbeyi Bergson indirmiştir.

Pozitivizm, ulaştığı son noktada determinizmin bize sağladığı bilginin dışındaki her şeyi reddediyordu. Hâlbuki determinist bilimler eşya ve tabiatı ancak dış görünüşüyle tanıyabilmekteydi. “Böylece zihnimizin eşyaya tâbi olması, objektif bir rölativizmi meydana çıkarıyordu. Eşyanın dış karakterini tanımak: İşte bütün bilgimiz bundan ibaret olacaktı. İlimlerin bize verdiği bu bilginin ötesi olamazdı ve metafizik sadece imkânsız değil, hem de saçma ve mutlak surette muhtevâsız bir araştırma idi.”³⁶⁶ Bergson, kâinatın pozitif bilimlerin tasvir ettiği gibi statik değil, dinamik olduğu görüşünü ortaya attı. Ve asıl üzerinde durduğu mesele “zaman”dı. Çünkü zaman, asıl realitedir. Zira o, “her şeyden evvel yaratıcılıktır, kâinattaki oluş realitenin ta kendisidir. Dışımızda yani mekânda tasarladığımız zaman matematik zamandır. O

³⁶³ Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 20.

³⁶⁴ Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, (5. bas.), Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1985, s. 436.

³⁶⁵ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (2. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 199.

³⁶⁶ Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 22.

*gerçek zaman değildir, bizim tarafımızdan uydurulmuştur.*³⁶⁷ Bergson’a göre pozitif bilimler bu uydurulmuş zamanın eşya üzerindeki fasıllarını görmekte ve asıl realite olan oluşumu kaçırmaktadır. Pozitif akıl, eşyanın şeklinden – eşyanın hareketi de mekâna göre şekil değiştirmedir – başka realite tanımamaktadır. “*Hâlbuki cisimlerin şekilleri her an değişiyor. Daha doğrusu şekil yoktur. Çünkü şekil demek hareketsizlik demektir. Realite ise harekettir. Gerçek olan şeklin durmadan değişmesidir. Şekil, bir intikal üzerinde alınan bir lâhzadan başka bir şey değildir.*”³⁶⁸ Kısacası Bergson, asıl realitenin, yaratıcı hamleyi ihtiva eden ve kesintisiz bir değişimi gerçekleştiren “süre” olduğunu söyler. O hâlde gözlenmesi mümkün olmayan bu realite nasıl kavranacaktır? Filozof, bu realitenin ancak “sezgi” ile kavranabileceğini savunur.

Aslında sezgi hem dinlerde hem de çok eski felsefî sistemlerde mevcuttur. Dinî sezginin gayesi bellidir: İlahî hakikate vasıl olmak. Felsefî sistemlerdeki sezgi ise varlığın hakikatini kavramaya yöneliktir. Dinî sezgi, her dinde kendine has hususiyetleriyle birlikte, daima mistiktir. Dolayısıyla genellikle izahı mümkün değildir. Bu yüzden mesela İslamiyet’te çok fazla yaşanmış olmasına rağmen çok az izah edilmiştir. Dahası özellikle mistiklerin bu türden açıklamaları zaman zaman büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Kısacası dinî sezgi pek fazla izah edilmeyen mistik bir yaşamdır. Felsefî sezgiye gelince onu da akıl ve zekâdan bütünüyle ayırmak mümkün değildir. Mesela Plâton’un İdealar âlemi sezgiyle kavranabilen bir varlık âlemidir. Fakat aynı zamanda zihinsel bir tahmin veya akıl yürütme neticesinde varılan bir bilgidir. Yani felsefî sezgi, dinî sezginin tersine epeyce izah edilmiş zihinsel ve teorik bir süreçtir. Bu bilgiden sonra Bergson’un sezgiyi icat etmediğini ve kendinden önceki birikimden yararlanmış olabileceğini söylemenin bir sakıncası yoktur. Ancak Bergson’un bir metafizik metodu olarak ortaya koyduğu sezgi, kendinden önceki sezgi biçimlerinden ayrılır. “*Bergson, esas itibariyle zekâdan ayırdığı sezginin, içgüdüden (instinct) doğduğunu ileri sürmektedir.*”³⁶⁹ O hâlde bu sezginin mahiyeti nedir ve nasıl ortaya çıkmaktadır? “*Sezginin en göze çarpan tarafı, onun esas itibariyle aktif, âdeta şiddetli oluş karakteridir. Sezgi önceden, hemen hemen sönük bir lâmba ışığı gibi, hafifçe canlanan ve hemen sönüveren kaçıcı eksik bir aydınlıktır. Fakat sonra bizi*

³⁶⁷ Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 37.

³⁶⁸ H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül (L’Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), (2. bas.), MEB Yay., İstanbul 1986, s. 387.

³⁶⁹ Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 82.

*ansızın aydınlıkla doldurur... O, varlıklara nüfuz etmek ve böylelikle mutlak varlığa dokunabilmek için harcanmış bir ceht, bir kendini zorlamadır. Bu karakteriyle sezgi, hayatı andırmaktadır.”*³⁷⁰ Mahiyeti böyle tayin edilen sezginin sanatla münasebeti ne düzeydedir? Hem içgüdüsel olan hem de bir cehdi gerektiren böyle bir sezginin sanata dönüşmesi nasıl mümkün olacaktır? Bergson’u inceleyen Nurettin Topçu, ondaki sanat sezgisini şöyle sorguluyor:

“Estetik sezginin kendisine doğrudan doğruya verdiği şeyi sanatkâr nasıl ifade edecektir? Zira sanatta bir de ifade zarureti vardır. Sezgiyi nasıl ifade etmeli ki, sezginin mahiyeti bozulmadan aynı hâlde başkalarının şuuruna da nakledilebilsin? Elimizde en tehlikeli bir vasıta var. Zira dil, hareketini bir yere mıhlamadan yahut da amiyane şekline koymadan sezgiyi yakalayamıyor. Hâlbuki saf süre içinde, hayatın akışını andırır bir hâlde akan benlik eşsizdir. O müşahhas benlik, artık bir ‘objet’ değildir. O bir ilerleyiştir (progrés). Aynı dil, ancak geçmiş olan bir hâli anlatabilir. Hâlbuki ruh hâlleri doğdukları anda tamamen yenidirler ve sezgi bizi böyle yepyeni bir realite ile karşılaştırmıştır. Ondaki müşahhas ve ancak kendine özel olan hâli hiç bozmadan, mahiyetini değiştirmeden nasıl anlatabiliriz?

Şüphesiz bir hayal sezgiyi aksettirmez. Onu sanatkârın şuurundan başka şuurlara nakledebilmek için birçok hayallerin yardımını istemek lâzım geliyor. ‘Esaslı heyecanın mahiyetini mümkün mertebe az değiştirmek ve onu ilk tazeliğiyle ifade etmek için birçok hayalleri bir araya getirmek zarureti vardır.’

Çok ve başka cinsten hayallerin, sanatkâra sanatkâr dedirten teknik maharetlerle bir araya getirilmesi sayesinde, estetik sezgi kendi ifadesine kavuşmuş ve sanatın dünyasında gerçek (réel) bir şekilde doğmuş oluyor...”³⁷¹

Bergson’un sanat sezgisi ile sembolizmin sanat görüşü arasında önemli benzerlikler mevcuttur. Bergson’un sezgiyle elde edilen realiteyi değiştirmeden aktarabilmek için sanatkârın başvurduğunu söylediği “hayal”, sembolistlerin oluşturduğu sembollerden çok farklı olmasa gerek. “*Bergson’dan evvel sembolistler, canlı realiteyi katılaştırmadan onun içerisinde derinleşmek suretiyle, ruhun ritmini teşkil eden hareketle onu ifadeye çalıştılar. Bergson bu sanatın ifadesini verdi.*”³⁷² Zaten Bergson’un karşı çıktığı pozitivizm ve materyalizm, sembolizmin karşı çıktığı realizm ve parnasizm akımlarının arkasındaki felsefi düşünce idi. Dolayısıyla Bergson, sembolizmin daha önce tepki gösterdiği anlayışı eleştiriyordu. Bu yüzden sembolizmle

³⁷⁰ Topçu, Age. s. 88.

³⁷¹ Topçu, Age. s. 117.

³⁷² Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 112.

paralellik arz etmesi kaçınılmazdı. Denilebilir ki Bergson, sembolizmin gücüne güç kattı ve onun ömrünü uzattı.

1920’lerde Dergâh mecmuası ile başlayan Cumhuriyet Devri poetika düşüncesi, sadece sembolizmin değil; asıl Bergson felsefesiyle takviye edilmiş sembolizmin etkisindedir. Dergi felsefeye özel bir önem vermiştir. Dergideki felsefe yazıları Mustafa Şekip (Tunç), İsmali Hakkı (Baltacıoğlu) ve Mehmet Emin (Erişgil)’in kalemlerinden çıkar. Mustafa Şekip zaman zaman Bergson’dan çeviriler yapıyor ve Bergson felsefesini bilinçli bir biçimde inceliyordu. Dergâh’ta Bergsoncu bir hava esmeye başlamıştı.³⁷³ Esasen bu hava bazı aydınlar için pek cazip geliyordu. Tanpınar, Dergâh’ın çıkış öyküsünü anlatırken memlekette esmeye başlayan bu havadan da söz eder: “*Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirdeydik. Anadolu dışarıdan bakılırsa biraz da istatiğe karşı vitalitenin (hayatiyet) harbini yapıyordu.*”³⁷⁴ Hakikaten Anadolu, pozitif bilimlerin icat ettiği medeni bir canavarla harp ediyordu ve neredeyse yegâne silağı imanı idi. Bu hareketi desteklemek ve Anadolucu ruhu inkişaf ettirmek gayesinin samimi havarisi olan Dergâhçıların, Bergson felsefesi gibi spiritualiste bir harikaya kayıtsız kalmaları düşünülemezdi.³⁷⁵ Nitekim Dergâh hareketinin öncüsü olan Yahya Kemal, Bergsonizmin en güçlü savunucusu Mustafa Şekip’i son neslin filozofu olarak kabul ediyor ve onun için “*biz bu mecmuada usul-i felsefesinin peyreviyiz*” diyordu.³⁷⁶

³⁷³ Hilmi Ziya Ülken’in konuyla ilgili değerlendirmesi şöyledir: “*Bergsonizm sistemli olarak ve 1895’ten 1918’e kadar kuvvetle hüküm sürmüş olan, pozitivizm ve mekanik evrimcilik akımına tepki hâlinde ilke defa bir genç profesör ve yazar zümresi tarafından savunulmaya başlandı. Bu zümre Dergâh dergisini çıkardı. Burada birbirlerinden pek az farkla İsmail Hakkı, Mustafa Şekip, Mehmet Emin’in rolleri vardır. Bu yeni çevre yalnız Bergson’u ileri sürmüyor. Gökalp’in sosyolojik felsefesine tepki hâlinde E. Boutroux, W. James ve Bergson’a yani evrimcilik ve zihinciliğin karşısındaki anti-intellectualisme’e dayanıyordu. Her üç filozofun ortak vasfı, zihinciliğe olduğu kadar mekanizme karşı ve plüralist oluşları idi. Genç Türk düşünürleri de bu yeni akım önünde her noktada birleşik değildiler. Ortak cepheleri yalnız pozitivizme karşı vaziyet almaları idi. Her üçü de Türk pozitivizmine hücumda birleşiyorlardı. Fakat bu anti-intellectualiste harekette ilerledikçe yönleri ayrılmaya başlıyordu. Emile Bautroux o yılların en belirli ve tesirli düşünürü sayılıyordu, fakat ondan başlayarak yirminci yüzyıl düşüncesinin iki istikameti gençleri de ikiye bölmekte idi. Bunlardan biri yalnız Nietzsche üzerinde yetmez derecede durarak pragmatizmde kalıyor, ikincisi onu aşarak Bergson metafiziğine girmeye çalışıyordu. Bu ayrılıklara rağmen Dergâh, umumî hatlarında az çok birlik manzarası gösteriyordu. Bu birliği meydana getiren iki neden vardı. Birincisi Gökalp’e karşı oluş, ikincisi Kurtuluş Savaşı cephesinde birleşmek...*” Bkz. *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, (7. bas.), Ülken Yay., 2001, s. 375.

³⁷⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 26.

³⁷⁵ Beşir Ayvazoğlu, Dergâh mecmuasında savunulan fikirleri şöyle özetler: “*Anadolu’da cereyan eden mücadele, bir ölüm kalım savaşının uyandırdığı şiddetli bir yaşama gerginliğinden doğmuştur. Başarımızın sırrı rakam, ölçü, pozitif ilim, teknoloji vb. değildir. Bunların ancak vasıta olarak değeri olabilir. Başarı, canlıların hayat mücadelesindeki hâkim güçleri olan içgüdülerinden, hayat hamlesinden (élan vital) doğmaktadır. Kısacası zafer, kemiyete karşı keyfiyetin, mekanizme karşı yaratıcı hamlenin zaferidir.*” Bkz. *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, (1. bas.), Ötügen Yay., İstanbul 1996, s. 97. (Beşir Ayvazoğlu’nun bu özet fikri Hilmi Ziya Ülken’e dayanır. Bkz. *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, (7. bas.), Ülken Yay., 2001, s. 367.

³⁷⁶ Yahya Kemal, “*Vezinler – II, Dergâh*, sayı: 23, (Mart 1338/1922) / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 121.

Esasen felsefî meselelerden fazla söz etmeyen Yahya Kemal'in, felsefî fikrini anlamak için eserine müracaat etmek gerekir. Şairin eserine müracaat edenler, devrine göre yeni bir zaman problemiyle karşılaşır. Şairin zaman anlayışını Bergson'un "durée" fikriyle karşılaştıran Beşir Ayvazoğlu şöyle bir tespitte bulunur: *"Bu zaman anlayışı Heraklit'le başlayıp Hegel'de güçlü ifadelerden birini bulmuşsa da Bergson'da tam bir sistem hâline gelir. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal'in savunduğu imtidad fikri, 'durée' fikrinin tabii bir sonucu olan devamlılığı, yine Bergson'un terminolojisiyle konuşmak gerekirse, geleceğe doğru hayat hamleleriyle uzanan 'yaratıcı tekâmül'ü ifade etmektedir."*³⁷⁷ Buna rağmen şair, doğrudan Bergson felsefesine dayanan poetik bir yazı yazmamıştır. Aslında Yahya Kemal'in şiirin kaynağı ve tezahürü hakkında konuşmaktan hoşlanmadığı söylenebilir.³⁷⁸ Şairin poetik yazıları, şiirin daha çok ahenk unsurlarına yöneliktir. Bu bakımdan poetik düşünceleriyle şiiri arasında bir paralellik olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yahya Kemal, hem fikriyle hem de sanatıyla şiire konu olan hissin kaynağından ziyade ifade edilişiyle ilgilenmiştir. Şiirin ifadesi ise ister istemez şairi öne çıkaracaktır. Nitekim Yahya Kemal, Orhan Seyfi ile yaptığı mülakatın bir yerinde şiiri, kaynağı ve mahiyeti bakımından değerlendirirken sözü şaire getirir ve her şeyin onda bittiğini söyler:

"Hayatta şiir diye, tabiatı kendine has, bir şey vardır, madeni malûmdur, bizim hislerimizdir, hüznlerimizdir, şevklerimizdir, ihtiraslarımızdır, sanatı da malûmdur; lisandır, vezindir, kafiye, şu ve bu marifettir. Şiiri ne o hisleri duyan herkes, ne de onun sanatını iyi kullananlar söyleyebiliyor. İmam Hüseyin'i sevip de kendini bıçaklarla ve zincirlerle, 'Yâ Hüseyin!' diye diye dövenler onun mersiyesini söyleyemiyor, kendini hiçbir işkenceye sokmayan bir Muhteşem Kâşânî söylüyor. Macaristan'daki eski ordularımızda destan hissini taşıyan cengâverlerimiz vardı, yalnız o destanı hiçbir meydan muharebesi görmemiş olan Bâkî teganni edebiliyor. Görülüyor ki ne his ne de sanat kâfi. Şiiri, şair olarak yaratılmış bir insan ifade edebiliyor."³⁷⁹

³⁷⁷ Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, (1. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1996, s. 103.

³⁷⁸ Orhan Seyfi (Orhon)'nin kendisiyle yaptığı bir mülâkatta sorduğu "Sizce şiir nasıl olmalıdır?" sorusuna Yahya Kemal âdeta kızar ve şöyle cevap verir: "Şiir nasıl olmalı diye bilhassa bu son senelerde vaaz edenlerden müteneffirim. Zevk ve irfan namına hiçbir değeri olmayanlar, bir mısraın zevkine varamayanlar büyük küçük her ne kadar değerler varsa bir kalemde hazfediyorlar, akıllarınca yeni yollar gösteriyorlar. Türkçeden herkesi bihakkin soğutan bu zavallılar şiirin nasıl olduğunu tarif edecekler de genç istidat sahipleri bu tariflere göre şiir söyleyecekler, bu da şiir olacak! Böyle rehberlerle yola çıkılır mı? Eşekler deve katarlarının önünde rehberlik edebilirler, lâkin arkadan gelenler devedir, şair değildir." Ortamı biraz yumuşatarak şairin şiir konusundaki düşüncelerini almakta ısrar eden Orhan Seyfi "Müşahedeniz doğrudur, bununla beraber kendinizin bir şiir telâkkiniz vardır." diye sorunca Yahya Kemal "Şiir, şiir olsun kâfi derim." cevabını vererek bahsi kapatır. Bkz. Orhan Seyfi Orhon, "Yahya Kemal Beyle Mülâkat", *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 271.

³⁷⁹ Orhan Seyfi (Orhon), "Yahya Kemal Beyle Mülâkat", *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 270.

Lisanı plastik bir malzeme gibi telakki eden Yahya Kemal, şiirin ancak bu malzemedен çıkarılabileceğini düşünür. Yalnız bu malzeme o kadar iyi tertip edilmelidir ki meydana getirdiği eserin bünyesinde erimiş olmalıdır. Böylece ortada bir bütün olarak sadece eser boy gösterecektir. Yahya Kemal, şiirin tezahürü hakkındaki bu düşüncesini kendisiyle yapılan bir başka mülakatta şöyle ifade eder: “*Şiir duygusunu lisan hâline gelinceye kadar yoğurmak onu çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki, mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi karie samimi bir vehim vermek. İşte bunu özliyorum.*”³⁸⁰ Gerçekten bu cümleler cehde dayalı içgüdüsel bir sezgiyle hareket eden Bergsonizmi tecrübe etmiş sembolizmin hassasiyetini yansıtmaktadır.

Şiiriyeti mısraın iç ahenginde arayan Yahya Kemal’e karşılık Sabahattin Eyüboğlu, şiir hazzını mısraı dışarıdan kuşatan haricî şartlarda arar. Yazara göre muvaffakiyet sözü edilen bu haricî şartların eseridir. Bunlar sağlanamadıkça hakiki bir eserin bile akim kalması muhtemeldir. Acaba bu haricî şartlar nelerdir ve şair onları nasıl bira araya getirir? Eyüboğlu’nun buna yönelik değerlendirmesi şöyledir:

“Güzel mısra nasıl birçok unsurların mucizevi kaynaşmasından çıkıyorsa, şiir hazzı da mısraın etrafında birçok haricî şartların tesadüfî veya iradî olarak bir araya gelmesinden doğmaktadır. Takdim şartlarının kötülüğü, harikulade bir şiirin sirayetine mani olabileceği gibi, bu şartların iyiliği banal bir mısraı ‘dışarıdan gelme’ bir hazla doldurabilir.

...

Bütün bunlar beni şiirle büyü arasında derin bir münasebet olduğu neticesine götürüyor. Büyücünün yaptığı şey telkinlere müsait bir iklim yaratmaktır. Bu iklim olmadıkça büyücünün hareketleri, sözleri ve dekorları ne kadar boş ve zavallıdır! Birer mihrak olmak isteyen gözleri acayip ve gülünç bir ifade ile dolar; ruhumuzu eritmek isteyen nefesleri müstehzi tebessümlerin önünde erir. İklimini bulamayan mısralar bu nefesler gibidir. Bizi sihirlemeyen şiirde beyhude sarf edilmiş bir emekten, bir kelime israfından başka bir şey göremeyiz. Şiir, bizi ruh ve vücudumuzla içine almadıkça nesirdir.”³⁸¹

Yazar, sözünü ettiği haricî şartların iradi olarak bir araya getirildiğini söylemekle birlikte tesadüfen de ortaya çıkabileceklerini kabul etmektedir. Ve bu haricî şartlar o kadar sihirkâr bir etkiye sahiptir ki banal bir mısraı bile “*dışarıdan gelme*” bir hazla

³⁸⁰ Hikmet Feridun (Es), “Yahya Kemal ile Konuştum”, *Yedigün Mecmuası*, 10 Temmuz 1935 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 262.

³⁸¹ Sabahattin Eyüboğlu, “Şiir İklimleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 2, (İkincikanun 1936), s. 27 / *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, (Haz. Azra Erhat), Cem Yay., İstanbul 1997, s. 51.

doldurarak şiir seviyesine yükseltebilmektedir. Haricî şartların gücüne bu derece inanan Eyüboğlu, bu durumdan hareketle şiirle büyü arasında derin bir ilişki olduğu sonucuna varıyor.

Saf şiiri savununlar öteden beri şiirin büyü bir âlem olduğunu iddia ettiler. Ancak onların sözünü ettiği büyü, şiirin iç mimarisinden doğan ritim ve ahengin eseri idi. Hâlbuki Eyüboğlu, büyüye benzettği “*haricî şartlar*” ile mısraın mimarisini ya da Yahya Kemal’in ifadesiyle “*derunî ahenk*”i kastetmez. Haricî şartlar, şiiri dışarıdan tamamlayan ikinci dereceden öğelerdir. Yazar, bunu çok kaba bir tasnifle şiiri okuyana ve takdim edene ait olmak üzere ikiye ayırır. İlki okurun hâlet-i ruhiyesi ile şiir arasındaki uygunluktan ileri gelir. Zira “*her ruh, her şiiri tatmaya müsait değildir.*” Bununla beraber hâlet-i ruhiyemiz, şiir ikliminin değişken seması gibi her gün farklıdır. Çünkü yaşanan hayat her gün farklı duygu ya da durumları öne çıkarır. Dahası okurun hâlet-i ruhiyesinden ibaret olan bu haricî şartlar ikincinin yani takdim edenin oluşturduğu iklimin eseridir. Takdim şartları da şiirin dinlenmesine ve okunmasına göre ikiye ayrılır. Okuyucunun sesi ve şahsiyeti, şiirin içinde yer aldığı dergi ve kitap, şairin adı ve şöhreti bu takdim şartlarından yalnızca birkaçıdır. Kısacası yazarın “*şiir iklimleri*”³⁸² dediği bu haricî şartlar, şiire kostüm ve dekor vazifesi görecek kadar ehemmiyetlidir. Bu öğeleri öne çıkaran yazar, böylece şiirin tezahürüyle ilgili farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Aslında şiir ve okur başlığı altında daha geniş bir biçimde ele alınacak bu mesele, şiirin tezahürünü de ilgilendirdiği için kısaca değerlendirmekte sakınca görülmemiştir.

Ahmet Haşim, “*şafak aydınlığı gibi her dokunduğuna gül pembeliğini veren şiirin sihirkâr tesirinden*” söz ediyordu. Yahya Kemal, şiir duygusunu lisan hâline getirene kadar yoğurmayı, o kadar ki mısraın hissin kendisiymiş gibi samimi bir vehim vermesini özlüyordu. Sabahattin Eyüboğlu ise şiir hazzının mısraın etrafındaki haricî şartlardan doğduğunu söylemekteydi. Ahmet Hamdi Tanpınar, hakiki manada arzu ettiği saf şiirin yazılabileceğine pek az kanidir. Zira şairini çok olağanüstü şartlarda hissettiği bu isimsiz duygular, ifadesi kabil olmayan şeylerdir. Ancak yine de her şiir bu

³⁸² Sabahattin Eyüboğlu, bir başka yazısında yer verdiği “şiir iklimi” tabirini buradakinden farklı olarak şiirin tezahürüne sebep olan konu ya da ortam anlamında kullanmıştır. Divan şiiri hakkında yazdığı bu yazıda şöyle der: “*Divan şairlerinin rintlğine hücum etmekte de pek ileri vardık. Nedim’e ‘sofra şairi’ diyenlerimiz oldu. Sofra şairi, evet, fakat ne sofraya ne şair! Eflâtun’un ziyafetlerinden kalmış olan bu sofrada bahçe rakısı değil öz şiir içilir! ‘Bezm-i cam’ bir şiir vesilesi, bir şiir iklimidir.*” Bkz. “Yeni Türk Sanatkârı yahut Frenk’ten Türk’e Dönüş”, *İnsan*, sayı: 1, (Nisan 1938), s. 7.

karışık ve ifadesi imkânsız görünen şeylerle başlar. Şiirin kaynağını böyle tarif eden şair, onun tezahürünü bu ifadesi imkânsız hâllerin dilin ağına düşmesi olarak görür. Tanpınar'ın şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki oldukça ilginç telakkisi şöyledir:

“Bakir ve son derece saf şiir... İfadesi ve izahı kabil olmayan şeyler. Yani düşüncenin imkânsız bir enstantanesi... Bunun yazılabileceğine pek az kaniyim. Bu belki başka sanatlarda, meselâ bir nevi musikiyle elde edilebilir. Keza aktörsüz, insanî manada hareketsiz, sadece ışığın oyununa terk edilmiş, günün şafak veya gurup gibi uç saatlerinden birini veren, yani uzviyetimiz üzerinde ve nispi bir tecrit içinde aydınlığın tesirlerini tecrübe eden bir tiyatro sahnesi, hatıranın ve mukayesenin dışında kalmak şartıyla kısa bir zaman için belki bize bunu verebilir.

Fakat bu ifadesi ve izahı kabil olmayan şeyler nelerdir?

Çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş, ruhun kabli bir mevcudiyete istihalesi, kendi müteharrik ve şuurlu varlığında bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğum hasret, bütün tecrübe ve bilgilerini terk ettiği bir anda ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıstırapıyla eşyayı ve etrafını yoklaması, etimizin, kanımızın ve hasselerimizin aklın ve hatıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki donuk parıltıları ki geceleyin gördüğümüz rüyanın kendisi değil, fakat onun şaşırtıcı sürati, yahut teşekkülü anında çok telkinkâr bir musiki gibi ona refakat eden ve çok defa uyandıığımız zaman içinde bir keder, bir hayret, bir korku hâlinde bulduğumuz acayip ve isimsiz duygu vesaire...

Her şiir bunlarla veya bunlara benzer şeylerle başlar. Ve bütün bu karışık, ifadesi imkânsız görünen hâller dilin ağına düşer düşmez biricik imkânlarına bürünürler; ifadesi kabil olan şeyler olurlar.”³⁸³

Bu değerlendirmede, izahı imkânsız olanın ifade edilmesine şiir denmesi dikkat çekicidir. Bu hisler dilin ağına düşmedikçe anlamsızdır. Dil sayesinde bir varlığa bürünmektedirler. Acaba izahı imkânsız olan bu hisler nelerdir? Şair bunları kendi üslûbuna has imgelerle tarif etme yoluna gitmiştir. O hâlde bu imgesel anlatımın satır aralarına dikkat etmek gerekecektir. Böyle bir dikkatin bize göstereceği ilk şey, bu ifade biçiminin keyfi olmadığıdır. Öyle anlaşıyor ki Tanpınar'da şiir, realiteyi aşkın bir “an”ın eseri ya da olağanüstü bir hissin tespitidir. Bu “an”ın ya da hissin kısa sürdüğünü yukarıdaki ibarelerden anlamak mümkündür. Özellikle “*etimizin, kanımızın ve hasselerimizin aklın ve hatıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki donuk parıltıları*” sözünden bunu çıkarabiliriz. Öyleyse kısa bir an içinde realitenin sınırlarını aşmak

³⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, sayı: 4954, (1 Mart 1938) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 25.

kabilinden olan bu idrakin anlamı nedir? Tanpınar'ın sözünü ettiği bu idrak anı, Bergson'daki “sezgi”yi akla getirmektedir.

Yukarıda Bergson'daki sezginin mahiyeti üzerinde duruldu. Kısaca hatırlatmak gerekirse bu sezgi, daimî bir değişim geçiren ve yaratıcı hamleyi ihtiva eden “süre”nin (*durée*) kavranması ve şuurda varlıkla bir nevi bütünleşmeydi. Bergson “*Eğer sezgi birkaç lahzalık olmayıp da sürebilseydi, filozof yalnız kendi düşüncesiyle mutabık kalmayı değil, bütün filozofların birbirleriyle mutabık olmalarını sağlayacaktı.*”³⁸⁴ derken sezginin kısa bir an içinde gerçekleştiğini vurgulamıştır. Aslında bu kısa anlar, sanatkârın bütün maddi kayıtlardan kurtularak hakiki manada özgür olduğu lahzalardır. Böyle anlarda zaman itibari ölçümlerin üstünde bir bütün olarak sezilir. Tanpınar'ın “*çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş*” şeklinde ifade ettiği durum, sanatkârın aşkın bir anda insanlığın bütün macerasıyla yüz yüze gelmesini ya da bütün bu serüveni aynı anda yaşamasını anlatıyor olmalıdır. Şayet bu doğru ise Tanpınar'ın düşüncesi Bergson felsefesinin temel taşı sayılan “süre” fikriyle önemli bir benzerlik gösterir. Mustafa Şekip Tunç, Bergson'un bu ‘süre’ fikrini şöyle izah eder:

“Canlı zaman ancak şuurda görülebilir. Onun her anında eşsiz bir değişme ve keyfiyetten ibaret bir yenilik vardır. ‘Süre’nin ölçülüp parçalanmaması bundandır. Canlı şuurumuzun her anında geçmişin bütün şuur hâlleri çınlar, geleceğin sesleri duyulur. Bu sesleri ruhumuzu tamamıyla kendi hâline, samimi sevgi ve nefretlerine bıraktığımız zamanlar iştiririz. Bunun için bütün şahsiyetimiz, sevgi ve nefretlerimizde toplanır. Şuur bu tarzda tecanüssüz, kesiksiz ve bütün hâlleri birbiriyle kaynaşan bir organizasyon olunca ruh hayatımız hakkında doğru bir fikir ancak şuurumuzu saf süresi ‘durée pure’ hâlinde murakabe etmekle mümkün olabilir. Nitekim Bergson’un iddiası da budur. Murakabemiz ne kadar derin olursa şuur hâllerini de o kadar bozmadan ve sırf keyfiyet olarak yakalayabiliriz.”³⁸⁵

Canlı zaman, kronolojik zincirin ortadan kalktığı, geçmişin ve geleceğin hal’le bütünleştiği yekpare yaşanan zamandır. Bu olağanüstü zamanın yaşanabilmesi için olağanüstü hadlere ulaşılması gerekir. Bütün şahsiyetin sevgi ve nefrette toplanması hâli, söz konusu hadlere ulaşmanın ta kendisidir. Bir sanatkâr için böyle anlar, sınırsız bir teessür duyduğu, olağanüstü bir yaşamdır. Sanatkâr, bu durum sayesinde, takvim kayıtlarıyla sınırlı olmayan dinamik zamanı yaşayabilir ve onunla birleşeceği sezgi

³⁸⁴ Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül (L'Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), (2. bas.), MEB Yay., İstanbul 1986, s. 308.

hâline ulaşır. Mustafa Şekip bir başka yerde Bergson'daki bu dinamik zaman için şunları kaydeder:

“Bergson’a göre zaman, yalnız iç hayatımızın kanunu değil, bütün cihanda geçen, her an tesiri görülen evrensel bir kanundur. ‘Oluş yahut süre, bütün kâinata mevcut ve ondan ayrılmaz bir hâldedir’. Hakiki zaman kâinatı olduğu gibi asla bırakmaz. Çünkü ‘o, eşyayı kemiren, üzerinde dişlerini bırakan bir hamledir’. Tekâmül geçmişin hâlde devamıdır. Dünya tekâmül ederken bütün geçmişini hatırlıyor demektir. Hayat, geçmişini daima geleceğe çevirerek kullanır. Ruh hayatı gibi organik hayat da kesiksiz, devamlı, fakat duyulmaz bir ilerleme içindedir...”³⁸⁶

Tanpınar’ın “*ruhun kabî bir mevcudiyete istihalesi*”, “*kendi müteharrik ve şuurlu varlığında bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğum hasret*”, “*ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıstırapıyla eşyayı ve etrafını yoklaması*” vb. gibi imgeleri Bergson’un sezgi metoduyla paralellik arz eder. Bu imgelerle ifade edilen psikolojik durumun en belirgin özelliği, şuurda meydana gelmiş olmasıdır. Bergson felsefesinde de süre dış dünyada ya da maddede değil, şuurda sezilir. Yukarıda yer alan “*kendi müteharrik ve şuurlu varlığında bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak*”³⁸⁷ veya “*ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıstırapıyla eşyayı ve etrafını yoklaması*” kabilinden ifadeler, sanatkârın eşya ve tabiatla vasıtasız temas kurduğu hatta onlarla birleştiği kısa anları haber vermektedir. Bergson felsefesindeki “*sanat sezgisini*” inceleyen Nurettin Topçu, sanatkârı eşya ve tabiatla doğrudan temasa geçiren estetik sezgi hakkında şunları söyler: “*Sanatkâr hareket zaruretlerinden tamamen sıyrılarak, eşya ile menfaatsiz, alâkasız temasa geliyor. Sanat böylece ‘realitenin doğrudan doğruya görünüşü’ oluyor. Ve gayede estetik sezgi ‘eşyanın karakteristiğini teşkil eden derin birliği yakalamamızı, kâinatın ruhu ile birleşmemizi, realiteyi bütünlüğü hâlinde yaşamamızı’ temin ediyor.*”³⁸⁸

Esasen Tanpınar, daha önce kaleme aldığı bazı poetik yazılarında da şiiri bir sezgi anı olarak tarif etmiştir: “*Şiir, belki anî bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lahza baş başa kalmanın verdiği mestîdir. Bu manada denilebilir ki şiir ve alelumum*

³⁸⁵ Bergson, Age., s. XV.

³⁸⁶ Bergson, Age., s. XXXV.

³⁸⁷ Ağaç imgesinin Tanpınar’daki çağrışım değerleri için bkz. “Şiir ve Rüya”, *Ülkü*, sayı: 57, (Şubat 1944), s. 6 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 35.

sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir.” Bu tarifte yer alan “*anî bir cehl*”, “*hakikatle temas*”, “*bir lahza*”, “*mutlak ve hür*”, “*kendini idrak*” gibi söz grupları Bergson felsefesinin anahtar kavramlarıdır. Tanpınar bu cümleleriyle âdeta Bergson’un sanat sezgisini tarif etmiştir.

Şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki fikirleri Bergson sezgiciliğiyle önemli ölçüde uyuşan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, bahsedilen sanat sezgisine ne derece bağlı olduğunu bilemiyoruz. En azından bu yazıda bizi kesin bir sonuca götürecek herhangi bir atıfta bulunulmamıştır. Aslında bu poetik düşünce Tanpınar’a dolaylı kanallardan da gelmiş olabilir. Fakat Dergâh mecmuası muhitinde bulunan, Batı kültürünü iyi bilen ve entelektüel hayatı çok yakından takip eden bir aydın olarak Tanpınar’ın, Cumhuriyet yıllarında büyük bir hayranlık uyandıran Bergson felsefesine kayıtsız kalması düşünülemez. Kaldı ki Tanpınar, bu nesil üzerindeki Bergsonizm tesirini bizzat kendisi haber verir. Mahur Beste dolayısıyla Behçet Bey’e yazdığı mektupta “*Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğretiler.*” der.³⁸⁹ Dergâh mecmuası ile ilgili hatıralarında ise “*Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirdeydik.*”³⁹⁰ tespitinde bulunur. Daha da önemlisi Tanpınar, ömrünün sonuna doğru yazdığı Antalyalı Genç Kıza Mektup’ta estetik anlayışının kaynaklarını haber verirken Bergson’u da zikreder ve “*Şiir ve sanat anlayışında Bergson’un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber, o da borçlu olduğum insanlardandır.*”³⁹¹ der. Sonuç olarak Tanpınar’ın şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki poetik düşüncesi, Bergson felsefesinin “*süre*” ve “*sezgi*” prensiplerine son derece uygundur. Onun estetik anlayışını en iyi yansıtan eserlerinden “*Ne İçindeyim Zamanın*” şiirini bu dikkatle okumak gerekir:

Ne İçindeyim Zamanın

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpare geniş bir anın
Parçalanmaz akışında

³⁸⁸ Nurettin Topçu, *Bergson*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2002, s. 113.

³⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, *Ülkü*, sayı: 99, (Kasım 1945) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 515.

³⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, (4. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 26.

³⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2006, s. 352.

Bir garip rüya rengiyle
 Uyuşmuş gibi her şekil
 Rüzgârda uçan tüy bile
 Benim kadar hafif değil

Başım sükûtu öğüten
 Uçsuz bucaksız değirmen
 İçim muradına ermiş
 Abasız postsuz derviş

Kökü bende bir sarmaşık
 Olmuş dünya sezmekteyim
 Mavi masmavi bir ışık
 Ortasında yüzmekteyim (1933)

Bu şiir, yaratıcı hamleyi ihtiva eden dinamik zamanı sezmenin ve kâinatın ruhuyla birleşmenin hikâyesidir. Bu şiir için Tanpınar, “*kozmosla insanın birleşmesini nakleden bir çeşit murakabe ve rüya hâli*”³⁹² der. Şiirin daha ilk dörtlüğünde yeni bir zaman telakkisiyle karşılaşırız. Önemli ölçüde Bergson’dan mülhem olan bu zaman meselesi, Tanpınar’ın asıl eksenidir.³⁹³ Bir sanatkar dikkatinden geçen felsefî düşüncenin, sanatkarın şahsiyeti nispetinde özelleşeceğini kabul etmek lazımdır. Bu yüzden zaman meselesinde Tanpınar’a ait bazı psikolojik tecrübelerin rolünü hesaba katmak gerekir. Mehmet Kaplan, bu psikolojik tecrübeleri şöyle tespit eder: “*Pek az okuduğunu söylemekle beraber Bergson, fakat daha ziyade kendi iç murakabeleri, çocukluğu, annesinin ölümü, gayrişuurunun hiçbir vakit unutamadığı ve çok eskiden Antalya denizini seyrederken bile kafasına hemen geliveren ölüm düşüncesi, Tanpınar’ı ‘zaman’ meselesi ile çok yakından ilgilenmeye âdeta zorlamıştır. İçinde yaşanan zamanın dışına çıkmak, başka bir zamanda yaşamak ve ebediyete ulaşmak onun şiir ve nesirlerinin ana temlerinden birini teşkil etmiştir.*”³⁹⁴ Kaplan, şairi Bergson felsefesine bağlama konusunda daha ihtiyatlı davranmıştır. Esasen bunda da haksız değildir.

Ahmet Hamdi’nin yukarıda değerlendirilen cümlelerindeki “*çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş*” söz grubunu sadece Bergson felsefesiyle değil, Freud’un sanatçı kompleksiyle de ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. “*Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın*

³⁹² Tanpınar, Age., s. 351.

³⁹³ Bergson felsefesindeki zaman fikrinin Tanpınar’ın şiiri üzerindeki etkisini inceleyen bir çalışma için bkz. Ali İhsan Kolcu, *Zamana Düşen Çılgılık*, (1. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2002, s. 182.

³⁹⁴ Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, 4. bas, Dergâh Yay., İstanbul 2001, s. 51.

çocuğuyuz.” diyen Tanpınar da bu ilişkilendirmeyi haklı çıkaracak görüşlere yer vermiştir. Antalyalı Genç Kıza Mektup’unda “*Rüya meselesi beni Freud’a ve psikanalistlere de götürür.*” demesi sebepsiz değildir. Hakikatte Tanpınar, bütün sanatıyla bir rüya estetiğinin peşindedir. Ancak bu, uyurken görülen rüyanın estetiği değildir. “*Rüya onda bildiğimiz anlamının dışında hususî ve çoğu zaman kendisinin de açık olarak ifade edemediği, sanatçının kendi muhayyilesinin dış dünya ile kurduğu çok özel bir retoriği olan duyuş ve düşünüş âleminin adıdır.*”³⁹⁵ Bu rüya âleminin bilinen rüyadan farkını bizzat Tanpınar da haber verir:

“Rüya uykuya münhasır bir keyfiyet değildir. Gece gibi onu da içimizde taşıyız. Şuurun duvarında açılan her gedikten rüyaların sırasına göre sıkıntılı, zalim yahut mesut diyarına gideriz. Tecrit ve teksif gibi zihnî ameliyelerimiz bile, bir bakıma göre, rüyaya yakındırlar. Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları uyanık hâlde görülen bir rüyadan başka bir şey değildir. Vecd rüyadır. Çok defa manzara karşısındaki ruh haletimiz de uyanık hâlde görülen bir rüyadır.”³⁹⁶

Tanpınar’ın sözünü ettiği rüya zihnî bir ameliye ile elde ediliyor. Hâlbuki psikanalistlere göre rüya, bastırılan duyguların uyurken aklın denetiminden kurtularak bilinç üstüne çıkmasıdır. Biri iradi iken öteki irade dışıdır. Psikanalistler rüya hâlini elde etmek için aklın denetimini devre dışı bırakırlar. Tanpınar ise rüya görmek için uyanık olmayı bile yeterli bulmaz. Çünkü rüya görülen değil, kurulan bir âlemdir. O hâlde “*en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya hâlini kurmak*” gerekecektir. Burada “*rüya hâli*”nin dilde kurulduğuna dikkat etmek gerekir. Bu, dilde ve dilin marifetiyle realitenin kayıtlarından kurtulmuş yeni bir âlem inşa etmedir. Kısaca Tanpınar’ın rüya hâline, şiir hâli demekle sakınca yoktur. Tanpınar asıl bu âlemin peşindedir. Bu yüzden, “*İster bir rüyayı anlatalım, ister realiteden bahsedelim; sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği altında eşyayı gösterebilmektir. Ancak bu suretledir ki sanat adamı ömrünün arızalarına, realitenin akislerine realite üstünde bir çehre verebilir. Bu demektir ki eserlerimizde, benliğimizin bir köşesinde, bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir.*”³⁹⁷ Öyleyse Tanpınar, çok özel his ve hayallerini realitenin üstünde bir çehreye kavuşturmayı şiirinin kaynağı olarak görmekte. Böylece onları daima değişen realitenin elinden kurtarmış olacaktır. Devam

³⁹⁵ Kolcu, Age., s. 159.

³⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir ve Rüya”, *Ülkü*, sayı: 50, (Biriciteşrin 1943), s. 3 / Edebiyat Üzerine Makaleler, (Haz. Zeynep Kerman, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 32.

³⁹⁷ Tanpınar, Age., s. 34.

eden paragrafta yaşanan “an”ların ancak sanat sayesinde yok olmaktan kurtarılacağı haber verilir:

“Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice’yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahirette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hatıra, ömrün her vâkıası bize kendi hususi nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi bulabilmek lâzımdır. Bazen bu nağme kendiliğinden – dıştan gelen herhangi bir sebeple – satıhta yüzmeye başlar. Bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir.”

Orfeus şairin kendisidir, Eurydice ise şiiri. Şair, elindeki bu sazla hislerini ve hayallerini sese dönüştürerek ölümsüz kılmakta ve yine bu ses sayesinde istediği zaman onları yeniden yaşamaktadır. Öyleyse Tanpınar’ın rüya estetiği, zaman anlayışının uzantısıdır. Biri yaratıcı hamleyi ihtiva eden ve daimî bir değişim geçiren zamanı sezerek kâinatın ruhu ile birleşmek, realiteyi bütün hâlinde yaşamak; öteki sezilen “an”ları kendisiyle bütünleştirdiğimiz ve sanat sayesinde yeniden yaşayacağımız birer rüya âlemi hâline getirmektir. Ve her ikisi de amelî birer keyfiyettir. Bu yüzden sembolist öğretiyi yakından ilgilidir.³⁹⁸

Tanpınar’ın da içinde bulunduğu öz şiir taraftarları, poetik meselelere bazen birlikte cevap arıyorlardı. Bu tür faaliyetler daha çok matbuat çevrelerinde yürütülürdü. Kültür Haftası dergisinin tertip ettiği böyle bir toplantıda şiirin kaynağı ve tezahürü meselesi ele alınır.³⁹⁹ Toplantıya katılanlar, derginin yazar kadrosundan Mustafa Şekip Tunç, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Kutsi Tecer, Saki Safder, Sabri Ander, Mazhar Şevket, Elif Naci ve Münür Serim’dir. Tartışma konusu sanatın çocukluk intibaları ile ilgisidir. Tartışma, Mustafa Şekip’in sorduğu sorularla başlar. Filozofla şair arasında bir benzerlik kurulur. Münür Serim bir iktibastan hareketle her şairin farklı bir mizaca sahip olduğu fikrini ortaya atar. Mustafa Şekip, her mizacı farklı kılan hassasiyetin eserdeki hücrelerini aramayı teklif eder. Bunun üzerine her

³⁹⁸ Aslında Batı’da düş ve rüyayı estetiğinin esası yapan Gérard De Nerval (1808 – 1855)’dir. Nerval, romantik olmakla birlikte sembolizm ilk defa onun eserlerinde filizlenir. Layık olduğu ilgiyi göremeyen şair, sembolistleri derinden etkilemiştir. sembolik şiirin düş ve rüya ile münasebeti biraz da bu tesirden ileri gelir. Sanatkârın Rüya ve Yaşam (La rêve et la vie) isminde bir de kitabı vardır. Nerval’in sembolizme tesiri için bkz. Erdoğan Alkan, Şiir Sanatı, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 84. Tanpınar, büyük bir sanatkâr olarak tanıdığı Nerval’i çokça okumuş ve ondan etkilenmiştir. Nerval hakkındaki bir değerlendirmesi için bkz. “Paris’teki Sefaret Binamıza, Nerval’e ve Prenses de Lamballe’e Dair”, *Cumhuriyet*, sayı: 12362, (Ekim 1958) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 488.

³⁹⁹ Kültür Haftası’nın yazar kadrosu zaman zaman toplanıp belirlenen konularda tartışma yapmaktaydı. Bu tartışmaların özeti derginin başyazısı olarak neşredilirdi.

şairin eserinde kendine has muayyen motiflere yer verdiği sonucuna ulaşılır. Bu motiflerin çocukluk yaşantısıyla ilgisi irdelenir. Sabri Ander, Freud'un kuramına uygun bir açıklama getirir: *"Şiir mizacında daha ziyade çocukluğun tesiri vardır. Yani şiir dünyası, tahassürle hatırlanan bir çocukluk dünyasıdır. İlk oyuncaklarını renkleyen çocuk muhayyilesi yarın şairin muhayyilesi olur. Bence ilk şiir hamlesi, çocukluğa bir dönüş isteğidir. Çocukluk ve oyuncaklar âlemine giren unsurlar, renkler, eşya sesler yeniden yaşanır."* Bu görüş gene kabul görür ve desteklenir. Bu fikre somut kanıtlar arayan Mustafa Şekip, toplantıya katılan şairlerden kuvvetli çocukluk intibalarını anlatmalarını ister. İlk söz hakkı Tanpınar'a verilir. Şair, hafızasında çocukluktan kalma iki kuvvetli intibai ve bu intibain şiiriyle münasebetini şöyle belirtir:

"Bende iki intiba var. Öğle güneşi altında sakın deniz, hafızamda çocukluktan kalan iki kuvvetli manzaradan biridir; öteki de, on dört yaşında iken, Halep'te sıcak bir memleket akşamında, başımı birden bire kaldırıncı büyük bir apartmanın her penceresinden sarkan insan başlarının hâlâ içimde kalan tesiridir. Bunlar bana iki âlem arasında sıkışmanın heyecanını vermiş olabilir.

Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında

Diye başlayan şiirim, belki bu intibadan geliyor. Hep o manzaranın tesiriyle 'Hayat menfileri' isminde bir şiir yazmayı da çok düşünmüşümdür."

Daha sonra Ahmet Kutsi Tecer söz alır. O da çocukluğundan beri baskın olan bir hissinden söz eder: *"Benim çocukluğumdan bugüne kadar devam eden hislerim arasında yakaladığım bir şey var. Bu hüceyre sanki benim derimdedir. Meselâ havanın termometreye aksetmeyen en küçük değişikliği bende büyük bir tınnet hâsıl eder."* Peyami Safa ve Tanpınar, şairin bu hissiyle şiiri arasındaki ilişkiye temas ederler. Başka örnekler üzerinde de durulur. Son olarak hatırlanamayan intibaların sanattaki yeri tartışılır. Tanpınar, *"Hatırlamadığımız ve hafızamızda bulamadığımız taraflar haberimiz olmadan şahsiyetimizi ve eserimizi hazırlıyor; hatırladığımız ve bulduğumuz taraflarsa bize kendi kendimizi bulduruyor."* görüşünü dile getirir. Bunun üzerine tartışma şu cümlelerle son bulur: *"Mustafa Şekip'in ortaya koyduğu canlı sanat ve psikoloji meselesi, Ahmet Hamdi'de son ifadesini bulmuştu. Bu yoldan gidecek bir tenkitin sanat eserini şahsa bağlayan en kuvvetli münasebetlerden birini yakalayacağına şüphe*

edilmedi ve bizde psikolojik tenkidin doğabilmesi için genç münekkitlerin bu mebdeler üstünde çalışmalarından doğacak faydalar konuşuldu.”⁴⁰⁰

Bu toplantıya Mustafa Şekip’in öncülük ettiği anlaşılmaktadır. Toplantıda bir nevi diyalog hâlinde ortaya konan bu poetik düşünceyle Freud’un sistemleştirdiği psikanalizm savunulmuştur. Psikanalizm düşüncesi bu yıllarda etkisini gittikçe artırmaya başlamıştır. Öz şiir taraftarları da poetik düşüncelerini dile getirirken Freud’un kuramına kayıtsız kalmazlar. Ancak ilerleyen yıllarda bazı tereddütler doğacaktır.

20. yüzyıl düşünce hayatını iki düşünür biçimlendirir: Henri Bergson ve Sigmund Freud. Bergson, yeni bir zaman telakkisi getirdi ve hakikati onda aradı. Soyut olan bu hakikat ancak sezgiyle elde edilebilirdi. Sezgi, şuurda gerçekleşen içgüdüsel bir faaliyetti. Özne sezdiği hakikatle birleşiyordu. Zira sonunda her şeyin “süre”den zuhur ettiğini kavırıyordu. Bergson sezgiyi sanata da teşmil etti. Sanatkâr sezgi sayesinde eşya ile menfaatsiz temas kuruyor ve sezilen bu hakikat sanata dönüşüyordu. Kısaca sanatkâr eserinde kâinatın ruhu ile birleşiyor ve hakikati yaşıyordu. Freud ise davranış ve kişilik oluşumuna yeni bir kapı araladı: Psikanaliz. Freud da yöntemini sanata teşmil etti. Her türlü sanat faaliyetini bilinçaltı kompleksiyle izah etmeye çalıştı. Bu yöntem edebiyat sahasında yeni bir çığır açtı. Ancak hem Bergson’un hem de Freud’un taraftarları kadar eleştirenleri de vardı. Bu durum onların şöhretini daha da artırdı. Nihayet 20. yüzyıl düşünce hayatı iki kutuplu bir dünya hâlini aldı.

1850’li yılların çocukları olan Bergson ve Freud, İkinci Dünya Savaşı başlarında öldüler. Öldüklerinde bütün dünya onları tanıyordu. Türk aydını her ikisini de sağlığında tanımıştı. Fikirleri ise özellikle Cumhuriyet Devri’yle birlikte tartışılmaya başlandı. Ancak öncelik Bergson’undur. Öz şiir taraftarları, şiirin kaynağı ve tezahürü hakkında sezgiciliğe uygun düşünüyorlardı. Hatta sezgiciliği savunanlar, başka anlayışları tenkit etmek için poetik yazılar yazıyordu. Bunların başında Mustafa Şekip Tunç gelir. Sanatın kaynağını izah etmede psikanalizmi yetersiz bunalan Mustafa Şekip, daha önce ilgi gösterdiği Freud’un kuramına karşı çıkar:

“Şiir ve sanatın özünü bir tarafa bırakırsak psikolojiye düşen ilk soru şu olabilir: Artistik teşekkül nasıl bir teşekküldür yahut artistik faaliyetin psikolojik vetiresi ne mahiyettedir?

⁴⁰⁰ Metnin aslı için bkz. “Şiirde İlk Tomurcuklar”, *Kültür Haftası*, sayı: 9, (Mart 1936), s. 161.

Hiç şüphe yok ki, ilmî ve artistik faaliyet, beşeriyetin çocukluğunda, çocuk ruhunun henüz çatışmayan melekeleri gibi, birbiri içinde ve birbirlerinden ayrılmamış bir hâlde uyuyakalmışlardır. Fakat onun henüz bu farklılaşmamış hâlini ilim ve sanatın en iptidai bir teşekkülü gibi düşünmek mütekâmil varlıkları çok iptidai bir varlığın mefhumu içine sokmak olur. Bu tarzda aşırı tamimciliğe gitmek farklılaşma ve ayrılmanın birlikte getirdiği hususîlik, zenginlik ve ihtisası gözden kaçırmak, mütekâmili basite irca etmek gibi muhtuna giden bir gayret olur. Çünkü bu iptidai şekilde henüz ne ilim ne de sanat vardır. Binaenaleyh bu hâl, daha sonraki mütekâmil devirlerin karakteri hakkında kendisinden neticeler çıkarılabilecek bir başlangıç olamaz. Bu noktada ısrar edişimin sebebi, şiir ve sanatı en iptidai şekillerine irca etmek suretiyle tefsir etmek temayülünün zamanımızda çok kere revaç bulmuş olmasındandır. Bu zihniyetlerdir ki en yüksek sanat eserleri ve en büyük sanatkârlar, sanat ve sanatkârlıktan çok uzak ve büsbütün başka mahiyette vakıalara irca edilerek bunların hakikî bir tahlili olarak gösterilmiş ve bu telâkki birçoklarını doyurur gibi olmuştur. Hâlbuki sanat, iptidai insiyaklarımızı boşaltan bir müşhil; sanatkâr da bir nevroz yahut psikozdur, denildiği zaman bunun akliselime ne kadar aykırı bir hüküm olduğunu düşünmek lazımdır”⁴⁰¹

Sanatın mahiyeti nedir, sorusuna cevap arayan yazar; çocuklukta ilkel bir yetenek hâlinde bulunan ilim ve sanat nüvesinin mütekâmil sanat faaliyetinin hususiyeti hakkında kendisinden neticeler çıkarılabilecek bir başlangıç olamayacağını söylemektedir. Yazara göre bunu yapmak, sanatı en iptidai surete irca etmektir. Hâlbuki ne sanat iptidai insiyaklarımızı boşaltan bir müşhil ne de sanatkâr bir nevroz hastasıdır.

Mustafa Şekip, şiir ve sanatı psikanalizme göre tefsir etme temayülünün revaç bulmasından şikâyet eder.⁴⁰² Bu temayül, artık poetika metinlerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Psikanalizmden ilham alan en sistemli poetika ise 1940'lara doğru Orhan Veli tarafından yazılır. Marksist endişeleri de ihtiva eden bu poetika, şiirin kaynağı ve tezahürünü Andre Breton'un sistemleştirdiği psikanalizme dayandırmaktadır. Poetikanın ilgili bölümü şöyledir:

⁴⁰¹ Mustafa Şekip Tunç, “Şiir ve Sanat Neden Muhtardır?”, *Hayat*, sayı: 1, (İkincikanun 1939), s. 4. (Sahibi: Kâzım Sevinç Altınçağ)

⁴⁰² Aynı durumdan Peyami Safa da şikâyetçidir. Sanatın birikim, emek ve yaratıcı muhayyile sayesinde elde edildiğine inanan yazar şöyle der: “*Hakikî sanat eseri kâmil bir bakışa muhtaçtır. Bu kemal, tecrübeden de kültürden de müstağni kalamaz. Bazı meşhur isimlerin pek genç yaşlarında eser vermeye başlamış olmaları, çocukluklarında uğradıkları büyük felâketlerin verdiği derslerden ve tecrübelerden istifade etmiş olmalarıyla izah edilebilir. Bu derslerin de felâketin mevzuuna inhisar ettiğini unutmamalıdır. O mevzuda muvaffak olan muharrir, eğer tecrübe ve kültür sahasını genişletmeden yazmaya devam ederse ya ilk eserini taklide veya diğer mevzularda şaşılacak bir acemilik içinde görünmeye mahkûm olur... Ne şiir, ne de roman, içimizde beliren ilk sıcak temayülün ifadesi değildir... Hakikî bir sanat cehdinin kıymeti, yaratıcı muhayyilenin, kültür ve tecrübe ile kaynamış bir zekânın evinde geniş bir dünya görüşü ve sıkı bir teknikle çalışmasında aranır.*” Bkz. Peyami Safa, “Edebiyatın Güç Tarafı”, *Gündüz*, cilt: 1, sayı: 1, (Nisan 1936), s. 6.

“Edebiyat tarihinde her büyük şair ve her yeni cereyan şiire yeni bir hudut getirmiştir. Bu hududu azami derecede genişletmek, daha doğrusu şiiri huduttan kurtarmak bize nasip oldu...”

Fakat hudutsuzluk yahut mektepsizlik vasfı şiirde tek başına, ayrı bir şekilde mevcut olabilir mi? Şüphesiz ki hayır. Bu vasfın insana birçok yeni sahalara keşfettireceğini ve şiiri birçok ganimetlerle zenginleştireceğini tabii addetmelidir. Bizim kendi hesabımıza bu hudut genişletme ameliyesinde ele geçirdiğimiz ganimetlerin başlıcaları arasında safiyet ve besatet vardır. Şiirlik güzeli bunlardan çıkarma arzusu bizi şiirin en büyük hazinesi olan ve insanı hayatının bütün safhalarında kucaklayan bir âlemle daha yakından temasa sevk etmiştir.”⁴⁰³

Bu cümlelerin sahibi Orhan Veli, şiirde çok köklü bir değişikliğin peşindedir. Öyle anlaşıyor ki şiiri geleneksel değerlerin yükünden kurtarmakla işe başlamak istemektedir. Bu durum, geleneksel değerlerin reddi kadar, yeniliğin arayışı olarak da kabul edilmelidir. Aslında Orhan Veli’nin de çok iyi bileceği gibi uzun süre yaşamış gelenekler üzerinde yenilik yapmak zordur. Böyle bir gelenekte çok önemli bir buluş bile fazla yeni görünmez. Belki geleneğin yeni bir ihtiyacı olarak karşılanır. Bu şekilde tekâmül eden geleneklerde değişimin hızı dikkat çekmeyecek kadar yavaştır. Dolayısıyla olağan üstü zamanlarda ortaya çıkan yenilik sevdalıları bu hıza tahammül edemezler ve yenilik için çok kestirme bir yola başvururlar: Geleneği reddetmek. Türk edebiyatı Tanzimat’tan beri buna sık sık şahit olmuştur. Orhan Veli, bu kestirme yolu daha da çabuklaştırmak için geleneğe ait şiirlik her şeyi toptan inkâr etmiştir. Bu inkârın, şiirin hududunu genişleteceğine ve böylece şaire yeni imkânlar tanıyacağına inanmaktadır. Yazısının devamında bu sınırsızlığın kendilerine sunduğu âlemden söz eden Orhan Veli şunları kaydeder:

“Bu âlem tahteşşuurdur. Tabiat, zekânın kötü müdahalesiyle tağyir edilmemiş hâlde ancak burada bulunabilir. Keza insan ruhu burada bütün giriftliği ve kompleksleriyle fakat ham ve iptidai hâlde yaşar... Burada, bizim tarafımızdan olduğu gibi onlar (sürrealistler) tarafından da şiirin esas fonction’u olarak kabul edilen ‘tahteşşuuru boşaltma’ ameliyesinin daima bir cezbe hâliyle müterafik olmadığını ilâve etmeliyim. Eğer böyle olsaydı herkes sanatkâr olurdu. Hâlbuki sanatkâr elde edilmiş bir melekeyi rüya ve sair cinsinden hâller haricinde de kullanabilen adamdır. Kıymeti ve büyüklüğü ise bu melekeyi kazanış ve kullanışındaki maharetle ölçülür. Mümareselerle elde edilmiş bir şurubun, insana tahteşşuur dediğimiz kuyuyu kazabilecek kudreti getirdiğini Freud’u çok iyi bilen bir doktor ve sanatı fikirleriyle hemahenk bir şair olan Breton bundan senelerce evvel söylemiştir.

⁴⁰³ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 3; Taklit”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 157, (Ocak 1940), s. 333.

Fakat bu kudret acaba nedir? Ruhî hayatın yazılaşmış faaliyetlerinde şuurun kontrolü – az veya çok – daima mevcuttur. Yani normal şartlar dâhilinde tahteşşuuru yazı hâline getirmemiz imkân haricindedir. O hâlde imkânsız olan bu hâli melekeleştirmeye kalkmak büsbütün lüzumsuz bir gayret sayılmaz mı? Muhakkak ki bu meleke tahteşşuuru boşaltmak melekesi değildir. Olsa olsa tahteşşuuru taklit etme melekesi olabilir. Tahteşşuurun muhteviyatı ne gibi vasıflar arz etmektedir? Onu bir sanatkâr bir âlimden çok daha iyi ve çok daha derin hisseder. Eseri ise bu hissedişin taklidinden başka bir şey değildir. Sanatkâr mükemmel bir mukallittir.”⁴⁰⁴

Yazısına edebiyat tarihinin tamamını tenkit ederek başlayan Orhan Veli, şiiri, mektep fikrinin getirdiği her türlü sınırlamadan kurtardıklarını iddia eder. Mektep fikri nedir, şiire ne gibi hudutlar getirmiştir ve şiiri her türlü huduttan kurtarmak ne demektir? Aslında “mektep” kavramı hâlâ netlik kazanmış değildir. Konu ile ilgili bazı önemli araştırmalar, Türk edebiyatında “mektep” ya da “akım” kavramlarını karşılayacak edebî bir oluşumun ortaya çıkmadığını söyler.⁴⁰⁵ Ancak metnin ilerleyen kısımlarında Batı’daki akımların adını zikreden Orhan Veli’nin “mektep” kavramıyla yalnızca Türk edebiyatındaki grup ve hareketleri kastetmediği anlaşılmaktadır. O hâlde Orhan Veli’nin cümleleri daha büyük bir iddiayı ifade etmektedir. Orhan Veli’ye göre aynı felsefeden ilham alan ve ortak dünya görüşünde birleşen mektepler, aynı estetik anlayışa bağlı kalmakla kendilerini sınırlandırmışlardır. Oktay Rifat’tan iktibas ettiği gerekçeye bakılırsa⁴⁰⁶ Orhan Veli, şiiri huduttan kurtarmak sözüyle hayata akseden her şeye şiirde yer vermeyi kastetmiş olmalıdır. Aslında mektepsizlik fikrini savunan Orhan Veli’nin “biz” diyerek ortak bir hareket tarzından söz etmesi tutarsızlıktır. Hatta metnin ilerleyen bölümlerinde Batı’daki bazı sanat akımlarına benzerliklerini de zikredecektir.

Şiirde mektepsizlik ile hudutsuzluğu bir tutan Orhan Veli, aslında bunun tek başına mevcut olamayacağını bilmektedir. Onu asıl ilgilendiren husus sınırlarından kurtulan şiirin zenginleşeceği fikridir. Nitekim şiirin sınırlarını genişletirken önemli bir ganimet bulduklarını haber veriyor: safiyet ve besatet. Şiirlik güzeli bunlardan çıkarmak için uğraşırken büyük bir hazine keşfetmişlerdir. Bu hazine “*tahteşşuur*”dur. Öyleyse

⁴⁰⁴ Kanık, Agm., s. 333.

⁴⁰⁵ Öztürk Emiroğlu, mektep veya ekol kavramlarının anlamını şöyle tespit eder: “*Toplumsal hayatın gerçeklerine ve gereklerine göre bir araya gelen, felsefî bir görüşten beslenen, ilkeleri ve eserleri orijinal, aynı sanat anlayışı ve ortak dünya görüşü çizgisinde birleşen, sanatın diğer dallarını da kapsayacak şekilde söylemleri olan, uluslar arası nitelik kazanmış, tutarlı gruplara akım veya ekol denmektedir.*” Bkz. *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*, (2. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2003, s. 33.

Garipçilere göre şiirin kaynağı şuuraltıdır. “*Keza insan ruhu burada bütün girifliliği ve kompleksleriyle fakat ham ve iptidai hâlde yaşar.*” Bu kaynak bizi sürrealizme götürür. Freud, sanatı, çocukluk döneminde bastırılan duyguların sembolik dille ifade edildiği bir nevi oyun telakki eder:

“Erişkinliğe ayak atan kimse oyun oynamayı bırakır, oyunun sağladığı hazdan görünürde el çeker. Ama insan ruhunu tanıyanlar bilir ki bir zaman tadılmış bir hazdan el çekmek kadar güç bir şey yoktur. Doğrusu el çektiğimiz bir haz da söz konusu değildir; bütün yaptığımız, bir hazzı atıp bir başkasını onun yerine koymaktır; el çekmek gibi görünen, gerçekte bir yerdeş ürüne yöneliştir. Dolayısıyla erişkinlik dönemine ayak atıp oyun oynamaktan çıkan kişi gerçek (reel) nesnelere yaslanmayı bırakmaktan başka bir şey yapıyor değildir; bundan böyle oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır.”⁴⁰⁷

Orhan Veli’nin ganimet dediği “*safiyet*” ve “*besatet*” şuuraltında muhafaza edilmiş çocukluk kompleksidir. Bu kompleks, şuuraltında ham ve iptidai bir hâlde yaşayarak yetişkinlik dönemine kadar ulaşır. Şuuraltına yönelen şair, burada zekânın kötü muamelesiyle bozulmamış bir insan tabiatıyla karşılaşacaktır. Bu örtük benlik ilkel ve çocukçadır. Garip şiirindeki çocuksu söyleyişi, şuuraltının saffetıyla ilişkilendirmek mümkündür. Hatta bu şiirlerdeki ben’in dili de oyun çağı çocuğuna aittir:

Ağaç

Ağaca bir taş attım;
Düşmedi taşım,
Düşmedi taşım.
Taşımı ağaç yedi;
Taşımı isterim,
Taşımı isterim!
Oktay Rifat – Orhan Veli
(Varlık / Ağustos 1937)

Tereyağı

Hitler amca!
Bir gün de bize buyur.
Kâkülünle bıyıklarımı

⁴⁰⁶ Orhan Veli metnin ikinci paragrafında Oktay Rifat’ın kendisine yazdığı mektupta “*Mektep fikri; zaman içinde bir fasılayı, bir duruşu temsil ediyor. Sürat ve harekete mugayir... Hayatın akışına uyan, dialectique zihniyete aykırı düşmeyen cereyan sadece mektepsizlik cereyanı.*” dediğini haber verir. Bkz. Age.

⁴⁰⁷ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine: Yazar ve Düşlem*, (Çev. Kâmuran Şipal), (4. bas.), YKY, İstanbul 2007, s. 105.

Anneme göstereyim.
 Karşılıklı olarak ben de sana
 Mutfaktaki dolaptan aşırıp
 Tereyağı veririm,
 Askerlerine yedirirsin.
 (Vatan / Eylül 1939)

Sürrealistler gibi, Orhan Veli de “*tahteşşuuru boşaltma*” ameliyesini şiirin asıl işlevi saymaktadır. Ancak şuuraltını şiirle boşaltmak mümkün müdür? Freud, şuuraltını boşaltan iki hâlden söz eder: hayal ve rüya. Freud’a göre sanatçı eserini birer gündüz rüyası sayılan bu hayallerden çıkarır. “*Oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realiteden kesin sınırlarla ayırır onu.*”⁴⁰⁸ Freud’dan etkilenen André Breton, arkadaşları Philippe Soupault ve Louis Aragon’la birlikte bilinçaltı boşaltma yöntemi olarak otomatizmi geliştirirler. Sanatçının bu yöntemle bilinçaltı gerçeğini ortaya koyduğuna inanırlar. Tabi bilinçaltı kendini çıplak olarak ele vermez. Daha çok düş dünyasına has imge ve simgelerle sunar. André Breton’un belirttiği gibi “*Bilinçaltından söküp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemlerimizdendir. Çünkü ‘gerçek yaşam’a en çok yaklaşan çocukluğumuzdur.*”⁴⁰⁹ Breton ve arkadaşlarının geliştirdiği otomatizm cezbe hâli değilse bile ona yakın bir durumdur. Eser yazılırken aklın denetimi devre dışı bırakılır. Orhan Veli, “*Tahteşşuuru boşaltma ameliyesinin daima bir cezbe hâliyle müterâfık olmadığını ilâve etmeliyim.*” diyerek otomatizme itiraz eder. Şaire göre “*Eğer böyle olsaydı herkes sanatkâr olurdu.*” Hâlbuki sanatkâr melekesiyle malzemesine tasarruf eden adamdır. Keza Orhan Veli, normal şartlar dâhilinde şuuraltının yazılabileceğine ihtimal vermez. O hâlde şuuraltını boşaltmak nasıl mümkün olacaktır? Orhan Veli, bu noktada sürrealistlerden ayrılır. O, şuuraltının ancak taklit edilebileceğini ileri sürer. Şaire göre şuuraltının muhtevasını “*bir sanatkâr bir âlimden çok daha iyi ve çok daha derin hisseder. Eseri ise bu hissedişin taklidinden başka bir şey değildir.*” Öyleyse sanatkâr mükemmel bir mukallittir. Şiirin kaynağını tahteşşuuru taklitte arayan Orhan Veli ve arkadaşları, aklın kontrolünden vazgeçmemişlerdir. Garip şiirindeki planlanmış yapı bunun açık göstergesidir. Bizzat Orhan Veli “*sanat pek de öyle otomatizm işi filan değil, bir cehit ve hüner işi imiş*” der. Bu yüzden Orhan Veli’nin poetikasını yüzde yüz sürrealist

⁴⁰⁸ Freud, Age., s. 105.

saymak mümkün değildir. Esasen Orhan Veli de bunun farkındadır ve Garipçilerin sürrealist gösterilmesinden rahatsızdır.⁴¹⁰

Şuuraltına taklit seviyesinde bağlanan Garipçiler, şiirin bir emek ürünü olduğunu düşünürler. İstenildiği zaman ve istenildiği kadar çalışarak elde edilen bir sanat eseri... Dolaysıyla bu şiir, yaşanan hayatın zevkine tâbidir. Bir başka deyişle şair, iltifat edileni üretir. Artık ilhamın yolunu beklemeyi lüzumsuz bulur. İsteddiği anda şuuraltına yönelir ve kısa aralıklarla belirip kaybolan şiirlik güzeli bulup çıkarır. Şiirin kaynağı ve tezahürü meselesini böyle değerlendiren Melih Cevdet Anday, buna şiirde an meselesi diyor. Şairin meseleyle ilgili düşüncesi şöyledir:

“Kısa şiirler çoğalıyor. Bu hadiseyi tesadüfün yahut şair hesabına bir beceriksizliğin, kısırlığın neticesi değil, şiirin umumî inkişaf seyrinde varılan bir konak diye kabul etmeyi izana daha muvafık buluyorum. Böyle olunca meselenin şiir yazmaya sebep olan tahassüs ve şiir okununca duyulan neşe bakımından iki cephesini düşünmek icap ediyor. Her ikisinde de süreklilik azalmıştır. Bu değişiklik yalnız şiirde müşahede olunmuyor. Hayatın bütün tezahürlerinde vaktin darlığından ötürü bir sıkışma ve teksif etme zorunu daima hissediyoruz.

Fakat kısa şiir sadece vakit darlığının neticesi olsaydı, ona belki katlanırdık ama samimî surette bağlanamaz, sevemezdik. İçimizde daima bir eski şiir hasreti taşırdık. Hele zamanımızda boş vakti çok olan şairler bulunabileceğine göre, onlar hayranlığımızı daha kolaylıkla elde etmeye muvaffak olurlardı.

Şu hâlde zahiren kısalıkla kendisini gösteren değişikliğin bir ana sebebi olmak icap eder.

Hakikatte değişiklik zihniyette ve zevklerde oldu. Bir zaman şair sanatını arardı. Onu bir yerde gizli bilir ve Tanrının yalnız kendisine teslim ettiği anahtarla bütün kilitleri karıştırır ve günün birinde elde ediverirdi. Yahut beklerdi. Bizce daima gizli olan bir seyahatten sonra ilham beklenen sanatı getirmiş olurdu.

Bugünkü sanatkâr, sanat aramıyor; yapıyor. Şiirin de insan elinden çıkan bütün diğer işler gibi emeğin mahsulü olduğunu biliyor.

Bir sanat eseri daima yorgunlukla biter... Bir şiir üzerinde aylarca, senelerce uğraşmak, eskilerin ‘mükemmeliyet’ dediği bu iş bugünün sanatkârına, güzelden uzaklaşmak gibi görünüyör. Arayan kendisini kaybedecektir. Kısa bir anda parlayıp sönen ‘güzel’ ihsaslarla, görünmez kollarını dokunulmayana, belli olmayana uzatabilen tahteşşuurla yakalanacaktır.”⁴¹¹

⁴⁰⁹ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 315.

⁴¹⁰ Orhan Veli bu rahatsızlığını aynı yazıdaki bir dipnotta şöyle dile getirir: “*Surréalisme*’den birkaç defa böyle sempati ile bahsetmemizden olsa gerek ya *surréalisme*’i yahut da bizim şiirimizi okumamış bazı insanlar hakkımızda yazılar yazarken bizi bu isimle tavsif ettiler. Hâlbuki *surréalisme*’le burada bahsettiğim iştirakler haricinde hiçbir alâkamız olmadığı gibi bir edebî mekteple de bağlılığımız mevcut değildir.” Bkz. “Şiire Dair: 3; Taklit”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 157, (Ocak 1940), s. 333.

⁴¹¹ Melih Cevdet Anday, “Şiirde An Meselesi”, *Oluş*, cilt: 2, sayı: 28, (Temmuz 1939), s. 433.

Melih Cevdet Anday'ın poetikası, savaşın eşiğindeki sanatkârın yerleşik değerlere duyduğu güvensizliği gösteren iyi bir örnektir. Bu sanatkâr günöbirlik eseri, kalıcı olana tercih etmekte ve “*bir şiir üzerinde aylarca, senelerce uğraşmak*” zahmetini göze alamamaktadır. “*Mükemmeliyet*”i ararken kendini kaybedecek kadar dikkati dağınıktır. O hâlde şiiri bir “*an*”lık kazanç olacak ve hemen sonra unutulacaktır. Çünkü bu nesil “*okuyanı daima takip eden, onunla daima beraber yürüyen şiirin verdiği azaptan nefret etmeyi öğrenmiştir.*” Anday, bütün bu sebeplerden ötürü şiirin artık kısa yazılması gerektiğini savunur.

Melih Cevdet Anday'ın sözünü ettiğı ve kaynağını bir anın heyecanından alan kısa şiir Garip şiirinin karakteristik özelliğidir. Ancak bu temayöl farklı anlayışları kapsamaz. Başta Ahmet Haşim'le Yahya Kemal olmak üzere öz şiiri savunanlar, aynı yıllarda şiirlerini çok uzun sürede yazıyorlardı. Dahası aynı yıllarda Anday'ın görüşünün tam tersi poetik yaklaşımlar da mevcuttur. Peyami Safa bir konferansında şiirin uzun bir uğraş neticesinde ortaya çıkışını şöyle bir benzetmeyle anlatır:

“Bir çiçeğin tabii kokusu şiirdir; fakat benim bu konferansında bahsetmek istediğim şiir, doğrudan doğruya tabiattan değil, bir kimyagerin o kokuyu sun'î vasıtalarla, lâvanta hâlinde yeniden yaratması gibi, şairin hünerinden ve iradesinden doğan şiirdir.

İçimizde şiir hâline benzer bir heyecanın doğması için belki bu çiçeğin kokusu kâfidir; fakat ortada çiçek olmadığı hâlde bu kokuyu yaratarak onun verdiği hazzı başkalarına geçirebilmek için hususî bir muamele lâzımdır ve lâvanta gibi şiirin de kendine mahsus bir kimyası vardır.”⁴¹²

Benzer bir imgeden yola çıkarak şiiri çok daha titiz ve hesaplı bir çalışmanın ürünü olarak takdim eden cümleler, daha sonra Necip Fazıl'ın Poetika'sında da yer bulacaktır: “*Şair, his cephesinde daha ilk nefeste vecd çözümlüşleriyle yere seriliveren bir afyon tiryakisi; fikir cephesinden de bu afyonu esrarlı havanlarda hazırlayan ve tek miligramının tek hücre üzerindeki tesirini hesaplayan bir simyacı...*”⁴¹³ Şair ancak, çetin bir uğraştan sonra malzemesine tasarruf edebilecek ve kendi kişiliğini eserine geçirecektir. Nurullah Ataç'ın dediğı gibi, “*Sanat adamı sadece eseneğe uyarak eser verdiğini kabul ederse o esere kendi kişiliğini karıştırmadığını kabul ediyor*

⁴¹² Peyami Safa, “Şiir Hakkında”, *Gündüz*, cilt: IV, sayı: 20, (1937), s. 41.

⁴¹³ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 472.

demektir.”⁴¹⁴ Şuuraltını olduğu gibi taklit etmek, ilhamın lütfettiğiyle yetinmekten çok farklı değildir. Onun için Anday’ın hem “*Bugünkü sanatkâr, sanat aramıyor; yapıyor. Şiirin de insan elinden çıkan bütün diğer işler gibi emeğin mahsulü olduğunu biliyor.*” demesi hem de “*bir şiir üzerinde aylarca, senelerce uğraşmayı*” lüzumsuz bulması az çok tutarsızdır. Eğer şiir bir emeğin ürünüyse üzerinde uzun süre çalışılması normal karşılanmalıdır. Bir başka deyişle emeğin ürünü olan asıl şiir üzerinde uzun süre çalışılan şiirdir.

Öz şiiri savunan poetika yazarları, şiirin kaynağını – mahiyeti ne olursa olsun – ancak sezilebilen bir realitede arıyorlardı. Bu sezginin Bergson felsefesiyle kesin bir ilişkisi vardı. Garipçiler ise şuuraltına yöneldiler. Bu yeni kaynağı insanlığa tanıtan Freud’dur. Kendilerini köklü birer düşünce sistemine dayayan bu iki poetik tecrübeden sonra şiire yeni bir kaynak ve hedef gösteren Necip Fazıl Kısakürek’tir. Esasen şair, şiirin kaynağı ve/veya tezahürü diye müstakil bir başlık ya da bölüm ihdas etmemiştir. Ancak bu mesele ile ilgili düşüncelerini farklı başlıklar altında dile getirmiştir. Poetika’nın “Şiirin Usulü” – daha sonra “Şiirde Usul” olacaktır – vb. bölümlerinde şiirin tezahürü meselesine geniş yer verildiği görülür.

Necip Fazıl, şiiri tanımlarken onun temel işlevini de belirtmişti: Mutlak hakikati aramak. Mutlak hakikat Allah’tı. Kısaca Necip Fazıl’da şiir, Allah’ı arama işidir. Öyleyse şiirin tezahürü de bu arama işiyle ilgili olacaktır. Yani kendisi de bu arayışla var olacaktır. Ancak Allah’ı her arayış şiir değildir. Şiir, usulü kendine has bir arayışın adıdır. Bu manada şiirle ilmi karşılaştıran Necip Fazıl şöyle der:

“İlim; hakikati, akıl yolundan, akılla çerçeveselendirerek, aklın takatini esas tutarak, attığı her adımı ötekine bağlayarak, yolu daima açık ve mahfuz bulundurarak, ulaştığı her merhalenin hesabını vererek arar ve âlet diye fikri kullanır. Şiir ise âlet diye yine fikri kullanır; fakat ona hiçbir ırgatlı işi vermez, meşakkat çekirtmez, onu kendi tahlilci yürüyüşüne bırakmaz, zaman ve mekân kayıtlarının üstüne doğru iter, izah ve hesap yollarını açık ve mahfuz bulundurmaksızın bir anda büyük netice ve terkibe fırlatır.

İlim, mutlak hakikati, polis tavrıyla arar. Beldesi, mahallesi, karakolu, nöbet kulesi, geçtiği sokaklar, çaldığı kapılar, iş bölümü, vazifesi vakti, imkânları, hülâsa bütün zaman ve mekân ölçüleriyle tabak gibi açık ve meydandadır. Ya şiir? O, mutlak hakikati hırsız gibi arar. Hiçbir şeyi belli değildir, hatta ismi ve cismi bile... Karanlık gibi, şeffaf camlardan sızacak;

⁴¹⁴ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 175.

dumanların asansörüne binip bacalardan inecek; nefes alınca kapılardan sığmayacak, nefes verince de anahtar deliklerinden süzülecektir.”⁴¹⁵

Necip Fazıl’ın şiirle ilmi mukayese etmesi sebepsiz değildir. O, sanatların sultanı saydığı şiirle düşüncenin en disiplinli faaliyeti olan ilmi, poetikayı da aşan daha geniş bir dünya görüşünün – bunun adını Büyük Doğu mefkûresi koymuştur – en temel unsurları sayar. Öyle iki unsur ki gayelerinden başka hiçbir ortak yanları olmadığı hâlde birinin hayatı ötekine bağlıdır. Çünkü ikisi de insan zihninin en ince buluşudur. Birinin ihmal edildiği herhangi bir medeniyet barbarlaşmaya ve ötekini de kaybetmeye mahkûmdur. Şair, ilim ve şiirin yöntem ve usul farklarını mukayese etmeye devam ederken şunları kaydeder:

“Biri mesuliyetli bir tahlil, öbürü mesuliyetsiz bir terkip...”

Biri ağacın yemişine, taş taş duvar örerek ve her taşa üstündekileri taşıtarak yükselir; öbürü iki dizi üzerinde yaylanıp zıplar.

Biri, ilim, asil gayesinden uzaklaşa uzaklaşa, birtakım müşahhas eşya ve hadiselerin amelî fayda noktalarını avlar ve mücerretten müşahhasa döner; öbürü, şiir, asli gayesine yaklaşıp yaklaşıp, teşhis vesilesi diye kullandığı aynı eşya ve hadiselerin amelî sevk ve idare kanunlarından uzak yaşar ve müşahhasan mücerrede kıvrılır.

İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit için... Bu yüzdendir ki tecritte kalan ilimlere (felsefe) sanat ismi verilirken, teşhiste kalan şiire de davulculuk zanaatı gözüyle bakılır.

İlmin usulünde tebliğ, şiirin usulünde telkin hâkim...

Şiir usulü, mutlak hakikati aramaya doğru, müşahhas tezahür gergefinde tecrit ve terkiplerin girift ve en muhteşemlerini örgüleştirerek kâh onları bütün düğümlerinden çözerek ve kâh yepyeni düğümlere bağlayarak, idraki, tek ân içinde eşya ve hadiselerin maverasına sıçratabilmektir.”⁴¹⁶

Şairin sözünü ettiği arayış tarzı, aslında aynı zamanda şiirin de tezahür tarzıdır. O, ilmî bir eser gibi delil, tespit, tasnif türünden kayıtlara bağlanarak tahlilci bir yürüyüşle teşekkül etmez. Nesre has insicamlı mantık silsilesinden azadedir. Sorguya-suale, hesaba-kitaba boyun eğmez. Kendi terkibine kendi usulüyle ulaşır. İlmin tezahüründe muhakeme, şiirin tezahüründe keyfiyet esastır. “*Biri mesuliyetli bir tahlil, öbürü mesuliyetsiz bir terkip...*” Necip Fazıl’ın şiiri tavsif ederken kullandığı ifadelere dikkat edilirse kendi kural ve kaidesini beraberinde getiren mutlak bir iradeyle karşılaşılır.

⁴¹⁵ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 2 – Şiirin Usulü”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 49, (Ekim 1946), s. 2.

⁴¹⁶ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 2 – Şiirin Usulü”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 49, (Ekim 1946), s. 2.

Bu tarzda tezahür eden şiirin kaynağı nedir? Şiir, mutlak hakikati arama işiyse şiirin kaynağı bu arayışla ilgili olacaktır. Hatta biraz daha ileri giderek şiirin kaynağı bu aramanın kendisi olacaktır, demekte sakınca yoktur. Necip Fazıl'ın şiiriyle aradığı mutlak hakikat, Allah'tır. O zaman şiirin kaynağı, Allah'ı aramaktır. Bir başka deyişle şairin Allah'ı arama çilesi, şiir olarak ifadesini bulmuştur. Şair bu aramanın niteliğini de belirtir: “*Sır ve güzellik yolundan arama.*” Bütün bunlardan hareketle denilebilir ki Necip Fazıl'da şiirin kaynağı ilahî sır ve güzelliştir. Kısacası şair şiirinde ilahî sır ve güzellikleri anlatacaktır. Hatta şairin böyle bir maksadının olup olmaması de önemli değildir. O, şiirinde daima bir gizin peşindedir. “*En büyük gizli, Allah'tır. Ve şiir, üstün manasıyla yalnız Allah'ı arayan bir âlet olduğu için, ister güneşten bahsetsin, ister tahtakurusundan, eşya ve hadiseleri kuşatıcı namütenahi ince ve girift nispetler içinde, Allah'ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarinin bir kapısından öbür kapısına geçerek ve kördüğümünün en belâlıları arasından süzülerek daima bulduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir bulunacak arar. Ve şair, işte bu soydan bulunacaklara yol verdiği nispette sanatkâr, onları çıkmaz sokakta tıkadığı nispette de davulcu kalır.*”⁴¹⁷

Şiire “*üstün manasıyla yalnız Allah'ı arayan bir âlet*” nazarıyla bakan Necip Fazıl, bu poetik telakkiye nasıl ulaşmıştır? Şairin Fransız sembolistleri iyi tanıdığı ve sembolizmden önemli ölçüde etkilendiği konusunda ortak bir kanaat mevcuttur. Hatta şair – bizzat Poetika'sında – sembolistleri şiirde bir merhale kabul eder. Sembolizme yeni bir ufuk açan Bergson felsefesine ise büyük bir ilgi göstermiştir.⁴¹⁸ Çünkü büyük bir savaş açtığı pozitivizm ve materyalizme en büyük darbeyi Bergson indirmişti. Filozofun savunduğu sezgici düşünce şairin ilgisini çekecek türdendi. Bununla birlikte Necip Fazıl'ın şiirin kaynağı hakkındaki düşüncesini ne sembolizmle ne de Bergson felsefesiyle kâfi derecede izah etmek mümkündür. Her şeyden önce bu poetik düşüncenin temel karakteristiği dindir. Hâlbuki hem sembolizm hem de Bergson felsefesi dinden uzaktı. Her ikisinin de nihai hedefi varlık ötesi veya varlığın oluşumuydu. Dinî manada yaratıcıya yönelme her ikisinde de yoktu.

Sanatı, yaratıcıya yönelme ya da yaratıcıyı arama kabul eden dünya görüşü yerlidir. Zira hüsnühattan tezhibe, arabeskten ebruya, minyatürden mimariye, musikiden

⁴¹⁷ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 50, (Ekim 1946), s. 2.

⁴¹⁸ Necip Fazıl Batı medeniyetini değerlendirirken Bergson'u müstesna bir isim olarak zikreder. Şaire göre Bergson, her şeyi yıkan Batı'nın elindeki maddeci düşünce silahını tahrip eden adamdır. Bkz. *İdeolocya Örgüsü*, (16. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 2007, s. 475.

şiiire kadar İslam medeniyetine ait bütün güzel sanatların kaynağı budur. Bu anlayışın arkasındaki düşünce sistemi ise İslam felsefesidir. Bu düşünce sistemi içerisinde en büyük pay, şüphesiz tasavvuf felsefesine aittir. Aslında hakikati aramak her İslami itikadın gayesidir. Fakat hakikate varmak ya da vuslata nail olmak daha çok tasavvufi bir haslettir. Tasavvuf anlayışını benimsemeden önce İslam âleminin dört büyük cereyanını derinden tetkik eden İmam Gazâlî, hakikate ancak sufilerin varabileceğine hükmeder. Çünkü “*Onların bilgileri iki nev’e ayrılıyordu: Okuyup, dinleyerek öğrenilen nazari bilgiler. Bir de yaşanılarak, tadılarak, hissedilerek elde edilen hâller, zevkler, makamlar. Bu ikinci sınıf bilgi kuru lâfla olmuyordu. Tatbikat lâzımdı.*”⁴¹⁹ Bu sofiyane bir hayat anlayışını da beraberinde getirmişti. Özellikle İslami Devir Türk Edebiyatında şiir ve musikin yegâne kaynağı bu anlayıştır. Ahmet Yesevî’den Şeyh Galib’e kadar bu devir Türk şairinin hakiki ilham kaynağı, bahsedilen tasavvufi düşüncedir. Denilebilir ki tasavvuf felsefesi filozoflardan çok şairler elinde işlenmiştir. Tanzimat’la birlikte Batı’ya açılan Türk şairi bu kaynaktan da vazgeçmiştir. Tanzimatçılar henüz şiirlerinin yetkin bir poetikasını yazamamakla birlikte, poetik düşünceleri Batı’daki edebiyat akımlarının taklidi niteliğindedir. Tanzimat Devrinin poetika sayılabilecek metinlerindeki romantizm etkisi Servet-i Fünûn yıllarında yerini realizme veya onun uzantısı olan parnasizme bırakır. Yine aynı yıllarda poetik düşüncüyü etkilemeye başlayan sembolizm ise Cumhuriyet Dönemine derinden tesir eder. Özellikle saf şiiri savunan poetikalar önemli ölçüde sembolizmden beslenecektir. Bu devrin ilerleyen yıllarında önce Bergson felsefesi, ardından Freud’un psikanalizmi ve onun edebiyata akseden yüzü olan sürrealizm, şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki poetik düşüncüyü hemen hemen tek başına şekillendirir. Böylece Tanzimat’tan beri Türk şiiri poetikasına yön veren temel düşünce daima yabancıdır. İşte Necip Fazıl, şiirin kaynağı ve tezahürü hakkındaki poetik düşüncüyü yeniden yerli bir felsefeye dayandırır. Biraz önce belirtildiği gibi bu felsefe tasavvuf geleneğinden doğmuştur. Esasen bu gelenekte insan faaliyetinin tamamı yaratıcıya yöneliktir. Mutasavvıf her hâliyle “*Ölmeden önce ölünüz.*” sırr-ı ilahisinin peşindedir. Onun, Rabbini aramak ve ona kavuşmaktan başka gayesi yoktur. Bütün hayatını buna adayan sanatkârın sanatını da bu gayenin emrine vereceği kesindir. Büyük mutasavvıfların pek çoğu aynı zamanda şairdi. Nitekim klasik Türk edebiyatının şaheserleri onların kaleminden çıkmıştır. Fakat bu büyük şairlerin

⁴¹⁹ İmam Gazâlî, *İhyâu ’ulûmi ’d-Din Tercümesi*, (Çev. Ahmet Serdaroğlu), cilt: 1, Cümle Yay., İstanbul 1993, s. 25.

hiçbiri şiiri estetik bir zevk ve eğlence aracı olarak görmemiştir. Modern sanatkârın anladığı manada sığınılacak yeni bir dünya icat etmenin peşinde de değildir. Bu edebiyatın ladinî istisnaları ise yine aynı lügati kullanıyorlardı. Mutasavvıf şair, ilahî sır ve güzelliği remiz, mecaz ve istiarenin imkânları ölçüsünde anlatı. Fakat bu da gelişigüzel ve amaçsız değildir. Her şair kendi manevi mertebesine göre hayran olduğu ilahî güzellikten söz ederken aslında talip olduğu vuslatı anlatmış olur. Dolayısıyla mutasavvıf şairlerin eserlerine bütün olarak bakıldığında bir seyr ü sülukûn hikâyesiyle karşılaşılır.

Aşkın aldı benden beni
Bana seni gerek seni
Ben yanarım dün ü günü
Bana seni gerek seni

Ne varlığa sevinirim
Ne yokluğa yerinirim
Aşkın ile avunurum
Bana seni gerek seni

Diye yanıp tutuşan Yunus Emre'nin

Canlar canını buldum
Bu canım yağma olsun
Assı ziyandan geçtim
Dükkânım yağma olsun

Ben benliğimden geçtim
Gözüm hicabın açtım
Dost vaslına eriştim
Gümânım yağma olsun

Mısralarını bir vuslatın sevinci veya huzuru olarak karşılamak gerekir. Yunus Emre'nin bütün şiirlerini bu hikâyenin bir yerine yerleştirmek mümkündür. Geleneğin son şöhreti Şeyh Galib, bu hikâyeyi neredeyse bir roman kurgusuyla ele alır. Klasik anlamda Hüsn ü Aşk hakiki bir şiirdir. Türü ve şekli ne olursa olsun, klasik şiirin kaynağı Hüsn ü Aşk'ın kaynağıyla aynıdır. Fakat Şeyh Galib'in bir mesnevide söylediğini herhangi bir şair bir gazelde hatta bir beyitte dile getirebilir. Şairin yegâne kaynağı bu ilahî aşk serüvenidir. İşte Necip Fazıl şaire yeniden bu kaynağı gösterir. Şüphesiz modern bir şair ve fikir adamı dikkatiyle: “*Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir.*”

Necip Fazıl, Poetika'sını Garip tecrübesinden sonra tamamlamıştır. Şiirlik güzeli şuurltında gizli kalmış çocukluk kompleksinden çıkarmaya çalışan Garipçiler, sanatı sıradan insanın basit hassasiyetlerini tespiti indirgemisti. Şiirin en büyük hazinesi diye gösterdikleri şey, insan ruhunu ham ve iptidai bir biçimde muhafaza ettiğine inandıkları şuurltıydı. Hatta şuurltının da ancak taklit edilebileceğine inanıyorlardı. Kısacası Garipçiler şuurltındaki çocukluk kompleksini taklide yönelmekle şiiri işlevi bakımından cüceleştiriyorlardı. 1940'lara doğru poetik düşüncenin vardığı nokta buydu. Şiirin kaynağı ve işlevi hakkında Necip Fazıl'ın geliştirdiği poetik düşünce, Garipçilere tam bir karşı çıkıştır. Poetika'nın “*Şiirde Kütük ve Nakış*” bölümünde dördüncü sınıf şairlerden sayılarak “*aşağının bayağısı yelteniciler*” diye tavsif edilen gurubun özellikleri Garipçilerle örtüşmektedir. Necip Fazıl, Garipçilerin tam aksine sanatların sanatı dediği şiiri yeniden yüceltir. Hatta ilmin bile üstüne çıkarır. Böylece şiir, insan uğraşlarının en ulvisi olur. Onu yüce kılan hususiyeti ise Allah'ı aramaktaki üstün imkânlarıdır. Şair bu arayışın biçimini de belirtir: “*İster güneşten bahsetsin, ister tahtakurusundan, eşya ve hadiselerin kuşatıcı namütenahi ince ve girift nispetler içinde Allah'ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarinin bir kapısından öbür kapısına geçerek ve kördüğümünün en belâlıları arasından süzülerek daima bulduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir bulunacak arar.*”⁴²⁰ Öyleyse şair, eşya ve hadiselerde gizli ilahî sanatı müşahade ederek mutlak hakikate ulaşmak istemektedir. Eşya ve hadiselerdeki hakikat daha doğrusu evrendeki hakikat zaten tasavvuf felsefesinin esas meselesidir. Muhyiddin İbn Arabî'ye göre “*hakikat varlığın birliğindedir. Her şey Allah'ın birliğinden ibarettir. O önce biriciklik (Ahadiye)dir. Sonra birincilik (Vahidiye) daha sonra birlik (Vahde) olarak anlaşılır. Onun sonsuz üniversal varlığı dışında hiçbir varlık yoktur. Varlığın birliğinde zahir (görünüş) ile bâtın (iç), zorunsuz ile zorunlu, peygamberlik ile velilik birleşirler.*”⁴²¹ Hilmi Ziya Ülken, İbn Arabî felsefesini “*ezelî bir an (instantanéisme) felsefesi*” olarak değerlendirmekte ve onu Hegel ile Bergson sistemlerinde merkezî bir rol üstlenen zaman ve oluş fikrinin tam karşısına koymaktadır. “*Bu görüşte zaman, süre ve değişimin yeri yoktur. Çünkü onlar âlemde gördüğümüz aldatıcı gölgelerden ibarettir. Olaylar zamanda belirsiz bir gelecek olmadığı için önceden görülemeyecek hiçbir şey yoktur. Her an öteki anın aynıdır.*

⁴²⁰ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 50, (Ekim 1946), s. 2.

⁴²¹ Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Felsefesi*, (3. bas.), Ülken Yay., İstanbul 1983. s. 243.

*Varlık ‘ezelî bir hâl’dedir. Olaylarda gördüğümüz değişme görünüşte meydana çıkan sırrın bu tek anından ibarettir. İbn Arabî’ye göre Allah’ın kendini görmek için dışlaşmasının ilk mertebesi aslî sevgidir ki, bu ‘gizli hazine’ hâlini almıştır. Sonradan art arda olarak bütün olaylar bir anda ve aynı zamanda doğmuştur.”*⁴²² Muhyiddin İbn Arabî’nin “*vahdet-i vücud*” felsefesini “*vahdet-i şuhut*” düşüncesiyle karşılayan İmam Rabbânî ise Allah’ın hakikatini başka hiçbir şeyin katılmadığı sırf varlık olarak tarif eder. Ona göre “*Allah’ın varlığı iyiliğin, yetkinliğin kökü ve her türlü güzelliğin ilkesidir. Ne zihinde ne dışta hiçbir terkibe girmeyen ve gerçekliğinde terkibi düşünülmeyen basit ve gerçek bir bütündür. Allah’ın imkânlarının açılımları (muvasat) hamledilmiştir (prédicatif) ondan müştak (dérivatif) değildir. Fakat onda yükümlülük nispeti yoktur. Çünkü onun mertebesinde her türlü nispet kalkmıştır. Genel ve ortak bir varlık Allah’ın öz varlığının akislerinden (gölgelerinden) biridir. Ve bu gölge de Allah’ın özüne ve şeylere türeme yolu ile hamledilmiştir. Allah’ın açılımlarından değildir.”*⁴²³ Necip Fazıl, şiire, mutasavvıfların böyle izah ettikleri mutlak hakikati arama mesuliyetini yüklemektedir. Aynı poetik anlayış klasik şiirde de mevcuttu. Fakat bu, estetik zevki temin etmeyi amaçlayan sanat eserinin doğasına aykırı değil midir? Mesela Batı medeniyetinde bu türden bir tecessüs daha çok felsefenin sahasına girecektir. Ancak iman esaslı İslam medeniyetinde insanın her faaliyetine hâkim olan Rabbini arayış, sanatın ve zevkin de yegâne kaynağıdır. Çünkü bu anlayışta sanat bir olgunlaşma aracıdır. İmam Gazâlî “*Manevi yönden olgunlaşanlar için Allah’ı bilmek, onun cemalini mütalâa etmek ve ilâhî umurun esrarına erişmek zevklerin en büyüğüdür.”*⁴²⁴ derken her insan gibi sanatkârın da yönelmesi gereken kaynağı işaret eder. Necip Fazıl, şiirin kaynağını Gazâlî’nin zikrettiği ilahî zevkte arayanlardandır. Ancak bu arayış zamana bağlı olarak niteliğini biraz değiştirmiş olabilir. Yani modern felsefelerden gelme bir dikkatin bu arayışa müdahil olması kaçınılmazdır.

Cumhuriyet Devri poetika yazarları şiirin kaynağı ve tezahürü meselesinde üç önemli düşünce sistemine bağlanmaktadır: Sezgicilik, psikanalizm ve dinî mistisizm. İlk ikisi daha çok Batılı düşünceyle temasın eseridir. Yani yabancıdır. Sonuncusu ise yerlidir. Bu bakımdan geleneğe dönüş anlamına gelir. Poetika yazarları genellikle bu düşünce sistemlerinden birine itibar etmiştir. Ancak birden çok sistemden etkilenenler

⁴²² Ülken, Age., s. 250.

⁴²³ Ülken, Age., s. 269.

de yok değildir. Dahası meseleyi yalnızca bu düşünce sistemlerine göre izah etmekle yetinmemiş, kendi mizaçlarına uygun fikirler de geliştirmişlerdir.

2.4 ŞİİRİN GAYESİ

Şiirin gayesi, şiirin kaynağı ve tezahürü meselesiyle yakından ilgilidir. En genel manada şiir, kendi kaynağına varmayı ve kendine has biçimle ortaya çıkmayı gaye edinir. Bu yüzdendir ki herhangi bir poetika metni, şiirin kaynağı ve tezahürünü izah ederken aslında dolaylı bir biçimde şiirin gayesinden de bahsetmiş olur. Bununla birlikte şiirin gayesi ile şiirin kaynağı ve tezahürü bire bir örtüşen meseleler değildir. İlki şiirle veya şiirde varılmak istenen nihai maksat; ikincisi şiirlik güzelin çıkarıldığı duygu, düşünce, kültür vb.den mürekkep mermer sütundur.

Şiire bir gaye isnat etmek, ilk bakışta şiirin tabiatına aykırı gibi görünmektedir. Çünkü şiiri bir maksadın güdümüne bırakmak, aslında ideolojilerin insafına terk etmekle birdir. Bu manada bir maksat, hakikaten bütün sanatlar gibi şiirin doğasına da aykırıdır. Çünkü bu maksat, onun özüne ait değildir. Ona dışarıdan musallat olan yabancı bir düşüncedir. Bununla birlikte insanın ortaya koyduğu her faaliyet bir gayeye yöneliktir. Dolayısıyla şiiri dışarıdan kuşatan yabancı maksatların ötesinde kendi özünden doğma hakiki bir gayesi vardır. Bu gaye onun varlık sebebidir. Poetika metinlerinde üzerinde durulan gaye de budur.

Cumhuriyet Dönemi poetikalarında şiirin gayesi, üzerinde çok fazla durulan bir mesele değildir. Daha çok başka meselelerle ilgili cümlelerin satır aralarında yer almaktadır. Buna rağmen gaye ile ilgili değerlendirmeler, ifade ettikleri poetik düşünce bakımından son derece önemlidir. Denilebilir ki bu tür cümleler poetikaların anahtarını ele verecek niteliktedir. Ancak anahtarın eve nispeti neyse şiirin gayesiyle ilgili cümlelerin bu dönem poetika metinlerine nispeti de odur. Konuya satır arası düzeyde ilk deyinen Ahmet Haşim olmuştur. Konunun müstakil bir mesele olarak ele alınması ise Necip Fazıl'ı bekleyecektir. Bunun aksine aynı dönem, ideolojik beklentilerin en üst seviyede olduğu bir zaman dilimidir. Bu dönemi ele alan ortalama edebiyat yazılarında “şiirde gaye” kavramının çağrıştırdığı ilk anlam “ideolojik maksat”tır. Çünkü Cumhuriyetin ilk yılları pek çok anlayışın bir arada yaşadığı ve her birinin kendi

⁴²⁴ İmam Gazâlî, *İhyâu 'ulûmi 'd-Din Tercümesi*, (Çev. Ahmet Serdaroğlu), cilt: 4, Cümle Yay., İstanbul 1993, s. 557.

anlayışını hâkim kılmak istediği son derece karmaşık bir dönemdir. Esasen bu süreç, Cumhuriyet Dönemi ile başlamış da değildir. Fikir bağlamında en büyük kaos Meşrutiyet yıllarında yaşanmıştır. Millî Edebiyat Dönemindeki yeni zemin arayışları ise farklı şiir anlayışlarını ortaya çıkarır. Buna bağlı olarak şiir ve edebiyat tartışmaları hız kazanır. Döneme ait poetik düşüncenin neredeyse tek kaynağı bu tartışmalardır. Ancak bu tartışmalar, çoğu zaman ideolojik bir çatışmaya dönüşmekte ve poetik düşüncenin önünü tıkamaktadır. Cumhuriyet Dönemi böyle bir tecrübenin devamıdır. Bu tecrübe zaman zaman önemli poetika metinleri de vermiştir. Ancak taraf olmanın getirdiği bazı tereddütler daima mevcuttur. Cumhuriyet Döneminin kendini en fazla kabul ettirmiş şairlerinden Yahya Kemal bile, şiirin gayesiyle ilgili düşüncelerini dile getirirken bu ideolojik çatışmadan ötürü iddialı olmaktan âdetâ sakınır. Orhan Seyfi'nin, bir mülakatta kendisine yönelttiği “*Sizce şiirin deruhte ettiği bir vazife var mıdır?*” sorusuna cevap veren Yahya Kemal, her ne kadar ideolojik çatışmalara çıkışırsa da kimseyi rahatsız etmemeye özen gösterir:

“ – Şiir bir kuvvet olduğu için, beşerî birer maksat güdenler: Dinciler, ihtilalciler, milliyetperverler, komünistler, ahlâkçılar, hâsılı birer gaye güdenler bilhassa bu son devirlerde şiirin bir vazifesi olduğunu vaaz ediyorlar ve kendilerine iktifa etmeyen şairleri hiçe sayıyorlar. Sosyalist kalkıyor, vatanperver şairi istihzasına boğuyor, mütedeyyin kalkıyor, dine karşı kayıtsız şairi ruhsuz gösteriyor, milliyetperver kalkıyor aşk ve tabiat şairlerini kayıtsız ve hissiz ilân ediyor. Hâsılı bu havariler şiiri kendi hesaplarına seferber etmeyi arzu ettikleri için şiire kendi maksatlarına göre program çiziyorlar. Ben vatanperver Eschyle'e, derviş Yunus Emre'ye, haydut François Villon'a, vezir bendesi Nedim'e, ihtilâlcî Auguste Barbier'ye mezheplerinden, mesleklerinden hesap sormam. Şiirde en hafif bir zemin olan güller ve yapraklarla, en ağır zemin olan Bolşevizm aynıdır. Türkçede ‘Söylenene bakma, söyleyene bak.’ derler. Bilhassa şiirde söyleyene bak, derim. Şiir fikirler gibi eskimez, daima yenidir. Filozof Chamberlain'nın ne güzel bir sözü vardır: ‘Sanat daima yenidir.’ Doğrudur.”⁴²⁵

Her türlü tartışma karşısında sanatkâr kalmayı tercih eden Yahya Kemal, bunları Millî Edebiyat zevk ve estetiğinin zaferini ilan ettiği Cumhuriyet Dönemi başlarında söylüyordu. Millî Edebiyat estetiği, millî romantizm heyecanından doğmuştu. Bu heyecan Anadolu'yu abideleştirdi. Öyle ki memleket realitesi şiirin asıl konusu olarak teklif edilmeye başlandı. Bu ölçüleri aşan şiir edebî kıymetine bakılmaksızın

⁴²⁵ Orhan Seyfi (Orhon), “Yahya Kemal Beyle Mülâkat”, *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 274.

eleştirilmekteydi. Etrafında en fazla gürültü koparılanlardan biri Ahmet Haşim'dir.⁴²⁶ Daha başında bu gürültüyü susturmak isteyen Haşim, önemli bir poetika kaleme alır ve bu poetikada şiirin gayesini de tayin eder: “*Eser-i sanatın en büyük hedefi muhayyileyi kendine ram etmektir. Buna muvaffak olamayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i sanat olmamaktan kurtaramaz.*”⁴²⁷ Bu iki cümle, mevcut anlayışa tam bir karşı çıkıştır. Mevcut anlayış şiiri realiteden çıkarmak istiyordu. Hâlbuki Haşim, muhayyileden söz eder. Muhayyileyi kendine ram edecek şiirin realiteye ait sınırları aşması kaçınılmazdı. Bu ise beraberinde anlam sorununu getiriyordu. Zaten bu yazı, şiirde anlamı izah etmek için yazılmıştır. Öyleyse Haşim'in tayin ettiği hedefle şiirin anlamı arasında sıkı bir münasebet vardır. Kısaca şiir, muhatabını peşinden sürükleyen hayalî bir âlemdir. Ve onun anlamı muhatabı kendine ram etmesinde gizlidir. Aslında Haşim, şiiri devrine göre değişen her türlü heyecanın ötesinde hakiki bir kıymet olarak telakki ediyordu. Bu anlayışa göre şiir, herhangi bir devrin heyecanına aracı olduğu için değil; hayatın üstünde, kıymeti kendinden yeni bir heyecan ihdas ettiği için vardır. Haşim'in sistemleştirdiği bu poetik düşünce Cumhuriyet Döneminde büyük bir yankı bulur. Bu konuda onun en yakın takipçisi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Haşim gibi, Tanpınar da gayesi kendisi olan saf şiirden yanadır. Başka amaçlara hizmet eden manzumeyi şiirden saymaz. Yazara göre “*Hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedî' alâka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.*”⁴²⁸ Haşim'deki “*muhayyileyi kendine ram etme*” düşüncesi Tanpınar'da “*saf bir alâka uyandırma*” biçimine dönüşmüştür. Muhatabını kendine ram eden, onda gündelik endişelerden uzak, saf ve bedii bir alaka uyandıran şiir, aslında ona realitenin ötesinde yeni bir dünya sunar. Tanpınar'a göre bu yeni dünyanın en asil tarafı, bizi sonsuzlukla yüz yüze getirmesidir. Bergson felsefesiyle münasebeti yukarıda izah edilen Tanpınar, şiiri bir nevi sezgi anı olarak düşünmekte ve şiirin karşısına muhatabı

⁴²⁶ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 63.

⁴²⁷ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

⁴²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 16.

ebediyetle bütünleştirecek müstesna anları temin etmek gibi çetin bir hedef koymaktadır:

“Musiki gibi şiirin de en güzel ve en asil anları bizi sonsuzlukla karşılaştırdığı anlardır. Bu pek nadir anlarda sade şiir değil, insanın kendisi de hakikî buutlarını ve manasını alır, yani Pascal’ın dediği gibi, ‘İki sonsuzluk arasındaki baş dönmesine varır.’ Vakıa bu çok güçtür; şiir gibi haddizatında muayyen olan bir sanat ile namütenahinin bu boğuşmasından muzaffer çıkabilmek için pek istisnâ bir yaratılış ve tükenmez bir sabır ister. Fakat hangi şey kolaydır ve hangi şaheser ölüm derecesinde yorucu ağırların ve bekleyişlerin çocuğu değildir.”⁴²⁹

Şiirde realiteyi aşmaya çalışan Tanpınar, hayata sırtını dönmez. Hayatı inkâr etmek şöyle dursun onu ebedileştirmek ister. Tanpınar’a göre şiirin gayesi, her anı silen zamanın elinden hayata ait bir şeyler kurtarmaktır. “*Hayatın ferman ferma izafileği içinde sanatkâr kendisini bir nevî mutlak tesisine mecburdur; bizim anladığımız manada fildişi kule de budur, yoksa hayatı inkâr değil.*”⁴³⁰ diyen şair, hayalle hayatın bütünleştiği ebedî bir hakikat peşindedir. Tanpınar’ın derinleştirdiği bu düşünce farklı muhitlerde dönemin sonuna kadar devam eder. Hatta kimi halkevi dergilerinde bile benzer fikirlere rastlanır.⁴³¹ Aslında sembolistlerin öne çıkardığı kendisini gaye edinen şiir telakkisi, daha sonra saf şiiri savunanların karakteristik düşüncesi olarak kalır. Valéry’nin aynı düşünceyi izah etmek için düzyazıyı yürüyüşe, şiiri raksa benzettiği meşhur yazı, Cumhuriyet Devrinin başından beri poetikaların asli malzemesidir. Aynı benzetmeyi iktibas eden Suut Kemal Yetkin, 1940’larda bu fikri bir kez daha perçinleyecektir: “*Raks gibi şiirin de başka yerlerde gözü yoktur, amacı kendisindedir.*”⁴³²

Türk edebiyatında “şiirin gayesi” meselesini müstakil bir başlık olarak ele alan ilk yazar, Necip Fazıl’dır. Yazı her ne kadar 1946’da neşredilmişse de fikrî hazırlık daha önce başlamıştır. Şair, henüz poetikasını toplu hâlde yazmadan önce şiirde gaye veya daha genel anlamda sanatta gaye konusunda bazı fikirlere sahiptir. Yeni Adam dergisinin düzenlediği ankete cevap veren Necip Fazıl, yukarıda bahsedilen anlayışa

⁴²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir ve Sonsuzluk”, *İz*, sayı: 8, (Sonkânun 1934) / Age., s. 302.

⁴³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, sayı: 4954, (1 Mart 1938) / Age., s. 25.

⁴³¹ Porsuk dergisinde yayımlanan Sanat başlıklı konferans metninde sanatın gayesi – çıkış noktası itibariyle kısmen farklı olmakla birlikte – benzer biçimde izah edilir ve şöyle denir: “*Halığın sembolü olan bu mükevvenatı bir hamle ile kavramak ve onun vereceği süruru duymak sanatın ve sanatkârın biricik gayesi olmuş olur.*” Bkz. Necmi Omaçer, “Sanat”, *Porsuk*, sayı: 47, (Mayıs 1940), s. 725.

uygun olarak sanatın kendisi için var olan ayrı bir âlem olduğunu söyler: “Benim için edebiyatın gayesi her şeydir, bir şey değildir. 19’uncu asrın malûm olan klâsik ‘Sanat sanat içindir.’ nazariyesine tam manasıyla taraftar olmaksızın diyebilirim ki ‘Sanat cemiyet için değildir.’ Sanat ayrı bir dünyadır ve o dünya kendisi içindir. Sanat nazarında ayrı ve mücerret ve kendi kanunlarına tâbi bir âlemdir.”⁴³³ Necip Fazıl, poetikasının filizleri sayılabilecek bu ilk cümlelerinde saf şiiri savunan poetik düşünceye bağlı görünür. Tanpınar’ın kısaca “Kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter.” dediği şiir için Suut Kemal Yetkin, “Başka yerlerde gözü yoktur, amacı kendisindedir.” demektedir. Necip Fazıl, bu düşünceyi aşağı yukarı tekrar ederek “Sanat ayrı bir dünyadır ve o dünya kendisi içindir.” der.

Bu hazırlık cümlelerinden sonra şair, şiirin gayesi konusunda yeni bir fikre varır. Bu fikir Poetika’da ortaya konan ana tema uygundur. Daha önceki anlayışa benzer yanları bulunmakla birlikte temel düşünce tamamen farklıdır. Daha öncekilerde görülmeyen mistik ve metafizik ruh, bütün düşünceye hâkimdir. Buna bağlı olarak anahtar kavramlar da yenidir. Necip Fazıl şiirin gayesiyle ilgili poetik düşüncesini iki mistik kavramla temellendirir: remzîlik ve sırrîlik. En kestirme ifadeyle şiirin gayesi remzîlik ve sırrîliktir. Bu asli gayeyi haricî gayelerle mukayese eden şair şöyle der: “Ana gayesi, mutlak hakikati usullerin en ince ve en giriftiyle aramak olan şiir... Evet, şiirin bu en gizli en mücerret gaye etrafında daha belirli ve daha soydaş gayeleri, güzellik, heyecan, ahenk, eda gibi işporta malı mefhumlardan evvel ve sonra, remzîlik ve sırrîliktir.”⁴³⁴ Necip Fazıl, işporta malı dediği vezin ve kafiye gibi ahenk unsurlarının, şiirin hakiki gayesi olamayacağı fikrinde ısrar eder. Onun bu ısrarı, özellikle sembolizmle başlayan ve saf şiiri savunanlar elinde bir hayli güçlenen estetikçi düşünceye tepkidir. Zira bu düşünce şiirin gayesini ritim ve ahenkten kurulu estetik bir dünya oluşturmaktan ibaret görüyordu. Hâlbuki Kısakürek’e göre hiçbir şiir; vezin, kafiye, ahenk ve eda gibi bayağı tertiplerle gerçek gayesine ulaşamaz. Çünkü şiiri şiir yapan öz, onun remzî ve sırrî bünyesidir. Ancak bu, şiirin mistik de olsa dinî bir dünya görüşünü nakleden tebliğ vasıtası olması demek değildir. Aksine şiirde gaye, bir şeyi

⁴³² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palmiye Yay., Ankara 2007, s. 5. (Yazı, 22 Ağustos 1943’te kaleme alınmıştır.)

⁴³³ Necip Fazıl Kısakürek, “Necip Fazıl B.in Cevabı”, *Yeni Adam*, sayı: 13, (Mart 1934), s. 7.

⁴³⁴ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 50, (Ekim 1946), s. 2.

anlatmak veya ifşa etmek değil; örtmek ve gizlemektir. Şiirdeki remzîlik ve sırrîlik de budur. “*O kelâm tarzı ki, bir şey bildirmekten ziyade, kasaların şifreleri gibi o şeyi sınırsız bağlamaya ve örtemeye memurdur; ‘Ne söyledi?’ yerine ‘Nasıl söyledi?’ kaygısından başka gaye tanımaz ve onun ismi şiirdir... Hiçbir şiirde ‘Ne söyledi?’ yok ‘Nasıl söyledi?’ vardır. Şiirdeki bu ‘Nasıl söyledi’ seciyesi, onun ‘Ne söyledi?’ cephesini peçeleyen ve mananın dış yekûnunu iç delâlete tâbî kılan bir remzdir.*” Öyleyse şiirdeki sır ve remiz, neyin sırrı ve remzidir ya da neyi gizler? Necip Fazıl, buna net bir cevap verir: “*En büyük gizli, Allah’tır.*” Hakiki gayesini idrak etmiş şiir neden bahsederse etsin, yalnız Allah’ı arar. Ancak onu sır ve güzellik yolunda arar. Öyleyse şiirdeki hiçbir söz tesadüf değildir. Kısaca “*her remzde ‘gizli’den bir işaret ve her ‘gizli’ işaretinde sırdan bir haber vardır.*”

Necip Fazıl’a ait poetik düşüncenin dinî olduğu daha önce söylenmişti. Dolayısıyla şiirin gayesi konusundaki düşüncesinin kaynağı da dindir. Ancak buna dinî mistik bir gaye demek belki daha doğrudur. Allah’ı eserinde sır ve güzellik yoluyla arama Batılı bazı felsefî sistemlerde mevcutsa da asıl İslamiyet’teki tasavvuf öğretisiyle örtüşür.⁴³⁵ Zira tasavvuf erbabı sadece sanatta değil, her hâl ve uğraşında yalnız yaratıcıyı arar. “*Bütün âriflerin maksadı, yalnız ona ulaşmaktır. Kimsenin bilemediği zevk-i manevi buradadır. Bu maksada ulaştıkları vakit, sıkıntı ve istekler mahvolur da kalp bu nimetin zevki ile meşgul olur.*”⁴³⁶ Bu bölümde bir hadisi de iktibas eden Necip Fazıl, bu hadisin ifade ettiği anlamı hakiki poetikanın ölçüleri sayar:

“‘Allah’ın sır hazinesi arşın altındadır ve anahtarları şairlerin dillerine verilmiştir.’ buyuran İlâhî Vahyin mukaddes dudakları (Hazreti Peygamber),

⁴³⁵ Necip Fazıl’ın sanatta mutlak hakikat olan Allah’ı arama gayesi, kaynağı itibarıyla İslamiyet’teki tasavvuf düşüncesine bağlı olmakla birlikte bazı Batılı filozofların felsefî sistemlerine de benzerlik gösterir. Şairin bu poetik düşüncesi Batılı filozoflardan en çok Plotin’in felsefesine benzer. “*Plotin felsefesinin esas problemi, mutlak varlık fikridir ki kendisi buna ‘bir – l’un’ veya ulûhiyet der... ‘Bir’ her şeydir fakat bu şeylerden hiçbirisi değildir. ‘Bir’ aynı zamanda hem iyilik hem güzellik hem yüksek akıldır. Bununla beraber iyilikten, güzellikten, akıldan üstündür. Buna bakarak Plotin’in kastettiği Allah’ın düşüncesiz, şuursuz bir şey olduğuna hükmetmişlerdir. Fakat eğer Allah düşünce değilse, bu da onun düşünceden daha fazla bir şey olduğundandır...*” Plotin, Allah’ı mutlak kemal olarak kabul eder. Ondan sudur eden varlığı da gittikçe kemali azalan aşamalı bir tecelli hâlinde düşünür. Bu tecelli silsilesinin başında – Allah’ın zatından hemen sonra – zekâ, sonunda ise madde vardır. Allah evreni kayıtsız şartsız yaratmıştır. “*O hem yaratıcı hem sanatkâr hem bir şairdir... Âlem, bir sanat eseridir; ilâhî bir şiirdir, sanat ve güzel bakımından muhakeme edilmelidir.*” Plotin, sanatta Allah’a yönelmeyi, onu temaşa etmeyi ve ona ulaşmayı teklif eder. Bunun için de “*Durmadan ahlâkî mükemmelliğimizi ve güzelliğimizi artırmalıyız, ancak bu şartla Allah’a kavuşmak mümkündür... Temizlenen ruh suret ‘forme’ olur, akıl olur. Böylece Allah’tan gelen ruh Allah’a döner.*” Plotin felsefesinin bazı dergilerimizde tanıtılması, Necip Fazıl’ın yeni yeni poetika metinleri yazdığı yıllara tesadüf eder. Şairin felsefe eğitimi almış birisi olduğu düşünülürse bu tesadüfün önemi daha iyi anlaşılacaktır. Ancak kesin bir hükme varmak için daha geniş bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Burada yapılan alıntılar için bkz. Suut Kemal Yetkin, “Plotin’in Estetiği”, *İz*, sayı: 9, (Şubat 1935), s. 6 – 9.

⁴³⁶ İmam Gazâlî, *İhyâ’ulûmî’-d-Din Tercümesi*, (Çev. Ahmet Serdaroğlu), cilt: 4, Cümle Yay., İstanbul 1993, s. 561.

her hadisede olduğu gibi bütün bir ‘poetika-şiiir hikmeti’ davasını da tek cümlelerin esrarlı menşuru içinde ve hiçbir faninin ulaşamayacağı mikyasta renk ve çizgiye boğdu. Bizse hangi istikametten gelsek o tek istikametini eşiğinde ve tüylerimizi diken diken eden bir vecdin muhteşem baskısı altında kendi öz ve küçük hakikatimizi de yine ve daima her hakikat gibi onun mukaddes ellerinde görüyor ve bu en yeni ve en çarpıcı delille hakikat Prensinin önünde bir kere daha eriyoruz.”

Necip Fazıl, sanatların sanatı dediği şiirin ancak bu poetik ölçüler dâhilinde üstün bir sanat vasfı kazanacağına inanmaktadır.

2.5 ŞİİRİN YAPI VE UNSURLARIYLA İLGİLİ POETİK MESELELER

2.5.1 Şiirsel İfadenin Mahiyeti

Dil, şiirin asli unsurudur. Şiir ancak dille var olur, dilde var olur. Bu yüzden şiir, ilk önce kendi dilini vücuda getirmelidir. Dilde kemale varamayan manzume şiir seviyesine yükselmez. Çünkü dil, şiirde şahsiyetin ifadesidir. Öteki unsurlar ancak dilin temin ettiği bu şahsiyet etrafından bir araya gelebilir. Nitekim her şair, ilk önce dilde kendine bir yer açmalıdır. Zira dil, herkesin ortak kullanım alanıdır. Bu yüzden geniş bir gelenek kurmuştur. Bu geleneği yüzlerce şairin kalemi meydana getirir. Ona tasarruf etmek kolay değildir. Bu, şairin ilk savaşıdır.

Şairler gibi, edebî akımlar da ilk önce geleneğin kendilerine kadar getirdiği dile savaş açarlar. Dilde muzaffer olamayan akım, yaşayamaz ve yerini çabucak bir başka akıma bırakır. Ne zaman bir akım dilde zafere ulaşırsa, o zaman büyük bir gelenek başlamış demektir. Bu durumu daha iyi anlamak için Türk edebiyatına bakmak kâfidir. İslamiyet öncesi Türk edebiyatının kudreti Orhun Abidelerindeki dilden anlaşılır. İslami Devir Türk Edebiyatı ise büyük şairler elinde biraz ağdalı da olsa muazzam bir şiir dili vücuda getirmiştir. Tanzimat’la birlikte ilk savaş dilde başlar. Fakat şiir dilinde kendini zafere ulaştıracak hamleyi yapamaz. Servet-i Fünûncular ise bunu başarmak için Fransız sentaksına müracaat ederler. Ancak hakiki bir şiir dili doğmaz. Millî Edebiyat hareketi, önceki dönemlere karış büyük bir dil savaşı başlatır. Bu mücadele Cumhuriyet Dönemine kadar sürecektir. Mücadelenin asıl tarafları Servet-i Fünûn zihniyeti ile Millî Edebiyatçı ruhtur. Cenab Şahabeddin ile Ali Canip Yöntem’in tartışmaları Millî Edebiyat hareketinin sonuna kadar devam eder. Cumhuriyet Dönemi başladığında ise

yeni lisan hareketi zaferini çoktan ilan etmiştir. Cumhuriyet Dönemi, Millî Edebiyatın sistemleştirdiği bu dil üzerine inşa edilir.

Aslında yeni lisan hareketi nispeten siyasiydi ve estetik hususiyetlere sonuna kadar riayet etmesi de beklenemezdi. Buna rağmen kısa zamanda şiir ve edebiyat dili olma yolunda önemli bir mesafe katetmiştir. Yahya Kemal bu tekâmülü değerlendirirken “...*Türkçe bu son on seneden beri güzel bir lisandır. Bu lisan bu saat hududumuz dâhilinde muzafferdir, yarın hududumuz haricindeki Türkleri de tabii güzelliğinin etrafında toplayacak.*⁴³⁷ *Yeni vatanın en kuvvetli bir unsuru bugünkü Türkçedir. Asıl ayarını bulan bugünkü lisanı artık kimse bozamaz!*”⁴³⁸ Bununla birlikte, Millî Edebiyat hareketinden doğan dilin edebî dil olduğu konusundaki tereddüt, Cumhuriyet Döneminde de son bulmaz. Bu tereddüdün en tanınmış temsilcisi, tasfiyeyi dahi yetersiz bulan inkılapçı zihniyettir. Esasen bu zihniyet meseleye estetik ölçülerle yaklaşmadığından poetik bir düşünceye malik değildir.⁴³⁹ Ancak Millî Edebiyat hareketinin içinden gelen ve meseleyi estetik çerçevede ele alan sanatkarlar içinde de Türkçenin tekâmülünü yetersiz bulanlar vardır. Yakup Kadri, Türkçenin tarihî gelişimini değerlendirirken bu memnuniyetsizliği şöyle dile getirir:

“Dil meselesinin yeniden ciddî ve kat’î bir surette mevzuubahis olduğu bu sırada her şeyden evvel bugünkü Türkçenin illetlerini tespit etmemiz lâzım geliyor. Bundan yirmi sene evvel ortaya bir ‘yeni lisan’ tabiri çıkmıştı. Bu çok yaşamadı. Yerini ‘güzel Türkçe’ye bıraktı. Sonra, sadece ‘millî dil’ oldu. Bu cereyanın ne kadar mütereddit ve metotsuz bir şey olduğunu kendine tam uygun düşen ismi bir türlü bulamamış olmasından kolayca anlayabiliriz.

‘Yeni lisan’, ‘Güzel Türkçe’, ‘Millî dil’ unvanlarını taşıyan bu cereyanın maksat ve gayesi gayet basit ve mahduttu: Arabî ve Farsî kaidelerle yapılmış terkipleri atmak ve nazımda aruz yerine hece veznini kullanmak.

Bugün hepimizin yaptığı şey budur. Fakat aradığımız, hasretini çektiğimiz Türkçeden hâlâ meydanda eser yok. Bunu bulmak için ta eski Türkçe metinlere doğru uzun bir seyahat yapmamız lâzım gelir. ‘Kutadgu Bilig’de, ‘Dede Korkut’ta Türk nesrinin su katılmamış safi çeşnisini sezer gibi oluruz. Yunus Emre’de Türk nazmının erdiği kemali heyecanla görürüz. Sonra, serpintileri bugüne kadar gelen halk şiirlerinin çok defa yabanî ve iptidai güzellikleri arasında doğrudan doğruya ruhumuzda çınlayan sesler duyarız. Yeni bir lisan yapmak, güzel Türkçe diye müphem bir hayalin peşinden koşmak

⁴³⁷ Yahya Kemal’in burada sözünü ettiği dil birliği, bu yıllarda Türk Dünyası aydınları tarafından tartışılmaktadır. Bkz. Adem Can, “Yeni Kafkasya Mecmuası”, *bilig*, sayı: 41, (Bahar 2007), s. 116.

⁴³⁸ Orhan Seyfi (Orhon), “Yahya Kemal Beyle Mülâkat”, *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 270.

⁴³⁹ Bu konu yukarıda Yeni Şiirle İlgili İdeolojik Beklentiler bölümünde ele alınmıştır.

neden? Türkçe, anamızın tatlı dili, bütün saffeti, bütün tazeliğiyle, dağ başlarından akan kekik kokulu sular gibi işte, şuradadır.

Yapma bir dilin, yapma bir edebiyatın duvarları arasında mahsur kalanlar bunu bir türlü göremiyorlar. Bizi uydurma Osmanlıcadan, uydurma bir Türkçeye atma istiyorlar.”⁴⁴⁰

Yakup Kadri, o güne kadar Türkçeyi geliştirmek için yapılanları yeterli bulmaz. Çünkü o, bütün sahaları tarayıp inceleyerek ve tarihî metinleri harmanlayarak Türkçeyi zenginleştirecek geniş kapsamlı bir dil bilimi çalışmasından yanadır. Hâlbuki o güne kadar yapılanlar sadece Anadolu Türkçesini ilgilendiren pratik birkaç tedbirden öteye gidememiştir. Dolayısıyla büyük dillere has köklü bir sanat ve edebiyat geleneği vücuda getirebilecek çapta edebî bir Türkçe teşekkül edememiştir. Yazara göre Türkçeyi bu geniş ufuk içinde görüp anlamaya çalışmadıkça yapılan çalışmalar yetersiz kalacaktır. “*Bu ise uzun ve sürekli bir ilim işidir.*” Yazara göre Yeni Lisan hareketi kendisinden bekleneni verebilecek genişlikte ilmî bir programa sahip değildir ve bu yüzden öncekiler gibi akim kalmıştır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında dil konusundaki tartışmalar yeni devletin dil politikasıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla dil hakkındaki ilk metinler henüz poetik bir nitelik kazanamamıştır. Dönemin ilk poetikalarında ise dille ilgili müstakil bir başlığa rastlanmaz. Öteki meselelerle birlikte dil üzerinde de durulur. Şiir dilini daha geniş biçimde ele alan yazılar, ilerleyen yıllarda neşredilir. Dile değinen ve dili konu alan poetika değerindeki bütün yazılar bir iki istisna dışında tanıdık simalara aittir. Hatta bunların ekseriyeti savundukları şiir dilinin örneğini de vermeye çalışan şairlerdir.

Şiir diline satır arası seviyede değinen Abdülhak Şinasi Hisar, bu dilin günlük dilden farkı üzerinde durur. Yazara göre günlük dilden alınan kelimelerin şiir dili kıvamına gelebilmesi için akıcı bir ahenge kavuşturulması gerekir. Zira somut durumları ifadeye yatkın olan günlük dil, ancak bu yolla şiire has duyguları dile getirecek derecede incelik şeffaflaşacaktır. Aksi takdirde şiirsel âlemi ifadeye imkân yoktur:

“Lisanın kelimelerini her gün kullandığımız gibi, onlara daha şeffaf olmalarını temin eden seyyal bir ahenk bahşetmeden kullanmakla gözle görülmez ve elle tutulmaz şeylerin uzaklıklarını ve ahenklerini söyleyemeyiz.

⁴⁴⁰ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Türkçe”, *Kadro*, cilt: 1, sayı: 9, (Eylül 1932), s. 19.

Meçhul, perili, sihirli esrar içinde şeyleri bize nakil ve isal edebilen de sözler, bize esrar içiren de sözlerdir.

Şiirin desturu belki budur, belki de değildir. Bilmeli, itiraf edebilmeli ki şiir musiki gibi bir şeydir.

Şiir hissedilir ve edilmezse anlaşılmaz.

Şiir bir fikri musiki gibi, bir ahenkle ifade eder. Kelimelerin yan yana gelerek bir birlerine temaslarından hâsıl olan bir ahenkle...⁴⁴¹

Abdülhak Şinasi, kıvamını bulan sözün telkin gücüne inanır. Belli ki şiir dilinin bu telkin kabiliyetinden istifade ettiğini düşünmektedir. Bu merhaleye varan şiir, artık “*musiki gibi bir şey*”dir. Anlaşılmaz, hissedilir. Hatta herhangi bir fikri dahi onun ahengiyle ifade etmek imkânı vardır. Şiir dilinin en önemli hususiyeti olan bu ahenk, kelimelerin bir araya gelmesinden ve birbirlerine temasından doğar. A. Şinasi’nin bu görüşü, dönemin sonuna kadar pek çok poetikanın ortak düşüncesi olacaktır.

Şiir dili ile musiki arasındaki ilişki çok eskiye dayanır. Eski devirlere ait şiirler aynı zamanda birer müzik parçasıdır. Türklerdeki koşma, koşuk, ağıt, türkü, şarkı, ilahi vb. hep bu türden şiirlerdir. Bu şiirlerin benzeri başka milletlerde de mevcuttur. Yazılı edebiyat öncesinde şiirle musiki bir birinden ayrılmaz. Daha o zaman şiir, müziğe ait pek çok unsuru bünyesine almıştır. Bir başka deyişle şiir, çok erken zamanda müziğin imkânlarından istifade etmeye başlamıştır. Şiirdeki bu müzikalite belki de en çok dili etkiler. Ondaki her kelime, anlamı kadar sesi için de seçilir. Hatta bazen anlam bir tarafa bırakılarak sırf sesi için seçilir. Kısacası şiirde sesin ikmal ettiği bir dilden söz edebiliriz. Yazılı edebiyat bunu güçlendirerek günümüze kadar getirmiştir.

Şiir dilindeki müzikaliteye yoğunlaşan modern zamana ait en önemli akım sembolizmdir. Sembolistler şiir dilinde sestten bir ruh vücuda getirmenin peşindedirler. Bu sese ulaşmadıkça şiirin iklimine girilemez. Ancak bu ses, şiir dilinde heceden kelimeye, kelimedenden cümleye, cümleden birime, birimden bütüne kadar çok hesaplı bir seçimi zorunlu kılmaktadır. Öyle ki dil artık en küçük parçasından en büyük unsuruna kadar her birinden gelen seslerle teşekkül etmiş bir huşu âlemidir. Bu âlemin temel yapı taşları kelimelerdir. Şair, her türlü sese kelimeleri değişik düzenlerde sıralayarak ulaşır. “*Şiir kelimeler dinidir.*” diyen Mallarmé, şiir dilinde kelimenin iktidarına işaret eder. Baudelaire ise Théophile Gautier adlı yazısında “...Sözcükte, sözde, bizi zar atıp işi sansa bırakmaktan koruyan bir şey var. Bir dili ustaca kullanmasını bilmek bir tür ruh

⁴⁴¹ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

çağırarak, büyücülük yapmaktır. Derin ve dokunaklı bir ses gibi renk işte o zaman konuşur...” der.⁴⁴² Kelimelerin temin ettiği büyülü bir sese ulaşmak isteyen sembolistler, Servet-i Fünûn’dan sonra Türk şiirini de etkilemiş ve bu şiir dili en iddialı örneklerini Fecr-i Âtî ile birlikte vermeye başlamıştır. 1920’lerden itibaren ise poetikaların vazgeçilmez konusu olmuştur. Abdülhak Şinasi Hisar ile Ahmet Haşım hemen hemen aynı günlerde bu şiir dili düşüncesini savunurlar.⁴⁴³

Cumhuriyet Döneminde hususi bir şiir dilinin varlığından söz eden ve onu nesir dilinden kesin çizgilerle ayıran en önemli sanatkârlardan biri de Ahmet Haşım’dır. Haşım şiir dilini nesir diliyle karşılaştırırken bu dilin, herhangi bir düşünceyi anlatmak için vücut bulmadığını ve bu yüzden mantıki bir tutarlılığa da bağlı kalamayacağını vurgular. Çünkü bu dilin anlaşılma kaygısı yoktur. O, sadece şiire has olanı hissettirmek için teşekkül etmiştir. Bu yönüyle de tek bir anlamı olan sözden ziyade, belki her seferinde değişen duyguları telkin eden musikiye benzer. Öyleyse şiir dili, nesir dilindeki mantık, muhakeme, insicam, tasvir, tahlil, delil, fikir, kurgu, belagat vs.ye ihtiyaç duymayan; umumi dil içerisinde hususi bir dildir. Haşım bu dil için şöyle der: “ *Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılma için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır. ‘Nesir’de üslûbun teşekkülü için zaruri olan anasırın hiçbirisi şiir için mevzu-ı bahs olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla, yekdiğeriyle nispet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb’ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimaridir...*”⁴⁴⁴

Haşım’ın sözünü ettiği şiir dilinde kelimeler anlamları için değil, ses kıymeti için seçilir. Dahası kelimenin sesi tek başına bir anlam ifade etmez. Önemli olan içerisinde bulunduğu cümledeki diğer kelimelerin sesiyle münasebetidir. Nesirdeki bütüne anlamıyla giren kelime şiire sesiyle girer. İlkinde öteki kelimelerle yeni anlamlar oluştururken, ikincisinde kendinde olmayan yeni seslerin vücuda gelmesine yardımcı olur. Bu durum, kelimelerin anlamsızlaştırılması demek değildir. Şiirde bir araya getirilen kelimeler aynı zamanda bir anlam bütünü de örerler. Ancak bu örgü anlamın üstünde bir sesle tamamlanır. Bu sese ulaşamadıkça anlamın tek başına bir değeri

⁴⁴² Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 154.

⁴⁴³ Yazısının sonuna koyduğu tarihten ötürü önceliğin Abdülhak Şinasi’ye ait olduğu yukarıda söylenmişti.

⁴⁴⁴ Ahmet Haşım, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

yoktur. Hâlbuki bu sese varan şiirde kelimeler yeni manalarla zenginleşmiştir. Haşım kelimelerin bu zenginleşme sürecini şöyle ifade eder:

“Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telâffuz kıymetidir. Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl tatlı, mahrem, hevaî veya haşin sese göre tayin ve müteferrik kelime ahenklerini, mısraın umumî revişine tâbi kılarak, mütemevviç ve seyyalî, muzlim veya muzî, ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkinde, mısraın musiki temevvücatından namahdud ve müessir bir ifade bulmaktır...”

Şair, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni manalarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannan, reviş ve edası başka bir mikyasa göre tanzim edilmiş, hüsn, renk ve hayal ile meşbu şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu karie göre tahavvül etmeğe başlar...”⁴⁴⁵

Ahmet Haşım’e göre umumi lisandan alınan kelimelerin şiir dili seviyesine yükseltilmesi, hususi bir ses ve anlam kompozisyonu vücuda getirmekle mümkündür. Haşım bu kompozisyonuna şahsi lehçe adını vermektedir. Abdülhak Şinasi’nin şiir dili konusunda söyledikleri Ahmet Haşım’de genişlemiş olarak bire bir mevcuttur. Bunu görmek için yukarıdaki alıntıları peş peşe okumak kâfidir. Her iki sanatkar da şiir dilindeki ahenge ya da müzikaliteye vurgu yapar. Şinasi bu müzikaliteyi “*kelimelerin yan yana gelerek bir birlerine temaslarından hâsıl olan bir ahenk*” diye tarif ederken; Haşım, “*her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl tatlı, mahrem, hevaî veya haşin sese göre tayin ve müteferrik kelime ahenkleri*” biçiminde açıklamaktadır.

Abdülhak Şinasi ile Ahmet Haşım, bu düşüncelerini henüz Cumhuriyetin ilan edilmediği 1921 yılında dile getirirler. Buna rağmen Cumhuriyet Dönemi poetikasını derinden etkilemişlerdir. Özellikle Ahmet Haşım’ın, Dergâh’ta çıkan yazıyı daha sonra yeniden yayımlaması bu etkiyi daha da artırmıştır. Aslında bu yıllarda bir önceki neslin temsilcileri de henüz hayattadır ve zaman zaman onlar da şiir dili konusunda fikir beyan ederler. Hatta bu konuda bazen yeni nesille aynı düşünceyi paylaşırlar. A. Şinasi ile Haşım’daki kelimelerin temasından doğan müzikalite düşüncesi Cenap Şahabeddin’de de vardır. Aynı yıllarda yazdığı bir yazıda Cenab, şiir dilinde kelimelerin bir araya getirilişinden şöyle söz eder: “*Şair kürre-i zekânın farklı iklimlerinde ve hatta müteakabil kutuplarında yaşayan kelimeleri yerlerinden kımdatmaya, hiç girmedikleri menâtık-ı*

beyanda yuvarlanmaya, yeni bir ses ve yeni bir ziya çıkarmak için çarpışmaya, tanışmaya ve birlikte yaşamaya mecbur eder; tazyîk-i belâgati ile eski sözlerin buruşuklukları zâil olur."⁴⁴⁶ Öyle anlaşıyor ki Cenab, şiir dilini şairin kelimelere karşı verdiği mücadele sonunda elde edilen terkipli bir bütün olarak düşünmektedir. Zekânın ayrı kutuplarında yaşayan birbirine aykırı kelimelerin bir araya getirilmesi, Servet-i Fünûn yıllarında Cenab Şahabeddin'in çok tartışılan terkiplerini akla getirmektedir. Yazar, bu şekilde bir araya getirilen kelimelerin söyleniş ve ahenk itibariyle lügat manasının ötesinde önemli bir çağrışım değeri temin ettiğine inanır: "*Kelimenin mefhum ve mazmunundan başka bir manâ-yı ahengi ve mantûkunun dimağda tevlit edeceği tedâî-yi efkâr itibarı ile bir kıymetli huruf u harekâtının hatıra getireceği âsâr-ı zekâ itibariyle bir diğer kıymeti, kıymet-i telmihiye ve kıymet-i timsaliyesi elhasıl lügaviyesi haricinde hayli kıymetleri vardır ki edebiyat-ı havasta daima nazar-ı dikkate alınmak hesaba katılmak icap eder.*"⁴⁴⁷ Kelimelerde ses ve ahengin yardımıyla yeni çağrışım değerleri arayan Cenab, üslûpta tek düzeliğe karşıdır. Tabiat gibi üslûbun da farklılıklardan mürekkep olmasını ister: "*Tasvîr-i tabiatıta üslûp bana öyle gelir ki tabiat gibi arızalı olmalı; biraz perişan bir sarf ve oynak bir nahiv ister; şimdi Himalaya gibi yüksek şahikalar, şimdi kıvrımlı bir dere, şimdi gölge ile dolu bir orman, şimdi düz bir kır nasıl ki arz üzerinde tevâlî ediyor, onları tespit etmek isteyen ifade de uttırattan kaçmak lazım gelir.*"⁴⁴⁸ İnişli çıkışlı bir üslûp, çok farklı imge ve imajları bir araya getirmek ya da ilginç olanla sıradan olanı birleştirmek biçiminde anlaşılabilir. Bunu başarmak isteyen dil, kendi imkân ve kurallarını zorlayacaktır.

Abdülhak Şinasi ve Ahmet Haşim gibi, Cenab Şahabeddin de şiir dilinde kelime seçimine büyük önem verir. Her üçü de kelimelerin bir birine temasından doğan sesi, şiir dili için vazgeçilmez kabul eder. Yahya Kemal bu düşüncüyü biraz daha ileri götürür ve seçilmiş kelimelerden mürekkep mısraı tek ses hâline getirmek ister. Kelimelerin içinde eridiği bu tek sese ise "*derunî ahenk*" adını verir.⁴⁴⁹ Bu ahengin vezin ve kafiye

⁴⁴⁵ Ahmet Haşim, Agm.

⁴⁴⁶ Cenab Şahabeddin, "Nesr-i Naci ve Nesr-i Şair", *Peyâm-ı Sabah*, sayı: 1144 / 11304, (Şubat 1338 / 1922).

⁴⁴⁷ Cenab Şahabeddin, "Edebiyat-ı Havas", *Peyâm-ı Sabah*, sayı: 1227 / 11657, (Mayıs 1338 / 1922).

⁴⁴⁸ Cenab Şahabeddin, "Tabiat Şiirleri", *Servet-i Fünûn*, sayı: 1503 – 29, (Haziran 1925), s. 34.

⁴⁴⁹ "Derunî ahenk" tabirini kendilerinin bulduğunu söyleyen Yahya Kemal, bunu neye karşılık kullandığını ve bununla neyi kastettiğini şöyle açıklar: "Şiirde rythme'in fennî ve mihanîki tarifinden başka bir şey olduğunu anlatabilmek için derunî ahenk tarifini bulmuştuk. Derunî ahenk terkinin Türkçede ilk defa 1912'de kullanılmış olduğunu zannedirim, Fransızcada o tarihten evvel mevcut olup olmadığını bilmem, lâkin bu terkiye Fransızcada ben, ancak 1920'de yani İstanbul'da geçen bahislerden sekiz sene sonra, Rahip Brémond'un şöhret almış olan öz şiir mübahasesinde tesadüf ettim. Bana öyle geldi ki Rahip Brémond'la aramızda bir tevarüd olmuştur ve onun rythme

ile ilgisi yoktur. Olsa olsa vezin ve kafiye bu ahengin içinde susmuştur. Deruni ahengi şiirin temel ölçütü kabul eden Yahya Kemal şöyle der: “*Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olamaz...*”⁴⁵⁰ Esasen deruni ahenk mısra ile ilgilidir. Fakat mısra dilden bağımsız bir yapı değildir. Yani mısra da ahengi sağlanan şey dildir. Zaten şair, aynı yazının devamında mısraı hissin yerine koyacak ahenge yükseltmek için dilin belli bir kıvama ulaşmasını şart koşar: “*Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak o kadar ki mısraı göya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum.*” Yahya Kemal’in burada sözünü ettiği mısra şairin şahsi sesidir. Çalışarak çabalayarak sonunda kavuştuğu, anlamı aşan ve hissin kendisi olan özgün ses... Ahmet Haşim buna “*hususî lehçe*” diyordu. Dinleyeni ya da okuyanı düşünmeksizin saracak içli bir melodi... Bu hususi sese ulaşmanın zorluğuna işaret eden Yahya Kemal şöyle demektedir: “*Şiir denilen ezeli yazı içinde bir ağustos böceği olmak bile bir varlık sayılır. Şiiri kâğıt üzerine yazmak kolaydır, vezni, kafiye ve lisanı kullanan çok kimsenin elinden gelir, ancak Verlaine’in bahsettiği kuş gibi ötmek şiirdir.*”⁴⁵¹ A. Şinasi ve Ahmet Haşim gibi, Yahya Kemal de şiiri nesirden kesin bir biçimde ayırır. A. Şinasi şiir için “*musiki gibi bir şey*” diyordu. Haşim ise o çok bilinen cümlesiyle “*musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan*” demişti. Yahya Kemal de bu sembolist telakkiyi tekrar eder ve şiire “*musikiden başka türlü bir musiki*” der. Bunun sebebini ise şöyle açıklar: “*Hâlbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyettir. Musikiden başka türlü bir musikidir, diyeceğim. Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, halis şiir olamaz. Şiirde nefes ve ses iki esaslı unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrâfîl’in Sur’u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir.*”⁴⁵² Yahya Kemal, mısraı tek bir nağme hâline getiren iki öğeden söz eder: Ses ve nefes. Hakikatte bunlar müziğin temel unsurlarıdır. Şiirde ise daha çok ritimle ilgili öğelerdir. Mısra ancak bu ritmin

intérieure terkihi, bizim derunî ahenk’ten sekiz sene sonradır.” Bkz. *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 21. (Yazı 1935 yılına aittir.)

⁴⁵⁰ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 48. [“Şiir” başlığını taşıyan bu yazı Yahya Kemal’in Faruk Nafiz’e Varşova’dan (1926) gönderdiği bir mektubun Süleyman Şevket tarafından *Güzel Yazılar*’a (İst. 1947, s76) alınan küçük bir parçasıdır.]

⁴⁵¹ Orhan Seyfi (Orhon), “Yahya Kemal Beyle Mülâkat”, *Resimli Dünya Mecmuası*, 15 Aralık 1924 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 270.

yardımıyla yekpare bir ses vücuda getirebilir. Fakat sestten söze, sözden cümleye ve cümleden anlama kadar dille ilgili bütün birimleri kaynaştırmadan kulağı tek ses hâlinde dolduracak mısraı meydana getirmek mümkün değildir. Yahya Kemal bu mısraı halis şiirin kendisi sayar. Şairin sözünü ettiği bu mısra anlayışı klasik Türk şiirinde mevcuttur. Ancak poetik bir düşünce olarak sembolizmle ilişkilendirilebilir. Yukarıda geçen “*musikiden başka türlü bir musiki*” ve “*ayakları yerden kesilen mısra*” ifadeleri, muhtemelen Paul Verlaine’in *L’art Poétique* (Şiir Sanatı) adlı meşhur şiirindeki “*Hep musiki, biraz daha musiki; / Havalanan bir şey olmalı mısra*” sözlerinden mülhemdir.⁴⁵³

Cumhuriyet Döneminin başlarında bizzat şiir dilini konu alan uzunca bir yazı neşredilir. Hayat dergisinde çıkan yazı M. Nazmi’ye aittir. Yazar, özellikle Ahmet Haşim’den beri sık sık tekrar edilen şiirin kendine has bir dile sahip olduğu görüşüne katılır ve “*Şiir, isterse kelime ihtişamı içinde ifade edilmiş olsun, isterse sessiz ve gürültüsüz kelimelere bürünsün, bize her vakit başka bir lisan şekli gösteriyor.*” der.⁴⁵⁴ Şiir dilinin doğal dilden farkını izaha çalışan yazar, bunun için “*yüksek*” ve “*kesif*” kavramlarını kullanır. Bu kavramlar doğrultusunda şiir dilinin konuşulan dilden farkı şöyle tespit edilir:

“...Yalnız şunu söylemek isteriz ki şair lisanıyla konuştuğumuz lisan arasındaki fark, her şeyden evvel bir ‘tedriç’ farkıdır. Şair lisanı, daha yüksek, daha ‘kesif’ bir lisandır. ‘Yüksek’ ve ‘kesif’ tabirlerinin yanlış anlaşılması için biraz izahat vermeyi zaruri addediyoruz. ‘Yüksek’ ve ‘kesif’ tabiriyle çok defa güzel ahenkli kelimeler seçmek, ifadeyi asilleştirmek, lisanı pürüzsüz bir hâle getirmek manası anlaşılıyor. Fakat böyle bir telâkki, hakikati bütün şumulüyle ifade etmekten acizdir. Çünkü biliyoruz ki natüralistler, tam manasıyla realisttirler; ifadelerine ideal bir şekil vermeye çalışmazlar; lisanlarının umumî şekli, kelime ahengi ifşa etmez. Buna rağmen lisanları, her günkü lisandan başkadır. Demek oluyor ki böyle bu izah tarzı kâfi değildir. Şair lisanının yüksekliği ‘yaşanan’ şeyi ‘kesif’ bir hâle getirmek ‘ceht’indedir. Bu ‘kesif’liği temin etmek için şairin müracaat ettiği vasıtalar, sanat ve hayat telâkkisine göre değişir.”⁴⁵⁵

M. Nazmi, “*yükseklik*” ve “*kesafet*”i şiir dilinin en önemli özelliği olarak gösteriyor. Fakat şiir dilinde yükseklik ve kesafetin anlamı nedir? Yazar bunun ifadeyi

⁴⁵² Hikmet Feridun (Es), “Yahya Kemal ile Konuştum”, *Yedigün Mecmuası*, 10 Temmuz 1935 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 262.

⁴⁵³ Yahya Kemal bir yazısında poetik bir meseleyi izah ederken bu şiiri alıntılamıştır. Bkz. “Vezinler-I”, *Dergâh*, sayı: 20, (Şubat 1338 / 1922) / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 116.

⁴⁵⁴ M. Nazmi, “Şairlerin Kelime Dünyası”, *Hayat*, sayı: 43, (Eylül 1926), s. 7 / 327.

⁴⁵⁵ M. Nazmi, Agm.

yüceltmek için dili ahenkli bir hâle getirmek olmadığını söylüyor. Aslında bu görüş, Yahya Kemal'in bir nağme hâlinde yükselen mısraına itiraz olarak da düşünülebilir. En azından yazar, şiir dilindeki kesafetin ahenkten ziyade anlamla ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu sefer akla ikinci bir soru gelmektedir: Şayet kesafet anlamla ilgiliyse o hâlde şiirde kesif olarak anlatılacak olan nedir? Yazara göre, hissî tesirlere tâbi olan şair, iç yaşantısını ifade etmek için bedii bir şekil aramaktadır. Bu bedii şekil şiirdir. Bunun için aynı zamanda daha kesif bir ifade biçimine müracaat eder. Ancak bu sayede iç yaşantısını şiir olarak şekillendirebilir. Fakat bu durumda ahenk ve anlam bakımından daha yoğun bir dil kullanacağı için konuşma dilinden uzaklaşması kaçınılmazdır. Öyleyse şiir dilindeki kesafet; şairin iç yaşantısını bedii bir biçimde ifade etmeye imkân tanıyan, muhataba anlattıklarını yaşatabilen ve gramer kaidelerini aşan dilin kendi kabiliyetini sonuna kadar yoklamasıdır. Şüphesiz bu dilde kelimeler tesadüfen yer alamaz. Anlamdaki kesafet her şeyden önce kelimelerin titiz bir biçimde seçilmesini zorunlu kılar. Yazara göre kelime edebî şeklin ilk safhasıdır. Dolayısıyla şiir dilinin her türlü hayali şekillendiren hakikî malzemesi odur. Şair bu malzemeye ne kadar hükmederse o kadar muvaffak olacaktır. Çünkü şiir dilindeki yükseklik ve kesafet onda başlar. M. Nazmi, sözünü ettiği yükseklik ve kesafeti şöyle izah eder:

“Her sanatkârın kendisine göre malzemesi vardır: Heykeltıraş, mermere bir ifade verir. Ressam, renklerden bir gönül dünyası yaratır. Bestekâr coşuşunu seslerle kurtarır. Şairin malzemesi de lisanıdır, heyecanı, hissi tesir imkânlarını ihtiva eden lisan... Bizim her günkü lisanımızın muayyen bir gayesi vardır: Anlaşmak, muhtelif hedeflerimizi anlatmak... Şairin gayesi, bu mudur? Şairin istediği şey, yalnız basit bir anlaşmak ve anlatmak değildir. Hiç şüphesiz şair bir şeyler anlatmak istiyor. Fakat bu anlatılacak ‘şey’, ne riyaizyat ne nebatat ne de kimyaya ait bir şeydir. Onun için ‘ifade sükûnu’ ile anlatılmasına imkân yoktur. Çünkü şairin ‘yaşayış’ı kendisine göre bir şekil, bedîî bir şekil arıyor. Yani şair, daha ziyade hissî tesirlere tabiidir. Onun için şair, ‘yaşayış’ını şekillendirmek mecburiyetiyle daha kesif bir ‘lisan şekli’ne müracaat eder. Bu, onun yaşayışını şekillendirmesini kolaylaştırır. Bir şairin dâhili yaşayışı, ne kadar ifade etrafında çırpınırsa lisanı o kadar heyecanlı olur, o kadar her günkü lisandan uzaklaşır. Böyle bir şair lisanı, halk lisanını daha ‘kesif’ bir hâle getiriyor. Çünkü şair, gelişi güzel her kelimeyi intihap etmez; (sanat telâkkisine göre) kelimelerin ahengine dikkat eder. İlmî ıstıhlalarda olduğu gibi kelimelerin ‘katî manalar’ ifade etmesi, şair için ehemmiyetli değildir. O, aynı manayı başka kelimelerle de ifade edebilir. Onun için şairin lisanı, ‘alelade’ bir lisan olmaktan çıkar, kesifleşir... Şair, muayyen bir ifade tarzı yerine neden başka bir ifade tarzına müracaat ediyor. Şair, yeni ifade tarzı ile bizi kendi ‘yaşayış sahasına’ getiriyor, biz onu merkezîleşmiş duygularımızla âdeta ‘temaşa ediyoruz.’ Herkesin kullandığı ifade tarzları ise bizde böyle bir ruhî muhteva uyandırmaya ‘kadir’

değildir. Şair, bu tesiri temin etmek için, çok defa, lisanın ‘konvansiyonel’ şeklinden de uzaklaşır...”⁴⁵⁶

Öteki sanatlarda olduğu gibi, şiiri de idealist ve natüralist olmak üzere ikiye ayıran M. Nazmi, dil ve üslûbun bu anlayışlara göre biçimlendiğini belirtir. Eğer sanatkâr natüralist anlayışı benimsemişse realiteyi en iyi yansıtacak üslûbu arar. Dolayısıyla kelimeleri de buna göre seçer. Yani günlük dilin gerçekliğine daha fazla yaklaşmak arzusu vardır. Şayet idealist anlayışa bağlıysa üslûbu realiteden uzaklaşır. Kesifleşen üslûbun gayesi ifadeyi idealleştirmektir. “*Yani idealist üslûba göre lisan ‘üslûplaşmış’ stilisier bir lisandır, kaba kelimelerden, yıpranmış tabirlerden, hatta halk ifadelerinden hoşlanmaz. Çok işlenmiş, yüksek hayaller, sanatkârca anlatmak tarzı, ‘hayat lisanı’ yerine kaim olur.*” Her iki anlayışta da şiir dilinin gayesi sadece bir şeyler anlatmak değildir. Onun asıl gayesi, muhatabında yoğun hissî tesir uyandırmaktır. Bu yüzden halk dili şair için ancak bir çıkış noktasıdır. Şair, “*oradan kendi âlemine varmak emeliyle uzaklaşır.*”

Şiir dilini iki safhaya ayıran yazar, bu dilin hususiyetini yine iki aşama çerçevesinde izah eder:

“Şair lisanı, bize – mahiyet itibariyle – iki safha gösterir: 1. Lisan, açık, temiz, hayalimizin uyanışını ezecek kadar ‘*kısaltılmamış*’ olmalı, lisanda ‘*yaşayış*’ı temaşa ettirecek ‘*yüksek bir açıklık*’ temin etmelidir. 2. Aynı zamanda lisan, bir ‘*his ve tesir*’ lisanı olmalıdır. Bize dâhilî bir yaşayışın esaslarını ‘*tevdi etmelidir*’ şair, bunu savtî hayallerle, teşbihlerle, istiarelerle, ilh. temin eder. Şair dilinin ‘*tasvirîlik*’i lüzumsuz bir süs, lisana yalnız ‘*haricî bir kesiflik*’ veren bir vasıta değildir. Bu, şiirin bünyesinden katiyen ayrılmayan bir tezahürdür. Şairin ‘*his ve hayal*’i yalnız bu gibi esas unsurlarla şekillenebilir. ‘*Kesif bir gaye için kesif malzeme lazımdır.*’ Şair, bize kelime ile renk seyrettirmek, hayaller içinde yıkanan sesler işittirmek istiyor. Bu ‘*his=savtî*’ âlemi yaşamak için kelimelerin bu yaşayışa göre bir araya gelmesine ehemmiyet vermek mecburiyetindedir. Onun için şaire göre birinci derecede ehemmiyetli olan kelimeler, ‘*his ve ahenk*’ kıymetlerini ihtiva eden kelimeler olabilir. Alelâde lisan, duygularımızı ‘*sarih ve emîn*’ bir surette ifade eder, pek müstesna vaziyetlerde hayaller de uyandırır. Hâlbuki şair dilinin başlangıç noktası , ‘*hayalleri ifade*’ etmektir. Bu hayaller, ‘*merî*’ değildir. Fakat biz, onları kelimelerin gizli kudretleriyle ‘*seyredecek*’ bir hâle geliriz.”⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ M. Nazmi, “Şairlerin Kelime Dünyası”, *Hayat*, sayı: 43, (Eylül 1926), s. 7 / 327.

⁴⁵⁷ M. Nazmi, Agm.

Kendi zamanına göre şiir dilini en geniş biçimde ele alan M. Nazmi'dir. O da kendinden öncekiler gibi kelime seçimine ve kelime seçimiyle oluşturulan ahenge önem vermektedir. Ancak sanat anlayışını natüralist ve idealist olmak üzere ikiye ayırması, şiir dilini bu farklı anlayışlara göre ele alması ve bu dili iki aşamalı olarak kesafet kavramı etrafında değerlendirmesi devrine göre farklı bir yaklaşımdır.

M. Nazmi'den sonra şiir dili üzerinde en geniş surette duran Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Meseleyi bir makale boyutunda ele alan M. Nazmi'ye karşılık Tanpınar, şiir diline dair düşüncelerini farklı yazılarında dile getirmiştir. Fakat farklı yazılarda yer alan bu düşünce parçaları bir araya getirildiğinde konu ile ilgili en kapsamlı değerlendirmeyi yapanlardan birinin Tanpınar olduğu görülecektir.

Ahmet Hamdi, şiir dili hakkındaki poetik düşüncesini 1930'lardan sonra ortaya koymaya başlamıştır. Dolayısıyla kendinden önceye ait bu konudaki düşünceden istifade ettiği söylenebilir. Özellikle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in, Tanpınar üzerinde önemli etkisi vardır. Fakat onun düşüncesi yalnızca Haşim ve Yahya Kemal'i tefsirden ibaret değildir. Çünkü o da üstatlarının bağlı olduğu Batılı kaynağı doğrudan takip etmektedir. Belki bu takip, münferit bir hareket değildir. Mesela şiir dili hakkındaki sembolist bir telakki, Tanpınar ve üstatlarının da dâhil olduğu muhitlerde muhtemelen uzunca bir süre tartışılmaktaydı. Bu yüzden onların şiir dili hakkındaki düşünceleri arasında önemli benzerliklerin görülmesi kaçınılmazdır. Kısaca bu benzerliğin en önemli sebebi, en az tesir kadar kaynak, çevre ve anlayış ortaklığıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir dili hakkındaki düşüncesine Haşim'den beri sık sık tekrar edilen bir şikâyeti yineleyerek girer. Haşim, *“resim, musiki ve heykeltıraşî gibi sanatların, kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi istimali güç bir hünere mütevakkıf vasıtalarla malik bulunmalarına mukabil, şiirin bu gibi hususî vesaitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiareye mecbur olmasını...”* şiir için bir talihsizlik kabul ediyordu. Bu talihsizlikten istifade eden cahillerin *“kendi kullandıkları kelimelerden vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde ‘lisan’ mahiyetinde telâkki etmeleri”* şairi kızdırıyordu. Aynı durumdan Ahmet Hamdi de rahatsızdır. Ancak o, üstadının aksine meseleyi mümkün olduğu kadar tarafsız ve daha mütevazı bir tavırla ele almaktadır. Dolayısıyla Tanpınar'da daha sağduyulu bir yaklaşımla karşılaşırız. Bu çerçevede Tanpınar, doğal dile şiirin ham maddesi gözüyle bakar. Ona göre güzel sanatlar içinde şiirin, ham maddesi itibariyle özel bir yeri vardır.

Öteki sanatlar hususi bir ham maddeye sahiptir. Hâlbuki şiir umumun malı olan dili kullanır. Hiçbir ham madde kendini gün yüzüne çıkaran sanat olmaksızın bir anlam ifade etmezken dil, şiir olmadan da toplumsal bir kıymettir. Meseleye bu şekilde yaklaşan yazarın konuyla ilgili düşüncesi şöyledir:

“Şiir, güzel sanatlar içinde maddesinin tabiatı itibariyle başlı başına bir hususiyet teşkil eder. Diğer sanatlar yalnız kendilerine ait ve has olan maddelere müftedir iken o, doğrudan doğruya malzemesini umuma ait olan ve onun ihtiyaçlarından doğan lisanı alır. Heykeltıraş ve mimarın yontup işledikleri taş, tabiatla serbest hâlde bir kıymet değildir. Hilkatın, üzerinden hiçbir mana dolaşmayan lâlettayin bir parçasıdır. Muayyen kabiliyetleri olabilir, fakat ona hususi bir kıymet verdiren insan zekâsıdır. Ancak heykeltıraşın elinde bir ifade, bir mana, bir hayatîyet kazanan mermer; sanatkârı ortadan çıkarttığınız gün ocağına avdet eder; ebedî ve müsterih uykusuna dalar. Musikişinasın elinde bir mucize hâline gelen ses de öyle değil midir? Hâlbuki lisan, bunun aksine olarak insanların vücudunda getirdiği, işlediği bir şeydir. Muayyen ihtiyaçlardan doğmuş, onların genişlemesiyle tekâmül etmiştir. Şiir, onun için tabiatın haricinde kalan tali bir vazifedir. Şiiri kaldırınız, lisan yine cemiyetin içinde yaşar, ilk ve zaruri vazifesini görür...

Lisan haddizatında serbest, her türlü teşekküle müsait bir maddedir. Bu seyyal maddenin içinde eczası dağınık ideali sıyırmak, onu ayıklayıp yoğurmak, kelimeyi üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas ve mücerret bin türlü mana yığınının yıkamak ve sanat malzemesi hâline gelinceye kadar temizlemek, mebdede fikri sağlamak ve derinleştirmek ancak bu nizamla kabildir.”⁴⁵⁸

Ahmet Hamdi'nin yukarıya alınan cümleleri M. Nazmi'nin daha yukarıda yer verilen cümleleriyle düşünceyi geliştirme tekniği itibariyle de önemli bir benzerlik gösterir. Belki de aynı anlamı kastetmekle birlikte ilki dile şiirin malzemesi, ikincisi ham maddesi der. Bu iki yazı herhangi bir düşüncenin aynı devirdeki ortak gelişimine iyi bir örnektir. Yine de Tanpınar, yazısının devamında düşüncesini özgünleştirmiştir. Yazara göre, şiirin dışındaki güzel sanatların malzemesi belli bir kabiliyete sahip olmakla birlikte ham ve iptidaidir. Ses, boya, taş ve toprak nevinden tabii birer potansiyeldir. Henüz insan zekâsının değiştirici etkisine maruz kalmamıştır. Hâlbuki şiirin ham maddesi olan dil, insanın elinde belli bir tekâmüle ulaşmıştır. Ötekiler gibi ham ve ilkel değildir. Ses, boya, taş ve toprak gibi ilkel malzemeye sanat biçimini veren sanatkârdır. Hâlbuki dil, daha şiire girmeden pek çok şekle sokulmuş ve yarı yarıya işlenmiştir. Onu bir sanat malzemesi hâline getirmek için yüzyıllardır içine aldığı

⁴⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında – I ”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 13 – 17.

sınırsız mana yığınınından temizlemek ve bakir bir madde hâline koymak gerekecektir.⁴⁵⁹ İşte şiir diliyle ilgili asıl zorluk da buradadır. Bu yapılamadığı takdirde dil, hakiki sanata dönüşmek yerine kendi varlığını manzume kılığında devam ettirecektir.

Konuşma dilini şiir dili hâline koymada poetikalarda görülen ortak kanaatlerden biri, kelime seçimi meselesidir. Abdülhak Şinasi, şiir dilinde yan yana gelen kelimelerin temasından hâsıl olan ahenge vurgu yapıyordu. Ahmet Haşim, bir araya gelen kelimelerin esrarengiz izdivaçlarından doğan farklı ahenklere işaret ediyordu. Cenab Şahabeddin zekânın ayrı kutuplarında yaşayan birbirine aykırı kelimeleri birleştirerek yeni imgeler oluşturmaktan söz ediyordu. Yahya Kemal, hususi kelimelerin içinde eridiği mısraı tek ses hâlinde deruni ahenge kavuşturarak kanatlandırmak istiyordu. M. Nazmi ise alelade lisanıdan çıkarılan şiir dilinde kelime seçiminin çok önemli olduğunu belirtiyordu. Şiir dilinde kelime seçimi meselesini yeniden ele alan Tanpınar ise şunları söyler:

“Bundan birkaç sene evvel M. Brémond, saf şiire dair Akademi’de söylediği bir nutukta, şiir lisanına dua demişti. Kabulü biraz güç olan bu iddiada şiir lisanının alelâde konuşma ve nesir lisanından ayrı olması gibi büyük ve esaslı bir hakikat mevcuttur.

Bu ayrılık şüphesiz lisanın müfredatında yani kelimelerinde değildir. Bunu söylemekle kelimenin şiire kontrolsüz girdiğini söylemek istemiyoruz. Bilakis şiirin hemen daima kendisinden uzak tuttuğu kelimeler mevcuttur. Bunlar mesleklerin teferruatına, hususiyetlerine yahut da insan hayatının en asli ihtiyaçlarına ait kelimelerdir. Filhakika bunlar için mevcut bir kaide, bir nizam yoktur. Hiç kimse başı veya sonu şöyle olan kelimeler şiire giremez demediği gibi, bunun için umumî istatistik de yapılmamıştır. Fakat bu hemen her lisanda, sanatın nizamında yer almamış binlerce kelimenin mevcudiyetini menetmez. Bu hususta şaire ve onun tercih ettiği temlere ait kuvvetli bir itibarlık mevcut olduğu gibi, sanat mehcuru kelimelerin adet ve talihleri, devirlerin modasına sıkıca tâbidir. Fakat her ne de olsa şair de konuşan veya hikâye eden yahut mantık yürüten adam gibi, aynı umumî malzemeyi istimal eden adamdır. Binaenaleyh bu ayrılık kelimelerde değil, belki ona tasarrufta başlayan bir ayrılıktır.”⁴⁶⁰

Şiir dilinin bazı kelimeleri kendinden uzak tuttuğunu söyleyen Ahmet Hamdi, bunun için umumi bir kaide zikretmez. Kelime seçiminin daha çok şairin tercih ettiği

⁴⁵⁹ Tanpınar daha sonra kaleme aldığı bir başka yazısında kelimeleri anlam yükünden ayıklamak için şöyle der: “*Hakiki sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir. Onun için her şair kullanacağı kelimeleri evvelâ lügate bakir olarak iade eder.*” Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, sayı: 4954, (1 Mart 1938) / Age., s. 25.

temlerle ilgili itibari bir durum olduğunu belirtir. Bununla birlikte, devrin modasını en önemli belirleyici olarak gösterir. Kısaca şiire giren kelimeler devrin modasına tâbidir.

Başta kelime seçimi olmak üzere bazı hususiyetlerinden ötürü şiirin nesirden çok farklı bir dile sahip olduğu düşüncesi, dönemin başından beri hemen her poetikada tekrar edilmiştir. Önceki poetikalarda şiir dilinin müzikalite bakımından nesir dilinden çok üstün olduğu vurgulanmaktaydı. Buna bağlı olarak zengin bir çağrışım değeri taşıdığı ve herhangi bir hissi telkinde çok daha güçlü olduğu söyleniyordu. Hatta bu özelliğinden ötürü bir şey anlatmak için değil, insanı sarsan kimi duyguları hissettirmek için teşekkül ettiği ileri sürülüyordu. Bunu yapabilmek için dil bilgisi kurallarının aşıldığı ve ifade imkânlarının sonuna kadar yoklandığı belirtilmekteydi. Şiir diline has bu özellikler, Tanpınar'ın üslûbu ve dikkatiyle bir kez daha tekrarlanır:

“Filhakika şiirin lisana olan tasarrufu, nesrin ve konuşmanın tasarrufundan çok başkadır. Berikilerde sırf delâlet ettikleri uzak yakın manaları için kullanılan kelimeler, şiire büsbütün başka hususiyetleri için girer. O artık şiirde yalnız kamusta mevcut filan veya falan manaların sahibi olan kelime değil, bir halet-i ruhiyenin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesidir ki, içine gireceği terkipte kemiyeti ile beraber keyfiyetini de kullanacaktır. Ahengi, telkin kudreti, ses şekli, rengi ile o, sanatın nizamında kâh bir ham boya parçası, kâh renkli bir mozaik taşı, kâh bir ses ve çok defa bütün bunların hepsi birden olacaktır. Aynı zamanda konuşma ve nesre üslûbunu veren, lisanın bütün sanatını tanzim ve idare eden, mananın hükmünü süren nahiv, şiirde çok defa tanımadığı bir teşekküle seyirci vaziyetinde kalır. Çünkü şiirde bir lâ-yetegayyer ve sadece lisanın vuzuh ihtiyaçlarından gelmiş bir kanuna göre dizilen kelimelerin dünyasından çıkarız; bu büsbütün başka bir nizamın yan yana getirdiği gizli kıymetleri birbirini tamamlayan parçalar âlemine gireriz.”⁴⁶¹

Kendinden öncekiler gibi Tanpınar da şiir dilini nesir ve konuşma dilinden ayırırken iki özellikten söz eder: kelime seçimi ve cümle kuruluşu. Aslında bu iki özellik birbirini tamamlar niteliktedir. Buna göre nesir ve konuşma dilinde yalnız manaları için kullanılan kelimeler, şiire ahengi, telkin kudreti, ses şekli ve rengiyle girer. Böylece içine girdiği terkibi bambaşka bir âlem hâline getirir. Yine konuşma ve nesir dilinde mananın iskeleti durumundaki cümle şiirde çok defa kendisine yabancı bir

⁴⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 18.

⁴⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 18.

biçime sokulur. Başka bir düzene göre yan yana getirilen kelimeler gizli kıymetlerini açığa çıkarır.

Ahmet H. Tanpınar, sözünü ettiği şiir dilinin kendi devrinde teşekkül ettiğine tam olarak inanmaz. O, yeni şiirin henüz bir dil zevkine varamadığını düşünenlerdendir. Bu yüzden hakiki şiir dili için klasik devri referans gösterir.⁴⁶² Zira yeni şiirde dil, henüz bir arayış içerisinde. Yazara göre yenilik sevdasının idare ettiği geçici hazlar bir tarafa bırakılmadıkça asıl şiir dilini bulmanın imkânı yoktur. Hakiki şiire klasik şairlerden örnekler veren Tanpınar yeni sanatkârın yenilik sevdasından vazgeçtiği takdirde bu şiir dilinden çok şey öğrenebileceğini söyler:

“Eski şairlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet etmeleriydi.

Bakî’nin

Nam u nişane kalmadı fasl-ı bahardan...

Nedim’in

Estikçe bâd-ı subh perîşansın ey gönül...

Mısraları yahut Nailî’nin

*Gülzârdan ol şuh dilâra ile geçtik
Gûya ki nesimiz gül-i rânâ ile geçtik*

Beyti kabilinden mısra ve beyitler bir dildeki güzellikleri değil, sadece bu terkinin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoritelyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslûp arasından seyredilen ruh peyzajını hesaba katmak istemiyorlar.

Hakikat şu ki eski şairler dile tasarruf etmesini bizden daha iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden

⁴⁶² Dönemin sonuna doğru verdiği bir konferansta şiiri bir dil meselesi olarak ele alan Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatında sadece klâsik şiirin kendi hususî diline sahip olduğunu söyler: “*Tanzimat’tan beri gelen şairlerimiz, Frenk edebiyatlarıyla temaslarında daha ziyade manzumenin üzerinde durmuşlar, onun muhtevasını beğenmişler ve örnek almışlardı. Hâlbuki şiir bir muhteva meselesi değildi. Şiir, bir mükemmeliyet meselesiydi. İlk defa olarak bir şairimiz, bu şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filân fikri söylemekte değil, onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüme olduğunu görmüştü. Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapıldı. Söze gündelik hayattaki fonksiyonundan ayrı bir kıymet, âdeta bir sanat malzemesi mahiyetini vermek ve onu bütün tedai telkin vasıtası, bir nevi musiki notası gibi kullanmak lazımdı. Türk şiiri klâsik devrinde bu cinsten mısralara sahipti.*” Bkz. “Yahya Kemal Hakkında”, C. H. P. Konferansları Serisi, Kitap: 19, Ankara 1940. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 311.

yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğümüz zaman bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.”⁴⁶³

Temmuz 1930 tarihinde neşredilen “*Şiir Hakkında*” başlıklı iki yazı Tanpınar’ın şiir diliyle ilgili düşüncelerini bir araya getirdiği en önemli metinlerdir. Bu yazıdan yedi yıl sonra bu kez Peyami Safa aynı adı taşıyan bir yazı yazar. O da şiir dili hakkındaki düşüncelerini burada ifade eder. Bu yazılar arasında açık bir benzerlik dikkat çeker. Denilebilir ki A. Şinasi ve Haşim’le başlayıp Tanpınar’a kadar gelen şiir dili düşüncesi Peyami Safa’da devam etmektedir. Hemen hepsinde ortak olan şiir dilinin günlük dilden ayrı olduğu hükmü, Peyami Safa’nın da hareket noktasıdır. Hatta yazar, şiir dilinin sadece bu yönü üzerinde durur. Yazara göre şiirsel bir hissi nakledebilmek için şiir diline malik olmak gerekir. Ancak yazar şiir dilinin ne olduğu konusunda bir şey söylememiştir. Dahası teşbih ve istiare gibi mecazların da şiir dili için tek başına yeterli olmadığı kanaatindedir:

“Şiirin lisanı, pratik zaruretleri ifade için kullandığımız alelâde, günlük lisandan ayrı bir şeydir. Yağmurlu bir günde canımız sıkılabilir. Fakat ‘yağmur yağıyor canım sıkılıyor’ sözleri, en güzel vezin ve kafiye şekillerine de bürünse, en nefis teşbihler ve istiarelerle de cilâlansa bir şiir kıymeti alamaz. En mükemmel nazım şekilleri içinde bile hislerimizin isimlerini söylemek onları başkalarına intikal ettirmeğe kâfi değildir. Bize eleminden, neşesinden, coşkunluğundan bahseden şair, sadece içinde bulunduğu ruh hâlini haber vermiş olur:

*Sen de gittin, senin de arkandan
Ağladım, ağladım, harap oldum.*

Sözleri sadece manzum bir itiraftır; bizde uyandırabileceği merhamet, sadece, şairle aramızda bir dostluk tesisine yarar; hâlbuki dostlar arasında karşılıklı itiraflardan doğan hassasiyetlerin şiir olabilmesi için aruz vezninin delâleti kâfi değildir.

Şiirde sembolizmin doğmasına sebep, kelimelerin lügat manalardan bambaşka medlûller izafe etmek ihtiyacıdır; yepyeni bir şiir lisanı yaratmak ihtiyacı ki, bakkalla şairin ifade vasıtaları arasındaki farkı, ticaretle edebiyat arasındaki fark nispetine çıkarmak zaruretinden doğmuştur.”⁴⁶⁴

⁴⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eski Şiir”, *Oluş*, cilt: 1, sayı: 18, (Nisan 1939), s. 278. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 177.

⁴⁶⁴ Peyami Safa, “Şiir Hakkında”, *Gündüz*, cilt: IV, sayı: 20, (1937), s. 41. (Bu yazı Şişli Halkevinde verilmiş bir konferanstan alınmıştır.)

Peyami Safa'nın dil konusunda sembolist anlayışa bağlılığını anlamak zor değildir. Kaldı ki yazının devamında Ahmet Haşım'ın “*Bir Günü Sonunda Arzu*” adlı şiirinden iktibas ettiği iki mısraı şiir diline örnek göstermiştir. Zaten yukarıda sözlük anlamından uzaklaşan şiir dilinin sembolizme varmasını kaçınılmaz bir sonuç olarak zikreder.

Peyami Safa'nın bu yazısından bir yıl sonra neşrettiği yazıda A. H. Tanpınar, konuşma dilinden farklı bir şiir dilini temin için şairin kelimeleri lügate temel anlamlarıyla iade ettiğini söyler. Sanatı, daimî bir yeniden inşa etme süreci olarak ele alan yazar, kelimelerin anlamı da dâhil şiirdeki her türlü klişeye karşı çıkar. Ona göre “*Hakikî sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir. Onun için her şair kullanacağı kelimeleri evvelâ lügate bakır olarak iade eder.*”⁴⁶⁵ Bununla beraber en yeni eserlerin bile çok defa kendilerini klişe taraflarıyla sevdirdiklerini belirtir. Buna örnek olarak da o günlerde halk edebiyatı ağzının şiirimizde kazandığı rağbeti gösterir. Bu durumu “*Şöyle zahmetsizce, yarı rüya hâlinde, alışılmış ve güzel bulunmuş şeylerin göz önünden geçmesi... Yani birçok tembellik ve biraz hodbinlik...*” olarak niteler. Tanpınar'ın halk edebiyatıyla ilgili olumsuz tutumuna itiraz eden Ahmet Kutsi Tecer, bu yazıya aynı başlıkla cevap verir. “*Halk edebiyatı mahsullerini taklit etmekle bu mahsullerin müşterek maddesi olan dili kullanmak ayrı ayrı şeylerdir.*”⁴⁶⁶ diyen Ahmet Kutsi, Tanpınar'ın “*halk edebiyatı ağzı*” tabiriyle halk edebiyatındaki dili kastedemeyeceğini belirtir. Yazara göre eğer halk edebiyatındaki dil klişe olarak nitelendirilirse, ortak edebiyat dili için de aynısı söylenebilir. Zira “*klişe hâlinde bir dil kullanmak sanatın inkârı ise bu klişecilik halk edebiyatı dili gibi umumî edebî dilde de yapılabilir. Sanatkâr kullanacağı kelimeleri evvelâ lügate bakır olarak iade etmek mecburiyetinde ise aynı prensibi halk edebiyatı dilini kullanırken de göz önünde bulundurur. Şu hâlde halk edebiyatı dili de klişelerden sakınmak suretiyle edebî materyal olabilir.*”⁴⁶⁷ Aslında Ahmet Kutsi, halk edebiyatı dilinin henüz işlenmemiş birçok imkânlar sakladığı ve bu imkânlar değerlendirildiği takdirde ortak edebiyat dilini zenginleştireceği düşüncesindedir. Ancak bu dilden istifade edecek şairin, iktibas veya taklit meselesini

⁴⁶⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiire Dair”, *Cumhuriyet*, sayı: 4954, (1 Mart 1938) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 25.

⁴⁶⁶ Ahmet Kutsi Tecer, “Şiire Dair”, *Kalem*, sayı: 2, (1938), s. 52.

⁴⁶⁷ Tecer, *Agm.*, s. 52.

bertaraf edebilmesi gerekir. Tecer'e göre bu başarıldığı takdirde “*buna hiçbir vakit ‘tembellik ve hodbinlik’ denemez.*”

Ahmet Kutsi'nin halk edebiyatı hassasiyetinden ileri gelen bu itirazı bir tarafa bırakılırsa Cumhuriyet Döneminin yukarıda zikredilen poetika yazarları, şiir dili hakkında ortak bir kanaate sahiptir. Yukarıda yer alan yazarların tamamı hususi bir şiir dilinin varlığına dikkat çekerler. Bu dili farklı kılan özelliklerinin başında kelime seçimi gelmektedir. Kelime seçimi, şiire sadece belli bir kelime kadrosunun girmesi demek değildir. Bununla birlikte şiire has sesi, ritmi, ahengi, imgeyi, çağrışımı temin etmek için kelimelerin bir araya getirilmesini de kapsar.⁴⁶⁸ Kelime seçimi, aynı zamanda mısra ile de ilgilidir. Çünkü her bakımdan tam bir bütünlük teşkil eden mısra ancak ihtiyaç duyduğu ses ve renkteki kelimeleri bünyesine alır. İşte Cumhuriyet Dönemindeki bu ortak kanaate ilk bilinçli itiraz Orhan Veli'den gelir. Orhan Veli, özel bir kelime kadrosunun olduğu kadar bu kelimelerden meydana gelen mısraın da aleyhindedir. Şairin konuyla ilgili düşüncesi şöyledir:

“Mısracı zihniyet, bize, mısraların olduğu gibi onun parçaları olan kelimelerin de tetkik ve tahlili imkânını verir. Kelime üzerinde düşünmek, onun güzelliğini ve çirkinliğini tespitiye çalışmak; şiire, kelime hâlinde, mücerret bir ‘şiir unsuru’ telâkkisi getirmiştir. Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan insan vardır. Hâlbuki bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir, sıva güzel değildir. Fakat bunlardan terekkep eden bir mimarî eseri güzeldir. Buna mukabil agat, helyotrop, gümüş gibi maddelerden bir bina yapılabileceğini farz edelim. Eğer bu bina, elemanlarının taşıdığı güzellik haricinde bir güzelliğe malik değilse sanat eseri sayılmaz. Görülüyor ki haddizatında güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değildir. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraberinde getirmiş olmasalardı bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler ancak muayyen şekillerde söylenebilmekte yani kendi edalarını kendileri tayin etmektedir. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edadır ve ismi de ‘şairane’dir.

Bu edaya bizi kelimeler getirmiştir. Fakat şiir zevkini ve şiir telâkkisini bugünkü cemiyetten alan insan çok kere aksi cihetten hareket etmekte, yani o kelimelerden evvel şairaneyi tanımaktadır. Bu edayı getirebilecek kelimelerden müteşekkil lügat; yazarken şairane olmak isteyen, okurken de şairaneyi arayan

⁴⁶⁸ Kelime seçimini, ses ve ahenkten ziyade anlamla ilişkilendirenler de vardır. Yunus Kâzım Köni, bir yazısında bu anlayışı şöyle dillendirir: “Şiir söz sanatıdır. Söz aslında manalı bir kelimedir. Fakat şiirde mana kelimenin kendi içindeki zihni mevhum değildir. Kelimeler bir araya gelince, o kelimelerde esasen mevcut olandan başka yeni bir mana, yeni bir tasavvur husule gelir. Bu çok mücerret hüner, kelimelerdeki maddi ağırlığa benzer külçeyi giderir. Şair âdeta kelimeleri imikten geçirir, onları musaffâ bir hâle getirir. Şiir kelimelerden yapılmış şeri berandir. Şiirin kelâmında mücerret bir gıcıklayıcılık, zihni bir füsün vardır.” Bkz. “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 246, (Eylül 1939), s. 12.

insanın kafasında zarurî olarak meydana gelir. O lügatin çerçevesinden kurtulmadıkça şairaneden de kurtulmaya imkân yoktur...”⁴⁶⁹

Kelime seçimini mısracı zihniyetin marifeti addeden Orhan Veli, kelime üzerinde düşünmenin şiire sakat bir anlayış getirdiği görüşündedir. Şaire göre bu anlayış, güzelliği kelimedede arayarak bütünü ihmal etmiştir. Zira kelimeyi soyut bir “*şiir unsuru*” olarak ele alan bu düşünce, şiirde birden çok güzelliğin peşindedir. Hâlbuki şiirde bütün unsurlar bir tek güzelliğin hizmetinde olmalıdır. Orhan Veli’nin “*kelime hâlinde, mücerret şiir unsuru*” dediği şey, alışılmadık bağdaştırma biçiminde kurulan imge ve söz sanatlarını⁴⁷⁰ da düşündürmekle birlikte asıl kelimenin mısradaki ses ve ahenk kıymeti olmalı. Ahmet Haşim’in “*Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telâffuz kıymetidir.*” dediği, Yaya Kemal’in ise “*Mısraın ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrâfil’in Sur’u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir.*” şeklinde izah ettiği ahenk titiz bir kelime seçimini de beraberinde getirmiştir. Zira kelime, bu tür ifadelerde sesi, ahengi, vezni, çağrışım değeri vb. özellikleri için seçilmektedir. Hatta uzun süren dönemlerde – ki bunlar genellikle klasik devirlerdir – belli bir kelime kadrosunun öne çıktığı da görülür. Kelimelerin şiirdeki asaletine bile itiraz eden Orhan Veli, kısaca Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’de en ileri ifadesini bulan kelime seçimi meselesine karşı çıkmıştır. Ona göre her türlü kelime ile şiir yazılabilir. Çünkü “*güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değildir.*” Önemli olan bütün hâlinde şiirin güzelliğidir. Şayet bu bütünlüğe zarar vermese belki seçilmiş kelimelere de karşı olmayacaktır. Fakat bu kelimeler ancak belli biçimlerde söylenebildiği için eserdeki bütünlüğün zararına olacak şekilde kendi edalarıyla şiire girmektedir. Bu ise doğal dilden ayrı, yeni ve hususi bir dil ortaya çıkarmıştır. Yazara göre eskilerin “*şairane*” dediği bu dil, sunidir. İşte Orhan Veli, şiir dilindeki bu şairaneliğe karşıdır. Bu şairanelikten kurtulmak için ilk önce seçilmiş kelimeler

⁴⁶⁹ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 4; Şairane”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 158, (Şubat 1940), s. 358.

⁴⁷⁰ Orhan Veli, kelimelerle yapılan söz ve mana sanatlarına karşıdır. Aslında poetikasının asıl ekseni de budur. Mecaz ve söz sanatları sayesinde şiirin doğru dürüst konuşma lisanından ayrıldığını ve bu yerleşmiş anlayışa aykırı hareket edenlerin de garip karşılandığını söyler. Doğrudan söz sanatlarına ayırdığı bölümde ise şöyle der: “Lâfız ve mana sanatları çok kere zekânın tabiat üzerindeki değiştirici ve tahrip edici hassalarından istifade eder. Bilgisini ve terbiyesini geçmiş asırlara borçlu olan insan için bundan daha tabii bir şey yoktur. Teşbih eşyayı olduğundan başka türlü görmek zorudur. Bunu yapan insan acayip karşılanmaz, kendine hiçbir gayri tabiiilik isnat edilmez. Hâlbuki teşbihten ve istiarenden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugünün münevveri ‘garip’ telâkki etmektedir...” Bkz. “Şiire Dair: 1; Garip”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 267.

kadrosunu bir kenara bırakmak gerektiğine inanır. Zira bunlar sanatın samimiyetine zarar vermektedir. Orhan Veli, yazısının devamında bu konudaki düşüncesini biraz daha ileri götürür ve yaratıcı faaliyetimizi tehdit ettiği gerekçesiyle şiirden dili atmayı bile arzu eder: “*Mümkün olsa da ‘Şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır.’ diye yaratıcı faaliyetimizi tehdit eden lisanı bile atsak. Ancak bu suretledir ki kendimizi alışkanlıklarımızın sürüklediği gayr-ı tabii inhiraftan kurtarmış, safiyetimize ve hakikatimize irca etmiş oluruz.*”⁴⁷¹

Dönemin poetika yazarları arasında şiir dilinin hususiyetine karşı çıkan yalnız Orhan Veli’dir. Bu yüzden onun poetikası, genel anlayışa itiraz mahiyetindedir. Bununla birlikte Orhan Veli’nin itiraz ettiği şiir dili telakkisi “*Garip*” poetikasıdan sonra da devam eder. Şairin kelimeler üzerinde kuyumcu titizliğiyle çalıştığını söyleyen Suut Kemal Yetkin, şiirdeki başarıyı kelimeleri günlük anlamlarını unutturacak biçimde kullanma ustalığına bağlar. Yazara göre, kelimelerin bizim bilmediğimiz gizli ses ve anlam ilişkilerini ancak şair sezer. “*Onun sezilerle taranan heyecanı bu çalışmanın yanılmaz rehberidir.*” Kısacası “*Şiir sanatında her şey, mutlu kelimeleri bulmak, iç kaynaşmalarının o elle tutulur, gözle görülür kabarcıklarını, birer inci gibi dizelerdeki ‘bekleyen’ yerlerine yerleştirmektir...*”⁴⁷²

Kelime seçiminin şiir dilindeki yeri, Cumhuriyetin ilk döneminden sonra da devam eder. Zaten saf şiir tecrübesinden sonra kelimedenden vazgeçmek kolay değildir. Nitekim 50’li yıllarda bile saf şiire bağlı olanlar arasında kelime ve kelime seçimini şiirsel ifadenin esası sayanlar vardır. Mesela Cahit Sıtkı Tarancı, şiiri kurarken bütün dikkatin kelimeye teksif edilmesini ister. Ona göre kelime, şiirdeki her şeydir:

“Şiir kelimelerle güzel şekiller kurmak sanatıdır, başka bir şey değildir. Ama kelime nedir? Annedir, dosttur, kadehtir, hasrettir, hayaldir, yani bir manası, bir tedaisi, bir gölgesi, hatta bir rengi ve tadı olan nesnedir. Kelime insanoğlundan haber verir. İnsanoğlunu işlemek her sanatkârın boynunun borcudur, insanoğlu dünyanın en zengin madenidir. Kelime dedik ama kelime boş bir kalıp değil ki!... Şairin hisleri, fikirleri, hayalleri, dünya görüşü, felsefesi, şahsiyeti, her şeyi şiirde belli olur. Şu var ki kelimeleri tanımak, sevmek, okşamasını bilmek lazım. Hangi kelime hangi kelime ile yan yana geldiğinde nasıl bir ışık peyda olur? Bunu bilmek lazım... Mallermé’nin ‘şiir, kelimeler dinidir’ demesi bundandır. Şiir bu suretle hüner ve marifet işi oluyor. Öyledir de.

⁴⁷¹ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 1; Garip”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 267.

⁴⁷² Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palmiye Yay., Ankara 2007, s. 6. (Yazı, 22 Ağustos 1943’te kaleme alınmıştır.)

Ata binmek, ok atmak, elbise dikmek, kundura yapmak, hatta boyamak ne ise şiir de odur, yani ustalık ve ihtisas işi.”⁴⁷³

Tamamen sembolist olan bu cümleler, dönemin başından beri kelime hakkında söylenenlerin güzel bir üslûpla yeniden tekrarıdır. Şair, kelimeyi hangi ölçülere göre seçtiğini tek cümle ile ifade ediyor: “*Hangi kelime hangi kelime ile yan yana geldiğinde nasıl bir ışık peyda olur? Bunu bilmek lazım...*” Bu, yukarıdaki yazarların ekseriyetinin bahsettiği kelimeleri yan yana getirme prensibidir. Cahit Sıtkı da öteki yazarlar gibi, kelimelerin temasından doğan ahenge önem vermektedir. Hatta şiiri bu ahenkten çıkarmaktadır. O, ölçülüü olduğu kadar serbest şiiri de kelimelerde arar. Fakat onun kelimeciliğı klasik şiirdeki gibi katı değildir. Kusurlu sayılan kelimelerin de şiirde yer almasını ister. Böylece kelimeciliğı belli bir lüğatin dışına çıkmamak şeklinde değerlendiren Orhan Veli’ye bir nevi cevap vermiştir. “*Mümkün olsa da ‘Şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır.’ diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak.*” diyen Orhan Veli’ye karşılık Cahit Sıtkı kelime üzerinde düşünmenin yaratıcı faaliyete veya samimiyete engel olmayacağını şu satırlarla belirtir: “*Sonra bazı şiir vardır ki, vezinli kafiye gelir, bazısı daha başıboş gelir. Hepsine hoş geldin, sefa gedin, demek en güzeli değil mi? Aslolan şey; kelimeleri yaşatmaktır, sen onlara hayat verdikten sonra gerisine karışma. Hatta ufak tefek kusurlarını da hoş görmek bazen şiirin çok lehinde oluyor. Çünkü şiir, daima, en ummadığımız yerdedir.*”⁴⁷⁴ Cahit Sıtkı “*kelimeleri yaşatmak*” ile kelimelere hükmetmeyi, onları kullanmasını bilmeyi ve onların güzelliklerini sezmeyi kastetmiş olmalıdır.

Şiir hangi imkândan istifade ederse etisin asıl sermayesi lisandır. Hâlbuki lisan, sosyal hayatın ortak malıdır. Dolayısıyla ne kadar elastiki olursa olsun nihayet bir kurallar manzumesidir. Şair, eserini yaparken bu kuralların vücuda getirdiğı alelade lisanın sınırlarını zorlayacaktır. Fakat nereye kadar? Lisanı alt üst etse de nihayet umumi hayatın ortak malı olan kelimelere müracaata mecburdur. Çünkü kelimeler, lisanın yapı taşıdır. Şair ne yapacaksa onlara rağmen onlarla yapacaktır. O hâlde şairin bütün dikkatini kelimelere teksif etmesi kaçınılmazdır. Zira abidesini onların ahenk, terkip ve tedaisinden çıkaracaktır. Kısacası kelimelerle savaşıacaktır. Cumhuriyet

⁴⁷³ Cahit Sıtkı Tarancı, “Yazı”, *Varlık*, (15 Kasım 1956) / Y. Nabi – S. Bolat, *Şiir Sanatı*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 27.

⁴⁷⁴ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957, s. 56. (Mektup 1940 tarihliidir.)

Döneminin başından beri devam eden kelimeci zihniyetin tezi budur. Bu tezi dönemin içinde dile getiren yazarların yanı sıra, Cahit Sıtkı gibi daha sonra yazdıklarıyla aynı düşüncede olduklarını gösterenler de vardır.⁴⁷⁵ Fakat bu teze itiraz eden Orhan Veli'nin de yakın çevresinde etkili olduğunu ve daha sonraki farklı yaklaşımları en azından cesaretlendirdiğini kabul etmek gerekmektedir.

2.5.2 Mısraın Hakiki Hüviyeti

Konuşma ve nesir dilinden ayrılan şiir dili, ne kadar hususi olursa olsun belli bir birim hâlinde teşekkül etmedikçe şiir değeri taşımaz. Yani bu hususi dilin şiir olabilmesi için birim olarak vücut bulması lazımdır. Dili, şiir seviyesine yükselten temel birim, mısradır. Mısra, kabiliyetini sonuna kadar yoklayan dilin şiirleşmesidir. Şiir dili, mısraa varmak için doğal dilden ayrılır. Şiire has ses de anlam da ancak mısrada hüviyetine kavuşabilir.

Mısraın çok eski devirlere ait olduğunu tahmin etmek güç değildir. Bugüne kadar gelmiş en eski edebî ürünlerin temel yapı taşları mısradır. Destanlar, efsaneler mısralar hâlinde tespit edilmiş; türküler, şarkılar, ninniler, ağıtlar mısralarla söylenmiştir. Bazen tek bir mısra yüzyıllar öncesini günümüze getirmiştir. Yazının bulunmasından sonra ise şiir, mısra mısra yazılmıştır. Şair, önce mısraın sancısını çekmiş, şiir önce mısrada filizlenmiştir. Her türlü yenilik önce onda yapılmış, olgunluğa onda varılmıştır. Her milletin şiir tarihi aynı zamanda mısraının tarihidir.

Mısraın macerası, millî hayata benzer. Karmaşık dönemlerde mısra da çetrefildir. Oturmuş devirlerde mısra da olgundur. Kanunî zamanında Fuzulî'nin, Baki'nin, Hayalî'nin mısraları boy gösterir. II. Abdülhamit devrinin çıkmazı Hamid'in mısralarında da mevcuttur. İmparatorluk zamanında mısralar da çok sesli ve çok renklidir. Hâlbuki millî devlet kurulurken mısralar da sadeleşir, millî bir sese ve anlama kavuşur. Asaf Halet Çelebi, bir yazısında Şeyh Galib'den Yahya Kemal'e kadar şair yoktur, der.⁴⁷⁶ Hâlbuki buna Şeyh Galib'den Yahya Kemal'e kadar mısra yoktur, demek

⁴⁷⁵ Meseleyi dönemin içinde ele almayan Necip Fazıl, Poetika'sına daha sonra eklediği yeni bölümde aynı düşüncüyü devam ettirir ve şöyle der: “Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle, nispeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billûr zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayanarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir ve bir simyacı hüneriyle terkipini tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mana heykeline eş olarak, kalıba döker...” Bkz. Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 484.

⁴⁷⁶ Asaf Halet Çelebi'nin bu düşüncesi için bkz. “Asaf Halet Çelebi ile Konuşma”, *Yeni İnsanlık*, sayı: 1, (Şubat 1940), s. 30.

de pekâla mümkündür. Tanzimat nesli şiirlerini mısralarla yazar, fakat mısraın şiirdeki önemine ya vakıf değildirler ya da hakiki mısralar vücuda getirme zorluğunu göze alamazlar. Çünkü şiir ve edebiyat üzerine onca yazı yazmalarına rağmen mısradan bahsetmemişlerdir. Dahası divan şiirini tenkit ederken bu edebiyatın belki de en güçlü yanı olan mısra telakkisine temas etmezler. Daha şair yaratılışlı olan Servet-i Fünûncular ise mısraı önemsemezler. Çünkü Batı’da gördükleri daha farklı birimlerin peşindedirler. Hatta bunun için mısraın bütünlüğünü kırarak şiir dilini nesre yaklaşıtırlar. Bu anlayış Fecr-i Âtî’yi de etkilemiştir. Bizde mısraa eski itibarını iade eden Yahya Kemal’dir. Denilebilir ki o, sanatını mısraın yeniden inşasına hasretmiştir. Dolayısıyla mısradan poetik bir mesele olarak bahsetmek önceliği de kendisine aittir. Bununla birlikte mısra ile ilgili başlı başına bir yazı yazmamıştır. Konuyu ancak satır arası seviyede ve dille birlikte ele almıştır.

Yahya Kemal, mısra meselesinde bir nevi kendi şiirinin kuruluş serüvenini dile getirir. Daha doğrusu şiire mısradan nasıl vardığını anlatır. Şiirin hakiki yüzüyle de bu süreçte karşılaşır: *“Benim için mısraın üzerinde günlerce, haftalarca durmak zarureti hâsıl olmuştur. Bu tarz uğraşış, bana gittikçe şiirin keşfedilmesi güç bir cevher olduğu duygusunu verdi. Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak o kadar ki mısraı güya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum.”*⁴⁷⁷ Mısraı hissin yerine koymak cehdi, Yahya Kemal’in asıl mücadelesidir.⁴⁷⁸ Hakiki şiiri de bu mücadele esnasında keşfetmiştir. Kısacası Yahya Kemal, şiirin ancak mısradan çıkarılabileceğini anlamış ve bütün enerjisini buna teksif etmiştir. Acaba mısra şiir olabilmek için hangi ölçülere sahip olmalı? Şair, meselenin özüne yönelik bu soruya mukabil poetik bir ilke geliştirmiştir: *“Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olamaz.”*⁴⁷⁹ Mısraı şiir yapan deruni ahenk, mısradaki ses ve anlamı belli bir ritimde eriterek âdeta bir nağme hâline getiren iç ahenktir. Şair, mısraın iç ahenge kavuşma sürecini şöyle tarif eder: *“Şiirde nefes ve ses iki esaslı unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa ve*

⁴⁷⁷ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 48. (“Şiir” başlığını taşıyan bu yazı Yahya Kemal’in Faruk Nafiz’e Varşova’dan (1926) gönderdiği bir mektubun Süleyman Şevket tarafından *Güzel Yazılar*’a (İst. 1947, s. 76) alınan küçük bir parçasıdır.)

⁴⁷⁸ Yahya Kemal mısraı hissin yerine koymak düşüncesini kendisiyle yıllar sonra yapılan bir mülâkata verdiği cevapta aynen tekrarlar. Bkz. Hikmet Feridun (Es), “Yahya Kemal ile Konuştum”, *Yedigün Mecmuası*, 10 Temmuz 1935 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 262.

uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrail'in Sur'u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir."⁴⁸⁰ Bu cümlelerde mısraın şiirle eşdeğer tutulması dikkat çekicidir.⁴⁸¹ Mısraın şiir olması demek, en azından şiirin mısradan başlaması demektir. Bu düşünceden mısrasız şiir olamayacağı hükmünü çıkarmak pekâla mümkündür.

Muhtemelen Yahya Kemal'in tesiriyle, mısraı şiire denk tutan az sayıda başka yazar da vardır. Yazar sayısının az olması, meselenin poetik anlamda yeni olmasıyla ilgilidir. Esasen Cumhuriyet Döneminin poetika meselelerine bakılırsa bunların önceki dönemlerde tartışılmaya başlandığı ve bu dönemde ise daha genel bir katılımıla ele alındığı görülecektir. Hâlbuki mısra meselesi, önceki dönemlerde yeteri kadar tenkit ve tartışma konusu olmamıştır. Bu yüzden Cumhuriyet Dönemine alt yapısı hazır bir mesele olarak intikal etmez. Hatta Cumhuriyet'in ancak ilerleyen yıllarında – doğal olarak sınırlı sayıda yazar tarafından – ele alınır. Mısra meselesinin poetik bir nitelik kazanması biraz da Yahya Kemal'in etkisiyledir. Çünkü şairin mısra ile mücadelesi ve o günkü Türkçeden güçlü mısralar çıkarması, kendinden sonrakiler için yol gösterici olmuştur.

Yahya Kemal'in deruni ahenk ifadesini biraz daha somutlaştıran Sabahattin Eyüboğlu, bu ahengi, mısraı meydana getiren unsurların olağanüstü bir biçimde kaynaşması olarak gösterir. Bununla birlikte mısraın şiire denk tutulmasına benzer bir anlayışla şiir hazzının mısrada başladığını söyler. Ancak yazar, bu hazzın temini için deruni ahenkten farklı bir durum göstermiştir: "*Güzel mısra nasıl birçok unsurların mucizevî bir kaynaşmasından çıkıyorsa, şiir hazzı da mısraın etrafında birçok haricî şartların tesadüfî veya iradî olarak bir araya getirilmesinden doğmaktadır. Takdim şartlarının kötülüğü harikulâde bir şiirin sirayetini mani olabileceği gibi bu şartların iyiliği banal bir mısraı 'dışarıdan gelme' bir hazla doldurabilir.*"⁴⁸² Şiiri iç ahenkte arayan Yahya Kemal'e karşılık Eyüboğlu, şiir hazzının doğmasında haricî şartların rolüne işaret eder. Hatta takdim şartlarının iyiliği, kötü bir mısraı bile şiir hazzıyla doldurabilmektedir.

⁴⁷⁹ Beyatlı, Age. ("Derunî ahenk" tabirinin nasıl bulunduğu yukarıda değinilmişti.)

⁴⁸⁰ Hikmet Feridun (Es), "Yahya Kemal ile Konuştum", *Yedigün Mecmuası*, 10 Temmuz 1935 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 262.

⁴⁸¹ Burada Yahya Kemal'in "*Eğer maksut eserse mısra-ı berceste kâfidir*" mısraını hatırlamak gerekir.

⁴⁸² Sabahattin Eyüboğlu, "Şiir İklimleri", *Kültür Haftası*, sayı: 2, (İkinci Kânun 1936), s. 27.

Yahya Kemal'den sonra mısraın ehemmiyetine en fazla inanan her hâlde Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bir seri makalesine “*Son 25 Senenin Mısraları*” başlığını veren ve bu makalede Türk şiirini tenkit eden yazar, mısrasız şiir olamayacağını kesin bir dille ortaya kor: “*Bir şiir mısralardan yapılır; mısra dediğimiz şey de ya mükemmel şeklinde vardır veyahut hiç yoktur. Bu iki had arasında sallanan ucubeye mısra nazarıyla bakılamaz. Yenilik devrinin ilk nesilleri çok defa mevcut olmayan mısralarla manzume yaptılar...*”⁴⁸³ Tanpınar mükemmeliyete ulaşmış mısraı şiirin ölçüsü kabul eder. Şiir ancak mısra ile var olabilir. Mısra ise tamamlanmış bir bütündür. Yani mükemmel bir şekle ulaşmıştır. Mallarmé'nin deyimiyile “*birçok kelimelerden teşekkül etmiş, büyük ve hususî bir dalgalanma olan tek bir kelime*”dir.⁴⁸⁴ Şair, bu mısraı meydana getirmeden şiire ulaşamaz. Tanpınar'a göre Tanzimat'tan sonraki birkaç kuşağın başarısızlığına sebep olan şey, mısrasız şiir yazmalarıydı. Bir başka deyişle mısraı tabiatının aksine zorlamalarıydı: “*Fikret ve ondan evvelkilerin ve onun arkadaşlarının elinde Türk şiiri ne kadar ağırdı. Mısra, değirmene koşulmuş bir Arap atı gibi ne yapacağını bilmiyordu. Bu yükten kurtulur kurtulmaz, fikrin dar çemberinden şiirin ufkuna kavuşur kavuşmaz, ne kadar değişti.*”⁴⁸⁵ Mısraı tabiatının aksine zorlamak, onu fikrin altında ezmektir. Hâlbuki “*Bir manzume bir fikrin nakli değildi. Birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişiydi ve her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapılırdı.*”⁴⁸⁶ Şiir, her türlü fikrî endişeden kurtularak kendi formunu bulmuş mısralardan mürekkeptir.

Mısradaki ahengi ses yönüyle değerlendiren Mustafa Emin Kıray sesli ve sessiz harflerin musikisi üzerinde durur:

“Dilde, kelimelerde, mısralarda derin bir musiki vardır; bu, sesli ve sessiz harflerin büyük bir sanatla yan yana getirilmesinden doğan çok basit bir hâldir. Meselâ edebiyatta umumiyetle güzel dediğimiz mısraları tetkik edersek bunların bu kaideye çok yaklaştıklarını hatta tamamen uyduklarını görürüz. En güzel mısralar sesli ve sessiz harfleri müsavi veya müsavata yakın olarak ihtiva eden mısralardır. Yalnız Türkçede bütün sesli harfler okunduğu için bu ecnebi kaidesini tamamıyla bize uydurmak, bazen müspet netice vermiyor ve sessiz

⁴⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Son 25 Senenin Mısraları-IV” *Tan Gazetesi*, sayı: 286, (4 Şubat 1936) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 382 – 385.

⁴⁸⁴ Antalya Genç Kıza Mektup'ta yer alan bu cümle, Tanpınar'daki mısraın bütünlüğü fikrinin kaynaklarını göstermesi bakımından önemlidir.

⁴⁸⁵ Tanpınar, Age.

⁴⁸⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal Hakkında”, C. H. P. Konferansları Serisi, Kitap: 19, Ankara 1940. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 311.

harfler seslilerden daha fazla oluyor. Fakat bu istisnaîdir; güzel mısralar bu kaideye yine tamamen uyanlardır.”⁴⁸⁷

Yazar, iyi mısralarda sesli ve sessiz harflerin hemen hemen eşit olduğunu söylemekte ve bu dengenin ahenk için önemli olduğunu vurgulamaktadır. Burada yalnızca sesli ve sessiz harflerin muhtemelen farklı kombinezonlarda yan yana getirilmesinden bahsedilmiştir. Harflerin sertlik – yumuşaklık, uzunluk – kısalık, çıkış yerleri vs. gibi özelliklerinden söz edilmemiştir. Esasen mısradaki ses ahengi, sadece sesli ve sessiz harflerle ilgili değildir. Birbirinden çok farklı seslerin tam bir terkididir. Şiir dili bahsinde yazarların sık sık tekrar ettikleri “*kelimelerin temasından doğan ahenk*” bu ses terkidisiyle yakından ilgilidir. Yine de bu terkip belli bir ritme bağlanmadıkça ses yığını olmaktan kurtulamaz. Nitekim Mustafa Emin Kıray da veznin mısradaki önemine işaretlerle şöyle der: “*Hülâsa, mısralardaki güzellik, kullanılan ölçü ile de alâkalıdır; birçok zayıf şairler bu ölçülere bir türlü uyamazlar; hakikî sanatkârlar ise bir şiir yazarlar ve burada ölçüler kendiliğinden doğmuştur.*”⁴⁸⁸

Cumhuriyet Dönemi şiirinde poetik anlayış olarak çok güçlü bir mısracı zihniyet mevcuttur. Ancak yukarıda belirtilen sebeplerden ötürü bu anlayış poetika metinlerinde yeteri kadar irdelenmemiştir. Zaten ilerleyen yıllarda mısradan vazgeçmenin farklı bir tezahürü olan serbest şiir yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Dolayısıyla mısra ile ilgili poetik düşünce daha fazla genişlememiştir. Hatta dönemin sonuna doğru hususi şiir diliyle birlikte mısraa da karşı çıkmıştır. Bu itirazın ilk önce kimden geleceğini tahmin etmek güç değildir. Şiirde yerleşmiş itikatları topa tutan Orhan Veli, mısraı da atlamaz ve onu şiirdeki bütünlüğün zararına lüzumsuz bir keyfiyet addeder:

“Şiirde hücum edilmesi lazım geldiğine inandığım zihniyetlerden birisi de mısracı zihniyettir. Bir şiirde bir tek berceste mısram kifayetine itikat şeklinde tezahür eden ve ilk bakışta insana basit görünen bu zihniyet, şiirin kötü bir hususiyetine bağlanışın gizli bir ifadesi olduğu için mühimdir. Şiirde bir ‘bütün’ün lüzumuna inananlar bile mısralar arasında birtakım aralıklar kabul eder ve bu aralıkları birbirine rapteden mana yakınlıklarını şiirdeki örülüşün mükemmeliyeti için kâfi addederler. Bu telâkki belki de hücum edilmeye degecek kadar sakat bir telâkki değildir. Fakat insanı şimdi bahsedeceğim hususiyete ve o hususiyetten zevk alma tehlikesine götürdüğü için buna da

⁴⁸⁷ Mustafa Emin Kıray, “Dilde Sanat”, *Yücel*, cilt: III, sayı: 15, (Mayıs 1936), s. 98.

⁴⁸⁸ Mustafa Emin Kıray, “Dilde Sanat – II”, *Yücel*, cilt: III, sayı: 16, (Haziran 1936), s. 153.

meydan vermemek lâzımdır. Şiir öyle bir bütündür ki bütünlüğünün farkında bile olunmaz.”⁴⁸⁹

Orhan Veli, mükemmelliği yalnız berceste mısralar için düşünmekte ve şiir içerisinde yer alacak böyle bir mısraın bütünlüğe zarar vereceğini söylemektedir. Hâlbuki yukarıda yer alan yazarlar, berceste mısraları kastetmezler. Onlar bu mükemmelliği şiirin bütün mısraları için düşünürler. Mesela Tanpınar şiiri, “*birtakım mısraların muayyen bir hedefe doğru gidişi*” olarak görüyor ve onun “*her şeyden evvel mısra denen tam parça ile yapıldığını*” söylüyordu. Dolayısıyla mısraları mükemmel olan şiirde bütünlüğün aleyhine bir durum söz konusu değildir. Yeter ki mısralar başına buyruk olmasın. Aslında mısra şiirin önemli bir parçasıdır ve parçası mükemmel olmayanın bütünü de mükemmel olamaz. Orhan Veli’nin bunu bilmemesine imkân yoktur. Öyleyse onun tepkisi daha farklı bir nedene bağlıdır. Hakikatte Orhan Veli mükemmeliyet fikrine karşıdır. Dolayısıyla sestten yapıya kadar şiirdeki her türlü mükemmelliği reddetmiştir.

2.5.3 Şiirde Ahengin En Eski Unsurları: Vezin ve Kafiye

Mısraın ahengini temin eden temel iki unsuru vezin ve kafiye. Mısraın teşekkülünde ortaya çıkan bu iki unsurun mısra kadar eski olması gerekir. Zira henüz yazının bulunmadığı devirlerde mısraı muhafaza eden asıl öğeler, vezin ve kafiye. Çünkü mısra, bu iki ögenin yardımıyla belli bir ahenge kavuşmakta ve şiirsel değere yaklaşmaktadır. Yine bu ahenk sayesinde içinde yer aldığı daha büyük birimlerle bütünleşerek şiiri vücuda getirmektedir. Kısaca mısra, vezin ve kafiye kendi bünyesi için var etmiş ve onlar sayesinde şiirin bir parçası olabilmıştır.

Vezin ve kafiye iki ayrı mesele hâlinde de ele alınabilir. Ancak hem işlevleri bakımından hem de poetika metinlerindeki genel temayüle uygun olarak birlikte değerlendirilmiştir. Esasen poetik metinlerde kafiye çok fazla bahsedilmez. Cumhuriyet yıllarında “*abes-muktebes*” çapında bir tartışma da yaşanmamıştır. Daha çok o, vezin meselesinin bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Özellikle Türk şiirinde veznin olduğu her yerde kafiye de bulunması ve mısra gibi küçük birimde yan yana gelmeleri bu temayülü kuvvetlendirmiş olabilir. Zira ahengin bu en eski iki unsuru,

⁴⁸⁹ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 4; Şairane”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 158, (Şubat 1940), s. 358.

modern zamana kadar birlikte var olagelmıştır. Ayrıca, şairin mısraı kurarken kafiye veznin, vezni kafiye icabı olarak kullanması bu birlikteliği pekiştirmiştir. Denilebilir ki vezin ve kafiye mısraın ayaklarıdır. Ne zaman bu gövdeye bakılsa iki ayağıyla birlikte görülmüştür.

Mısraın aksine, vezin ve kafiye Cumhuriyet Dönemine yeteri kadar tartışılmış, alt yapısı hazır bir mesele olarak intikal etmiştir. Özellikle vezin meselesi, tereddütsüz denilebilir ki, Türk edebiyatının en fazla tartışılan meselesidir. Fakat Türk edebiyatındaki vezin tartışması daha çok hece – aruz çerçevesinde iki cepheli bir mücadele şeklinde cereyan etmiştir. İslami Devir Türk Edebiyatının daha ilk eserlerinde aruzla hece yan yana yaşarlar. Vezin ve kafiye konusunun tartışıldığını gösteren bu döneme ait herhangi bir kaynak mevcut değilse de böyle bir ikilemin tartışmasız olamayacağı tahmin edilebilir. Bu ikilem neredeyse bin yıl devam etmiştir. Halk şairleri daha çok yarım kafiye ve hece veznini kullanırken kültür ve sanat merkezlerinde yetişen aydın şairler tam kafiyeyle birlikte aruzu uygularlar. Osmanlı devleti zamanında ise bu iki şair tipi halk edebiyatı ve divan edebiyatı adlarıyla anılan farklı iki gelenek meydana getirmiştir. Divan şairlerine öykünerek aruzu kullanan halk şairleri ile bazen heceyi deneyen divan şairleri mevcutsa da bu iki geleneğin vezin ve kafiye anlayışları tamamen farklı olmuştur. Dolayısıyla hece – aruz tartışması bu dönemde de devam etmiştir. Esasen bu devirde divan şairi ile halk şairi, sadece vezin bahsinde değil, şiirle ilgili hemen her konuda daimi bir mücadele hâlinde dirler.⁴⁹⁰ Bununla birlikte vezin tartışmalarıyla ilgili müstakil bir eser mevcut değildir. Divan şiirinin yazılı poetik kaynakları ise sadece aruzu muhatap aldığından tartışmadan ziyade teorik ve estetik bilgi ağırlıklıdır.⁴⁹¹ O hâlde bu dönem hece-aruz tartışmaları sanat ve edebiyat muhitlerinde şifahi ölçülerde cereyan etmiş olmalıdır.

Türk edebiyatında vezin tartışmaları asıl Tanzimat'tan sonra yaygınlık kazanmıştır. Divan şairi nezdinde aruzun üstünlüğü tartışılmazdı. Tanzimat'la birlikte aruza karşı hece savunulmaya başlanır. Ancak Tanzimat ve Servet-i Fünûn nesilleri bazı arayışlara rağmen aruzu inkâr edemezler. Vezin meselesinde en büyük tartışma Millî Edebiyat ve Millî Mücadele yıllarında yaşanır. Denilebilir ki bu yıllar, aruzdan heceye geçişin en sancılı dönemidir. Tartışmayı asıl başlatanlar yeni lisancılarıdır. Bunlar

⁴⁹⁰ Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları*, (2. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 17.

tartışmayı sadece başlatıp bırakmamış, sonuna kadar tartışmanın içinde olmuşlardır. Bu dönem hem sanatkârların hem muhitlerin hem de mecmuaların iki cepheye ayrıldığı son derece karmaşık bir zaman dilimidir. Özellikle mecmualar bu tartışmada önemli bir rol oynamaktadır. Her iki cephenin sıcak hatları arasında daha ılımlı mecmualar da mevcuttur. Bununla birlikte sık sık saf değiştiren sanatkârlar da vardır. Hatta Halit Fahri gibi, terk ettiği cepheye birkaç defa dönenler de yok değildir. Tartışma mizah dergilerine kadar taşınır. Nihayet hececilerin zaferiyle son bulur.

Millî Mücadele yıllarında devam eden vezin tartışması genellikle iki cepheli sert bir kalem kavgası şeklinde cereyan ettiğinden, poetik düşünce pek fazla gelişme imkânı bulamamıştır. Bunun gerçekleşebilmesi için tartışmanın kısmen dinmesi gerekmiştir. İşte Cumhuriyet Devri meselenin daha estetik ölçülerle ele alınabildiği kısmen sakin bir dönemdir. Daha doğrusu vezin tartışması yeni döneme biraz daha hızını keserek girmiştir. Bu kırılma noktasını en iyi temsil eden yaklaşımlardan biri Yahya Kemal, tarafından ortaya konur. Meseleye zaman zaman satır arası seviyede de temas eden şair, konuyla doğrudan ilgili ikisi vezin ve biri de kafiye olmak üzere toplam üç yazı yazmıştır. Vezin yazıları birbirinin devamı niteliğindedir. Bu yazılarda 1920'lere kadar devam eden vezin ve kafiye tartışmalarını topluca ele alan Yahya Kemal o güne kadar ileri sürülen görüşleri kategorize ederek sistematik bir tenkide tabi tutar. Ancak Yahya Kemal, vezin başlıklı yazılarında asıl aruz taraftarlarına cevap verir. Aruzu kusursuz kullanan ve heceyi denediği hâlde başarılı olamayan şairin heceyi desteklemesi, hecenin nihai zaferi olarak da okunabilir. Bu yıllarda klasik edebiyatın neredeyse yegâne temsilcisi olan Yahya Kemal'e ait bu kanaatin önemli bir yankı bulacağını tahmin etmek zor değildir.

Yahya Kemal, hece vezninin – genellikle Servet-i Fünûn nesli tarafından – öteden beri ilkel bir ahenk unsuru sayılarak reddedilmesini yersiz bulur. Şaire göre hece vezni, mademki asırlar boyu yaşamış ve onunla çok güçlü bir edebiyat vücuda getirilmiştir, o hâlde ahenge de yeteri kadar elverişlidir. Kaldı ki vezin, ancak cansız bir âlettir. Dolayısıyla birinin ötekine üstünlüğü yoktur. Yazarın bu ana fikir etrafında geliştirdiği düşüncesi şöyledir:

⁴⁹¹ Hatta aruz hakkında çok geniş bilgi veren erken dönem eserleri de mevcuttur. Bu konuda bir örnek olarak Ali Şir Nevâî'nin Mizanü'l-Evzân adlı eseri zikredilebilir.

“Ben bilakis sanıyorum ki vezinler – ister aruz olsun ister hece – cansız birer âlettirler: Tıpkı musiki âletleri gibi. Vezinler mademki vardır, ahenge mutlak elverişlidirler; çünkü vücutları başka türlü tefsir edilemez. Medeniyette her âleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyatı teganni etmek ihtiyacı yarattı. Bizde havassın kullandığı aruzu Arap, halkın kullandığı heceli vezinleri Türk, hislerini teganni etmek ihtiyacıyla, kim bilir kaç asır sinelerinde yoğura yoğura yarattılar? Bu iki veznin ahenge kabiliyeti birbirlerinden ne fazladır ne eksik; son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişmediği de gösteriyor ki ahenge kabiliyetleri tamdır. Bir dakika Cenab Şahabeddin Bey gibi farz edelim ki, aruzdan ahenge daha elverişli vezin olamaz. Fakat hangi aruz? Eski Yunanîlerin vezni aruzdu; İlyada’nın vezni Acem’in kulaklarını yırtar, Acem’e ve bize göre yeknesak ve berbat bir vezindir. İlyada’nın bir mısraı, yine kendi lisanında olmak şartıyla, meselâ bizim muzâri veznimize sokulsa Homeros’un nazmı gülünç olur. Hece vezni için de bu tecrübeden böyle bir netice çıkar; Fransızların meşhur on ikiliği bizim kulaklarımıza iyi gelmediği gibi, bizim meşhur altı beşliğimizle söylenecek Fransızca bir mısra Fransızın kulağına tatsız gelir...

‘Parmak hesabıyla söze hatta bir zerre-i musiki ilâve olunamaz!’ Hükümünü okuduktan sonra Yunus Emre’den Rıza Tevfik’e kadar söylenmiş türküler, koşmalar, nefesler gözümün önünden geçtiler. Bu şiirler, diyeceğim ki hatta çok fazla musikiyle raksandılar. Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin Bey ve arkadaşları eski şiirimizi biraz nesre yaklaştırdılar, saz hâlinde çıkardılar, Mehmet Âkif’te görüldüğü gibi, akıbet söz hâline koydular. Halk şiirimiz – bilakis – hâlâ saz hâlinde, fazla ahenktar, fazla raksandır.”⁴⁹²

Yukarıdaki alıntı cümle Cenab Şahabeddin’e aittir. Cenab Şahabeddin, bu cümlelerin geçtiği yazısında “*Hece vezniyle yazılmış pek güzel şiirler ve pek büyük şairler olabilir. Ancak eserleri manzum ve kendileri nâzım değildi, diyeceğim; çünkü parmak hesabı bir çare-i ahenk olamaz.*”⁴⁹³ Yahya Kemal, vezinlerle ilgili ilk yazısında Cenab Şahabeddin’in bu düşüncesini cevaplandırır. Dolayısıyla veznin tek başına herhangi bir ahenge sahip olamayacağını söyleyerek vezinler arasında ahenk bakımından fark olmadığını savunur. Buna delil olarak farklı kültürlerdeki farklı vezin anlayışlarını gösterir. Hiçbir milletin vezni başka bir milletin şiirine tatbik edilememektedir. Böylece Yahya Kemal, aslında ahengin vezinle dilin ünsiyetinden doğduğu düşüncesine yaklaşır. Aruz ile hecenin Türk şiirindeki tarihi seyrini karşılaştıran şair, şiiri nesre yaklaştıran Servet-i Fünûn neslinin elinde ahengini yitiren aruza mukabil hecenin hâlâ ahenkli bir şiirin aleti olmaya devam ettiğini söyleyerek Cenab’ın düşüncesini kesin bir dille reddeder. Yahya Kemal; aruzu “*memdûd ve*

⁴⁹² Yahya Kemal, “Vezinler-I”, *Dergâh*, sayı: 20, (Şubat 1338 /1922), s. 113. / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, ss. 116 – 18.

⁴⁹³ Cenab Şahabeddin, “Mes’ele-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1423, (Ağustos 1335 / 1919), s. 279.

maksûr, sâkin ve müteharrik hecelerin münavebe-i muntazamasına istinaden” daha ahenkli bulduğunu söyleyen Cenab’a itiraz ederken hece vezninin ilginç bir kabiliyetine işaret eder. Buna göre hecelerin sadece sayısını esas alan hece vezni, farklı ses özelliğine sahip hecelerin sıralanması konusunda şaire daha özgür seçimler yapabilme imkânı tanımaktadır.⁴⁹⁴ Şair, Cenab Şahabeddin’in aruzdaki kalıpların münavebesine istinat ettiği ahenkle ilgili olarak ise şu tespitte bulunur: “*Anlaşıyor ki aruzda, şairin kendi ahenginden başka bir mihanikî ahenk daha vardır. Bu mihanikî ahenk, ahenk namına değer mi? Bu ahenk değil vezindir. Bence ahenk veznin sustuğu yerde başlar.*”⁴⁹⁵ Yahya Kemal’in vezin ve ahenk konusunda sarf ettiği son cümle, poetik kıymeti bakımından önemlidir. Buna göre şair, mısradaki ahengin vezni aşmasını ister. Vezne hapsolan, onu unutturamayan şiir, vezni ne olursa olsun ahenksizdir. Şüphesiz bu, tek ses olan mısraın yerden ayaklarını kesmesi, Kemal’in ifadesiyle, kanatlanması demektir. Bu ise veznin marifetine değil, dili bu kıvama getiren şairin hünerine bağlıdır.

Veznin tek başına ahenkli olduğu fikrine itimat etmeyen Yahya Kemal, Servet-i Fünûncuların her vezin bir mevzua elverişlidir iddialarına da karşı çıkar. “*Vezinlerde hiçbir ahenk tasavvur etmiyorum, aruz vezinlerinden herhangi biri her nevi ahenge elverişlidir.*” diyen şair, bunun için şöyle bir gerekçe gösterir: “*Eğer vezinlerde bir ahenk olsaydı Arap, Acem ve Türk öteden beri her vezni bir mevzuda kullanırdı. Hâlbuki Kaânî gibi birkaç hüner-ver ve kafiye-perdazdan başka hiçbir şair bu vehme kapılmamış; bütün İslâm şiirinde vezni nevine mahsus yalnız rubaî var, diğer vezinler her nevide kullanılır. Tevfik Fikret, kendi bile her aruz veznini birçok zıt mevzularda kullanmıştı.*”⁴⁹⁶ Yine bu yıllarda yaygın bir kanaat olan aruzun tekâmülü fikrine de Yahya Kemal katılmaz. Bu fikre göre Türk şiirinde bin yıldır kullanılan aruz artık Türkçeye intibak etmiştir. Bir başka deyişle aruz Türkçeleşmiştir. Yeni neslin önemli şairleri aruzu kusursuz kullanabilmektedir. Bunlardan biri de Yahya Kemal’dir. O hâlde aruzdan vazgeçmek bu tekâmülü inkâr etmek, bu tecrübeyi hiçe saymak olacaktır. Yahya Kemal, aruzun Türkçeye intibakını farklı bir nedene bağlayarak bu fikre de iştirak etmez: “*Hakikatte değişen aruz değil, lisandır; aruz Sâdî ve Hâfız zamanında ne*

⁴⁹⁴ Aslında bu düşünce Yahya Kemal’den önce de vardır. Yusuf Ziya bir yazısında hecenin bu kabiliyeti için şöyle der: “*Millî veznimizde yalnız aded-i hece vardır. Onda her şair istidat ve iktidarı nispetinde ahenk tesis edebilir.*” Bkz. Yusuf Ziya, “İflâs”, *Şair*, sayı: 10, (Şubat 1919), s. 145.

⁴⁹⁵ Yahya Kemal (Beyatlı), “Vezinler-I”, *Dergâh*, sayı: 20, (Şubat 1338 /1922), s. 113. / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, ss. 116 – 118.

⁴⁹⁶ Yahya Kemal (Beyatlı), “Vezinler-II”, *Dergâh*, sayı: 23, (Mart 1338 /1922), s. 161. / *Age*, ss. 121 – 126.

idiyse bugün odur, hiçbir zaman değişmedi.” Kemal’e göre Türkçe artık aruzu hiçbir yabancı unsura ihtiyaç duymadan ve hiç zorlanmadan bünyesine alabilecek olgunluğa erişmiştir.

Millî Mücadele yıllarında sıklıkla dile getirilen bir başka düşünce, aruzla yazılmış büyük bir şiir varlığımızın olduğu ve ona sadık kalmak gerektiği şeklindedir. Yahya Kemal bu düşünceyi değerlendirirken hecenin zaferini ilan eder ve aruzun akıbeti hakkında şöyle bir tahminde bulunur:⁴⁹⁷

“Aruz şiir lisanımızın vücudunda bel kemiği gibi esaslı bir uzuvdur. Türkçe onun etrafında tekevvün etti; bilâ-tereddüt denilebilir ki aruza âşina olmayan bir Türk, edebî Türkçenin ayarını takdir edemez. Hatta zannederim ki ilerideki nesiler bile, Türkçeyi bilmek için, aruza âşina olmaktan vareste kalmaz. Bu vezin buhranının neticesi tahakkuk etmiştir. Mehmet Emin, bu vezin bahsinde bir mübeşşirdi, Ziya Gökalp millî hakikati tespit etti, Celâl Sahir bütün yeni nesle kabul ettirdiği için yâd edilecektir. Yerini millî vezinlere terk eden aruz, büsbütün kaybolacak mı? Mustafa Şekip Bey gibi ben de ortadan kalkacağını zannetmiyorum. Aruz hâkimken Türk vezinleri zaman zaman keyfe göre kullanılıyordu, bu defa kaide ber-akis olarak aruz öyle kullanılacak.”⁴⁹⁸

Aruzun bütün inceliklerini bilen birisi olarak Yahya Kemal’in heceden yana tavır koyması bu yıllar için önemlidir. Yahya Kemal, meseleye kişiler noktasından bakmamış, mümkün olduğu kadar resmin bütününe kavramaya çalışmıştır. Bütün o siyasi, sosyal ve kültürel değişime rağmen aruzun artık hâkim konumda kalamayacağını görmüştür. Aruza olan muhabbeti bu gerçeği görmesine engel olmamıştır. Nitekim aruz hakkındaki tahmini tahakkuk etmiştir. Bugün hâlâ aruzu kullanan şairlerin varlığı yukarıdaki düşünceyi ispat eder.

Yahya Kemal “*Kafiye*” başlıklı yazısını vezinle ilgili yazılarından daha önce yazmıştır. Bu yazıda vezinden de bahsetmesine rağmen asıl kafiye’nin poetik kıymeti üzerinde durur. Şair bu yazıyı, kafiye’yi ilkel insanın bir buluşu sayarak reddeden yenilikçi anlayışa cevap mahiyetinde kaleme almıştır. Bu anlayışa karşı şair, kafiye’nin ebedî olacağı konusunda kesin bir kanaat taşımaktadır: “*Kafiye’yi mağara ve kulübe hayatımızdan kalma bir nakisa zannedenlere derim ki: İnsanların o hayattan yadigâr*

⁴⁹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “*Şiirimize eski asaletini iade eden o olduğu gibi, hecenin zaferini temin eden de o olmuştur.*” derken Yahya Kemal’in bu düşüncesine göndermede bulunur. Bkz. “Yahya Kemal’e Hürmet”, *Ana Yurt*, sayı: 10, (İkincikânun 1934), s. 14 / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 299.

sakladıkları en iyi nakisa kafiye'dir. Şiirleri kafiye'li olarak tecelli etmiş olan milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. Şiire kafiye sanatı ve kendisine de kafiye'ci diyen şair De Banville kadar mübalâğa etmeyeceğim. Fakat şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca bir uzuvdur.”⁴⁹⁹ Öteden beri kafiye'nin, yazının bulunmadığı devirde ikinci mısra'nın hatırlanması için icat edilmiş ilkel bir unsur olduğu söylenmektedir. Yahya Kemal kafiye'yi ilkel bir unsur değil, aksine insanlığın bulduğu ilk medeni eser kabul eder. Son asırlardaki ilgisizliğe rağmen bu medeni eserin şiirden bütünüyle atılamayacağını söyler: “Bir hakikattir ki şiirleri kafiye'li olarak tecelli eden milletlerin çoğu, bu son terakki asırlarında kafiyelerini önce sadeleştirdiler, sonra az çok bozdular, daha sonra atmaya kalkıştılar, bir türlü başlarından atamadılar.” İslam medeniyetinin canlı zamanında şiirdeki kafiye'nin yerine değinen şair, her üç milletlin de şiirde kafiye ve redife büyük bir önem verdiğini belirtir. Arap, Acem ve Türk'ün kafiye anlayışlarını karşılaştıran Yahya Kemal, Türk şiirinde redifin rolüne vurgu yapar: “Bilhassa Türk'ün manzumeleri delinebilir ki adeta rediften doğar; Türk redifi buldu mu şiirin asıl özünü söylemiş demektir.” Yahya Kemal, kafiye'ye karşı ilgisizliği biraz da onun zorluğuna bağlamaktadır: “İki kafiye'yi bir araya doğru dürüst getiremeyen bir insan hislerini tegannî edemez. Fakat bu melekesi arttıkça teganni etmeğe muvaffak olur.” Kemal, şiiri şiir yapan en önemli hususiyetin vezin ve kafiye olduğu fikrindedir: “Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiye'yle vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir, âletsiz teganni edilemez.” Kafiye'nin niteliğine gelince şair, mısra ile bütünleşmesini ister. Bir başka ifadeyle kafiye, mısra'nın uzvu gibi olmalı: “En güzel kafiyeler mısra ile samimi olarak müteazzî olan kafiyelerdir.”⁵⁰⁰

Cumhuriyetin ilk döneminde kafiye'nin kullanımı yaygındır. Bunda en önemli pay, şüphesiz dönemin önde gelen şairlerine aittir. Yahya Kemal'in de içinde bulunduğu bu nesil kafiye'nin en güzel örneklerini verir. Bu anlayışın aynı zamanda poetik düşünceyle de desteklenmesi, etkiyi daha güçlü kılmıştır.

1920'lerde vezin ve kafiye meselesini felsefî ve ilmî cephesiyle ele alanlar da vardır. Yahya Kemal'le aynı zamanda Dergâh'a yazan Mustafa Şekip, meseleye felsefî

⁴⁹⁸ Yahya Kemal (Beyatlı), “Vezinler-II”, *Dergâh*, sayı: 23, (Mart 1338 /1922), s. 161. / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, ss. 121 – 126.

⁴⁹⁹ Yahya Kemal (Beyatlı), “Kafiye”, *Dergâh*, sayı: 19, (Ocak 1338 /1922) / *Age.*, ss. 127 – 136.

bir yaklaşım getirir. Yahya Kemal'e gelinceye kadar yaşanan vezin tartışmalarını değerlendiren filozof, tarafların kendi bakış açılarına göre haklı olabileceklerini; ancak “*şiiir mahiyet-i mahsusasının*” gerektirdiği ilim ve felsefeye nazaran yapılan tenkitlerin yetersiz olduğunu söyler. Şiirde vezin ve ahenk nazariyesinin “*transformizm*” yani değişimci hayat nazariyesiyle başladığını söyleyen yazar, konuyla ilgili şöyle bir değerlendirme yapar:

“Lamarck ve Darwinlerle teessüs eden bu iki düşünüş gittikçe tekâmül ederek elyevm mihanikilikden tamamen değilse de en mühim ukdelerden kurtularak dinamik bir nazariye hâline gelmiştir. Zihnî vezin ve mişvârını tarih-i beşerde tetkik eden ve ‘hâlât-ı selâse’ nazariyesine müncer olan Auguste Comte’dan sonra hayat-ı tarihiyyenin ictimâ’iyâta kadar müntehâ olan vezin ve mişvârındaki ahengi tetkik eden Spencer’in gördüğü vezin, mihanikî ve statik bir ahenkten başka bir şey değildir. Hâlbuki kırk seneden beri hayata yakından veya uzaktan taalluk eden hadiselerin vezin ve mişvârları dinamik cepheden de tetkik edilince evvelce kâbil-i izah olamayan hadisat-ı ruhiye, bediîye ve içtimaiyenin canlı ve tamamiyetlerine yaklaşmış oldu.”⁵⁰¹

Bu açıklamadan sonra Mustafa Şekip, “*Şiirde ahengin aruzda veya hece vezninde olduğunu zannedenler ruh ile maddenin, kelime ile mananın müvâzât veya ayniyetini kabul etmekten başka bir şey söylemiş olmuyorlar.*” diyerek hece ve aruzu birbirine üstün tutmanın doğru olamayacağına vurgu yapar. Vezin başlıklı ilk yazısını bu yazının hemen ardından neşreden Yahya Kemal’in aynı düşüncüyü genişlettiği yukarıda görülmüştü. Şair, aruzun geleceğiyle ilgili tahmininde de Mustafa Şekip’in takipçisidir. (Yukarıda görüleceği üzere şair bunu “*Vezinler-II*” yazısının sonunda belirtme ihtiyacı da duymuştur.) Zira M. Şekip daha bir sayı önce aruzun tamamen ölüp hecenin mutlak hâkim kalacağını iddia etmenin istikbali keşfetmek kadar güç olduğunu söyler. Bununla birlikte yazara göre “*hece vezninin muzafferiyetine rağmen bir mal-i müktesep olan aruzun da veraset kaidesine tevfiқан bir devamı ve bir vazife-i hayatiyesi*” olacaktır.⁵⁰²

⁵⁰⁰ Yahya Kemal’in şiirlerinde kafiye ile mısraın uyumu hakkında bir değerlendirme için bkz. Adem Can, “Yahya Kemal’de Bâkî Rüzgârı”, *Yedi İklim*, sayı: 199, (Ekim 2006), s. 51.

⁵⁰¹ Mustafa Şekip (Tunç), “Vezinlerin Can Damarları”, *Dergâh*, sayı: 21, (Şubat 1338 / 1922), s. 130.

⁵⁰² Mustafa Şekip, daha sonra şiirden bahseden bir yazısında vezne değinirken onu “nazım”la bir tutar ve şöyle der: “İlk bakışta şiirde üç şey görülür: Madde, şekil, mevzu. Şiirin maddesini manalı sesler olan kelimeler teşkil eder. Şiirin şekline ‘nazım’ denir ve bundan kelimelerin ahenkli ve vahdetli bir düzene konulması yani ‘vezin’ anlaşılır. Şiirin anlattığı şeye de onun mevzuu diyoruz.” Bkz. “Şiir ve Fikir”, *Ağaç*, sayı: 4, (Nisan 1936), s. 2.

II. Meşrutiyet yıllarına kadar daha sakin devam eden hece – aruz tartışması Millî Edebiyatla birlikte alevlenir ve Cumhuriyete dek bütün hararetiyle devam eder. Bu dönemde tartışmayı tetikleyen, hatta süreci bir nevi yöneten Türkçülük hareketidir. Hareket, benimsediği ilkelere uygun sanat faaliyetini hem yürütüyor hem de onun teorisini yapıyordu. Hareketin en önemli teorisyeni Ziya Gökalp'tır.⁵⁰³ Gökalp, 1923'te neşrettiği *Türkçülüğün Esasları*'nda vezin meselesine de bir bölüm ayırır. Konuya bilimsel anlayışla yaklaşan yazar, şiirimizde hece ve aruzun tarihî geçmişine kısaca değinerek Türkçülük hareketinin vezin tercihini şöyle değerlendirir: *“Türkçülük zuhur ettiği zaman, aruz vezniyle hece vezni yan yana duruyordu. Güya birincisi havassın, ikincisi avamın terennüm âletleriydi. Türkçülük dildeki ikiliğe son verirken, vezindeki bu ikiliğe de kayıtsız kalamazdı. Hususiyle terkipli dil aruz vezninden, aruz vezni de terkipli dilden ayrıldığı için bu iki Osmanlı müessesesi hakkında aynı hükmü vermek lâzımdır. Bunun üzerine, Türkçüler, terkipli dille beraber, aruz veznini de millî edebiyatımızdan kovmaya karar verdiler.”*⁵⁰⁴ Ziya Gökalp ve öteki Türkçüler, vezinle lisanın birbirini etkilediği kanaatindedir. Hâlbuki Yahya Kemal, şiirinde Türkçenin aruzla ünsiyetini gösterdiği gibi poetik düşünce olarak da her iki vezinle Türkçe şiir yazılabileceğini savunuyordu. Ziya Gökalp, Yahya Kemal tecrübesine rağmen, *“Sade dil, aruz veznine pek uymuyor.”* diyerek aruzun terkini tavsiye eder. Hece veznine gelince ancak halkın hoşlandığı ve uzun yıllar tecrübe ettiği kalıpların millî vezin sayılabileceğini söyler. Yazara göre halkın beğenisine aykırı vezin icat etmek, vezni yanlış yola götürmektir: *“Hece veznini yanlış yola götüren şairlerden bir kısmı da yeni vezinler icadına kalkıştılar. Bunların yoktan var ettiği vezinlerin birçoğunu da halk kabul etmedi. Bu suretle anlaşıldı ki, millî vezinler, halkın eskiden beri kullanmakta olduğu vezinlerle sonradan kabul edebildiği vezinlere inhisar eder. Halkın hoşlanmadığı vezinler, hece tarzında olsa bile, millî vezinlerden sayılmaz.”*⁵⁰⁵ Ziya Gökalp'ın vezin konusunda halk zevkini esas aldığı açıktır. Aruza karşı çıkarken de halkın bu vezne ilgi göstermemesini sebep olarak zikretmiştir.

Yahya Kemal'in nispeten tarafsız poetik fikirlerine, Mustafa Şekip'in felsefî yaklaşımına ve Ziya Gökalp'ın, heceden yana da olsa, ilmî izahına rağmen Cumhuriyet

⁵⁰³ Ziya Gökalp konuşma ve konferanslarıyla da çoğu şairin heceye yönelmesinde etkili olmuştur. Konuyla ilgili bir değerlendirme için bkz. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları*, (2. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 146.

⁵⁰⁴ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, MEB Yay., İstanbul 1999, s. 141.

yıllarında vezin ve kafiye meselesi daha çok bir tartışma mevzuu olarak ele alınmıştır. Tartışılan fikirler önceki dönemle hemen hemen aynıdır. Tartışmadan bir netice çıkarmak isteyen bazı dergiler anketler düzenleyerek edebî çevrelerin kanaatini de sorgular. Böylece mesele dönemin başından sonuna kadar geniş bir katılımıla tartışılmaya devam eder.⁵⁰⁶ Hatta bazı fikirler dönemin başından sonuna kadar tekrar edilmiştir. Yine bu fikirlerin pek çoğu önceki dönemlerden kalmadır.

Türk edebiyatındaki şiirle ilgili çalışmaları değerlendiren Doktor Rıza Nur, bu konuda şimdiye kadar yetkin bir çalışma yapılmadığını söyleyerek eskileri “*Arap aruzunu aynen alıp bazı iptidaî eserler meydana getirmekle*” suçlar.⁵⁰⁷ Yazara göre aruzu alırken seçici davranmadığımız için bu vezin dilimize yabancı kalmıştır. Zaten bu veznin dilimizle uyuşması imkânsızdır. Yazar, daha sonra Osmanlı şiirini baştan sona tetkik ettiğini, kullanılan aruz kalıplarının zamanla azaldığını ve nihayet son dönemde beş altıya kadar düştüğünü söyleyerek seçicilik konusundaki iddiasıyla çelişmiştir. Dönemin sonuna doğru kaleme aldığı bir yazıda ise Türk şiirinin ritmik değerlerini tespit eder. Poetik kıymeti bakımından daha önemli olan bu yazı bir taslak mahiyetinde ele alınmıştır. Vezin ve kafiye birer ritim unsuru sayan yazar, şiirde ritmin önemini vurgular: “*Şiirde ritim en mühim unsur olup mananın üstünde bir ehemmiyeti haizdir. Ritim şiirin kendine mahsus musikisidir. Ve bu musiki lâfza aittir; yani lâfız sanatıdır. Ritim ile şiir yapamayan kimse mükemmel manalar bulsa da yine şair değildir.*”⁵⁰⁸ Bu önemine rağmen, Türk şiirinde ritmin henüz incelenmediğini belirten yazar, ekseriyeti vezin ve kafiye farklı biçimleri olmak üzere şiirimizde on bir çeşit ritim unsurundan söz eder. Bunlar “*vezin, durgu (sezür), kafiye ve durak, nakarat, dörtlükler sonundaki kafiye birliği, aliterasyon (harfleme), uzun ve kısa hecelerin türlü şekilde tevalisi, mısra başındaki Türk kafiyesi, iç kafiye, sonor hece ve aksan toniklerin muhtelif şekilde sıralanması ve Türkçenin vokalik hususiyeti*”dir. Bu ritmik unsurların yeteri kadar incelenmediğinden şikâyet eden yazar, dönemin pek çok yazarında olduğu gibi, meselelere milliyetçi anlayışla yaklaşır. Bu anlayışın Türkçülük hareketiyle geliştiği ve Ziya Gökalp’ın bu konuda bariz bir etkiye sahip olduğu yukarıda söylenmişti.

⁵⁰⁵ Gökalp, Age., s. 42.

⁵⁰⁶ Bu çalışma dönemin meseleyle ilgili poetik düşüncesini tespit etmeyi amaçladığı için tartışmanın seyrine ilgi gösterilmeyecek, daha çok vezin ve kafiye konusundaki düşüncenin tekâmülü üzerinde durulacaktır. Yine poetik kıymeti olmayan metinlere kısaca değinilecektir. Ancak bu tür metinlerde sıklıkla görülen soru, cevap, gönderme, alıntı, ima vb. ifadelerden önem arz edenlere işaret edilecektir.

⁵⁰⁷ Doktor Rıza Nur, “Türk Şiirinin Şekli Vaatleri”, *Anadolu Mecmuası*, sayı: 3, (Haziran 1340 / 1924), s. 8.

Millî Edebiyat ve Millî Mücadele yıllarında olduğu gibi Cumhuriyet Döneminde de sade lisan ve hece veznine karşı en fazla direnen Cenab Şahabeddin'dir.⁵⁰⁹ Esasen Cenab, estetik meselelerde bir hayli malumatı olan ve yazdıklarıyla matbuat âleminin dikkatini çeken önemli bir yazardır. Daha önce Servet-i Fünûn'a yazdığı "*Mes'ele-i Evzân*"⁵¹⁰ makalesi önemli bir tartışmaya sebep olmuş ve Yahya Kemal "*Vezinler-I, II*" yazısıyla aslında bu makaleye cevap vermişti. Cenab Şahabeddin, bu yazıda aruzu ahenk bakımından üstün tutuyor ve parmak hesabı diyerek küçümsediği hece vezni için "*Bir çare-i ahenk olamaz.*" diyordu.⁵¹¹ Yazar 1927'de gençlerin teşvikiyle yine Servet-i Fünûn'da bu düşüncesini değişik örneklerle tekrar eden yeni bir yazı yazar. Bir önceki yazı gibi, bu yazı da bazı tartışmalara sebep olmuştur.

Cenab Şahabeddin'i bu yazıyı yazmaya teşvik edenler Vasfî Mahir ve Muammer Lütüfî'dir. Ortak bir mektupla yazara müracaat eden gençler, vezin meselesinin geldiği noktayı belirterek ondan gençlere yol göstermesini isterler. Gençler vezin meselesindeki son durumu şöyle değerlendirirler:

"Bugün görüyoruz ki nazmımız ahenksizliğe doğru gidiyor ve sahasını daraltıyor. Musikide armoniye muhtaç olduğumuz iddia edildiği bir devirde manzum şiirin ma'kûsen mütênâsib gitmesindeki sebebi aruz vezni istiskalimizde buluyoruz. Şiir ki musikinin kardeşidir, onunla omuz omuza yürümesi lâzım gelmez mi? Biz 'hece vezni'ni sevmeyenlerden değiliz, o da nazım lisanının bir kaidesidir; fakat aruzun ahengini hecede bulabilmemize ve aruzla ifade ettiğimiz her fikri, her mevzuu aynı kuvvetle heceye nakledebilmemize şimdilik imkân var mı? Belki hece vezni de âtiyen tekâmül ede ede aruz gibi ahenkli bir şekil alır, lâkin bu da aruza doğru ilerlemekten başka bir şey olmayacak zannındayız..."⁵¹²

Gençler, "*Elimizde aruz gibi Türk şairleri tarafından asırlarca işlenmiş ve tekâmül ettirilmiş bir vezin varken onu gayr-ı millî diye niçin bırakalım?*" diye sorarlar ve "*Yeni edebiyat hakkındaki kıymetler fikirlerinizle bizi ve bizim gibi şiiri seven gençleri tenvîr etmenizi, bu cereyana kapılan genç istidatlara da rehber olmanızı*

⁵⁰⁸ Rıza Nur, "Türk Şiirinin Ritmik Unsurları", *Kopuz*, cilt: 1, sayı: 3, (Haziran 1939), s. 81.

⁵⁰⁹ Konuyla ilgili bir makale için bkz. Hasan Kolcu, "Millî Vezin Karşısında Cenab Şahabeddin", *Türk Dili*, sayı: 570, (Haziran 1999), s. 540.

⁵¹⁰ Cenab Şahabeddin, "Mes'ele-i Evzân", *Servet-i Fünûn*, sayı: 1423, (Ağustos 1335 / 1919), s. 279.

⁵¹¹ Hece vezninin parmak hesabı olarak isimlendirilmesine karşı çıkan Rüştü Şardağ daha sonra yazacağı bir yazıda şöyle diyecektir: "*Görünüşte parmak hesabıyla karıştırılan hece vezninin, Türkçenin jeometrik bir nizam içerisinde birleşmesi demek olduğunu nasıl unutabiliriz? Türkçe kelimelerden mürekkep Türkçe, yan yana geliyor, ölçülüyor, kısalıp uzatılıyor, fonemler birbirine kenetleniyor veya birbirini aşıyor ve bir ritmik şekil, ritmik nizam doğuyor. Hece vezni budur...*" Bkz. "Mehmet Emin Yurdakul", *Yeni Adam*, sayı: 293, (Ağustos 1940), s. 8.

⁵¹² Cenab Şahabeddin, "Vezin ve Ahenk Meselesi", *Servet-i Fünûn*, sayı: 1602 /128, (Nisan 1927), s. 370.

istirham ederiz.” derler. Vasfi Mahir ve Muammer Lütfi gibi, aruza taraftar gençlerin bu konuda Cenab Şahabeddin’i üstat kabul etmeleri tesadüf değildir. Nitekim bu yıllarda aruzu başarıyla kullanan önceki nesilden önemli şairler henüz hayattadır. Cenab’ın ötekilerden farkı, başından beri aruzu estetik bir ahenk unsuru olarak savunmasıdır.⁵¹³ Gençlerin mektubu üzerine Cenab *“Mademki vezin nazmımızda temin-i ahenk için müracaat ve kabul ettiğimiz vasıta, evvel-be-evvel ‘ahenk’in ne olduğu hususunda muayyen ve vazih bir fikre malik olmalıyız.”* diyerek şiirdeki ahengi somut bir benzetmeyle anlatır. Buna göre bir yol kenarına dizilmiş kırmızı ve yeşil bayraklar aruzdaki kısa ve uzun hecelerin münavebesine benzer biçimde muntazam olarak sıralanırsa göze ahenkli görünecektir. Yazarın ifadesiyle *“Gözümüzün defaten ihata edebileceği mesafeler dâhilinde birbirinden birer durak işareti ile ayrılmış ve her biri gerek levnen ve gerek kemmen muayyen birkaç bayrak zümresinden teşekkül etmiş kıtalar yolun bütün uzunluğunca ale’l-intizam dizilecek. Ancak bu suretle ittîrâd ve tezebzüb bertaraf edilmiş ve ahenk istihsal olunmuş olur.”*⁵¹⁴ Bunun aksine, tıpkı uzun ve kısa heceleri dikkate almayan hece vezni gibi, yol boyunca ya hep aynı renkte ya da karışık olarak sıralanmış bayraklar ahenkli bir manzara arz etmez. Cenab Şahabeddin, farklı milletlerdeki biçimine bakarak vezinleri üçe ayırır: *“Ölçü dediğimiz ‘vezin’ belli başlı üç esasa istinat eder, birincisi hecelerin imtidâdı, ikincisi hecelerin şiddet-i lâhniyyesi, üçüncüsü hecelerin adedi... Her kavim kendi lisanının istidadına göre bunlardan birini kabul eder... bazı akvam yalnız zevk-i tabiilerine göre o üç ölçüden birini tercih etmişlerdir, meselâ Araplar, İbraniler ve Yunanlılar gibi. Hatta bazı akvamda vezin itibariyle seneviyyet bile görülür: Halkın bir sınıfı bir ölçüye diğeri diğer ölçüye tebean nazım ederler, mesela bizde ve İtalyanlarda olduğu gibi.”* Bir sonraki yazıda yine vezin farklılıkları üzerinde duran yazar, bu üç vezinle birlikte veznin en iptidai şekli dediği dördüncü bir ahenk unsurundan daha söz eder. *“Müvâzât”* adı verilen bu veznin eski İbranî şiirlerinde, o günkü Çin edebiyatında, bazı dinî metinlerde hatta bizim atasözlerinde görüldüğünü söyler. Bu veznin özelliğini ise *“Asıl olan ancak mana itibariyle tenâzurdur.”* cümlesiyle ifade eder. Bu ilkel vezinden sonra

⁵¹³ Cenab Şahabeddin’in vezni konu alan önemli yazıları şunlardır: “Felsefe-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 527, (Nisan 1317 / 1901), s. 98. / “Mesele-i Evzân”, *Edebî Mecmua*, sayı: 1, (Kânun-ı sanî 1919), s. 2 / “Mesele-i Evzân”, *Edebî Mecmua*, sayı: 2, (Kânun-ı sanî 1919), s. 10 / “Mesele-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1423, (Ağustos 1335 / 1919), s. 279. / “Mesele-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1424, (Ağustos 1335 / 1919), s. 293. / “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1602 / 128, (Nisan 1927), s. 370. / “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1604 / 130, (Mayıs 1927), s. 402. / “Nazmımız ve Vezin Meselesi”, *Anayurt*, sayı: 1, (Birinci teşrin 1933), s. 5.

uzun ve kısa hecelerin düzen ve münavebesine bağlı ikinci vezne geçer. İlk defa eski Yunanlılar tarafından kullanılan bu vezin, onlardan da Romalılara geçmiştir. Arapların aruzuyla bu vezni karşılaştırarak pek çok benzerliğe işaret eden yazar, “*İzahat-ı anıfeden anlaşılır ki Yunanlılarda nazım ölçüsü bir nevi ‘aruz’ idi.*” der. Almanlar ile İngilizlerin vezinlerine ise “*Vezn-i Lahnî*” adını verir. Yarım aruz dediği bu vezni lisanımızla münasebeti olmadığı için izah etmez. Fransızlar ise hece sayısına dayalı bir vezin kullanırlar. Ancak bu vezni daha ahenkli kılan bazı yollar bulmuşlardır. Bu tasniften sonra Cenab, sözü o günkü Türk edebiyatına getirir ve şöyle der:

“Bize gelince; eğer lisanımız münhasıran Türkçe kelimelerden müteşekkil olsaydı Türk elfazında da bariz memdûd heceler mevcut olmadığı ve lahn itibariyle sakınlar müteharriklerden pek az farklı olduğu cihetle bizim için evzan-ı aruzî imalesiz ve kusursuz tatbika imkân olamaz ve Fransızlar gibi vezni heceyi kabul zarureti tahakkuk ederdi. Hâlbuki dilimiz Arap, Acem kelimelerinden tahliye edilmek istenilse yine az çok mülemma kalmakta devam edeceği muhakkaktır. Böyle olduğu hâlde hece veznini tercih etmek ancak Arap ve Acem kelimelerindeki memdûd heceleri Türk şivesine tebean maksûr okuyarak tasrîf şartıyla şayan-ı kabul olabilir. Şerâit-i hâzırada hece veznimiz memdûd, maksûr, müteharriki, sâkini, hepsini aynı kıymette tutuyor; onların arasındaki kıymet-i lahine farklarına kulak tıkıyor ve daha mücmel bir tabir ile söyleyeyim: Şerâit-i musikiyeyi istihkâr eden garîb bir vâsita-i musikî oluyor. Bugün hece vezni üzerine manzum dediğimiz neşidelerin mısraları arasında yalnız ve yalnız aded-i hece itibariyle muvazenet gözetiyoruz. Bu kadarcığı temin-i ahenk kâfi görmek nazmın hisse-i musikisine karşı fazla kanaatkâr olmaya tevafuk eder.”⁵¹⁵

Cenab Şahabeddin, Türkçenin Arapça ve Farsçadan pek çok kelime aldığını, buna bağlı olarak ses yapısının değiştiğini, hece vezninin ise artık bu sesi karşılayamadığını söylemekte ve aruzun kullanımını tarihî bir zaruret olarak göstermektedir. Kısaca hece vezni, Arapça ve Farsçadan gelme uzun sesli kelimelerin ses değerini karşılayacak nitelikte değildir. Dolayısıyla dilin müzikalitesine ayak uyduramamaktadır. “*Buna mukabil vezn-i aruz bütün şerâit-i musikiyeyi câmi bir vâsita-i ahenktir.*” Bununla birlikte Cenab, aruzun Türkçeye bire bir uygun olmadığı fikrini kabul eder. Mesela bazı Türkçe asıllı kelimeleri bu vezinle kullanma imkânı yoktur. Aslında bu durum başka milletlerde de görülür. Yazar, nihayet bu ikilemi ortadan kaldırmak için şöyle bir çözüm önerir:

⁵¹⁴ Cenab Şahabeddin, “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1602 /128, (Nisan 1927), s. 370.

⁵¹⁵ Cenab Şahabeddin, “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1604 /130, (Mayıs 1927), s. 402.

“Hülâsa şimdilik iki nazım ölçümüz var, hiçbiri evsaf-ı matlûbeyi haiz değil. Bu hâlde ne yapmalıyız? Ya aruzu tadil ve ıslâh ederek lisanımıza tamamıyla intibak kabul edecek bir kalıba ifrâğ edeceğiz yahut müteharriklerin, sakinlerin ve memdûdların hukuk-ı lahniyelerine riayet ederek bazı kuyud vaz’ı ile hece veznini temin-i ahenge müsait kılacağız. Kaviyyen tahmin ediyorum ki bu iki yoldan hareket edenler aynı demiryolunun iki ucundan salıverilmiş trenler gibi bir noktada buluşacaklardır. Zira vezn-i aruzda hece hesabı yok değildir, şu kadar var ki aruz bazı kuyûd ile mazbût bir hece hesabıdır; buna mukabil hece vezni de medd ve kasrın ve harekât ü sekenâtın kıymetlerini temyîz ile onların münavebe-i muntazamalarına mecbur tutulunca vezni aruza doğru yol almış olacaktır.”⁵¹⁶

Hakikatte Cenab Şahabeddin, Türkçenin bünyesine cevap verecek tarzda geliştirilmiş bir vezinden yanadır. Bu her hâlde hecenin bazı özellikleriyle ikmal edilmiş aruzdur. Aslında hece de geliştirilebilir. Fakat yazar ıslah edilmiş hecenin aruza benzer bir şekli alacağı kanaatindedir. Çünkü bugünkü Türkçe bunu gerektirmektedir. Öyleyse yazar, vezin ve dilin imkân ve kabiliyet bakımından mutabık olması gerektiğini düşünmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta yazarın ilk defa ıslah edilmiş heceyi de vezin olarak kabul etmesidir. Öyle anlaşıyor ki yazar, döneme hâkim olan hece taraftarlığından etkilenmiştir. Fakat daha sonra kendisiyle yapılan bir mülakata verdiği cevapta – biraz da o günlerde Samih Rıfat’ın ileri sürdüğü teze güvenerek – “*Vallahi parmak hesabıyla yazamıyorum. Bu vezinle nazımda musiki temin edilebileceğine kâni değilim. Aruza da kimse ehemmiyet vermiyor.*” dedikten sonra “*parmak hesabı da dünyanın en kötü, en biçimsiz bir ölçüsü*”⁵¹⁷ diyecek ve yeniden büyük bir tartışmaya sebep olacaktır. Cenab’ın bu yazısına pek çok cevap verilir. Ancak o bunlara mukabele etmez. Daha sonra meseleyle ilgili önceki fikirlerini hemen hemen tekrar eden yeni bir yazı yazar. Şu farkla ki artık daha önce teklif ettiği aruza dönme ve onu ikmal etme fikrinden vazgeçmiştir. Bunun yerine hecenin ıslah edilerek “*temin-i ahenge müsait*” hâle getirilmesini ister.⁵¹⁸ Böylece Cenab Şahabeddin ömrünün sonunda hecenin zaferine boyun eğmiştir.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Cenab Şahabeddin, Age.

⁵¹⁷ Hikmet Feridun (Es), “Aruz Veznine Dönme Zamanı Artık Gelmiştir; Edebiyat-ı Cedîde Üstâtları Yazılarında Ne Kazanıyorlardı?”, *Akşam*, sayı: 5353, (4 Eylül 1933), s. 4.

⁵¹⁸ Cenab Şahabeddin, “Nazmımız ve Vezin Meselesi”, *Anayurt*, sayı: 1, (Birinci teşrin 1933), s. 5.

⁵¹⁹ Cenab Şahabeddin’in hecenin ıslahı konusundaki teklifini kabul eden bazı gençler dergiye mektup göndererek yazarı desteklerler. Bkz. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları*, (2. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2007, s. 261.

Cenab Şahabeddin, vezinden bahsederken kafiye bir cümle ile söz etmiştir. Yazar, vezin gibi kafiye de musiki unsuru olarak görmekte, hatta onu musikiye inhisar etmektedir: “*Filvaki kafiye bir mesele-i edebiye olmaktan ziyade bir musiki meselesidir. Vezne gelince, denilebilir ki o tamamen musiki ile halledilebilecek bir meseledir.*” Daha sonra bu iki musiki unsurunun şiirin bünyesindeki yerini şöyle bir formülle gösterir: “*Zira ‘nazım’ dediğimiz şekl-i edebîyi son tahlilde şu düstura irca edebiliriz: Nazım= Nesir+Musiki*”⁵²⁰ Cenab, şiiri, nesirle musikiden müteşekkil bir manzume addeder. Bu musikiyi temin eden unsurlar ise vezin ve kafiye. Öyleyse bu formüle göre şiir, en yalın ifadesiyle nesir, vezin ve kafiye meydana gelmektedir. Nitekim yine bir derginin kendisiyle yaptığı mülakata verdiği cevapta Nazım Hikmet’in şiirinde ahenk ve musikinin olmadığını söylerken “*nazımın giyinmek için bazı şartları olduğunu*” belirtmiş ve “*serbest giyineceğiz diye pantolonumuzu başımıza giyemeyiz. Vezinsiz kafiyesiz satırları sıralamakla, münasebetsiz yerlerde satırları kesmekle nazım olmaz, şiir olmaz.*” demiştir.⁵²¹

1930’larda özellikle Nazım Hikmet’in tesiriyle serbest şiir önemli ölçüde yaygınlaşır. Kaynağı itibariyle yabancı olan ve bizde ilk hamlelerini serbest manzumeyle gerçekleştiren serbest şiir, şiir tarihimizde tam bir inkılap. Zira binlerce yıllık bir gelenek, şiiri hep vezin ve kafiye ile kayıt altına almıştır. Vezin ve kafiye şiirin bünyesinde asli unsur olmuş, nesilden nesile aktarılan estetik zevkin tortulandığı bedii bir miras vücuda getirmiştir. Bundan vazgeçmek, geleneği en mühim hususiyetlerinde bütün birikimiyle reddetmektir. Dolayısıyla bunu hakiki bir inkılap olarak tarif etmekte bir sakınca yoktur.

Serbest şiir anlayışı, daha önce başka memleketlerde çok daha radikal biçimleri tecrübe edilmiş yaygın bir harekettir. Siyasi ve sosyal hayatın sanata yansımaları olarak değerlendirilebilecek bu temayül, şairin, geleneksel kayıtlarından kurtularak elde edeceğini düşündüğü hürriyete ulaşma arzusunun bir tezahürü olmalıdır. Bu çerçeveden bakıldığında kendi içinde haklı bir harekettir. Hatta belki tarihî ve toplumsal bir zarurettir. Bununla birlikte geleneksel değerlere isyan şeklinde cereyan etmesi, çoğu zaman bedii tecrübenin inkârı olduğu için sanat adına menfi sonuçlar da doğurmuştur.

⁵²⁰ Cenab Şahabeddin, “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1602 /128, (Nisan 1927), s. 370.

⁵²¹ “Edebiyatın Çankaya’ında; Cenab Şahabeddin’le Konuşma”, *Akademi*, sayı: 7, (Nisan 1931), s. 7.

Serbest şiir anlayışının öne çıkan taraflarına değinen Ahmet Hamdi Tanpınar, bizde harekete mensup olanların geleneksel değerlere bakışını şöyle tespit eder:

“Son zamanlarda vezne, kafiye, muntazam şekillere karşı gösterilen bir lâkaydî, hatta bir nevi düşmanlık vardır ki, bunu bazı yeni sanatkârlarda mevcut müfrit bir hürriyet aşkıyla izah etmek mümkündür. Diğer saikleri ne olursa olsun, bu aleyhtarlık bugün dünyada mevcut muhtelif yeni sanat mensuplarının birbiriyle anlaşılabildikleri yegâne noktayı teşkil etmektedir. Bunlara göre vezin, kafiye, muntazam şiir şekilleri sanatkârı tahdit eden, bir nevi esarete tutan birer zincirden başka bir şey değildir. Bu zalim boyundurukların altında sanat, bütün kudretlerini, zenginliklerini kaybetmektedir. Bu sanatkârın muntazam bir mısra dâhiline sokmaya muvaffak olabileceği şey, söylemek istediği şeyin çok defa iskeletinden ibarettir. Bu suretle fikri parçalamalarına mukabil ona verdikleri şey de sunî ve cebrî bir ahenktir. Hâlbuki hudutsuz bir serbestî bundan daha iyisini yapabilecektir. Hakikî ritim, derunî ritimdir ki, çok defa mısra denen çerçevenin dâhilinde bulunmaktadır. Bir cümlemin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlemin hudutları içinde yaşar; bunu taksim veyahut herhangi bir değişikliğe uğrattınız mı, o kaybolmuş demektir.”⁵²²

Tanpınar, meseleyi zahirî bir bakışla ele alan bu yaklaşımı kendi içinde haklı bulur. Fakat yazara göre, şiirin zuhurunda vezin ve kafiyenin icra ettiği hakiki ameliye idrak edildiğinde bunların yalnızca şekle ait haricî birer kayıt olmadıkları anlaşılacaktır:

“Vezin, kafiye ve şiir şekillerinin sanatkâr için daima suhulet-bahş olduğunu iddia edemeyiz. Eğer şiir bilhassa içindekileri tamamen söylemek sanatı addedilecek olursa, bu surette birçok şey kaybetmiş olabilir. Ancak bütün bunları ortadan kaldırmakla elde edilecek serbestî sanattan anladığımız şeyle kabil-i telif midir? Bizim şiirden anladığımız kelimelerin tertibinden doğan ritim, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neşe ve kederlerimizi ifade eden, bu suretle bizde bedî alâka dediğimiz büyüğü tesis eden bir sanat olmasıdır. Zahirî bir bakış bununla, vezin, kafiye, şekil dediğimiz kayıtların arasında hiçbir münasebet bulamaz; bunları sonradan gelme, hakikî bünye ile alâkası olmayan birtakım ilâveler, lüzumsuz kayıtlar gibi görür; fakat biraz daha yakından gören bir göz, bütün bu sonradan gelme ilâvelerde şiirin nizamını, mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için, zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru bulur.”

Vezin, kafiye ve muntazam şekillere karşı gösterilen ilgisizliğin sebebini sorgulayan Tanpınar, “*şiiri bilhassa içindekileri tamamen söylemek sanatı addedenlere*” göndermede bulunmaktadır. Bu üstü örtük göndermenin bizdeki muhatabı, başını

⁵²² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında – I ”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 13 – 17.

Nazım Hikmet'in çektiği maddeci şiir anlayışıdır. Geleneksel değerlere baş kaldıran bu anlayış, fikri nakletmeyi her şeyin üstünde tutar. Dolayısıyla şeklî intizamı da onun asli öğeleri olan vezin ve kafiye de önemsemez. Ona göre bir fikri nakledebilmek için, şekle ait her şeyden azade olmak gerekir. Tanpınar'ın taraf olduğu şiir anlayışıyla bu şiir anlayışı taban tabana zıttır. Zira ilkinde şiirden önce şekil vardır, şiir belli bir şeklin içini doldururken vücuda getirilir. İkicisinde ise şiirden önce fikir vardır, fikrî bünye kendini herhangi bir şekille örter. Şiiri fikrin hizmetkârı yapan bu anlayışın aksine Tanpınar'ın şiiri “*bizde bedî alâka dediğimiz büyüğü tesis eden bir sanat*”tır. Sığ bir bakış, bu şiirle şekli arasındaki münasebeti kavrayamaz. Şekle ait öğeleri lüzumsuz addeder. “*Fakat biraz daha yakından gören bir göz, bütün bu sonradan gelme ilâvelerde şiirin nizamını, mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için, zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru bulur.*” Tanpınar, şiiri bir mükemmeliyet meselesi olarak ele almakta ve bu mükemmeliyete ulaşmada şeklî unsurları hareket noktası kabul etmektedir. Buna göre şiir, tek cümleyle çetin bir mücadeleden sonra şeklin fethedilmesidir. Yazar, şiir cevherini elde etmede şeklî unsurların rolünü şöyle tarif eder: “*Güç ve nadir kafiye, tedailerimizin seyrine mesut ve yakışır bin yol açar; vezin çıkardığı müşkilatla bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil, lisan denen kaosun içinde, varmamız lâzım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir.*”⁵²³ Tanpınar, bu cümlelerinde vezin ve kafiye gibi şeklî unsurları şiirin mebdî kabul ederek klasik şiirdeki biçim hassasiyetine yaklaşmış bulunuyor.

1932 yılında düzenlenen I. Türk Dili Kurultayı'na Türk Dili Tetkik Cemiyeti Encümeni adına bir tez hazırlayan Samih Rifat, o güne kadar aruz hakkında bilinenlerin aksine farklı bir görüş ileri sürer. Buna göre “*Aruz vezninden Türkçeye uygun gelen ahenklerin, lisanımıza Araplar ve Persler vasıtasıyla intikal etmiş olması o kadar kat'î değildir. Bilakis bu vezinlerden bir kısmının Farisî'ye Türk edebiyatından intikal ettiğini teyit eden muhtelif deliller bulunabilir.*”⁵²⁴ Yazar biraz daha ileri giderek İran edebiyatının Türklerle başladığı fikrinin kabul edilmesini ister ve Farisîlerin aruzu Türklerden aldığını iddia eder. Böylece bizim asıl veznimizin aruz olduğu fikri savunulmuş olur.

⁵²³ Tanpınar, Age., ss. 13 – 17.

⁵²⁴ Birinci Türk Dil Kurultayı, Tezler, Müzakere Zabıtları, Devlet Matbaası, İstanbul 1933, s. 186.

Hecenin kendini kabul ettirdiği bir zamanda ortaya atılan bu tez, bir anda dikkatleri de üzerine çeker. Aruzu savunanlar, Samih Rifat'ın tezini ilmî bir hakikat saymakta sakınca görmezler. Teze atıfta bulunan Cenab Şahabeddin, “*Biz parmak hesabını Türkçe diye alırdık. Hâlbuki aruzun eski Türk vezni olduğu meydana konuldu. Aruzun bizden alındığını salâhiyettar kimseler söylediler. Asıl bizim olmayan vezin parmak hesabı veznidir. Bu sebeple artık nazımda aruza dönmek için hiçbir mâni kalmamıştır. Ancak bu vezinle şiirde musikiyi temin etmek kabil oluyor.*” der.⁵²⁵ Cenab'ın bu sözleri yeni bir tartışma başlatır. Nurullah Ataç, Türk şiirinde aruz, hece ve serbest olmak üzere üç çeşit vezin olduğunu, bazılarının zannettiği gibi aruzun ölçmediğini, hece vezninin gittikçe incelmesine rağmen en fena şiirlerin yine bu vezinde yazıldığını söyler. Yazara göre hece vezninin en büyük düşmanı kolaylığıdır.⁵²⁶ Aslında Ataç daha önce yazdığı bir yazıda – muhtemelen Yahya Kemal'den mülhem olarak – veznin tek başına bir ahenk unsuru olmadığını, ancak şairin marifetiyle ahengi temine yarayan bir müzik âleti mesabesinde bulunduğunu söylemiştir.⁵²⁷ Nurullah Ataç'ın vezin konusundaki düşüncesi daha sonra da pek fazla değişmez. Aruzun yabancılığını ileri sürerek terk edilmesi gerektiğini savunanlara karşı “*Aruz Türkçeye uymuyor, dilimizi illâ çekip uzatmamızı istiyor, diyorlar ya; ben pek inanmıyorum. Usta bir şairin eline düştü mü öyle bir uyuyor ki!*”⁵²⁸ diye cevap verir. Türk şiirindeki üç veznin müşterek hayatı ve aruzun akıbeti için ise şöyle der: “*Aruz Türkçeden hece veznini kaldırmadığı gibi hece vezni ile serbest nazım da aruzu kaldıramıyor. Bunun birkaç sebebi var: Bir kere aruz dilimizde çok eskidir, bin yıllık Türkçe metinlerde onu buluyoruz. Artık nasıl dilimiz varır da aruz millî değildir diyebiliriz? Nereden, kimden almış olursak olalım; bin yıldır onu kendimize mal etmişiz; benimsemişiz. Geçmişten kalan bütün kitapları kapatamayız. Onları ne zaman açıp okusak gene aruzla yazmak hevesi içimizde elbette uyanacaktır.*” Ataç, aruzun hâla yaşamasını Türk şairlerinin onu işlemesine, onunla çok güçlü bir gelenek ortaya koymuş olmasına bağlamaktadır.

Cenab Şahabeddin'in Akşam'daki sözlerine mukabil Yaşar Nabi Nayır, başında bulunduğu Varlık dergisinde tek soruluk bir anket düzenler. “*Niçin heceyi tercih edersiniz?*” şeklindeki soruya yedi şairden cevap gelir. Hece – aruz tartışmasının millî

⁵²⁵ Hikmet Feridun (Es), “Aruz Veznine Dönmek Zamanı Artık Gelmiştir; Edebiyat-ı Cedide Üstâtları Yazılarından Ne Kazanıyorlardı?”, *Akşam*, sayı: 5353, (4 Eylül 1933), s. 4.

⁵²⁶ Nurullah Ataç, “Türk Şiirinin Üç Vezni, *Son Posta*, sayı: 1148, (4 Birinci teşrin 1933), s. 4.

⁵²⁷ Nurullah Ataç, “Fikirler ve İnsanlar; Nazım Hikmet Değişirse”, *Milliyet*, sayı: 2079, (24 Teşrinisani 1931), s. 2.

ve içtimai bir mesele olarak cereyan etmesinden yakınan Yaşar Nabi, anketi, hecenin teknik ve estetik yönden üstünlüğünü mütalaa etmek amacıyla yaptığını söyler. Yazar, konuyla ilgili kanaatini de kısaca dile getirir. Yazara göre aruzdan heceye geçişin iki önemli sebebi vardır. Biri dil inkılabıdır. “*Fars ve Arap kelimeleriyle eski Osmanlıca aruz veznine ne kadar müsait idiyse ve bu veznin edebiyatımızda yerleşmesine ne kadar hizmet ettiyse, yabancı kelimelerden büyük bir tensikat yapmış olan yeni Türkçe de o kadar aruza aykırı ve onunla imtizaç edemez bir hâle gelmiştir.*”⁵²⁹ Öteki ise estetik anlayışın değişmesidir. Yazarın deyişiyle “*Garp sanatına nüfuz ettikten sonra hakikî estetik kıymetin sun’î ahenk oyunlarından ziyade şairin kendi derunî ahengini mısralara verebilmesinde olduğunu genç sanatkârların anlamış olmasıdır.*” Yaşar Nabi, heceyi piyanoya, aruzu ise piyanolaya yani otomatik piyanoya benzetir. Hep aynı muttarit sese mahkûm olmak istemeyen şairin, kendi iç ahengini duyurmak için heceyi seçeceğini söyler. Esasen yukarıda Yahya Kemal’in de belirttiği üzere hecenin faklı sesleri bir araya getirmede şaire tanıdığı özgürlük sayesinde ahenge daha elverişli olduğu düşüncesi Cumhuriyet Döneminden önce de savunulmuştur. Bu düşünceye bundan sonraki poetikalarda da tesadüf edilecektir.

Yaşar Nabi’nin bu giriş yazısından sonra ankete cevap olarak gönderilen yazılar geliş sırasına göre Varlık’ta neşredilir. Bu yazılardan Cevdet Kudret, Halit Fahri, Behçet Kemal ve Necmettin Halil’e ait olan ilk dördü çok kısadır. Kemalettin Kâmi ve Enis Behiç ise daha uzun yazılarla ankete katılmışlardır. Şairler, vezin konusunda hemen hemen aynı düşünceye sahiptirler. Hece vezninin üstünlüğünü savunurken birkaç nokta üzerinde dururlar. Cevdet Kudret, “*Bence ahenk veznin sustuğu yerde başlar.*” diyen Yahya Kemal’in iç ahenk görüşüne bağlıdır. Yazar, veznin tek başına bir ahenk unsuru olmadığını, vezinle ahengin farklı şeyler olduğunu belirtir. Şaire göre ahenk, kelimelerin uyumundan hâsıl olan daha özel bir durumdur. Hece şiirindeki başarısızlık ise şaire bağlıdır. “*Türkçede hece ile yazılan şiirlerde eğer hakikaten ahenk yoksa bu kabahat vezinde değil, belki şiiri yazanda, daha doğrusu yazamayandadır.*”⁵³⁰ Aruzla hece arasında hayli tereddüt geçiren Halit Fahri de Yaşar Nabi’nin “*niçin hece vezni*” sorusuna benzer şekilde cevap verir. “*Niçin mi? Çünkü bu vezinde içimin sesini buluyorum. Aruzun bestesi hazır plâklarına güfte doldurmaktan zaten bıkip*

⁵²⁸ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 72.

⁵²⁹ Yaşar Nabi (Nayır), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci teşrin 1933), s. 82.

usanmıştım.”⁵³¹ Halit Fahri’nin plak imgesiyle Yaşar Nabi’nin piyano benzetmesi aynı şeylerdir. Aruzun kalıplaşmış bir sese sahip olduğunu düşünen şairler, bu veznin özgün sese uygun olmadığını iddia ederler. Şair ayrıca aruzu Osmanlıcanın, heceyi ise öz Türkçenin vezni olarak nitelendirir. Meseleye aynı biçimde yaklaşan Behçet Kemal ise hece veznini “*inkılâp şiirinin bir vecibesî*”⁵³² olarak zikreder. Behçet Kemal’in bu yaklaşımı, hecenin teknik ve estetik yönden mütalaa edilmesi amacıyla yapılan anketin ruhuna nispeten aykırıdır. Diğer bir katılımcı Necmettin Halil, hece veznine geçişi tarihî bir zaruret sayar. İkinci Meşrutiyet’ten sonra hece veznine yönelişi millî vezin arayışı olarak gören şair, Cumhuriyet Dönemindeki hece temayülünü estetik nedenlere bağlar. Necmettin Halil’e göre artık “*Genç şairlerimiz hecede ozanlarımızın ve âşıklarımızın bulunduğu temiz ve samimî musikiyi bulmuşlardır.*”⁵³³ Dolayısıyla bu estetik tekâmül geriye döndürülemez. Aruzun iki hususiyetini, iki önemli kusur sayan Kemalettin Kâmi’ye göre bu vezinde “*kısa ve uzun hecelerinin bir mısra içinde tutacakları yeri tayin eden şair değildir.*”⁵³⁴ Böylece şair hazır kalıplarla sınırlandırılmıştır. İsteddiği sesi ve istediği kelimeyi kullanma serbestliğine sahip değildir. Bu durum Türkçenin aleyhine sonuçlar doğurmuş ve “*Birçok Arap ve Acem sözlerinin millî bir felâket gibi dilimizi istilâ etmesine yol açmıştır.*” Kemalettin Kâmi, bir şiirde bütün mısraların aynı kalıpla söylenmesini ahenge aykırı bulur. Çünkü sadece kısa ve uzun hecelerinin birbirini takip etmesi ahenk için yeterli değildir. “*Bir mısraın ahengi yalnız kısa ve uzun hecelerinin takip ve tevali tarzında değil; aynı zamanda dudak, damak, boğaz seslerinin ve ayrıca ince ve kalın sesli harflerin işitene hoş gelecek surette sıralanmış olmasından doğar. Buna varmakta muayyen kalıplara ve riyazî mülâhazalara bağlanmaktan ziyade temiz bir zevkin, dile ve vezne hâkimiyetin ve hepsinden üstün bir içten heyecanın hamlesi olur.*”⁵³⁵ Kemalettin Kâmi de öncekiler gibi aruzdaki kısa ve uzun hece münavebesini tekdüzelik telakki eder. Aruzun Osmanlıcaya bile zor uyduğunu söyleyen Enis Behiç ise bu veznin öz Türkçeye aykırı olduğunu iddia eder. Hece ve aruzu ahenk yönünden de karşılaştıran şair, heceyi savunanların sürekli söyledikleri aruzun monotonluğu fikrine iştirak eder: “*Hece vezinlerinde aruzun ahengi yokmuş! Hayır, hayır, hayır! Böyle*

⁵³⁰ Cevdet Kudret (Solok), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), s. 82.

⁵³¹ Halit Fahri (Ozansoy), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), s. 82.

⁵³² Behçet Kemal (Çağlar), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), s. 82.

⁵³³ Necmettin Halil (Onan), “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), s. 82.

⁵³⁴ Kemalettin Kâmi (Kamu), “Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), s. 83.

diyenler, böyle sananlar yanılıyorlar. Çünkü asıl aruzda musiki, ahenk yoktur... Şiirde ahenk monotonluk demek değildir. İptidâî bir tempoya alışık olan kulakların mutlaka aynı dümbelek sesini duymak istemesinden bize ne?”⁵³⁶ Şiirdeki ahengi, “kelimelerin daima değişen tempolarla birbirine eklenmesinden başka, asıl mısraların içinden gelen, sözlerin altında gizlenen ruh musikisi” biçiminde tarif ederek Yahya Kemal’in deruni ahenk formülüne bağlı kalır.

Yaşar Nabi’nin anketine en son cevap veren Ömer Bedrettin’dir. Ömer Bedrettin, bu yazıyı yazmadan önce Cenab Şahabeddin öncekilere göre daha mutedil olan “Nazmımız ve Vezin Meselesi” adlı yazısını neşreder. Yaşar Nabi’nin anketi, Cenab’ın fikirlerine cevap niteliği taşıdığından bu ayrıntı gereksiz değildir. Nitekim Ömer Bedrettin yazısını Cenab’ın fikirlerini karşılayacak biçimde tanzim eder. Onu “nazım=nesir+musiki” formülüne karşı “Nesirler vardır ki hiçbir nazım kaidesine tâbi olmadığı hâlde kelimeleri hassas bir samianın şaşmaz ölçüsüyle seçilerek birbirleriyle imtizaç ettiği için, birçok nazımlardan ahenktardır. Buna mukabil, birçok nazımlar vardır ki onlarda nazım kaidelerine şeklen riayet edilmiş olmasına rağmen sırf nazımın ahenk zevkinden mahrum olması yüzünden zerre kadar bir ahengi yoktur.”⁵³⁷ görüşünü dile getirir. Bundan hareketle Cenab’ın aruzu savunmak için ileri sürdüğü “muhtelif şartların bir ittirat ve intizam üzere münavebesi” şeklindeki ahenk fikrine itiraz eder. Yazara göre pek çok güzel sanat için geçerli olabilecek bu ahenk ilkesi, şiir ve edebiyata uygun düşmez. Bununla birlikte bu itiraz herhangi bir fikirle desteklenmemiş ancak bir bülbül sesi benzetmesiyle yetinilmiştir. Yazının devamında şair, Cenab Şahabeddin tarafından teklif edilen hecenin ıslahı fikrine karşı çıkar:

“Cenab Şahabeddin beyefendinin tavsiye etmek istedikleri gibi Türkçenin sakın ve harekeli hecelerini derleyip dağıtarak bunların aralarında mazbut bir münavebe gözetmek suretiyle hece vezninde sun’î ve yeknesak bir ahenk teminine çalışmak, öz Türkçenin asırlardan beri güzel ve ahenktar şiirlerinin ölçüsü olan bir vezni, yeni kurtulduğumuz aruz veznine çevirmekten başka neyi ifade edebilir? Hem hece vezninde kabataslak ve lüzumsuz bazı kaideler kabul edilse bile, bu kaideler, nazmını aruzun hazır kalıplarına bile uyduramayan ve şiirin istediği derunî ahenk zevkinden nasibi olmayan nâzımlar için ne fayda temin edecektir?”⁵³⁸

⁵³⁵ Kamu, Agm.

⁵³⁶ Enis Behiç (Koryürek), “Bir Eski Bahis: Aruz – Hece!”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 6, (Birinci teşrin 1933), ss. 84 – 85.

⁵³⁷ Ömer Bedrettin (Uşaklı), “Gene Vezin Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 13, (İkinci kânun 1934), ss. 200 – 202.

Ankete cevap veren şairlerin ekseriyeti uzun ve kısa seslerin düzenli tekrarına dayanan aruzun yeknesaklığına vurgu yaparak iç ahenge engel olduğunu iddia etmişlerdir. Bahsettikleri iç ahenk, şüphesiz Yahya Kemal'in "*derunî ahenk*" ismiyle formüleştirdiği, kelimeleri mısra içinde tek ses hâlinde dalgalandıran bir nevi iç ritim ahengidir. Yahya Kemal bu ahengin örneklerini genellikle klasik şiirden veriyor ve bu ahenge uygun mısraları yine aruzla yazıyordu. Hatta deruni ahengin zuhuru için veznin susmasını şart koşuyordu. O gün için iyi örnekleri verilmiş olsaydı muhtemelen serbest şiirin de deruni ahenkle yazıldığını kabul edecekti. Ankete cevap veren şairler, deruni ahenkten başka bir şey olmayan iç ahengi, hece veznine inhisar etmekle Yahya Kemal'in fikrine biraz farklı da olsa bağlı kalmışlar, ancak onun şiirini görmezden gelmişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi poetikalarındaki vezin ve kafiye meselesi üzerinde Yahya Kemal'in hissedilir bir tesiri vardır. Özellikle onun "*derunî ahenk*" formülü vezin konusunda yeni bir açılım kabul edilmiş ve bu kavram etrafında hayli geniş bir poetik düşünce teşekkül etmiştir. Bu çerçevede yazarların çoğu deruni ahengi yeniden yorumlamışlardır. Bu yorumlarda deruni ahenge daha çok iç ahenk denildiği görülür. Kavramı olduğu gibi kullanan yazarlar da vardır. Bunlardan biri olan Yusuf Kenan, deruni ahengi izah ederken onu sesle sağlanan ahenkten ayırır. Yazar böylece şiirde iki türlü ahengin varlığından söz eder: "*Birincisi doğrudan doğruya kulağımıza çarpan kelimelerin sonoritesinin doğurduğu ahenk, diğeri de ruhun derinliklerinde bazı elyafi titreten, heyecana getiren musiki, yani şiirin asıl ahengi!*"⁵³⁹ Fakat asıl ahengin ortaya çıkması ses ahengine bağlıdır. Yani kulağı dolduran ses ahengi asıl ahenk olan deruni ahengi bir nevi telkin etmektedir. İlki sağlanmadan ikincisini oluşturmanın imkânı yoktur. Vezin ve kafiye gibi ölçüler sesle ilgili ahengin öğeleridir ve asıl ahenge ulaşmada birer araçtır. Bu iki ahenk bütünleştirilmedikçe şiirde muvaffakiyetten söz edilemez: "*Hakikî şair, gerek sözüün haricî ahenk mütemadiyetini, gerekse şiirin tılsımı olan ikinci ve derunî ahengi – elektrik cereyanı gibi bir şiir cereyanını – bir mısradan diğerine naklettirebilmek kudretini gösteren şahsiyettir.*" Yahya Kemal vezinle ahengi birbirinden ayırmıştı. Yusuf Kenan ise vezin ve kafiye gibi öğelerden müteşekkil haricî

⁵³⁸ Uşaklı, Agm.

⁵³⁹ Yusuf Kenan, "Aruz ve Heceye Dair", *Çığır*, sayı: 7, (Teşrinisani 1933), s. 16 / 136.

ahenkle asıl ahenk dediği deruni ahengin birbirinden farklı şeyler olduğunu söylemekle Yahya Kemal'in düşüncesini ikmal etmiştir.⁵⁴⁰

Cumhuriyet Döneminde hecenin kesin zaferine rağmen aruzun varlığından endişe duyanlar da yok değildir. Söylenenler bir tarafa, bin yıl yaşamış estetik bir değer sessizce yok olacağına inanmak kolay değildir. Güçlü şairlerin hâlâ aruzla yazmaya devam etmeleri bu endişeyi haklı çıkaracak türdendir. Dolayısıyla bu endişeyi taşıyan bazı yazarlar aruzun yabancılığını ve yetersizliğini ileri sürerek onu gözden düşürme yoluna gitmişlerdir. O kadar ki çoğu yazar başından beri söylenenleri bir kere daha tekrarlamakta hiçbir sakınca görmemiştir. Hatta bu metinlerde aruzun menşeiyle ilgili tahkir edici bir üslûpla da karşılaşmak mümkündür. Bu türden sayılabilecek bir yazıda Kâzım Nami, aruzun Bedevî zevkine uygun bir ahenk unsuru olduğu için Türk zevkine ve Türkçeye ters düştüğünü söyler. Bu yüzden ona kıymet vermeyi akla aykırı bulur: *“Bir ahenk ki yeknesaktır, tenevvülere meydan vermez, kelimelerin ritmine engel olur; ona nasıl bu kadar büyük kıymet verilir? Kızgın ve yakıcı güneş altında hep aynı renkte, aynı biçimde bitip tükenmek bilmez çöllerde, bitip tükenmek bilmez yolları hep aynı ahenkle yürüyen deveye uymak Arap için belki bir zaruretti. Bedevî hayatın her şeyinde bu yeknesak ahengi görürsünüz. Arapların raksları bile hep bu yeknesaklığı gösterir.”*⁵⁴¹ Yazar, istisnalar bir tarafa, Türkçe kelimelerle aruzda imalesiz ve zihafsız şiir yazılabileceği kanaatinde değildir. Bu yüzden aruz, kendini idame ettirmek için Arapça ve Farsçadan pek çok kelimenin Türkçeye girmesine sebep olmuştur. Bu durum Türkçeye zarar verdiği gibi hecenin gelişimini de engellemiştir. Böylece hecenin ahenksiz bir vezin olduğu zannedilmiş. Nihayet *“Millî vezinle güzel şiirler yazılmaya başladıktan sonra, bu veznin ne kadar ahenkli olduğu anlaşıldı. Türk vezninde yeni yeni kalıplar vücut buldu. Her düşüncüyü, her duyguyu ifade edecek Türk kelimelerinin eksikliği göze çarptı; fakat ne olursa olsun, bu yüzden birçok Arap ve Fars kelimeleri dilden sürüldü, çıkarıldı. Aruzun yaptığı fenalıkları şimdi şimdi millî vezin tamir etmeye çalışıyor.”* Kâzım Nami'nin meseleye inkılapçı bir tavırla yaklaştığı söylenebilir.

Otuzlu yıllardan sonra serbest şiirin yaygınlık kazandığı yukarıda söylenmişti. Serbest şiir, poetik düşüncesini de beraberinde getirir. Artık dergilerde serbest şiir estetiğinden bahseden yazılar yerini almıştır. Bu yazıların en genel vasfı vezin ve kafiye

⁵⁴⁰ Vezin ve kafiye meselesini konu alan pek çok yazının yayımlandığı 1933 yılında konuyla ilgili bilimsel bir eser de neşredilir. Bkz. Ahmet Talat (Onay), *Türk Şiirlerinin Vezni*, (1. bas.), Ahmet İhsan Matbaası Yay., İstanbul 1933.

gibi klasik değerleri reddetmesi ve ahengi onların dışında aramasıdır. Onlara göre vezin ve kafiye'deki müzikalite ilkel bir ahenktir. Aslında şiire herhangi bir katkı sağlamaz. “*Vezinli kafiye’li şiirle yapılmış bir sanat eserinde, güzellik varsa, tamamıyla bu iki süsün dışında olarak kendini gösterir.*”⁵⁴² Hissin şiiri meydana getiren yegâne unsur olduğuna inanan Vahdet Gültekin, “*Şiirin vezinle kafiyesi atıldıktan sonra geriye asıl sanat eserini teşkil etmeye yarayan his parçası kalıyor.*” der. Yazara göre bu asli unsura ulaşamayan şiir “*kafiyesini ve veznini kopardıktan sonra kendi kendine kaybolacaktır.*” Yazarın hisle birlikte şiirde bulunmasını istediği öteki öge “*fazla heyecan*”dır. “*Fazla heyecan*”ın neyi karşıladığı belli değildir. Muhtemelen şairi yazmaya zorlayan günlük hislerin üstündeki şiire has heyecandır. Yazar bunun için “*İşte yeni şiir bu fazla heyecanı ifade edecek bir ‘dinamik’ edebiyat nevi olmaya çalışmalıdır.*”⁵⁴³ der. Vahdet Gültekin, bu değerlendirmesinde şiirin yapısal unsurlarıyla malzemesini bir tutmuş ve hisse varan şiirde vezin ve kafiye’yi lüzumsuz saymıştır. His şiirin malzemesi, vezin ve kafiye ise onun ifadesine yarayan yapısal unsurlardır. Vezin ve kafiye’yi kullanan şiiri vezin ve kafiye’den ibaret saymak geleneksel şiiri karikatürize etmektir.

Vahdet Gültekin, vezin ve kafiye’yi reddederken onun yerini tutacak herhangi bir ahenk unsurundan bahsetmez. Hatta şiirde müzikaliteyi temin edecek her şeyi lüzumsuz bulur. Hâlbuki Nazım Hikmet, hece ve aruzun iyi birer ahenk unsuru olmadıklarını söylerken Türkçeye uygun yeni bir vezin teklif eder. Şaire göre “*Türkçenin şiirde en büyük hususiyetlerinden biri de bu dille çok heceli mısraların yazılıp kolayca okunabilmesidir. Benim yaptığım teknik denemelere göre yirmiden fazla heceli mısralar, hem ahenklerinden kaybetmeksizin, hem gayet kolaylıkla okunarak Türkçe şiire büyük bir hususiyet verebilir.*”⁵⁴⁴ Nazım Hikmet, Türkçe şiirde hecelerin uzunluk ve kısalığına ya da sayısına göre ahenk temin edileceğine kani değildir. Bu vezinlerle belki sınırlı bir ahenk elde edilebilir. Şair, ahengi heceden daha büyük birimlerde arar:

“Türkçe şiirde ne hecelerin sayısını, ne de uzunluk ve kısalıklarını ele alarak bu dile uygun bir ahenk temin edilemez, bence. Türkçede yukarıda da söylediğim gibi, ahenk bakımından, kelimeler vardır. Ve şiirin mimarisi kelime denen bu çeşit çeşit taşlarla kurulmalıdır. Aruz yalnız hecenin uzunluğunu,

⁵⁴¹ Kâzım Nami (Duru), “Aruzun Fenalıkları”, *Çığır*, sayı: 10, (Şubat 1934), s. 188.

⁵⁴² Vahdet Gültekin, “Şiirin Aleyhinde”, *Yeni Adam*, sayı: 37, (Eylül 1934), s. 7.

⁵⁴³ Gültekin, Agm.

⁵⁴⁴ Orhan Selim (N. Hikmet), “Vezin Meselesi”, *Akşam*, 21.5.1936. / *Yazılar-1*, (3. bas.), Adam Yay., İstanbul 1993, s. 168.

kısalığını ele alır. Hece hesabı hecenin sayısını sayar. Yani birisi dildeki Arap ve Acem tesirlerine dayanır, öbürü ise dilin kaynağını, bilhassa bunu, göz önünde tutar. Bu bakımdan her iki vezin de tek taraflıdır. Hatta bundan dolayı bugün hece vezniyle yazan şairler, bu tek taraflılıktan kurtulmak için aruz vezninin kısa ve uzun heceye dayanan ahenk unsurundan da, hece vezni çerçevesi içinde, istifadeye mecbur kalıyorlar.

Hâlbuki işi olduğu gibi görmek lazımdır. Şiiri basit bir melodiden, mürekkep bir armoniye yükseltmek için gerek sayı, gere uzunluk bakımından heceyi değil, birer vahdet hâlinde kelimeyi ele almak icap ediyor, bence.”⁵⁴⁵

Ahengi kelimelerde arayan Nazım Hikmet, ahengi kelimelerin imtizacından doğan deruni ahenk biçiminde tarif eden önceki yazarlardan çok fazla ayrılmaz. Onu öncekilerden farklı kılan Türkçenin uzun mısralar yapmaya elverişli olduğu fikrini ileri sürmesidir. Şair Türkçenin bu kabiliyetini “r” gibi özel seslerine bağlar.

Hakikatte Nazım Hikmet hece, aruz ve kafiye gibi muntazam sanat unsurlarına sadece estetik nedenlerle karşı çıkmaz. O, bunları istihsal şartları farklı olan geçmiş devirlerin kalıntısı sayar. Değişen içtimai hayat, eskiye ait olanı yıkarak kendi estetiğini oluşturacaktır: “*Muayyen içtimai devreler ve iktisadi muhitlerdeki şiir şekli olan aruz ve hece vezinleri ve kafiye sistemleri, içtimai devrenin inkişafı, iktisadi vasıtaların değişmesiyle, yıkılmaya başladılar.*”⁵⁴⁶ Estetik tercihi içtimai ve iktisadi şartlara bağlayan Nazım Hikmet poetik meselelere Marksist bir dikkatle yaklaşmıştır.

Şiiri, vezin ve kafiye ibaret zannederek onu kurallar manzumesi hâline getiren eski zihniyetin şiirsel öze büyük zarar verdiğini söyleyen Vasfî Mahir, bu konuda artık daha müsamahakârdır. Vezin meselesinde Cenab Şahabeddin’in zevkine güvenen ve ona üstatlık payesini layık gören Vasfî Mahir’deki bu yumuşamayı, her hâlde serbest şiirin yaygınlaşmasıyla telif etmek gerekecektir. Bununla birlikte yazar, vezin ve kafiyenin tamamen ortadan kaldırılmasına taraftar değildir. Çünkü vezin ve kafiye, kısmen de olsa artık kural olmaktan çıkmış ve tabii bir hâl almıştır. Şimdi yapılması gereken onları bu tabiileşme sürecinde geliştirip genişletmektir:

“Bundan (yeknesaklıktan) kurtulmak düşüncesiyle büsbütün serbest ve ahenksiz bir vezne doğru gitmeyelim. Vezin ve kafiyenin de üzerlerine işlene işlene az çok tabiileştirmeyi, hele bizim hece veznimizin çok geniş ve elverişli bir ölçü olduğunu itiraf mecburiyetindeyiz. Fakat onu hiç olmazsa Fikret’in aruzda yaptığı kadar genişletelim, dar ve ilkel bir teknikten kurtararak ‘ruhun lirik

⁵⁴⁵ Ran, Age.

⁵⁴⁶ İmzasız, “Mecmuamıza Şiir Gönderen Şairlerle Hasbihâl”, *Resimli Ay*, (Teşrin-i evvel 1929), s. 16. / *Yazılar-1*, (3. bas.), Adam Yay., İstanbul 1993, s. 28.

hareketlerine, hayalin dalgalanmalarına, şuurun ansal atılışlarına uyacak kadar akıcı' bir hâle getirelim. Ben bu temayülü bazı yeni şairlerin yazılarında sevinçle görmekteyim.”⁵⁴⁷

Bunları söyleyen Vasfi Mahir aynı zamanda yaygınlaşan serbest ölçüden endişe duymaktadır. Çünkü bu veznin şiiri ahenksizleştireceği kanaatindedir. Bununla birlikte daha önce vezinle ilgili çözümü, aruzu en fazla savunan Cenab'dan beklerken şimdi artık heceyi öne çıkarmıştır. Zaten Cenab Şahabeddin de son yazısında hecenin ıslahından söz etmişti.

Servet-i Fünûn'un bir başka yazarı, Halit Ziya Uşaklıgil, dönemin sonuna doğru kaleme aldığı Sanata Dair kitabının bazı bölümlerinde vezin meselesine de temas eder. Biçim ve ahenk estetiğine önem veren bütün Servet-i Fünûncular, gibi Halit Ziya da vezne mutlak manada değer verir. Fakat veznin aruz ya da hece olmasında herhangi bir sakınca görmez. Ahengi her şeyin üstünde tutan yazar, “*Ne nam altında olursa olsun bana şiiri mi vereceksiniz, manzum söz mü söyleyeceksiniz, istediğiniz vezni kullanın, fakat bana ahenk verin ve musiki ihtiyacımı temin edin.*” der.⁵⁴⁸ Aslında Halit Ziya'nın vezin konusundaki düşüncesi öteden beri aynıdır. O, müzikalitesi yüksek bir ahenge ulaşmayı kısır vezin tartışmalarına tercih etmiştir. Güçlü şairlerin her türlü vezinde ahengi sağlayacaklarına inanır. Halit Ziya kafiye konusunda da benzer bir düşünceye sahiptir. Şairin, zorluğundan ötürü Türkçe asıllı kelimeleri kafiye olarak kullanmaktan kaçınmasını doğru bulmaz: “*Öz Türkçede kafiye elbette daha zordur. Hüner, işte, bu zorluğa galabe çalmaktadır. Bunda muvaffak olanlar bulunmasaydı 'Ne yapalım, Türkçede olmuyor.' denir, susulurdu; hâlbuki hiç öyle değil, böyle bir iftiraya karşı Türkçenin muvaffak olan hatta en yeni nesilden şahitleri var.*”⁵⁴⁹ Kısaca Halit Ziya, şiirde ahengi temin için menşei ve türü ne olursa olsun, vezin ve kafiyenin kullanılmasından yanadır.

Aruza karşı pek çok itiraz edilmesine ve önceki nesillerin bile artık heceye ilgi göstermesine rağmen, aruza duyulan güven hâlâ devam etmektedir. Munis Faik, “*Türk şiir bünyesinin en ziyade aruza dayandığına ve yarın da her şeye rağmen yine en çok o esasa istinat edeceğine kaniim. Bence sanatkâr bir şair elinde na-mütenahî ahenk*

⁵⁴⁷ Vasfi Mahir (Kocatürk), “Vezin ve Kafiye”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 66, (Nisan 1936), s. 276.

⁵⁴⁸ Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, Hilmi Kitabevi Yay., İstanbul 1938, s. 12.

⁵⁴⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair-II*, Hilmi Kitabevi Yay., İstanbul 1938, s. 57.

*kaynağı olan aruz, bugünkü Türkçeyle de harikulade şiirler yazmaya müsaittir.*⁵⁵⁰ derken bu güvenin sözcülüğünü yapar. Şairi bu düşünceye sevk eden amillerin başında, aruzun o günkü Türkçeyle güçlü şiirler vermeye devam etmesi gelir. Hâlbuki hece, henüz çok güçlü eserlerini verememiştir. Bundan dolayı yazar, milliyetçi heyecan dindiğinde tekrar aruza dönüleceğini düşünmüş olmalıdır. Munis Faik’e cevap mahiyetinde bir yazı yazan Peyami Safa, aruza dönmenin mümkün olmadığını ilan eder. Yazara göre aruz, Orta Çağdan kalma ilkel bir ahenk telakkisini zamanımıza kadar getirmiştir. Bu telakki şairi sıkı kaidelere mahkûm eder. Onu ıslah ederek değiştirmek de mümkün değildir. Hâlbuki hece geliştirilmeye daha müsaittir ve aruzun yerini dolduracaktır. Bu yüzden aruza dönme ihtimali ortadan kalkmıştır.⁵⁵¹

Cumhuriyet Dönemi poetikalarında vezinle ilgili beş farklı görüş öne çıkar: İlki, aruzun değişerek de olsa yaşayacağı; ikincisi, aruza galip gelen hecenin gelişimini sürdürerek tek ölçü olacağı; üçüncüsü, hangi vezinde olursa olsun asıl ahengin iç ahenk olduğu; dördüncüsü, bugünkü ahengin artık serbest olması gerektiği; sonuncusu ise vezin ve kafiye'nin lüzumsuzluğu fikirleridir. Buna göre, Cumhuriyet Dönemi poetika yazarlarının genel anlamda vezne sadık kaldıklarını söyleyebiliriz. Vezin ve kafiye'yi reddeden görüş ise henüz çok cılız bir ses hâlinindedir. Hatta poetika çevrelerinde radikal bir çıkış olarak karşılanır. Dönemin sonunda bu görüşü en yüksek perdeden dile getiren ve ona poetik kimliğini kazandıran Orhan Veli'dir. Orhan Veli'nin bu çıkışı, bir ahenk unsuru olarak vezin ve kafiye'nin toptan inkârıdır. Çünkü şair, vezin ve kafiye'yi, manzumeyi muhafaza eden an'anevî ve ilkel birer kayıt addeder:

“An'ane, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiştir. Nazmın belli başlı unsurları vezinle kafiye'dir. Kafiye'yi ilk insanlar ikinci satırın kolay hatırlanmasını temin için yani sadece hafızaya yardımcı olmak maksadıyla kullanmışlardır. Fakat onda sonradan bir güzellik buldular. Onu, hikmet-i vücudu aşağı yukarı aynı olan vezinle birlikte kullanmayı bir maharet telâkki ettiler. Şiirin de menşesinde, diğer sanatlarda olduğu gibi, böyle bir oyun arzusu vardır.

Bu arzu iptidai insan için nazar-ı itibara alınabilecek bir ehemmiyette idi. Hâlbuki insan o zamandan beri pek çok tekâmül etti. Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki vezinle kafiye'nin kullanılışında kendisini hayrete düşürecek bir güçlük yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır. Nitekim bu rahatsız edici hakikati görmüş olanlar, vezinle kafiye'ye ‘ahenk’ denilen yeni bir şiir unsurunun ebeveyni nazarıyla bakmışlar ve

⁵⁵⁰ Munis Faik Ozansoy, “Okuduğumuz Kitaplar”, *Marmara*, sayı: 10, (Şubat 1938), s. 128.

⁵⁵¹ Peyami Safa, “Aruza Niçin Dönemiyiz?”, *Cumhuriyet*, 1938 / *Objektif* – 2: *Sanat Edebiyat Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 297.

bu yeni nimete dört elle sarılmışlardır. Bir şiirde eğer takdir edilmesi lazım gelen bir ahenk mevcutsa onu temin eden vezin veya kafiye değildir. O ahenk vezin ve kafiyenin haricinde ve vezinle kafiyeyle rağmen mevcuttur. Fakat onu şiirde şuurlu hâle getiren ve anlayışları en kıt insanlara bile bir ahengin mevcut olduğunu haber veren şey vezinle kafiyeyle. Bu suretle farkına varılan yani vezin ve kafiye ile temin edilen bir ahenkten zevk duyabilmek yahut da lakırdıyı bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sayabilmek; safdillerin her hâlde en muhteşemi olmalıdır. Bunun haricinde bir ahenge inanmaksal... Onun şiir için ne kadar lüzumsuz hatta ne kadar zararlı olduğunu bir başka yazımda anlatacağım.⁵⁵²

Orhan Veli, an'nenin icat ettiğı vezin ve kafiyeyle şiirin değıl, nazım unsurlarından sayar. Aslında nazımla şiiri birbirinden ayırması doğru bir tespittir. Fakat nazım unsuru da olsa şiir, vezin ve kafiyeyle kullanmakla şiir olmaktan çıkmaz. Vezin ve kafiyenin sözlü gelenekte ancak bir kayıt aracı olarak icat edildiğı fikri ise bir iddiadan ibarettir. İlk insanın vezin ve kafiyeyle bedii zevkini temin eden bir ahenk bulmuş olması, akla aykırı değıldir. Aslında bu durumu Orhan Veli de kabul eder. Fakat o buna bir nevi oyun zevki demektedir. Sürrealist bir şair olan Orhan Veli'nin sanattaki oyun zevkini küçümsemesi dikkat çekicidir. Zira sürrealizm akımını geliştiren psikanalistler sanattaki oyun unsuruna büyük bir ehemmiyet verirler. Yukarıda da söylendiğı gibi, başta Freud olmak üzere bütün psikanalistler sanatı çocukluğun bastırılmış cinsel dürtülerinden doğma nevrotik bir oyun telakki ederler. Hatta oyun ve onun bir başka biçimi olan mizah, Garip şiirini yapan en önemli öğelerden biridir. Esasen şiirdeki oyuna itiraz edenler başından beri daha çok saf şiir taraftarlarıdır. Öyleyse Orhan Veli'nin poetik anlamda zaman zaman saf şiir taraftarlarına yaklaştığını kabul etmek gerekecektir. Ancak saf şiir taraftarları, vezin ve kafiyeyle de itiraz etmezler. Bugünkü insanın vezin ve kafiyeyle herhangi bir güzellik bulamayacağını söyleyen Orhan Veli'ye karşılık Tanpınar, biraz yukarıda, *"hakikî şiiri ortaya çıkarmak için zekânın madde ile mücadelesini temin eden esaslı unsuru"* vezin, kafiye ve şekil gibi kayıtlarda buluyordu. Orhan Veli bu gibi kayıtlarda herhangi bir zorluk tasavvur etmediğinden Tanpınar'ın düşüncesini küçümser: *"Mamañih böyle bir güçlüğü büsbütün de lüzumsuz saymayalım. Öyle ya! Daha büyük güçlükleri duymayacak insanlar vardır; vezin ve kafiyeyle doğru dürüst kullandılar mıydı, şiir yazdıklarını, şiirdeki şekil mükemmeliyetlerini elde ettiklerini zannederler. Vezin ve kafiyeyle inkâra kalkıp ne diye bu adamcağızları şairlik*

⁵⁵² Orhan Veli (Kanık), "Şiire Dair: 1; Garip", *Varlık*, cilt: 9, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 266.

vehimlerinden mahrum edelim. Varsın onlar da bahtiyar olsun."⁵⁵³ Orhan Veli'nin kullandığı kavramlara bakılırsa doğrudan Tanpınar'ı hedef aldığı bile söylenebilir. Kimi ya da neyi hedef alırsa alsın, şiirdeki mükemmeliyet fikrine kesinlikle karşıdır.

Orhan Veli, vezin ve kafiye den ayrı bir ahengin varlığını kabul etmekle asıl ahengin iç ahenk olduğunu söyleyen öz şiir taraftarlarına yeniden yaklaşır. Aslında benzer bir düşünce daha önce vezin ve kafiye reddeden Vahdet Gültekin tarafından da dile getirilmiştir. Orhan Veli'nin, "*Bir şiirde eğer takdir edilmesi lazım gelen bir ahenk mevcutsa onu temin eden vezin veya kafiye değildir. O ahenk vezin ve kafiye haricinde ve vezinle kafiyeyle rağmen mevcuttur.*" cümleleri, Gültekin'in "*Vezinli kafiyeyle şiirle yapılmış bir sanat eserinde, güzellik varsa, tamamıyla bu iki süsün dışında olarak kendini gösterir.*" cümlesinden az çok mülhemdir. Vahdet Gültekin'in güzellik dediğine Orhan Veli, ahenk demiştir. Fakat şair bu ahengin mahiyetini izah etmez. Bununla muhtemelen poetikasının bir başka bölümünde zikrettiği ve yine açıklama ihtiyacı duymadığı "*eda*"yı kastetmiştir. Adı ne olursa olsun yukarıdaki metnin yazarı, vezin ve kafiye den başka bir ahengin varlığına inanmaktadır. Hâlbuki daha sonra kendisiyle yapılan bir mülakata verdiği cevapta şiirde ahengi gayr-ı meşru bir unsur sayarak reddedecektir: "*Vezin ve kafiye şiirde bir ahenk unsuru olarak mevcutsa kalkması lâzımdır. Çünkü ahenk gibi, tatsız ve şiir için gayr-ı meşru olan bir hususiyeti vezin ve kafiye gibi çocukça usullerle elde etmeye kalkışmak şair denilen mahlûku son derece basit ve son derece bayağı bir insan hâline koyar.*"⁵⁵⁴ Orhan Veli'nin bir yıl arayla kaleme aldığı bu iki yazı arasındaki çelişkinin sebebi muhtemelen kavramlarla ilgilidir. Ahenk kelimesine her iki yazıda da farklı anlamlar yüklenmiş olmalı. Fakat şair, vezin ve kafiye daima reddetmiştir. Aslında bunlara karşı çıkmasının başka sebepleri de vardır. Şaire göre "*Nazım dilindeki nahiv acayıplıkları vezin ve kafiye zaruretlerinden doğmuştur.*"⁵⁵⁵ Bu durum ifadeyi genişletmesi bakımından faydalı olmakla birlikte, hususi bir şiir dili telakkisi doğurduğundan zararlı olmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi Orhan Veli, şiir dilinin konuşma dilinden ayrılmasına karşıdır. Bütün bunlardan ötürü şair, vezin ve kafiye dilleri şiire zarar veren ilkel ve suni unsurlar addeder.

⁵⁵³ Orhan Veli (Kanık), "Orhan Veli ile Şiire Dair Bir Konuşma", *Akşam*, 1 Ekim 1940 / *Şairin İşi*, 2. bas., YKY, İstanbul 2006, s. 346.

⁵⁵⁴ Kanık, Age.

⁵⁵⁵ Orhan Veli (Kanık), "Şiire Dair: 1; Garip", *Varlık*, cilt: 9, sayı: 154, (Aralık 1939), s. 266.

Orhan Veli'nin vezne gösterdiği sert tepkiye rağmen, Türk şiiri vezinden vazgeçmez. İlerleyen yıllarda kendi cevheri üzerine yeniden eğilme ihtiyacı hissedince farklı anlayışlara daha fazla müsamaha gösterir. Öyle ki bu yıllarda geleneksel şekillerle serbest nazım yan yanadır. Hatta bir yandan hecede aruzun sesini ararken öte yandan serbest şiiri deneyen şairler vardır. Şiirin bu durumu vezin meselesi üzerinde daha sağlıklı düşünmenin yolunu açmıştır. Ancak bu düşünme biçimi henüz yaygın bir temayül olmaktan uzaktır. Zaten ideolojik kaygılara kapılmayan az sayıda sanatkâr, meseleyi başından beri poetik ve estetik çerçevede ele almaktaydı. Bu yetkinliğe ulaşan sanatkârlar, vezin tercihindeki tekelci yaklaşıma karşı çıkarlar. Aynı anlayış genç kuşağın önemli sanatkârlarına da sirayet eder. O kadar ki dönemi başlatan Yahya Kemal ile 50'li yıllarda vezin üzerine konuşan Cahit Sıtkı'nın meseleyi tefsir tarzı aşağı yukarı aynıdır. O da Yahya Kemal gibi, bir vezni ötekilerden üstün tutmanın yanlış olduğunu söyler. Yahya Kemal, en azından hecenin zaferini ima ediyordu. Hâlbuki Cahit Sıtkı, vezinler arasında fark bile görmez. Meseleye tarafsız yaklaşan bu mutedil düşünceye göre, her şiir kendine has vezinle vücuda getirilmelidir. Şair, farklı vezinlerde olgun örneklerin verildiği bu yıllarda, vezin tartışmalarını yersiz bulur: *“Bugün aruzla da heceyle de serbest vezinle de yüziümüzü güldürecek derecede güzel şiirler yazıldığı hâlde, bu vezinleri kullanan şairlerin çoğunda ortak, sakat bir kanaat üzerinde durmak istiyorum. Bu şairlerin her biri, kendi kullandığı vezinden gayrisiyle yazılan şiirlere bir kıymet atfetmemek gibi, dar bir şiir anlayışıyla müteharriktir.”* Bu cümlelerin devamında, bütün vezinlerin aynı amaca hizmet ettiği fikri vurgulanır:

“Bu şairlere anlatamazsınız ki vezin nihayet kelimelerin arzu edilen sesi çıkarabilmesi için şu veya bu şekilde tertibinden başka bir şey değildir; bu tertip aruz ve hecede olduğu gibi şairi birtakım kayıtlara bağlar yahut serbest vezinde olduğu gibi kayıtlarını şairin kendisinden alır. Hem bu tertipler arasında öyle zannedildiği gibi mühim farklar da yoktur. Aruzla yazılmış bir mısra heceye de uyabilir, serbest vezinli bir şiirde de geçebilir. Ancak şiir bütün olarak anıldığı zaman aruzla mı, heceyle mi, serbest vezinle mi yazıldığı belli olur. Nasıl ki yemiş vardır, dalında güzeldir, yemiş vardır, tabakta, bunun gibi; meselâ şiir vardır, aruzla söylendiği için güzeldir, şiir vardır, heceyle söylendiği için güzeldir, şiir vardır, serbest vezinle söylendiği için güzeldir. Asıl mesele, söylemek istediğimiz şeye nihaî ifadesini verebilmektir. Bu, şiire göre bazen hece ile veya aruzla, bazen de serbest vezinle mümkündür. Şair, şiirinin özlediği vezni keşfedebilen adamdır. Hece vezniyle yazılmış öyle şiirler vardır ki okurken ‘Keşke serbest vezinle yazılısaydı!’ deriz. Buna mukabil serbest vezinle yazılmış nice şiirler vardır ki ‘Benim vezinli kafiyeyle yazılmam icap ederdi!’ diye barbar bağırır. Bunun için bir vezne saplanıp kalmak, her nebatın her

toprakta yetişebileceğini iddia etmekten farksızdır. Ve hakikî bir şairin bu kadar gaflet içinde olabileceğine ihtimal veremiyorum. O hâlde şiirde vezin taassubu gösteren şairin şairliğinden şüphe ettiğimi söylemekten çekinmeyeceğim.”⁵⁵⁶

Vezni, şiirde arzu edilen sesi sağlayan bir düzen olarak tarif eden şair, vezin türleri arasında fazla bir fark olduğuna inanmaz. Şaire göre önemli olan söylenmek istenene nihai ifadesini verebilmektir. Vezin buna yardımcı olan bir araçtan başka bir şey değildir. Şair, şiirine lazım olan vezni bulmalıdır. Cahit Sıtkı bu sözleriyle aynı dönemde farklı vezinlerin kullanılmasını normal karşıladığı gibi, bir şairin birden çok vezni kullanmasına da kapı aralamıştır.

Cumhuriyet Döneminde vezin meselesiyle ilgili öne çıkan görüşler yukarıda belirtildiği gibidir. Farklı görüşlere rağmen bu döneme hece aruz tartışmaları damgasını vurmuştur. Ancak daha dönemin başında ibrenin heceden yana kaydığını belirtmek gerekir. Bununla birlikte bin yıllık bir şiirin ritmi olan aruzun bir anda ortadan kalkacağı şüphelidir. En azından kendisiyle söylenmiş güzel şiirlerin hatırına bir müddet daha yaşayacağı tahmin edilir. Bütün bunlar hece taraftarlarını endişelendirir. Fakat hececileri kaygılandıran asıl sebep başkadır. Her ne kadar heceyle güzel şiirler yazıldığı söyleniyorsa da bu vezin henüz bütün tartışmaları gereksiz kılacak derecede ritmini bulmuş değildir. Pek çok şiirin bünyesinde geleneksel ahengini tekrar eder. Bu usandırıcı tekrar, hecenin istikbaline duyulan güveni zayıflatır. Ancak ilerleyen yıllarda heceyle güçlü eserler verilince söz konusu kaygı önemli ölçüde ortadan kalkacaktır. Hece vezni, özellikle Necip Fazıl'ın eserinde mutlak zaferini idrak edince aruzun mukavemeti kırılacaktır. Zira Necip Fazıl, heceyi halk şiiri söyleyişinden kurtararak modern insanın trajik ıstırabını dile getiren bir iç ritme dönüştürebilmiştir. Onun vezin meselesindeki misyonuna işaret eden Ebubekir Eroğlu, “*Necip Fazıl olmasa yüzyılımızdaki hece deneyi, günlük beklentilere karşılık olmaya çalışan ve derinleşemeyen bir geçiş döneminin özelliği olarak kalırdı.*” der.⁵⁵⁷ Heceye böyle bir zaferi bahşeden Necip Fazıl ise tek başına vezin ve kafiye pek fazla önemsemez: “*Hiçbir şiir yoktur ki vezin ve kafiye gibi şiiri âdî lâf tertiplerinden ayıran bir takım dış ve kolay nispetlere bürünebilmek ustalığı yüzü suyu hürmetine, yalancı iklimini*

⁵⁵⁶ Cahit Sıtkı Tarancı, “Yazı”, *Varlık*, (15 Kasım 1956) /Y. Nabi – S. Bolat, *Şiir Sanatı*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 169.

⁵⁵⁷ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğuşu*, (2. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 30.

*gerçekleştirebilsin ve balmumundan yemişlerini sahici diye sürebilsin...*⁵⁵⁸ Ancak Poetika'ya sonradan eklediği “*Şiirde İç Şekil*” başlıklı bölümde hece veznini aruzdan üstün tutar ve daha önceki poetikalarda da yer alan şu düşünceyi dile getirir: “*Hece kalıbındaysa iç şekil mimarlığı, daha elverişli bir âlete maliktir. Onda uzun ve kısa hecelerin harmanı, her an değişik bir aruz kalıbı imtiyazını, sabit ve mecburî bir kalıba bağlı olmamak imtiyazıyla bir arada yürütebilir.*”⁵⁵⁹ Aslında bu, hecede bir nevi aruzun sesini aramaktır ki dönemin başından beri böyle bir düşünce mevcuttur. Fakat kalıbı şiire göre oluşturma fikri, vezinde en fazla itiraz edilen tekdüzeliği bertaraf edecek nitelikte bir tedbirdir. Böylece aruz ve serbest veznin imkânlarını da değerlendiren güçlü bir hece anlayışı ortaya konmuştur.

2.5.4 Şiirde Mana ve Gerçeklik

Cumhuriyet Devri şiir poetikasında öne çıkan tartışmalardan biri de şiirde mana meselesidir. Dönemin ilk metinlerinde yer alan mesele, sanat ve edebiyat çevrelerinde önemli bir ilgi uyandırmıştır. Bu ilgiye rağmen Cumhuriyet'in ilk döneminde mesele hakkında poetik kanaatini dile getiren yazar sayısı sanıldığından azdır. Daha doğrusu ancak tanınmış şair ve yazarlar, şiirde mana meselesini ele almıştır. Bununla birlikte mesele, daima sıcak kalmıştır. Hatta 1940'lardan sonra da tartışılmaya devam edilmiştir. İkinci Yeni şiirinin yeniden canlandığı mesele günümüze kadar cazibesinden bir şey kaybetmez.⁵⁶⁰

Meseleyi ele alan yazarların ekseriyeti şiirdeki manayı sorgularken şiirin gerçeklikle ilgisi üzerinde durmuştur. Bu yalnızca Cumhuriyet Dönemi için geçerli değildir. Yeni Türk Edebiyatındaki anlayış başından beri böyledir. Özellikle Tanzimat'tan sonra şiirdeki mana ile genellikle şiirin tabii gerçekliğe veya tabii hayata uygunluğu kastedilmiştir.⁵⁶¹ Bu yüzden başlık “*şiirde mana ve gerçeklik*” şeklinde tespit edilmiştir.

Şiirde mana meselesi, şiirde mananın ötelenmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu aslında modern zamana has bir telakkidir. Geleneksel halk şiirinde mana esas unsurdu. Klasik

⁵⁵⁸ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, sayı: 50, (Ekim 1946), s. 2.

⁵⁵⁹ Necip Fazıl (Kısakürek), *Çile: Poetika: 8 – Şiirde İç Şekil*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 484.

⁵⁶⁰ Son zamanlarda bazı yazarların meseleyi makale boyutunda inceledikleri görülür. Bkz. Nurullah Çetin, “Türk Şiirinde Anlam Sorunu”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53/54/55, (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001), s. 247.

⁵⁶¹ Şiirde gerçeklik meselesini ele alan bir yazı için bkz. Ertuğrul Aydın, “Şiir ve Gerçek(çi)lik”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53/54/55, (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001), s. 405.

şiiir ise ses ve söyleyiş ne kadar önem verirse versin manayı asla ihmal etmemiştir. Çünkü mana şiirin varlık sebebidir. Ne kadar kapalı olursa olusun en küçük birim olan mısra ya da beyitte tefsire müsait bir anlam daima mevcuttur. Kısacası şiirde anlamsızlık hiçbir dönemde söz konusu olmamıştır. Aksine klasik şair, mananın teksif edilmesini muvaffakiyet saymıştır. Bu şiirdeki anlam kapalılığının asıl sebebi de budur. Bunun yanı sıra soyut bir âlemi sembolik biçimde anlatmak zorunda olan dildeki imgesel yapıyı da bir başka sebep olarak zikretmek gerekir. Eğer divan şiirinin ortak mazmunları önceden bilinmemiş olsaydı onu anlamak her hâlde çok daha zor olacaktı. Zira bu şiirin anlattığı âlem idealize edilmiş bir âlemdir ve onu gerçek hayatın ölçüleriyle ifade etmek mümkün değildir. Bu yüzden imge ve mazmuna müracaat kaçınılmazdır. Bir başka deyişle imge ve mazmun, mana için vardır. Mananın olmadığı yerde onlara da ihtiyaç yoktur.

Tanzimat'tan sonra şiir, birden bire tabii hayatın, daha doğrusu sosyal hayatın ihtiyaçlarına ilgi duyar. Bu andan itibaren mazmunlarından soyunur ve fikrin çıplak bir ifadesi olur. Namık Kemal'in klasik şiiri tenkit ederken özellikle onun tabii gerçeğe uymayan taraflarına hücum etmesi tesadüf değildir. Batı sanatı karşısında başı dönen Tanzimatçılar, baktığı her şeyde tabii hayatın nizamını görmek isterler. Servet-i Fünûn nesli ise bir adım daha atar ve alelade manzaraların gerçeğe sadık tablolarını yapar. Hatta bu neslin pozitivistleri, şiiri ilmî hakikatin hizmetinde görmek ister.⁵⁶² Öyle anlaşılıyor ki pozitivistlerin alt üst ettiği hayatın ortasında sanatın ve şiirin doğası sonuna kadar zorlanmıştır. Bizde şairin şiiriyle yeniden baş başa kalabilmesi, II. Meşrutiyet'ten sonra zuhur eden saf şiir cereyanıyla mümkün olmuştur. Bu normalleşme sürecinin önde gelen şairleri Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'dir. Şiirin mahremiyetine öncekilerden daha fazla saygı gösteren bu saf şiir yanlıları, mananın aleyhinde bulunmamakla birlikte, sembolist hassasiyete özgü yeni tema ve söyleyişleri denerler. Özellikle Haşim'in Dergâh'ta neşrettiği bazı şiirler anlamsızlıkla itham edilir. Haşim meşhur poetikasını bu suçlamaya cevap vermek için yazar. Dolayısıyla Dergâh'ta "*Şiirde Mana*", Piyale'nin önsözünde ise "*Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*" adıyla neşrolunan meşhur poetikanın asıl meselesi, şiirde mana ve gerçekliktir. Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri poetikasında bu meseleden bahseden hiç kimse Ahmet Haşim'i yok sayamamıştır. Ahmet Haşim'in aleyhinde olanlar bile onun fikirlerini görmezden

gelemez. Ancak yeni şiirin mana ve gerçeklik telakkisi tek kişi tarafından hazırlanmış değildir. Ahmet Haşim belki yeni zihniyetin sözcüsü olmuştur. Bu zihniyetin teşekkülünde sembolizmin etkisini anlamak zor değildir.

Şiirde genel geçer bir mananın olamayacağını ileri süren sembolistler, şiiri nesneler dünyasından ayrı bir âlem tasavvur etmişlerdir. Bu âlemde her şey kendisi içindir ve anlamı da kendisiyle kaimdir. Gerçekle ne bir ilgisi ne de ilişkisi vardır. Bu sembolist anlayışın arkasında Kant ve Hegel gibi bazı filozofların idealizmi yer alır. Bu filozoflar sanat ve doğaya ait “güzel”i birbirinden ayırırlar. Hegel’e göre, “*sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliştir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür.*”⁵⁶³ Kant ise sanat eserinin meydana getirilmesinde “*yaratıcı hayal gücü*” adını verdiği sentetik melekeyi öne çıkarır. Filozofa göre, “*yaratıcı hayal gücü, dış dünyanın yokluğunda da, duyular üstü bir seviyede, sezgiye dayalı akıl seviyesinde oluşturulan kavramlardan yepyeni kavramlar veya sentezler oluşturabilir.*”⁵⁶⁴ Yani sanat eseri, tabiatın taklidi değildir. Bu fikirden esinlenen sembolist sanatçı nesneler dünyasına birebir benzer bir âlem tasarlamaz. Zaten sembolün doğuş nedeni de budur. Çünkü sembol sınırları belirsiz olan ve anlamı tam olarak tayin edilemeyecek bir mefhumu temsil eder. Bu manada sembolün karşıladığı şey yine kendisidir. Baudelaire’in dediği gibi, “*Şiirin amacı gerçek değil kendisidir, şiirdir.*”⁵⁶⁵ Esasen bu sadece sembolizmin değil, hangi kültürde ve devirde olursa olsun halis şiirin temel düsturudur. Ferdinand de Saussure’ün “gösterge” yöntemiyle şematize edilecek olursa şiirdeki anlamın tabii gerçeklikle doğrudan ilgili olmadığı daha kolay anlaşılacaktır. Saussure’e göre kelimenin yazılı veya sözlü şekli “gösteren”dir. Kelime söylenince veya okununca zihinde canlanan tasarım ise “gösterilen”dir. Bunlar bir madalyonun iki yüzü gibidir. Kelime duyulunca zihinde derhal karşılığı olan tasarım canlanır. Zihinde bir tasarım canlanınca derhal kelime akla gelir. “Gösteren” ve “gösterilen”in oluşturduğu bütüne “gösterge” denir. Aslında “gösterge” evrendeki bir varlığın zihin ve dildeki karşılığıdır. Bu yüzden daima karşıladığı varlığa göndermede bulunur. Saussure, göstergenin gönderme yaptığı bu tabii varlığa “gönderge” adını verir. Dildeki anlam bahsedilen bu “gösterge” ve “gönderge” arasındaki ilişkiden

⁵⁶² Bkz. Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, (Haz. Handan İnci), (1. bas.), YKY, İstanbul 1999.

⁵⁶³ İsmail Tunalı, *Estetik*, 10. bas., Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, s. 180.

⁵⁶⁴ Sevim Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları Plâton’dan Derrida’ya: Sembolizm*, (1. bas.), Paradigma Yay., İstanbul 2009, s. 199.

doğar.⁵⁶⁶ Hâlbuki şiir dilinin “gönderge”si yoktur. Yani şiir dili sadece göstergelerden ibarettir. Kelimeler, yer aldıkları bağlamda söylendikleri veya okundukları zaman zihinde “gösterilen”leri canlanır ki bu da imgesel bir anlamdır. Tabii hayatta herhangi bir varlığın karşılı falan değildir. “Gönderge”si olmayan bu dilin sabit bir anlama sahip olması imkânsızdır. Bir başka deyişle muhatabına göre değişen farklı anlamlarının olması kaçınılmazdır. Bu anlam da herhangi bir düşünce veya durumun nakline dayanmaz. Belki sözün telkin, imge ve çağrışım kabiliyetinden ileri gelen estetik bir anlamdır.

Sembolist anlayıştan etkilenen Cumhuriyet Döneminin ilk poetika yazarları, şiirde manayı hiçbir zaman reddetmemişlerdir. Onlar şiirdeki mananın tabii gerçeklikle ilgili olamayacağını ileri sürmüşlerdir. Yani şiirin “gönderge”si olan tabii bir gerçekliği yoktur. Dolayısıyla şiirdeki mana şiirle başlar ve şiirde biter. Kısaca şiirden önce herhangi bir mana yoktur. Şiirdeki mana ve gerçekliği bu tarzda tefsir eden Abdülhak Şinasi Hisar şöyle der: “Şiirde mana, şiirin ahenginden doğar, yoksa mana bu şiiri doğuramaz. Şairin mısralarından bülbülün sesindeki manalar taşar. Ve binaenaleyh hiçbir şiirin manası tamamen vazih ve sabit olamaz. Her şiirin ne kadar kari varsa hemen de o kadar manası olur. Ahengin mukaddes belâgati bize lisanın en hadd, en samimî ve derin lezzetlerini sunar. Lisanın kelimeleri bir gaşyi buse içinde, daha hiç söylenmemiş manalarını açar ve biz bu buse ile mest olurken diyemeyiz ki bu şiirler manasız!”⁵⁶⁷ Abdülhak Şinasi, şiirdeki mananın ahenkten doğduğunu söylemektedir. Ahenk, tek tek kelimelerin söze dönüşmesi sırasında meydana gelen ve mahiyeti tam da izah edilemeyen bir uyumun insana estetik haz verecek biçimi bulmasıdır. Yazarın da belirttiği gibi, bu hazzın derecesi her okurda farklı olacaktır. Dolayısıyla şiirden herkesin aynı şeyi anlamasını beklemek beyhudedir.

Cumhuriyet Dönemi poetikasında şiirde mana ve gerçeklik meselesiyle ilgili görüşleri en fazla yankı uyandıran sanatkar Ahmet Haşim’dir. O, şiirde mana arayanların şiiri tanımayanlar olduğunu söyler:

“Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde manadan ne kastedildiğini bilemiyoruz. ‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun

⁵⁶⁵ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı: Théophile Gautier*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005, s. 150.

⁵⁶⁶ Gösterge kavramı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Doğan Aksan, *Anlam Bili: Anlam Bilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yay., Ankara 1999, s. 33.

⁵⁶⁷ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

mu ve ‘vuzuh’ bunların adı idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü ‘söz’ sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. Şiirin bu mahiyette telâkki olunuşu, resim, musiki ve heykeltıraşî gibi sanatların, kendilerine has ve münhasır fırça, boya, nota ve kalem gibi, istimali güç bir hünere mütevakkıf vasıtalarla malik bulunmalarına mukabil, şiirin bu gibi hususi vesaitten mahrum ve ifadesini konuşulan lisandan istiareye mecbur olmasındandır. Bundan dolayıdır ki parmaklarının tutmasını bilmediği fırçaya ve gözlerinin okumasını bilmediği notaya karşı mütehaşî ve hürmetkâr olan naehiller, kendi kullandıkları kelimelerden vücuda gelmiş gibi gördükleri şiiri alelâde ‘lisan’ mahiyetinde telâkki ile sırf bu zaviye-i rüyetten bakarak, başkaca hazırlıklı olmaya hiç lüzum görmeksizin, onu küstahane bir lâubalilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde bulurlar.⁵⁶⁸

Ahmet Haşim, şiirde mana aranamayacağını söyler. Şaire göre şiirde mana aramak şiirin güzelliğini feda etmektir. Haşim bu telakkisini kendine has bir benzetmeyle şöyle ifade eder: “*Mana araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını raşe içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sih rengiz sesi telâfiye kâfi midir?*” Aslında şair, şiirin manasız olduğunu söylemez. Şiirde ahenkten ileri gelen bir mana mevcuttur. Fakat onu anlamak için şiiri bütün olarak duymak lazımdır. Aksine şiiri manalandırmak için cüzlerine ayırmak, şiirdeki manayı ortadan kaldırmak olacaktır. Çünkü şiirdeki mananın membaı olan ahenk cüzlerin yekûnundan hâsıl olur. Dolayısıyla hiçbir cüzün tek başına bir anlamı yoktur. Haşim, şiirdeki manayı ahengin telkini olarak tarif eder. “*Esasen ‘mana’ ahengin telkinatından başka nedir?*” derken bu fikrini ortaya koymuştur. Öyle anlaşılıyor ki Haşim, şiirin manasını bu telkinden doğan bir nevi estetik lezzet olarak kabul etmektedir. Ahengi bozacak her girişim ondan gelen lezzeti de sekteye uğratacaktır. Şiirdeki her şey bu lezzeti temin yolunda bir vesiledir. Ve yine bu lezzeti temin eden ahenk, şiirin derin yapısında gizlidir. Şair bu düşüncesini bir benzetmeyle ortaya koyar: “*Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mana şiirin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez ve yalnız hayalat ve kelime kafilelerini, vızıltılı arılar gibi, haricen etrafında uçuşturur. Fağfur kavanozu görmeyen kari, bu muhayyirü’l-ukul arıların kanat musikisini işitmekle zevk alır. Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.*” Haşim, ahenkten kaynaklanan anlamın şiirde gizli olduğunu söylemekle şiirin

⁵⁶⁸ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / Piyale: *Şiir Hakkında Bazı*

derinliğine ait bir ahengin varlığını kabul etmiş oluyor. Şiirin derin yapısına ait bu ahenk, her hâlde Yahya Kemal'in "*derunî ahenk*"inden başka bir şey değildir.

Ahenkten ileri gelen mananın mahiyeti bellidir. Unsurları ne kadar farklı olursa olsun, nihayet müziğin zihinde uyandırdığı estetik hazdır. Haşim, şiirde bundan başka bir mananın varlığını kabul etmez. Söylenen sözden mantıki bir mana çıkarmayı ise şiirin tabiatına büsbütün aykırı bulur. Şair, bu türden temayülü olanları en ağır dille tenkit etmiştir: "*Herhangi bir cinsten bir eser-i sanat karşısında (Nedir? Ne demektir? Böyle şey olur mu? Benziyor. Benzemiyor) tarzında sualler sıralayan ve ona göre fikir ve mütalaa beyan eden şahıs, sanatkârın kendisinden hiçbir şey öğrenemeyeceği ve temasından dikkatle hazer edeceği, âlem-i ruha musallat iğrenç bir tufeylidir.*" Herhangi bir olayı veya fikri esas almayan ve bir nevi iç ahenge dayanan mananın kapalı olması kaçınılmazdır. Çünkü burada muhatabın kültürü ve tecrübesi nispetinde değişen son derece soyut bir mana söz konusudur. Şiirdeki anlam kapalılığına işaret eden şair, "*Mamafih bir dakika için şiirde 'vuzuh'un lüzumu kabul edilse bile, evvelâ vuzuhun ne demek olduğunu anlamak lâzım gelir. Hangi türlü zekânın anlayışı vuzuha mikyas addedilmeli? Birisine göre açık olan bir şiirin, diğer birisine de öyle görünmesi hiç lâzım gelmez.*" Öyleyse Haşim, şiirde manayı reddetmek bir tarafa, aksine şiirin hiçbir devir ve hiçbir okurla sınırlandırılmayan çok anlamlı bir yapı olduğunu kabul etmektedir. Onun şiir için kullandığı "*resullerin sözü*" benzetmesini başka türlü tefsir etmek mümkün değildir:

"Hasılı şiir, resullerin sözü gibi, muhtelif tefsirata müsait bir vüs'at ve şumulü haiz olmalı. Bir şiirin manası diğer bir mana olmaya müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da manasını izafe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak payesini ihraz edebilir. En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh namütenahi hassasiyetleri isti'âb edecek bir vüsatı olandır. Mahdut ve münferit bir mananın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu, beşerî teessüratın mahşerini çeviren o müphem ve seyyal şiirin yanında nedir?"⁵⁶⁹

Ahmet Haşim'in, şiirde mana ve gerçeklik telakkisi Ferdinand de Saussure'un "*gösterge*" kavramına göre değerlendirilecek olursa ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır: Şiir dilinin "*gönderge*"si olmadığından tabii bir gerçekliği de yoktur. "*Gösterge*"yi oluşturan "*gösteren*" ögesi ise ses, imge ve çağrışım değerleri dikkate alınarak doğal

dilden çok farklı biçimde düzenlendiği için, zihinde tabii gerçekliğin ölçülerini aşan ilginç “gösterilen”ler oluşturmaktadır. Ses ve görüntü uyumunun da desteklediği bu “gösterilen”ler âlemi okurun birikim ve tecrübesi nispetinde genişleyen büyüleyici bir yaşam oluşturur. İşte şiirin mana ve gerçekliği bundan ibarettir.

Yukarıda da işaret edildiği gibi, Ahmet Haşim’in şiirde mana ve gerçeklik meselesiyle ilgili düşüncesi Cumhuriyet Dönemi poetika yazarlarını derinden etkilemiştir. Özellikle saf şiir taraftarları bu meselede Ahmet Haşim’le aynı düşünceyi paylaşırlar. Bu ortak düşünceyi doğrudan Haşim’e bağlamak yanlış olabilir. Çünkü bu yazarların Haşim’in beslendiği sembolist kaynağı doğrudan takip ettikleri bilinmektedir. Bununla birlikte Ahmet Haşim’i de yakından tanıyorlardı. Hatta bazıları Haşim sayesinde sembolizmi keşfetmişti. Dolayısıyla ondan etkilenmemeleri düşünülemez. Dahası bu etkiyi bizzat kendileri de itiraf etmişlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim’den söz ederken kendi neslinin ona neler borçlu olduğu konusunda şunları söyler: “Biz, bugünkü nesil, fikir ve sanat hayatına, Haşim’in yıldızı altında girdik. Tefekkür ve tahassüsümüzde Piyale ve Şiir-i Kamer şairinin büyük tesiri oldu. İlk yazılarımızı onun etrafında yazdık. Onun için Haşim’e borçlu olduğumuz şeylerin tam bir muhasebesini yapamayız. Bir gün, bu son yirmi otuz senenin fikir ve sanat hayatını toplu olarak tetkik edecek olanlar, onun kendinden sonra gelen nesil için nasıl bir mürşit olduğunu göreceklere.”⁵⁷⁰ Haşim’in Tanpınar üzerindeki tefekkür ve tahassüs tesirini anlamak için her iki sanatkârın poetik düşüncelerini karşılaştırmak gerekir. Tanpınar’ın şiirde mana ve gerçeklik meselesiyle ilgili görüşleri Haşim’in tefsir gibidir. O da şiirdeki manayı izah ederken nesirdekenden başkalığına dikkat çeker:

“Şiirde mana vardır, fakat bu mana nesrin ve konuşmanın manası değildir ve asıl kıymet onda değil, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır. Birbiriyle irtibatı olmayan rüyet ve düşünce parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet hâlinde toplayan, işte asıl bu havadır. Mana bu havaya, tıpkı sesle melodi gibi refakat eder. Aksini nasıl kabul edebiliriz ki, şiirdeki bu mana sadece söz veya nesirde ancak tâli ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde kullanılan imajların birbirini takibinden ibarettir.”⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / Age.

⁵⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmet Haşim’e Dair”, *Mülkiye Mecmuası*, sayı: 27, (Haziran 1933), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 284.

⁵⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / Age., s. 18.

Şiirde dağınık hâlde bulunan bütün öğeleri manevi bir vahdet hâline getiren sihirli hava, Haşim gibi, Yahya Kemal ve A. Şinasi'nin de sözünü ettikleri ahenk veya deruni ahenkten başka bir şey değildir. Mananın bu havaya bir ses ve melodi gibi refakat ettiğini söyleyen Tanpınar, “*Esasen ‘mana’ ahengin telkinatından başka nedir?*” diyen Haşim gibi düşünmektedir. Buna göre şiirde bir durumu veya düşünceyi nakletmekten ileri gelen mantıki bir manadan söz edilemez. Bu varsa bile mühim değildir. Asıl mana, şiirdeki bütün unsurları tek vücut hâline getiren ahengin büyüüdür ve izaha da pek müsait değildir.

Sembolist öğretiyeye bağlı kalan ve saf şiiri savunan Sabahattin Eyüboğlu, Tanpınar'ın çıkış noktasından hareket ederek şiirdeki mana meselesine daha açık bir yaklaşım getirmektedir. Sabahattin Eyüboğlu'na göre şiirde herhangi bir bilgiyi veya düşünceyi nakleden bir mana daima vardır. Fakat bu mananın hiçbir ehemmiyeti yoktur. Keza onun bir mısraa ne yararı ne de zararı dokunabilir. Çünkü şiiriyet bu mananın çok ötesindedir. Yazar, bu mananın şiirdeki yerini şöyle tespit eder:

“Herhangi bir şiirde, hatta bir mısra da sarih veya müphem, basit veya muaddel bir ‘mana’ vardır. Şair bu manayı intihapta tamamen serbesttir. Ve onu basit bir müşahededen, meselâ kozmografyaya kadar, haricî veya derunî âleme ait, herhangi bir bilgidan alabilir. Bu mana doğrudan doğruya zekâyâ hitap eder; nazımdan nesre, bir lisandan ötekine çevrildiği zaman mahiyetini değiştirmez. Şiirin şiir oluşu bu mana ile değildir. En fakir bir muhakemeyi bile tatmin edemeyecek kadar zayıf manalı bir mısra şiiriyet itibarıyla kudretli olabilir, bu muhakkak. O hâlde şairin bir araya topladığı kelimelere ve seslere hayat veren, mısraın basit cüzleri arasındaki bedîî vahdeti temin eden başka bir şey var, öyle bir şey ki onu en küçük bir iklim değişikliği, en hafif bir temas öldürebiliyor...”

Bu basit tecrübeden çıkan büyük netice şu: Şiirde mana ancak bir vasıta, ‘kisve’dir. Hâlbuki Sembolizme gelinceye kadar bütün telâkkiler şiiri mana için bir vasıta addediyorlardı. Hâlâ da böyle düşünenler ekseriyeti teşkil ederler. Şiiri ihtiva ettiği fikirle ölçmek meylî – az kalsın hastalığı diyecektim – az çok hepimizde vardır. Nitekim geçenlerde birisi Hamid’in şiirlerini tercümeden sonra kıymetlerini kaybettikleri için boşlukta ittiham ediyordu. Hâlbuki şiir, tercümeden sonra kalan şey değil (o manadır), kaybolan şeydir. Elverir ki tercüman şiirini yeniden kelimelere nefyedecek kadar kudretli olsun.”⁵⁷²

Ahmet Haşim, “*Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir.*” diyerek konu ile şiiriyeti birbirinden ayırıyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar ise “*Şiirde mana vardır, fakat bu mana nesrin ve konuşmanın manası değildir ve asıl*

⁵⁷² Sabahattin Rahmi (Eyüboğlu), “Öz Şiir Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 14, (Şubat 1934), s. 232.

kıymet onda değil, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır.” derken şiiriyetin yanında mananın önemsiz olduğunu söylüyordu. Aynı düşünceyi devam ettiren Sabahattin Eyüboğlu, mana ile “kelimelere ve seslere hayat veren, mısraın basit cüzleri arasındaki bedîi vahdeti temin eden şey”i kesin bir dille birbirinden ayırır. Acaba şiirdeki bu “*en küçük bir iklim değişikliği ve en hafif bir temasın öldürdüğü şey*” nedir? Eyüboğlu bunu izah etmek için Ahmet Haşım’ın “*Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden*” mısraını örnek verir ve der ki: “*Basit bir emirden başka bir şey olmayan manaya dokunmaksızın kelimelerin yerlerini değiştiriniz: ‘Bu merdivenlerden ağır ağır çıkacaksın’ sihir kayboldu. Ortada artık bir posadan, boş bir esans şişesinden başka bir şey yok. Artık bu şekilde dizilen kelimelerden şiir cereyanı geçmiyor. İşte şiir bu eksilen şey; bu, manadan zahmetsizce sıyrılıp kaçan ‘ruh’tur.*” Şüphesiz burada kelime dizilişindeki değişikliğin ortadan kaldırdığı ilk şey ahenktir. Öyleyse yazar, şiiriyeti ahenkte, Haşım’ın ifadesiyle söylersek “*ahengin telkinatında*” bulmaktadır. Kısaca Haşım’ın “*ahengin telkinatı*”, Tanpınar’ın “*şiirin manevi benliğini yapan hava*” dedikleri şeye Eyüboğlu, “*sihirli mevcudiyet*” demiştir. Her üç sanatkârın söylediklerini “*şiiriyet*” kelimesiyle karşılamakta her hâlde bir sakınca yoktur. Öyle anlaşıyor ki bu “*şiiriyet*”, şiirdeki her cüzün esrarengiz temas ve uyumundan meydana gelen büyüleyici atmosferin adıdır.

Sabahattin Eyüboğlu, bir yıl sonraki başka bir yazısında şiirin gerçekliğini tartışır. Yazar, o yıllarda gerçeklik meselesinin sembol kavramlarında “*şiirde samimiyet*”i sorgular. Baştan sona kurmaca olan ve tabii gerçekliğin ölçüleri dışında kalan şiirdeki samimiyetin niteliği ne olabilir? Ancak hususi bir dilin sınırları içinde var olabilen şiirin samimiyetinden ne anlaşılmalıdır? Acaba şairin, bizi her söylediğine inandıracak kadar doğal ve etkili olan ifade biçimine samimiyet denilebilir mi? Yoksa samimiyet bir ilham işi midir? Yazar, daha pek çok benzerinin sıralanabileceği bu sorulara cevap arar:

“Şiirde samimiyet aramak gerek halkın ve gerek edebî tenkidin çok eski bir itiyatıdır. Mucizede hakikat aramak kadar garip olan bu itiyat, bir taraftan ilham fikrine yahut hurafesine, diğer taraftan yerinde olmayan bir gerçekçilik ihtiyacına bağlı olsa gerektir. İlhamı inananlara göre şair, yaratırken iradesinin üstünde bir kuvvetin, ruhunu ansızın dolduran bir hararetin tesiri altındadır. İlham, tıpkı Cebrail gibi, göklerden iner ve şair kendisi değildir ki yalan söyleyebilsin; artık o ‘mesul’ değildir ki samimiyetinden şüphe edilebilsin. İlhamın olmadığı yerde şiir yoktur ve ilham samimiyetin kendisidir. Şair

duyduğunu söylemediği zaman şair değildir; şiir sun'î olduğu zaman şiir değildir.

Diğer taraftan şairin samimiyetine, duyarak yazdığına inanmak insanî bir ihtiyaçtır. Her sun'î güzellik müessir olabilmek için kendini bir duygu olarak göstermek mecburiyetindedir. Kanınızı coşturan bir güzelliğin durgun bir ruhtan çıktığına 'Elem Çiçekleri'nin yapma çiçekler olduğuna sizi nasıl inandırabilirim?'⁵⁷³

Samimiyet meselesini lüzumsuz bir gerçekçiliğin tezahürü olarak karşılayan yazar, şiirde samimiyet aramayı, mucizede hakikat aramaya benzetir. Tabii hayatın imkânlarıyla kayıtlı olmayan mucize gibi, şiir de gerçekçiliğin ölçüleriyle yükümlü değildir. Samimiyetin ilhamla bir tutulmasına gelince yazar, şiirin gerçekten ilham işi olduğuna inanmaz. Nitekim sembolistler şiiri kelime işçiliği olarak görmüşlerdir. Mısraı meydana getiren kelimeler arasındaki ahenk bu kelime işçiliğinin neticesidir. Ancak yazar, sanatın samimiyetine inanmanın aslında bir ihtiyaç olduğunu söyler. Çünkü "*Her sun'î güzellik müessir olabilmek için kendini bir duygu olarak göstermek mecburiyetindedir.*" Dolayısıyla sanattaki samimiyet ancak bir varsayım olabilir. Eyüboğlu'nun ifadesiyle "*Şiirde samimiyet bir vehimdir. Şair, peygamber kadar mahir bir yalancı, bir şiir cennet kadar güzel bir yalandır. Belki Musa, Sina dağında Allah'ı hakikaten görmüş olsaydı kimseye bir şey söylemeyecekti. Ne peygamber kendini dinletebilmek için hakikati söylemeğe, ne de cennet insanları kendine çekmek için gerçek olmaya muhtaçtır.*"⁵⁷⁴ Yazara göre şiirin şiir olması için, ne gerçekçiliğe ne de samimiyete ihtiyacı vardır.

Dönemin başından beri şiirde mana ve gerçeklik meselesini ela alanlar, ahenge büyük önem atfetmişlerdir. Abdülhak Şinasi ile Ahmet Haşim, manayı hemen hemen ahenkten ibaret sayarlar. Sonrakiler ise şiirde alelade bir mananın varlığını kabul etmekle birlikte, asıl şiiriyeti yapan büyülü bir havadan söz ederler ki bunun da ortaya çıkışı kelimeler arasındaki esrarengiz uyuma bağlıdır. Dolayısıyla öncekiler gibi, sonrakiler de şiiriyeti yapan asıl değer ahenk olduğunu söylemişlerdir. Nihayet bir iletişim aracı olan dilden meydana gelen ve gerçek musikin yanında ilkel bir müzikaliteye sahip olan şiirde hakikaten manadan bağımsız bir ahenk var olabilir mi? Böyle bir ahengin var olduğunu iddia etmek şiiri sese indirgemek olmaz mı? Bunu

⁵⁷³ Sabahattin Eyüboğlu, "İçtenlik Sorunu", *Tan*, 2 Ağustos 1935), s. 289 / *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler-1*, Cem Yay., İstanbul 1997, s. 40.

⁵⁷⁴ Eyüboğlu, Age.

şiiirdense müzikten beklemek daha doğru değil midir? Bu sorulara cevap arayan Mustafa Şekip, şiirdeki ahengin manadan ayrı olamayacağını söyler:

“Şiiri musikiye irca etmek isteyenler şiirin manası ile ahengi arasındaki münasebeti düşünmelidirler. Şiirin manasını hiç anlamadığımız hâlde onu gene ahenkli bulmak kabil değildir. Bunu ancak öz musikide bulabiliriz. Eğer böyle olmasaydı hiç anlamadığımız dillerin şiirlerini de ahenkli bulmamız icap ederdi. Hâlbuki hiç de böyle olmuyor. Meselâ Japonca bir şiir dinlesek evvelâ iptidai bir ahenk bulacak, biraz sonra sıkılmaya başlayacağız. Ana dilimizdeki şiirlerin ahengine, hiç haberimiz olmadan manaları yardım etmektedir. Yalnız bu manalar ruhumuza tamamıyla sinmiş ve alışmış olduğumuz için farkında bile olmuyoruz. Mananın tesiri olmasa bunlar da yabancı dillerin şiirleri gibi olmaya başlar. Hatta insan sesini kıymetlendiren şey de alelittlak ses değil, kelime ve heceler hâlindeki seslerdir. Buna göre kelimelerin sırf ses olarak başlı başına hiçbir ahenk ve musikisi yoktur. Bu kıymet dilin yapısından, sözünden mekanizma ve manasından gelmektedir. Yoksa ortada müphem gürültülerden başka bir şey kalmaz. Ses oyunlarına dayanır gibi görünen nazmın ahengi, kendisine ancak bir fikir ve bir mana verilebildiği zaman duyulabilir. Hatta yalnız bildirilen fikirlerin değil, zımnın söylenen kast ve manaların bile ahenge tesirleri vardır. Her şairin fikir ve manalara uygun sesler araması bu sebeptendir. Vezin dahi dokunaklı olmak için mutlaka his ve fikirlerin yapılarına uygun olmalıdır. Bunun içindir ki şiir akılla plâstik sanatlar ve musiki arasında raks eden bir sanattır deniyor.”⁵⁷⁵

Mustafa Şekip’e göre tek başına ses herhangi bir ahenge sahip değildir. Onu ahenkli kılan manadır. Manadan ayrı kalan ses gürültüden başka bir şey değildir. Böylece yazar uzunca bir süredir şiirde hor görülen manaya itibarını yeniden iade etmiştir. Ancak mananın niteliği üzerinde fazla durmamıştır. Sadece ona aşına olduğumuzu söylemiştir. Ayrıca mananın sese değil, sesin manaya uydurulduğu belirtilmektedir. Öyleyse şiirin omurgası manadır. O, sestten önce vardır. Ses, daha sonra gelmekte ve manaya giydirilmektedir. Ses, mananın üzerinde ahengini bulmaktadır. Dolayısıyla mananın bedenine uygun olmalıdır.

Mustafa Şekip, birkaç yıl sonra yazdığı bir başka yazıda mana meselesine daha geniş bir yer ayırır. Burada manayı bilgiden ayırdığı görülür. Yazara göre sanat, tabiat gibi her türlü tefsire müsait bir mevcudiyettir. Böylece yazarın yukarıda belirttiği “ruhumuza sinmiş ve alışmış olduğumuz mananın” mahiyeti daha iyi anlaşılmaktadır. Şiirdeki mana da tıpkı tabiat gibi her gün gördüğümüz ve duyduğumuz bir güzelliştir. Dolayısıyla hiçbir izaha muhtaç değildir. Herkes ondan kendine göre bir anlam

⁵⁷⁵ Mustafa Şekip Tunç, “Şiir ve Fikir”, *Ağaç*, sayı: 4, (Nisan 1936), s. 3.

çıkacaktır. Sanatın çok anlamlılığına işaret eden Mustafa Şekip, sanatı yaşayanın onu bilme çabasını tehlikeli bulur:

“Sanat belki de tabiat gibi sadece mevcuttur ve hiçbir şey ifade etmez. Esasen ifade ve mana dediğimiz şeyler bir tefsirden başka nedir? Tabiata bir mana vermek istemek ona bir sır koymak değil midir? Denebilir ki sanat, güzelliştir ve rolünü güzellikte yapmakta ve kendi kendine kâfi gelmektedir. Hiçbir manaya ihtiyacı yoktur. Hakikaten de sanatın mana meselesiyle hiçbir münasebeti yoktur. Sanattan mana isteyenler sanatın dışında olanlardır. Bunlar filhakika bir şeyin manası olmadan o şeyi düşünemez, tefsir edemezler, sanatkâr ise yalnız yaratmak ve yarattığını temaşa etmek ve ettirmek ile tatmin olur; fazla bir şey aramaz. Biz ise kendiliğinden tahakkuk eden hayat ve hadiseleri imajlara, manalara, mefhumlara kalbeder ve bu suretle hayatın sırrından bilerek uzaklaşmak isteriz. Hâlbuki yaratıcı kuvvetle zapt edildiğimiz zaman ne görür ne de biliriz, hatta bu esnada bilmek bile caiz değildir. Çünkü doğrudan doğruya yaşadığımız bir şeyi bilmek kadar tehlikeli ve zararlı bir şey olamaz. Bilmek için yaratıcılık hâlinde çıkmak, hariç ile hemhâl olmak lazımdır. Mana dahi ancak bu zaman aranır ve manadan bahsetmek ancak bu zaman caiz olur ve bunu yapmak da artık bir mecburiyettir. Evvelce mahz-ı hadiseden ibaret olan şey şimdi diğer hadiselerle münasebetinde bir mana alır, bazı gayelere yarar, mana ile dolu bir tesir yapar. Bütün bunları görebildiğimiz andan itibaren bir şeyi tanıdığımızı ve izah ettiğimizi hissederiz, ilmî ihtiyaç şuuruna da bu suretle sahip oluruz.”⁵⁷⁶

“Sanattan mana isteyenler sanatın dışında olanlardır.” diyen Mustafa Şekip, şiirde mana arayanları kınayan Ahmet Haşim’e yaklaştırmış görünür. Fakat Şekip, şiirdeki manayı ahenge indirgemez. Yazara göre sanat aslında çok anlamlıdır. Bu yüzden onu bütünüyle kuşatacak bir idrakten söz edemeyiz. Ona verdiğimiz mana, onun belli bir yönünü tefsirden ibaret kalacaktır. Bu da onu izah etmeye yetmek şöyle dursun, daha da soyutlayıp gizleştirecektir. O hâlde sezilebilir olanı, anlama ve bilme çabası yersizdir. Yazarın “yaratıcı kuvvetle zapt edildiğimiz zaman” olarak belirttiği sezgi anı, neredeyse bir cezbe anıdır. Buna sanatın özüyle doğrudan temasın verdiği bedii sarhoşluk de denilebilir. Bu anda tasnif ve tahlil etme şuuru dumura uğrar. Bilme ve kavrama iradesinin yeniden başlayabilmesi için, bu hâlin dışına çıkmak ve bilinmesi istenene dışarıdan bakmak gerekir. Bu durumda ise sanatın özüyle temas kopar. Öyleyse sanatta açıklanacak bir mana arayanlar sanatla münasebeti kalmamış olanlardır.

Şiirde mananın varlığını kesin bir dille kabul eden Rıza Nur, Mustafa Şekip’ten farklı olarak şiirdeki ahengi manaya değil, söze bağlar. Yazara göre, şiirde manadan

⁵⁷⁶ Mustafa Şekip Tunç, “Şiir ve Sanat Neden Muhtardır?”, *Hayat*, sayı: 1, (İkinci kanun 1939), s. 3.

evvel söz vardır ve bu söz söyleme sanatı şiirin en mühim tarafıdır. Rıza Nur, sözün ne olduğu üzerinde fazla durmamıştır. Ancak “*lâfız sanatı*” diye adlandırdığı şeyin belagat ve fesahate uygun söz söyleme sanatı olması gerekir. Yazar, şiirdeki bu söz söyleme sanatına karşı uzun süreden beri devam eden itirazı haksız bulur: “*Bizde kırk elli yıldır lafız sanatına şiddetle hücum edilmiştir. Hâlâ öyle. Bu bilgisizlik eseri ve pek haksızdır. Şiir manadan evvel lafza dayanır. Şiirin kendine mahsus bir ahengi, yani müziği vardır. Bunu yapan mana değil, lafızdır. Bu müziksiz şiir olmaz. Demek, lafız şiirde ne kadar mühim bir unsurdur.*”⁵⁷⁷ Rıza Nur, bu cümleleriyle Ahmet Haşim ve onun takipçilerine cevap vermiş olmalıdır. Çünkü bizzat Haşim poetikasında şiiri, söz sanatlarından kesin olarak ayırıyordu. Haşim’e göre şiirde mana ve vuzuh arayanlar şiirle söz sanatlarını birbirinden ayırt edemeyenlerdir.⁵⁷⁸ Daha sonra Orhan Veli’nin şiire “*söz sanatı*” demesi dikkate alınacak olursa, şiiri “*lâfız sanatı*” sayan Rıza Nur’un bu çıkışı daha manidar bulunacaktır.

Cumhuriyet Döneminin başından beri şiirde mana inkâr edilmemekle birlikte hiç kimse onu, şiiriyeti yapan hakiki değer olarak görmemiştir. Hatta mahiyeti hakkında sabit bir telakki de yoktur. Kimi ahengin verdiği estetik haz gibi, son derece soyut bir mefhum, kimi de ahengi şekillendiren alelade bir bilgi olarak göstermiştir. Nihayet hemen hepsinde ne kadar önemli olursa olsun, şiiriyeti yapan havanın dışında tutulmuştur. Sembolizmden esinlenen bu anlayış o kadar güçlüdür ki kendisine karşı çıkan düşüncelere de sirayet etmiştir. Öyle ki şiiri tamamen manadan ibaret sayan Orhan Veli bile bu mananın, zekâyâ hitap eden somut bir gerçeklik olmadığını belirtmek zorunda kalmıştır: “*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insanın ruhiyatına hitap eden ve bütün kıymeti manasında olan hakikî şiir unsurunun müzik ve saire gibi tali hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalıdır.*”⁵⁷⁹ Şiirdeki musikiyi tali hokkabazlık sayan Orhan Veli’nin, Dergâh’ta sistemleşip kendisine kadar gelen poetik anlayışı eleştirdiği muhakkaktır. Hatta bizzat Ahmet Haşim’i hedef aldığını

⁵⁷⁷ Rıza Nur, “Türk Şiirinin Ritmik Unsurları”, *Kopuz*, cilt: 1, sayı: 3, (Haziran 1939), s. 82.

⁵⁷⁸ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

⁵⁷⁹ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 2; Ahenk ve Tasvir”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 156, (Ocak 1940), s. 315.

söylemek büyük bir iddia sayılmaz.⁵⁸⁰ Buna rağmen şiirdeki “*mana*”ya “*eda*” demesi Haşım’ın tesirine bağlanabilecek bir paradokstur. Zira ahengin telkinine mana diyen Haşım’le manaya eda diyen Orhan Veli arasında zıtlıktan ziyade benzerlik vardır. Çünkü hiç kimse “*ahenk*”le “*eda*”nın benzer bir anlama sahip olmadıklarını söyleyemez. Haşım’le Orhan Veli arasındaki fikrî benzerlik bu kavramlarla da sınırlı kalmaz. Haşım’ın “*En güzel şiirler manalarını kariin ruhundan alan şiirlerdir.*” sözü ile Orhan Veli’nin “*Mana insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder.*” sözü arasında benzerliğin de ötesinde bir aynılık mevcuttur. Zira her iki cümleden de şiirdeki mananın akla ve mantığa değil, ruha hitap ettiği sonucu çıkar. Öyleyse Haşım’e tepki gösteren Orhan Veli, şiirdeki mananın mahiyeti hakkında onunla hemen hemen aynı düşünceye sahiptir.

Aslında Orhan Veli, Haşım’e tepkisini şiiri söz sanatı saymakla göstermiştir. Zira Orhan Veli, şiiri söz sanatı sayanları kınayan Haşım’ın aksine şiire doğrudan söz sanatı demiştir. Şiir söz sanatı olunca da manasız olması düşünülemez. Fakat mananın niteliğine gelince Orhan Veli de – yukarıda belirtildiği gibi – şiiriyetten fazla taviz vermek istememiştir. Mana ve mantık oyunlarını şiir için tehlikeli bulur: “*Şiir bir söz sanatıdır. Söz ne hubulü savtiyeden çıkan ses demektir, ne de yazının kâğıt üzerindeki görünüşü. Sözün hikmet-i vücudu manalı oluşuna bağlıdır. Bu itibarla şiir ve mana arasında münasebetlerin azamisi bulunacaktır. Yeter ki bu münasebeti; mana hokkabazlığı, mantık hokkabazlığı derecesine çıkarmayalım.*”⁵⁸¹ “*Kitabe-i Seng-i Mezar*” şairi, şiirdeki mana ve gerçekliği sıradan insanın günlük hassasiyetlerini ifade etmek biçiminde düşünmüş olmalıdır. Bununla birlikte Garip şiirinin karakteristik özelliklerinden biri de söz oyunlarıdır. Bazen bütün şiir son mısralarda yer alan esprisi için yazılmış intibamı verir. Şair, şiirdeki mana ve mantık hokkabazlığı sözüyle şiirin muamma veya bulmaca hâline getirilmesini de kastetmiş olabilir. Fakat “*hokkabazlık*” sözü neyin karşılığı olursa olsun, onu az çok oyun duygusuna bağlamak mümkündür.

Orhan Veli, kendisine kadar gelen geleneğe itiraz ederken şiiri tabii hayatın ölçülerine indirmede hayli ısrar göstermiştir. Ona göre şiir alelade hayatın ifadesidir. Öyleyse hayatta olan her şey şiirin de konusudur. Şair, her şeyden önce hayata bağlı

⁵⁸⁰ Ahmet Haşım ile Orhan Veli’nin poetikalarını karşılaştıran Orhan Okay, Orhan Veli’nin poetikasında Haşım’i hedef aldığını söyler. Bkz. M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara 2005., s. 43.

⁵⁸¹ Orhan Veli (Kanık), “Orhan Veli ile Şiire Dair Bir Konuşma”, *Akşam*, 1 Ekim 1940 / *Şairin İşi*, 2. bas., YKY, İstanbul 2006, s. 346.

kalmak zorundadır. Orhan Veli'nin bu düşünceye varmasında itiraz psikolojisinin önemli rolü olmalıdır. Çünkü iyi bir şair olan Orhan Veli de bilir ki hayata sıkı sıkıya bağlı kalan sanatın nihai başarısı hayatı taklittir. Nitekim daha sonra yazdığı bir yazıda “*Bilirim ki sanatkâr her şeyden önce sanata, tabiatın nispetlerinden önce de sanatın nispetlerine sadık kalmak zorundadır.*”⁵⁸² demesi bu durumun açık göstergesidir. Orhan Veli de sanatın kendine has bir âlem olduğunu kabul etmekte ve sanatkârı sanata bağlı kalması konusunda uyarmaktadır.

Şiirde mana ve gerçekliğin bir mesele olarak ele alındığı Cumhuriyet Dönemi poetika metinlerinde mana hiçbir zaman inkâr edilmemiştir. Esasen bu metinlerde mananın varlığı veya yokluğu değil, mahiyeti tartışılmıştır. Tabii gerçekliği aşan şiirin hususi bir manaya sahip olduğu fikrine hemen bütün yazarlar katılır. Hakikatte sanatın varlık sebebi olan bu durumdan klasik edebiyata ait poetika metinleri de söz ederler. Ancak mananın ahenge ya da edaya indirgenmesi sembolist bir telakkidir. Bu telakkinin Cumhuriyet Dönemine tesir eden asıl düşünce olduğunu belirtmek gerekir. Kısaca sembolizmin, şiirde mana ve gerçeklik anlayışı Cumhuriyet Dönemi poetika düşüncesini derinden etkilemiştir. Bu etkiye işaret eden Nurullah Ataç, Mallarmé'den bahsederken şöyle der: “*Mallarmé'nin şiirlerini anlar mısınız?*” diye sormak boştur. O şair ‘anlamak’ sözünün manasını değiştirmiştir. Mallarmé'den önce bir şiiri anlamak başka şeydi, Mallarmé'den sonra başkadır. Bizim bugünkü şiir anlayışımız, Mallarmé'nin kurduğu şiir anlayışıdır. Bunun içindir ki Mallarmé'yi bilmeyenler, onu kavramamış olanlar bugünkü şiiri, Avrupa'nın yeni şiirini sevemezler.”⁵⁸³ Ataç, bu mana ve gerçeklik anlayışını bütün sanatlara teşmil ederek sanattaki mananın sanata has olduğunu ve bunu sanatın bizzat kendisinden başka hiçbir şeyle anlatmanın mümkün olmadığını söyler:

“Şiir sözü üzerinde anlaşılmadığımız gibi tartışmaya karıştırılan öteki sözler üzerinde de meselâ ‘anlam’ sözü üzerinde de anlaşılmıyoruz. Anlam ne demektir? Onu bir çözümlemeye, açıklamaya çalışmalıyız.

Anlam bize bir şeyler anlatır, bir haber verir: ‘Her kişi ölümlüdür.’ diyince karşımızdakine anlatmak istediğimiz bir düşüncemiz vardır. Karşımızdaki bizim dilimizi bilmiyorsa tercüme ederiz, hatta işaretlerle anlatmaya çalışırız. Bir sözün anlamını anladıktan sonra artık o sözü unutsak da olur, biz başka türlü de onu anlatabiliriz. Ama sanat eserindeki anlam, yalnız

⁵⁸² Orhan Veli (Kanık), “Anlamıyorum”, *Varlık*, (Eylül 1947) / *Şairin İşi*, 2. bas., YKY, İstanbul 2006, s. 167.

⁵⁸³ Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği ~ Sözden Söze*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 198.

şiiirde değil herhangi bir sanat eserindeki anlam, o eserde büründüğü şekilden başka hiçbir şeyle hiçbir sözle anlatılamaz. Belki bir şiiri, herhangi bir sanat eserini anlamı için, yani bize duyurduğu, bizi düşündürdüğü şey için seviyoruz; ancak onun bize duyurduğu, düşündürdüğü şeyi yalnız kendisi duyurtabilir, yalnız kendisi düşündürebilir.”⁵⁸⁴

Sembolizmin getirdiği yeni anlam telakkisini değerlendiren Ataç, şiirdeki anlamın şiirden başka bir şeyle ifade edilemeyeceğini söylemekle şiirin varlık sebebini de ortaya koymuş oluyor.

2.5.5 Şiirde Form Estetiğinin Poetik Kıymeti

“*Form estetiği*” kavramı, her şeyden önce şekille ilgili bir hususiyeti düşündürür. Nitekim “*form*” kelimesi Türkçedeki “*şekil*” ya da “*biçim*” kelimelerine karşılık gelmektedir. Bu yüzden “*şiirin formu*” denince doğal olarak akla şekil mükemmelliği gelecektir. Fakat “*şiirde form estetiği*” tabiri, sadece şekli hassasiyeti ifade etmez. Şayet böyle olsaydı, onun yerine “*şiirde şekil estetiği*” demek daha doğru olacaktı. Hâlbuki form, şekilden daha fazla bir şeydir. Onu en sade biçimiyle, şiirde şekille muhtevanın bütünleşmesi olarak tarif etmek mümkündür. Bir başka deyişle muhtevanın kendine uygun formu bulmasıdır.⁵⁸⁵

Muhtevanın kendine uygun formu bulması ne demektir? Şüphesiz hiçbir şiirde muhteva biçimden bağımsız değildir. Muhteva ne kadar zengin olursa olsun kendine uygun biçimi bulmadıkça şiir olma payesini elde edemez. Bu yüzden güçlü edebiyatlarda şeklin sarsılmaz bir itibarı olmuştur. Mesela klasik edebiyatlarda muhteva gibi, şekil de önceden hazırdır. Divan edebiyatında şair, şekli muhtevaya göre değil, muhtevayı şekle göre düzenler. Yine rubainin muhtevası nasıl rubai şeklini ortaya çıkarmışsa, gazelin muhtevası da gazelin biçimini tayin etmiştir. Öyleyse muhteva ile şeklin bu derece ünsiyet kurduğu bir şiirde form estetiğinin varlığını kabul etmek gerekir. Bununla birlikte şairin şekil üzerinde herhangi bir tasarruf hakkına sahip olmamasını nasıl değerlendirmek gerekecektir? Zira bugünkü “*form estetiği*” düşüncesine göre her şiir muhtevası gibi, şeklini de beraberinde getirir. Kısacası şiirden önce ne muhteva ne de şekil vardır. Esasen şekille muhtevayı birbirinden ayırmaya da

⁵⁸⁴ Yaşar Nabi – Salih Bolat, *Şiir Sanatı: Şekil ve Anlam*, (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 232.

⁵⁸⁵ “*Şiirde form estetiği*” ibaresini bu manada poetik bir meselenin başlığı olarak ilk kullanan M. Orhan Okay’dır. Bkz. *Poetika Dersleri*, (2. bas.), Hece Yay., Ankara s. 205.

imkân yoktur. Çünkü şiire has anlamı şekille muhteva birlikte ortaya çıkarabilmektedir. Böyle bir bütünde neyin muhteva, neyin şekil olduğunu tespit etmek güçtür. Öyleyse bu manadaki “*form estetiği*”ni daha çok modern zamana ait poetik bir kıymet olarak kabul etmek gerekecektir.

Cumhuriyet Dönemine ait poetik metinler, form estetiği meselesinde genel olarak şiirle birlikte ortaya çıkan şekil ve muhteva bütünü üzerinde durmuştur. Klasik şiirdeki şekil hassasiyeti bir tarafa, şekille muhtevanın münasebeti Servet-i Fünûn’la birlikte yeniden şairi meşgul etmeye başlar. Bu nesil şekille ilgili bazı yenilikleri tecrübe etmekten geri kalmamıştır. Bununla ilgili poetik bir düşünceye de sahiptirler.⁵⁸⁶ Bu düşüncenin sonraki nesilleri etkilemesi doğaldır. Nitekim Servet-i Fünûncular bu düşüncelerine ömür boyu sadık kalmışlardır. Hatta Cumhuriyet Dönemine yetişen Edebiyat-ı Cedide şairleri, meseleye farklı açılardan temas etmişlerdir. Cenab Şahabeddin bir yazısında üslûpla ilgili düşüncelerini dile getirirken üslûpla konu arasındaki ilişkinin önemine işaret eder: “*Tasvîr-i tabiatta üslûp bana öyle gelir ki tabiat gibi arızalı olmalı; biraz perişan bir sarf ve oynak bir nahiv ister; şimdi Himalaya gibi yüksek şahikalar, şimdi kıvrımlı bir dere, şimdi gölge ile dolu bir orman, şimdi düz bir kır nasıl ki arz üzerinde tevâlî ediyor, onları tespit etmek isteyen ifade de ıttırdan kaçmak lazım gelir.*”⁵⁸⁷ Cenab Şahabeddin’in konu ve ifade benzerliği düşüncesini, form estetiği meselesiyle ilişkilendirmek zor değildir. Kısacası Cumhuriyet Dönemi poetikalarındaki form estetiği meselesini, membaı itibarıyla Servet-i Fünûn’a kadar çıkarmak gerekecektir. Ancak meseleyi geniş ölçüde ele alan ve poetik kıymeti bakımından önemli görüşleri olan yazarların hem klasik şiiri hem de Batı şiirini iyi bildikleri de daha baştan belirtilmelidir.

Cumhuriyet Dönemi başlarında şiirde form estetiğiyle ilgili daha şuurlu bir görüş hem klasik şiire, hem de Batı şiirine nüfuz edebilen bir şairden, Yahya Kemal’den gelir. Yukarıda belirtildiği üzere şair, bu estetik hususiyeti “*derunî ahenk*” ifadesiyle karşılamıştı.⁵⁸⁸ Deruni ahenge ulaşamayan sözü şiir kabul etmiyordu. Deruni ahengin ne olduğuna gelince onu tarif etmek için musikiye ait terminolojiye müracaat ediyordu:

⁵⁸⁶ Servet-i Fünûncuların poetik düşüncelerini topluca değerlendiren bir eser için bkz. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, (1. bas.), Akçağ Yay., Ankara 2004, ss. 137 – 151.

⁵⁸⁷ Cenab Şahabeddin, “Tabiat Şiirleri”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1503 – 29, (Haziran 1925), s. 34.

⁵⁸⁸ Yahya Kemal (Beyatlı), “*derunî ahenk*” ifadesini “*rythme*”e karşılık olarak bulduğunu söyler. Bkz. Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 21. (Yazı 1935 yılına aittir.)

“...Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümaresesiyle söylenen söz şiir olamaz.

Şiir bir nağmedir. Lâkin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir ve halis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir âlettir.

Şiirde nefes ve ses iki ayrı unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yahut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa hâlis şiir değildir.

Benim için mısraın üzerinde günlerce, haftalarca durmak zarureti hâsıl olmuştur. Bu tarz uğraşış, bana gittikçe şiirin keşfedilmesi güç bir cevher olduğu duygusunu verdi.

Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak o kadar ki mısraı güya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek... İşte bunu özlüyorum.”⁵⁸⁹

Kuğu nağmesine benzetilen deruni ahenge ulaşmada vezin ve lisan yalnızca birer âlet sayılmıştır. Şiirde iki ayrı unsur kabul edilen nefes ve ses, ritimle ahengin karşılıkları olmalıdır. Ayakları yerden kesilen mısralardan mürekkep halis şiirin kulağı bir ses gibi doldurmasını; ritim, ses, anlam ve biçimin kaynaşması olarak anlamak gerekecektir.⁵⁹⁰ Şiirde keşfedilmesi güç bir cevher olan şey, şiirin şekil ve muhteva uyumundan hâsıl olan bu formudur. Öyle anlaşıyor ki şair, şiirde istediği formu bulana kadar beklemektedir.⁵⁹¹ Zira şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmayı ve onu çok toplu bir madde hâline sokmayı başka türlü anlamak mümkün değildir. Yahya Kemal form estetiği düşüncesini deruni ahenk kavramı etrafında dile getirmiştir. Bu estetiğin daha geniş izahı ise onun öğrencilerinden gelecektir.

Şiirde form estetiği meselesini ele alan Cumhuriyet Dönemi yazarları arasında iki isim öne çıkar: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek. İlki 1930’larda konuyla ilgili düşüncelerini değerlendirirken ikincisi ondan on beş yıl sonra poetikasını yazar. Bu ikisi arasında meseleyi geniş bir biçimde ele alan metne rastlanmaz. Meseleye temas edenler ise ancak birkaç cümlelik kısa dikkatlerde bulunmuştur. Şu hâlde şiirde form estetiği meselesini Cumhuriyet yıllarında en ciddi surette ele alan ilk yazar A. Hamdi Tanpınar’dır.

⁵⁸⁹ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 48. (“Şiir” başlığını taşıyan bu yazı Yahya Kemal’in Faruk Nafiz’e Varşova’dan (1926) gönderdiği bir mektubun Süleyman Şevket tarafından *Güzel Yazılar*’a (İst. 1947, s76) alınan küçük bir parçasıdır.)

⁵⁹⁰ Yahya Kemal, bu düşünceyi başka yazılarında da dile getirmiştir. Bkz. Hikmet Feridun (Es), “Yahya Kemal ile Konuştum”, *Yedigün Mecmuası*, 10 Temmuz 1935 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 262.

⁵⁹¹ Yahya Kemal’in çalışma tarzı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Nihat Sami Banarlı, *Bir Dağdan Bir Dağa*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1984, s. 129.

Kelimenin şiire girmeden önceki manasını şiirin dışında tutan Tanpınar, şiirdeki mananın şekille birlikte doğduğunu söyler. Bu düşünceye göre muhteva, şekille anlam kazanmaktadır. Yani şekilden önceki muhteva ham ve iptidaidir. Dolayısıyla şiirdeki muhtevayı şekilden ayırarak anlamaya çalışmak yanlıştır. Tanpınar, bu düşünceyi şöyle ifade eder:

“Binaenaleyh mermer, granit, çizgi ses, bir sanat tertibine saf olarak geldikleri hâlde, bunların aksine olarak kelime, şiire üstündeki manayı, delâlet ettiği gizli ve aşikâr âlemi, yani yaşayan canlı bir kıymeti de beraberinde getirir. Bu suretle bu sanatta kendiliğinden mana denen bir hâl teşekkül eder ki, sathî bir görüş onu muayyen ve maddi bir say’ın neticesi olarak telâkki ettiği şekilden, kalıptan ayırmakta mahzur görmez. Hâlbuki hakikat büsbütün başkadır ve şekil ile muhteva dediğimiz şeyler ta mebdeinden itibaren herhangi bir ayrılığı kabul etmeyen bir tek mevcuttur. Bir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı melekeye arz etmesi her şeyden evvel onun bir nev’î şekilleşmesi, yani kendine has bir kalıp sahibi olması demektir.

Öteden beri pek çok poetika yazarı, kelimenin saf bir malzeme olmamasından yakınıır. Çünkü onun, içine girdiği şiirden önce de belli bir anlama sahip olması, şiir hakkındaki yanlış kanaatin temel nedenlerindendir. Poetika yazarlarının değişik meselelerde çıkış noktası olarak işaret ettikleri bu olumsuzluğu, Tanpınar bu kez şiirdeki formun aleyhine delil olarak kullanmıştır. Hâlbuki şiire giren her şey, birlikte oluşturdukları şiirle yeniden doğar. Yazının devamında bu doğuş şöyle ifade edilir:

Bundan evvelki devre ihsas devresidir ki, tamamıyla uzvîdir ve biz farkında olmadığımız bir ameliye ile onu derinleştirerek bu neticeye vâsıl oluruz. Sanat eseri ise kendiliğinden hâsıl olan bu teşekkülün harice aksi, zihnin karanlığından güneş altına nakli olduğuna göre buraya kadar öyle bir ikilik mevcut değildir. Bilahare terkinin vahdeti için irademiz ve say’imizle yaptığımız değişikliklere gelince (ilâveler, tarhlar vs.), bunlar muhteva derecesinde maddeye de tesir eden ameliyelerdir. Aksini kabul edebilmek için birisini olduğu gibi bırakıp diğerini değiştirmekliğimiz imkânını bulmak lâzım gelir ki, bu da kabil değildir. O hâlde beraber doğup, beraber yaşayan, en ufak bir tadilden beraberce müteessir olan ve hatta hayatları bile birbirinin vücutları ile kaim olan böyle iki ayrı mahiyet tasavvurundan ise bunların kabil-i tefrik olmadıklarını kabul etmek daha doğru olmaz mı?”⁵⁹²

Daha dönemin başında şiirde mana aranamayacağını söyleyen Ahmet Haşım, aslında şiirdeki muhtevayı şekilden ayırarak anlamak isteyenlere veya kendi deyimiyle

⁵⁹² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında – I ”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 13 – 17.

“*mana araştırmak için şiiri deşmek*” yoluna gidenlere karşı çıkar. Yoksa şiirde ahenk ve edadan hâsıl olan, sözden ziyade musikiye yakın bir manayı Haşim de kabul etmektedir. Hâlbuki şiiri tefsir ve izah etmek isteyenler, onu cüzlerine ayırmakla işe başlıyorlar. Oysa şiirin böyle bir parçalanmaya tahammülü yoktur. Çünkü o, bir küldür. İşte Tanpınar, şekille muhtevanın birlikte doğup birlikte yaşadıklarını söylerken şiirdeki bu bütünlüğe vurgu yapar. Hatta şair, şekil ve muhteva gibi iki ayrı mevcudiyetten bahsetmenin doğru olmayacağını söyler. Çünkü birisi olmadan öteki yoktur. Öyleyse şiir bütün unsurlarıyla bir vahdettir ve manası da bu vahdetten ileri gelir. Şüphesiz sembolist olan bu telakki, Kant’ın “*yaratıcı hayal gücü*” epistemolojisini düşündürmektedir. Estetiğini bu epistemolojiye dayandıran “*Kant’a göre yaratıcı deha, bir sanat eserinin özünü oluşturan kavram, çokluktan oluşmuş bir teklik olan sentezi yarattıktan sonra, eğitim ve uygulama ile kazanılmış ve yaratılan kavrama en uygun olan biçimi seçer. Bu çokluktan oluşmuş bir teklik olan ve sanat eserinin özünü oluşturan sentezin kendisine en uygun biçim (form)de somutlaşması ise sanat eserinin kendisidir.*”⁵⁹³ Tanpınar, bu yazının devamı olan ikinci yazıda şiirdeki şekil ve muhteva birliğinden doğan bu mana üzerinde durur:

“Şiirde mana vardır, fakat bu mana nesrin ve konuşmanın manası değildir ve asıl kıymet onda değil, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır. Birbiriyle irtibatı olmayan rüyet ve düşünce parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet hâlinde toplayan, işte asıl bu havadır. Mana bu havaya, tıpkı sesle melodi gibi refakat eder. Aksini nasıl kabul edebiliriz ki, şiirdeki bu mana sadece söz veya nesirde ancak tâli ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde kullanılan imajların birbirini takibinden ibarettir.

Şiire asıl sihrini veren bu bahsettiğimiz havadır. Buna istersek şiirin musikisi de diyebiliriz. Yalnız bu tabiri kullanırsak bir ruh haletinin gölgeli havasının lisana naklinden ibaret olan ve kolaylıkla hiçbir asla irca edilemeyen seyyal bir halitayı, hiç olmazsa zahiren bir tek hassamıza ait olan bir kelime ile tayin etmek tehlikesi vardır.⁵⁹⁴

Şair, bu vahdetten doğan manayı “*şiirin manevi benliğini yapan havası*” olarak tarif etmektedir. Şaire göre, şiirdeki her şey, bu hava içindir. Bu havaya musiki de denilebileceğini belirten Tanpınar, üstadı Ahmet Haşim’in mana ve vuzuh telakkisini form estetiğiyle izah etmek istemiş olmalıdır. Fakat yazar, bu musikin bilinen

⁵⁹³ Sevim Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları Plâton’dan Derrida’ya*, (1. bas.), Paradigma Yay., İstanbul 2009, s. 183.

⁵⁹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 18 – 20.

musikiyle ilgisi olmadığını haber vererek bizi uyarır. “*Bir ruh haletinin gölgeli havasının lisana naklinden ibaret olan ve kolaylıkla hiçbir asla irca edilemeyen seyyal bir halita*” diye tarif edilen şiirdeki manayı “*musiki*” kelimesiyle isimlendirmeyi tehlikeli bulur. Zira bu mana, şiiriyetin kendisidir ve “*şiir*”den başka kelimeyle adlandırılmaz. Tanpınar, bütün malzemeyi şiire boyayan bu büyüleyici mana atmosferini şöyle tarif eder:

“Bütün kuvvetini ve tesir kabiliyetini, velhasıl mükemmeliyetini doğuran her şeyi sanatın lisanından alan bu havanın kelime ile imajla münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan münasebeti gibidir. Nasıl bir odanın içindeki eşya, ayna ve dolaplar, sedir, kitaplar, her şey ruhumuza ihtiyatlarını veren asıl izafî varlıklarını perdelerden süzülen veya lâmbadan dökülen ışıktaki bulursa ve bütün bu kapalı mahremiyet o aydınlığın vaziyeti, kuvvet ve cinsine göre ruh ve manzarasını değiştirirse, söz veya fikrin unsurları da bu havanın öylece ihtiyarına tâbidir. Ufak bir ışık değişikliği eşyayı nasıl bir vehim, bir gölge ve bazen bir korku hâline indirir, buutları değiştirirse, bu hava da kelimelerin ve imajların üzerine öylece tesir eder. Işığı büsbütün kaldırın, o zaman itiyatların kapalı zarfı olan odanın yerini münferit ve dağınık yaşayan eşya alır ve bütün bu değişikliklere sebep küçücük bir zarf içinde yanan esansın yokluğu yahut derecesidir. Çünkü o, bu ayrı ayrı parçaları içinde birleştiren, bir kül hâlinde toplayan alâka idi. Uzaklık, yakınlık, bin türlü izafiyet hep ondan geliyordu. Onu kaldırıncaya bir terkîp en canlı noktasından, alâkasından ihlâl edildi ve oranın yerini teker teker ve ancak aramakla bulunacak eşya aldı.”⁵⁹⁵

İlginç benzetmeler bulmakta hiç zorluk çekmeyen Tanpınar, şiirin malzemesi ile şiirsel hava arasındaki münasebeti hakikaten iyi bir imgeyle ifade etmektedir. Okuru yeteri kadar ikna edebilmek için benzetmenin öğelerini ayrıntılı bir biçimde izah eden yazar, düşüncesini tamamen somutlaştırmıştır. Bundan sonra söylenenler, bu somut benzetme üzerine kurulur:

“Şiir de böyledir. Onu yapan havayı kaldırınız, elinizde lügate iadesini bekleyen bir yığın kelime ile birkaç hayal kırıntısı kalır. Asıl olan bu hava sanatkârdaki ruhî vaziyetin lisana naklinden başka bir şey değildir ve bunu yapan da sanatın nizamı ve sanatkârın çalışma kudretidir. Onun için bir şiirin mucizesini onun dışında aramak, bir uzviyeti zi-hayat kılan müessiri kendi haricinde aramaya benzer. Yaşıyorsam, uzviyetimi teşkil eden ecza arasında tam bir irtibat ve ahenk olduğu için vücut dediğimiz bu mudil makinenin her parçasının bende birbirini tekzip etmeden, birbirini kaybetmeden ve bir an için istikballerini düşünmeden çalıştıkları için yaşıyorum. Niçin benim eserim benden ayrı olacak. Bu sari hava, bu seyyal ruh vücudum gibi birbirini tutan,

⁵⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 18 – 20.

birbirini tamamlayan, hakikî varlıklarını, güzelliklerini birbirinden bulan cüzlerin, kelimelerin, şekillerin terkiplerinden doğmuştur. Bu en ufak parçasından en hâkim fikrine kadar hepsini birbirine tâbi cüzlerin yaptığı mükemmeliyetin manasıdır.

Bu şekli kırın, bu nizamı bozun, hatta sadece bu mısraları yan yana getirin, sarf ve nahiv gözetin ve mananın müphemiyetini tamamlayın, bu cazibe, bu sihir ölmüştür.”⁵⁹⁶

Öyleyse şairi ayrıcalıklı kılan şey, bu havayı inşa etme kudretidir. Kısacası, bu büyüğü tesis etmenin adı şairliktir. Zira “*Asıl olan bu hava sanatkârdaki ruhî vaziyetin lisana naklinden başka bir şey değildir.*” sözünü başka türlü anlamak imkânsızdır. Bu hava formun ta kendisidir. O hâlde Tanpınar için şiir bir form meselesidir.⁵⁹⁷ Forma ulaşamayan muhteva, iptidai yığından başka bir şey değildir. Şiir ancak form olarak doğar ve bu formla var olur. Tek cümleyle şiir bu formun kendisidir.

Tanpınar’dan sonra saf şiiri savunanlar arasında, şiir hazzının temini için şiirin bizzat kendisini yeterli bulmayanlar, form estetiğini bir nevi genişletenler de vardır. Bir mısraın güzel olması için birçok unsurun mucizevi bir şekilde kaynaşması gerektiğine inanan Sabahattin Eyüboğlu, şiir zevki için bunu bile yeterli bulmaz. Haricî şartlarla ikmal edilmeyen bu bütünün ne kadar yetkin olursa olsun etkisiz kalacağını söyler: “*Güzel mısra nasıl birçok unsurların mucizevî bir kaynaşmasından çıkıyorsa, şiir hazzı da mısraın etrafında birçok haricî şartların tesadüfî veya iradî olarak bir araya getirilmesinden doğmaktadır. Takdim şartlarının kötülüğü harikulâde bir şiirin sirayetine mani olabileceği gibi bu şartların iyiliği banal bir mısraı ‘dışarıdan geleme’ bir hazla doldurabilir.*”⁵⁹⁸ Yazara göre takdim şartlarının iyiliği, banal bir mısraı bile şiir seviyesine yükseltebilmektedir.

Şiirde form estetiği düşüncesi saf şiirle yakından ilgilidir. Nitekim şiirdeki biçim ve muhteva vahdetinden ilk söz edenler saf şiiri savunanlardır. Aynı temayüle Türk edebiyatında da rastlanır. Mesela Türk şiiri poetikasında biçim ve muhteva ilişkisine en fazla önem verenler başından beri saf şiir savunanlardır. Fakat Cumhuriyet Döneminin ilerleyen yıllarında saf şiire itiraz edenlerin de form estetiği düşüncesine sahip oldukları

⁵⁹⁶ Tanpınar, Agm., s. 75.

⁵⁹⁷ Yıllar sonra bir mülâkata verdiği cevapta bunu bizzat zikreden Tanpınar şöyle der: “*Bence şiir bir form meselesidir. Bu form Yahya Kemal’de, Valéry’de, daha evvel Racine’de, Baki Efendi’de olduğu gibi kaidelerle veya Cahit Sıtkı’da, Orhan Veli’de olduğu gibi tamamıyla şahsî kaidelerle elde edilebilir.*” Bkz. *Yaşadığım Gibi*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2005, s. 286.

⁵⁹⁸ Sabahattin Eyüboğlu, “Şiir İklimleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 2, (İkinci Kânun 1936), s. 27.

görülür. Şiir hakkındaki kanaati Ahmet Haşım'ın tam tersi olan Orhan Veli'nin “şairane”ye itiraz ederken şiirde ses ve anlam bütünlüğünü savunduğu görülür:

“Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan insan vardır. Hâlbuki bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir, sıva güzel değildir. Fakat bunlardan terekküp eden bir mimari eseri güzeldir. Buna mukabil agat, helyctrop, gümüş gibi maddelerden bir bina yapılabileceğini farz edelim. Eğer bu bina, elemanlarının taşıdığı güzellik haricinde bir güzelliğe malik değilse sanat eseri sayılmaz. Görülüyor ki haddizatında güzel olan kelimenin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değildir. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraber getirmiş olmasalardı bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler ancak muayyen şekillerde söylenebilmekte yani kendi edalarını kendileri tayin etmektedir. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edadır ve ismi de ‘şairane’dir.”⁵⁹⁹

Sanat eserinde elemanların taşıdığı güzellik haricinde bir güzellik bulunması gerektiğini savunan Orhan Veli ile şiirde “birbiriyle irtibatı olmayan rüyet ve düşünce parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet hâlinde toplayan” manevi bir havadan söz eden Tanpınar, bütünlük estetiği noktasında birleşmektedirler. Orhan Veli'nin bahsettiği bütünlük kelimelerin söyleniş tarzı ile kullanılış şeklinden meydana gelmektedir. Şair bunu “eda” kelimesiyle karşılamıştır. Şairin şiirdeki bütünden hâsıl olan ve insanın ruhuna hitap eden manaya “eda” dediği hatırlanırsa⁶⁰⁰ “kendi edalarını kendileri tayin eden” kelimelerin şiirdeki bütünlüğün aleyhine ses ve imgesel anlama sahip oldukları tahmin edilebilir. Orhan Veli, sesi ve anlamı için seçilmiş böyle kelimelerin şiirdeki vahdete zarar verdiğini tasavvur etmekle form estetiği düşüncesine varmıştır. Kaldı ki şiiriyle de zaman zaman ses, şekil ve muhteva kaynaşmasının en güzel örneklerini vermiştir. 1940 yılında yazılan aşağıdaki şiir bu duruma iyi bir önektir:

Anlatamıyorum

Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz,
Gözyaşlarıma, ellerinizle?

⁵⁹⁹ Orhan Veli Kanık, “Şiire Dair: 4; Şairane”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 158, (Şubat 1940), s. 358.

⁶⁰⁰ Orhan Veli bu görüşü şöyle ifade eder: “Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insanın ruhiyatına hitap eden ve bütün kıymeti manasında olan hakikî şiir unsurunun müzik ve saire gibi tali hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalıdır.” Bkz. “Şiire Dair: 2; Ahenk ve Tasvir”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 156, (Ocak 1940), s. 315.

Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.

Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epeyce yaklaştım, duyuyorum;
Anlatamıyorum.

Bu şiirdeki manayı; ses, şekil ve muhteva birlikte oluşturmuştur. Kısaca bu bütünlük, poetik bir kıymet taşıyan formdan başka bir şey değildir.

“Şekil ile muhteva dediğimiz şeyler ta mebdinden itibaren herhangi bir ayrılığı kabul etmeyen bir tek mevcuttur.” diyen Ahmet H. Tanpınar, şiirdeki anlamın belli bir şekillenmeyle gerçekleştiğini söylüyordu. Bu düşünceye göre, fikir ya da tasavvur kendine uygun kalıbı bulmadıkça anlamsızdı. Dönemin sonlarında Cahit Sıtkı, Ziya Osman Saba’ya gönderdiği bir mektupta benzer bir tasavvuru dile getirir. Şair, şiire giren duygu ile şiirin biçimi arasında önemli bir ilişki olduğunu iddia eder: “Bana öyle geliyor ki, serbest nazımla şiir yazmak daha ziyade bahara ve yaza mahsustur, yani tabiatın bile coşup yayıldığı mevsimlerde. Nitekim kışın – yani bu günlerde – hep vezinli kafiyeyle şeyler aklıma geliyor. Hâsılı bütün hürriyet iddialarımıza rağmen, içinde bulunduğumuz dünyanın zaruretlerine ve kanunlarına tâbiiz. Nitekim sen de farkında olmadan bu şiirin birçok mısralarını kafiyeyle düşürmüşsün ve ekserisi kafiyeyle olmuş.”⁶⁰¹ Cahit Sıtkı’ya göre, şairlik melekesi tabiata veya biraz daha sınırlandırılmış hâliyle yaşanan hayata tâbidir. Dolayısıyla yaşanan hayat, şaire tasavvurla birlikte şekli de ilham eder. Şair ne kadar özgür çalışırsa çalışsın, şairlik melekesini harekete geçiren tabiatın nizamına bağlıdır. Kaldı ki tabiat her muhtevaya şekille hayat verir. Ve hayatın her şubesini kendi ritmine uydurur. Canlılar yazın başka kışın başka bir hayat yaşar. Bunun gibi insan ruhu da mevsimlere göre değişen hassasiyetler gösterir. Cahit Sıtkı’nın bu düşüncesi akla Hippolyte Taine’in “ırk, mekân ve an” tezini getirmektedir. Fakat metne bakarak böyle bir tesire hükmetmek mümkün değildir. Bir yıl sonra meseleyi tekrar ele alan Cahit Sıtkı, form estetiği düşüncesini kelimenin bizzat kendisini de kullanarak daha geniş biçimde izah eder:

⁶⁰¹ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957, s. 73. (Mektup tarihi 12. 01. 1941’dir.)

“Şiirde ‘form’dan ne anladığımı da sırası gelmişken söyleyeyim. Söylemek istediğim şeyin – his, hayal, fikir, intiba... ilh. – nasıl söylemek istediğimi sezerek, keşfederek, onu o şekilde söylemeye form diyorum. Tabi bunun için de ifade vasıtamız olan kelimelere gözümüz, kulağımız, elimiz, ayağımız imiş gibi muamele etmek, onları uzviyetimizin parçaları olarak kabul etmek lâzımdır. Kelimelerle bu kadar içli dışlı olduktan sonra, hangi hissin müphem söylenmesi, hangi fikrin kuvvetle ifade edilmesi, hangi hayalin kırık dökük anlatılması gerektiğini sezme ve ona özlediği ‘form’u bahşetmek biraz dikkate, biraz çalışmaya mütevakıftır. Şiirde hiçbir vezinle, hiçbir peşin hükümle eli kolu bağlı olmamak icap eder derken bu fikirle hareket etmekteyim. Yani şiir, şairin kaprisinin, itiyadının filan esiri olmayıp kendi hayatını yaşamalı, istediği ‘form’u şaire empoze etmelidir ve şair, şiirin bu hasretini sezip ona o ‘form’u verebilmelidir demek istiyorum... Şimdi sana bir itirafta bulunabilirim: Form meselesine bu kadar takılıp kalmam, onun hakikî mahiyetini araştırma yolunda bu kadar çalışmam fizik çirkinliğimin mahsulüdür. İnsan mahrum olduğu şeyin kıymetini ve manasını daha iyi anlayabiliyor. Formsuz da güzellik olmayacağı, olamayacağı bedihidir. Güzellik ancak formda apparition yapabilir...”⁶⁰²

Yukarıdaki parçadan hareketle Cahit Sıtkı’nın “*form*” kelimesiyle sadece şekli kastetmediğini söyleyebiliriz. Çünkü belli bir forma ulaşmada kelimelerin bu derece önemsenmesi akla ses ve anlamı da getirmektedir. Kaldı ki şair; formu fikir, his ve hayalin ifade ediliş tarzı olarak tarif etmiştir. Bu ise biçimden çok ses ve anlamla ilgilidir. Öyleyse Cahit Sıtkı’nın “*form*” dediği şey, Ahmet Haşim’in umumi lisana ait kelimeleri şiir dili hâline getiren “*eda*”sından çok farklı değildir. En azından her ikisi de şiire giren kelimelerin büründükleri ifade tarzıdır. Bu ifade tarzında ses ve ahengin öne çıkarıldığını söylemeye bile gerek yoktur. “*Şiirde hiçbir vezinle, hiçbir peşin hükümle eli kolu bağlı olmamak icap eder.*” cümlesi ritim ve ahenkten söz eder. O hâlde Cahit Sıtkı; şiirdeki fikir, his, hayal ve intiba yekûnunun kendine uygun ritmi ve ahengi bulmasına “*form*” demektedir. Hatta sanatkâra göre, şairin bütün gayreti, şiirinin hasret duyduğu bu formu sezerek bunu ona bahşetmek olmalıdır. Bir başka deyişle şiir, kendi istediği formu şaire empoze etmelidir. Bu cümlelerden yola çıkarak Cahit Sıtkı’nın çok güçlü bir form estetiği düşüncesine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim bunun en açık kanıtı şairin eseridir.

Şiirde form estetiği meselesi üzerinde en geniş surette duran Necip Fazıl Kısakürek’tir. Yazar, *Poetika*’sında meseleye üç bölüm ayırmıştır. Farklı cephelerden ele alınan mesele etkili bir anlatım ve özgün tespitlerle değerlendirilir. Art arda gelen

⁶⁰² Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957, s. 101. (Mektup 15.3.1942 tarihini taşır.)

bölümlerden ilki “*Şiirde Kütük ve Nakış*” başlığını taşır. İkincisi “*Şiirde Şekil ve Kalıp*”, Poetika’ya daha sonra eklenen üçüncüsü ise “*Şiirde İç Şekil*”dir. “*Şiirde Kütük ve Nakış*” başlığını taşıyana ilk bölüm doğrudan şekil ve muhtevaya ayrılmıştır. Kütük, şiirdeki iç unsur yani muhteva, nakış ise dış unsur yani şekildir. Şair, bu iki unsurun şiirdeki yerini şu cümlelerle tayin eder:

“Şiir nescini ören iç ve dış unsurlar, onda iki büyük ve ayrı vücuda yer verir: kütük ve nakış...”

Kütük şiirin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevasıdır.

Nakış da bütün bir his ve fikir muhtevasının ambalaj zarafeti, plâstik ve fonetik havası, giyim ve kuşam oyunu...

Şiirde kütük ve nakış meselesini, ezelî ve ebedî zarf ve mazruf hikâyesinin en girift ve en esrarlı mevzuu diye alalım.

Masif bir maun kütlesinin üzerine işlenmiş sitil bir koltuk... Kütük ve nakış davası, bu koltukta, müşahhas ifadelerin en belirlisine kavuşmuştur. Koltuk maun olduğu için bütün bu nakışlara ve şekil dalgalanışlarına imkân vermiş; bütün bu nakışlar ve şekil dalgalanışları da nefsinin üzerine kazıyabilmek için mauna muhtaç olmuştur.

Kütük ve nakış arasında, ‘A – B’ çizgisinin aynı zamanda ‘A’ dan ‘B’ ye ve ‘B’ den ‘A’ ya doğru cereyanda olması gibi, daimi bir nakliyat vardır. Başka türlü şiir telinden cereyan geçmez.⁶⁰³

Necip Fazıl’ın form estetiği düşüncesini anlayabilmek için, ilk önce ondaki şekil ve muhteva ayrımını belirlemek gerekecektir. Şair, kütük adını verdiği muhtevayı “*iç unsur*”, “*şiirin ana maddesi*”, “*his ve fikir yekûnu*” ifadeleriyle sınırlandırır. Nakış dediği şekli ise “*nakış*”, “*dış unsur*”, “*muhtevanın ambalaj zarafeti*”, “*muhtevanın plâstik ve fonetik havası*”, “*muhtevanın giyim kuşam oyunu*” ifadeleriyle vasıflandırır. Bu tasniften, muhtevanın asli unsur olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Verilen maun koltuk örneği bu tezi destekler niteliktedir. Şiir, ilk önce sağlam bir kütüğe sahip olmalıdır. Kütüğü çürük şiir hakiki sanat mertebesine yükselemez. Çünkü şekille ilgili her nevi hünere imkân tanıyan odur. Bununla birlikte muhteva ne kadar sağlam olursa olsun tek başına şiir olmak kudretine malik değildir. Zira sanatı asli gayesine ulaştıramayacak kadar ham ve iptidaidir. Necip Fazıl’ın ifadesiyle “kütük”tür. Ne zaman ki kütük, çizginin mucizesiyle birleşirse o zaman bu sert tabiatta sanatın saltanatı başlar. Muhteva ile biçimi birbirine bu derece muhtaç addetmek şiiri her ikisinden mürekkep tek bir bünye kabul etmektir. Bu bünyenin şiir poetikadaki adı, formdur.

⁶⁰³ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 5– Şiirde Kütük ve Nakış”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 52, (Ekim 1946), s. 2.

Poetika'sının bir sonraki bölümünde yalnız şekli ele alan Necip Fazıl, onu daha özel bir çerçevede değerlendirir. “*Şiirde Şekil ve Kalıp*” başlığını taşıyan bölüm, bir önceki bölümün devamı niteliğindedir. Zira önceki bölümde şekil ve muhteva münasebeti üzerinde durulurken bu bölümde şiir için şeklin önemi ortaya konur. Burada şeklin daha etraflı bir biçimde ele alındığına şahit oluruz. Ayrıca şekli içeriden tamamlayan kalıbın form estetiği bağlamında poetik kıymeti söz konusu edilir. Şair, şekille kalıbı birbirini tamamlayan tek unsur olarak görmekte ve bu bütünü şiirdeki poetik işlevi bakımından sorgulamaktadır. Şekil ve kalıbın şiirdeki gizli nüfuzuna vurgu yapan şair, onun şiirdeki yeri için şunları söyler:

“Kâinat manzumesinde ruh ve madde arasındaki sıkı mahrem münasebet, şiirde de şiirin iç nefesiyle dış kalıbını karşılıklı olarak birbirinde tecelli etmeye davet eder.

Şiirin iç nefesi mutlaka dış kalıbını arayacak ve onu fatihçe zapt edecektir. Başka türlü şiir namevcuttur.

Şekil ve kalıp, mananın iskeletidir. Bütün dava, iskeletlerimizi sonsuz sanatıyla ve namütenahi güzel giydiren Allah'ın verdiği hikmet dersine bakıp ondan alınacak paylar ve hadler içinde, mana iskeletlerine surat ve vücut geçirebilmekte.

İnsanların güzel ve çirkinine bakarken iskeletlerini göremeyiz. Görebilseydik hepsinin iskelette birleşmiş olduğunu görürdük. Nitekim röntgen camının gözlüğünde güzel ve çirkin olmasa gerek...”⁶⁰⁴

Necip Fazıl, şekil ve kalıp zarureti, ilahî nizamla ilişkilendirmiştir. Hakikaten de kâinattaki her varlık belli bir şekil üzere yaratılmıştır. Şüphesiz hiçbir varlığın şekli, tesadüf değildir. Binlerce çeşit çiçek vardır ve bunların her biri; rengi, biçimi, kokusu ve ebatlarıyla mükemmel bir kompozisyonudur. Aslında onların hoşumuza gitmesi ve onlara bakmaktan zevk almamız, bu zahirî kompozisyonun ileri gelir. Şayet böyle bir kompozisyon olmasaydı ve bir çiçeği oluşturan bitkisel dokuyla doğrudan temas etseydik ondan hoşlanamazdık. İşte bu hakikatten bir hikmet çıkaran şair, şekil ve kalıp kompozisyonundan yoksun, muhtevasını olduğu gibi arz eden şiirin de güzel olamayacağına hükmeder ve “*Öyleyse bir şiire baktığımız zaman da onun iskeletini görmemeliyiz. Görmemeliyiz ki, gözlerine, dudaklarına, belinin inceliğine ve bacaklarına ve bütün bunların bir arada ve düğüm hâlindeki toplu ifadesine hayran*

⁶⁰⁴ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 6– Şiirde Şekil ve Kalıp”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 53, (Kasım 1946), s. 2.

olabilelim.” der. Metnin devamında şekil ve kalıbın şiire katkısı ilginç bir benzetmeyle ifade edilir:

“Yine öyleyse şiirde şekil ve kalıp, görünen, tebrik ve ziyaret kabul eden bir ev sahibi değil, ev sahibinin boyunbağından evin paspasına kadar elini değdirmedik nokta bırakmamış, sonra mutfağa çekilip kapanmış, son derece titiz ve hamarat bir hizmetçidir. Ama öylesine bir hizmetçi ki, o giderse efendi yoktur.

Şiirde şekil ve kalıp, zatiyle şekil ve kalıp olarak haykırdığı, ‘Ben buradayım!’ dediği nispette o şiir kötüdür. O zaman o şiir, gözlerindeki çukura alçı dökülmüş ve üzerine kömürle kaş, kirpik ve göz oturtulmaya çalışılmış bir iskelete benzetsek yanlış olmaz.”

Necip Fazıl’a göre şiiri, dayayıp döşeyen şekil ve kalıp nihayet şiirin hizmetkârıdır. İşini tam yaptıktan sonra ortadan çekilmesini bilmelidir. Kendisini öne çıkarıp evi/şiiri sahiplenmeye kalkarsa evin/şiirin itibarına göle düşer. Çünkü bir hizmetçi işini ne kadar iyi yaparsa yapsın, evin sahibi olmaya layık değildir. Ancak evin hizmetçiye olan ihtiyacı da ortadadır:

“Şair, mutlaka bir şekil ve kalıba bağlı olan; fakat onu aştığı, gizlediği, peçelediği ve manayı ve edayı onun verâsından devşirdiği nispette nadirleşen büyük insandır.

...

Nazım tecrübesi içindekiler, sırtında kambur gibi şekil ve kalıplarını taşıyanlarla, aynı şekli ve kalıpları kaburga kemikleri gibi derisinin altında gezdirenlerden ibaret olarak iki sınıftır. Birini şekil ve kalıp, öbürü de şekil ve kalıbı ezmiştir.

Gerçekten şekil ve kalıbı halı gibi ayağının altına alıp çiğneyemeden şair olabilmenin imkânı düşünülemez. Fakat bu, şekil ve kalıbı kaldırıp atmak, onu yok etmek değildir. Böyle bir hareketin yeri, çürük iskelet dişleri sırttan bir şekil ve kalıp esaretinden bir derece daha aşağıdır.

Varlıkların öz ve biçim bütünlüğüne hayrete eden şair, bundaki sırrı sezemeyen sanatkârı ahmak kabul eder:

“Olukta olgunlaşan damla, kopacak hâle gelmeden tam bir şekil ve kalıp doldururken; arı, o harikulâde verimini mumdan altı köşeli duvarlar içinde istif ederken; örümcek, zikzaklı şarkısını lif lif örgüleştirirken; yemişin her nevi lezzetine göre bir renk ve çizgi plânını işaret ederken, şekil ve kalıptaki derin sırrı hissedememek, sadece ahmaklıktır.

Heyhat ki, en adi iş şekil ve kalıp en ulvisi de yine onda...

Fakat adilik korkusuyla şekil ve kalıp firariliğini aczin en adisi diye kabul ediniz!”⁶⁰⁵

Necip Fazıl’a göre şekil ve kalıp, şiirdeki iç nefesin arayıp bulduğu ve fatihçe zapt ettiği formdur. İç nefesi çok genel bir tespitle muhteva diye isimlendirmekte sakınca yoktur. O hâlde muhteva kendine uygun şekli ve kalıbı bulmadıkça anlamsızdır. Çünkü “*Şekil ve kalıp mananın iskeletidir.*” Muhtevayı baştan sona tanzim eden odur. Bununla birlikte kendini hiç belli etmez. Zira “*Şekil ve kalıp, zatiyle şekil ve kalıp olarak haykırdığı, ‘Ben buradayım!’ dediği nispette o şiir kötüdür.*” Necip Fazıl, “*Bence ahenk, veznin sustuğu yerde başlar.*”⁶⁰⁶ diyen Yahya Kemal’in vezin için söylediklerini şekil ve kalıp için söylemiştir. Buna göre şekil ve kalıp, yığın hâlindeki bir muhtevadan şiiri var edecek, fakat kendisi var olmayacaktır. Hakiki şair, şekil ve kalıbı halı gibi ayağının altında ezmelidir. Şekil ve kalıba efendiliği bahşeden ve onu başköşeye oturtanlar şair değildir. Marifet ona her işi gördürdükten sonra onu ezip yok etmektir. Zaten zor olanı da budur. Fakat bu zorluktan ötürü şekil ve kalıptan vazgeçmek “*aczin en adisi*”dir.

Şiire manevi bir misyon yükleyen Necip Fazıl’ın, şekil ve kalıba müracaatı dinî ve mistik anlayışa dayanır. Zira şaire göre “*Kâinat manzumesinde ruh ve madde arasındaki sıkı mahrem münasebet, şiirde de şiirin iç nefesiyle dış kalıbını karşılıklı olarak birbirinde tecelli etmeye davet eder.*” Kâinattaki her nesne belli bir biçim üzere yaratılmıştır. Hiçbir nesnenin şekli tesadüfî değildir. Her meyvenin biçimi, rengi, kokusu ile tadı arasında gizli bir münasebet vardır. Öyleyse “*ne yaptığının yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustası*” olan şairin de eserini belli bir forma ulaştırması beklenir. İşte bu formun iskeleti şekil ve kalıptır. Şekil ve kalıptan kaçmak, onu hor görmek onun bu sırrı tarafını anlamamaktan ileri gelir. Necip Fazıl’ın deyişiyle “*Olukta olgunlaşan damla, kopacak hâle gelmeden tam bir şekil ve kalıp doldururken; arı, o harikulâde verimini mumdan altı köşeli duvarlar içinde istif ederken; örümcek, zikzaklı şarkısını lif lif örgüleştirirken; yemişin her nevi lezzetine göre bir renk ve çizgi plânını işaret ederken, şekil ve kalıptaki derin sırrı hissedememek, sadece ahmaklıktır.*” Bu cümleler, bizde Garip’le birlikte ivme kazanan serbest şiire tepki göstermenin de ötesinde, şekil ve

⁶⁰⁵ Kısakürek, Agm., s. 2.

kalıbın poetika için neden bu kadar vazgeçilmez olduğunu gösteren iyi bir örnektir. Öyleyse güçlü şiir geleneklerinin şekil ve kalıba rağbeti sebepsiz değildir.

Türk edebiyatı baştan sona tetkik edilirse dinî duyguların güçlü olduğu devirlerde şekille ilgili hassasiyetin de öne çıktığı görülecektir. Bunun belki başka sebepleri de vardır. Fakat en önemli sebebin din olması gerekir. Çünkü din her şeyden önce bir nizam üzere yaşamayı gerektirir. Böyle bir nizamın hayata hâkim olduğu devirlerde sanatın kendi kurallar manzumesini oluşturması kaçınılmazdır. Osmanlı devri Türk sanatı hüsn-i hattan edebiyata kadar her şeyde şekilcidir. Şekille ilgili bu hassasiyet Tanzimat’tan sonra gevşer. Pozitivizmin dinî bir vecdle karşılandığı Servet-i Fünûn yılları ise şiirde şekille ilgili arayışları beraberinde getirir. Hatta bu yıllardaki eski – yeni tartışmasının da ana teması budur. Gelenekçi olanlar şekil konusunda muhafazakâr iken yenilikçiler şekli kırmaya yönelirler. Türk edebiyatındaki bu çatışma günümüze kadar gelir. İstisnalar bir tarafa bırakılacak olursa muhafazakâr şairlerin her dönemde şekli önemsedikleri görülecektir. Kasaca şekil ve kalıbı dindar sanatkârın hassasiyetlerinden saymakta sakınca yoktur. Bu durumda Cumhuriyet yıllarında Nazım Hikmet’le başlayan ve Garipçilerle genişleyen serbest şiiri, sanatkârın dinî duygularındaki zayıflamayla da izah etmek mümkündür. Necip Fazıl’ın serbest şiire tepki gösterirken şekil ve kalıba dinî bir değer atfetmesi ve onları poetik anlamda yüceltmesi bu hassasiyetin ifadesidir.

Necip Fazıl, bu iki bölüme daha sonra bir bölüm daha eklemiştir. “*Şiirde İç Şekil*” başlığını taşıyan bu bölümde şair, serbest şiiri yeniden değerlendirme ihtiyacı hisseder. Serbest şiirin yaygınlaştığı bir dönemde şairin yeniden bu meseleye dönmesi poetik bir kaygı olarak kabul edilebilir. Nitekim yazının daha ilk cümleleri serbest şiir hakkındaki poetik kanaatin ifadesidir: “*Şiirde dış şekle bağlı bir de iç şekil mevcut... Serbest şiirin gayesi, dış şekli yıkıp bu iç şekli billurlaştırmaksa da mekânsız zaman gibi dış perde gergefını kurmadan iç manayı nakışlandırmak muhal...*”⁶⁰⁷ Şairin bu kanaati, form estetiği anlayışını da ortaya koymaktadır. O, şiirde dış ve iç olmak üzere birbirini tamamlayan iki şekilden söz eder. Biri olmaksızın öteki kurulamaz. Necip Fazıl, bu iki şeklin birleşmesini kendine has cümlelerle şöyle tarif eder: “*Şiirde dış mana, büyük muhteva yekûnuna giren zahirî delâlet unsurlarının heykeli; iç mana ise bu heykelin*

⁶⁰⁶ Yahya Kemal (Beyatlı), “Vezinler-I”, *Dergâh*, sayı: 20, (Şubat 1338 /1922) / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, ss. 116 – 18.

edasından tütücü gizli delâletler... Bunlardan biri tebliğ, öbürü telkin mevzuu... İşte şiirde, doğrudan doğruya, dışın dışı, iç; için içi gizli manaların esiri kıvrımlarını örgüleştiren edadır ki iç şekli dokur.” İç şekle “*eda*” diyen şair bu edanın ancak bedene benzeyen şekli ifade edebileceğini söyler. Bir başka deyişle “*İç şekil, en büyük tecrit işi olan şiirin, müşahhas kalıbı üzerine binmiş mücerret ruhudur.*” Demek ki *eda* denilen iç şeklin dış şekille münasebeti ruhla beden münasebeti gibidir. Ne ruhsuz bedende ne de bedensiz ruhta hayat vardır. Tıpkı “*Şekil ile muhteva dediğimiz şeyler ta mebdinden itibaren herhangi bir ayrılığı kabul etmeyen bir tek mevcuttur.*” diyen Tanpınar gibi, Necip Fazıl da iç şekille dış şeklin yani *eda* ile şekil ve kalıbın vahdetini vurgular.

Şiirde form estetiği meselesinin önemli motiflerinden olan “*eda*” kavramı üzerine bir kez daha eğilmek faydalı olacaktır. Her ne kadar daha önce mana meselesiyle ilgili bölümde ele alınmışsa da aslında “*eda*” kelimesi poetik bir kıymet olarak form estetiğinin anahtar kavramlarından biridir. Bugüne kadar kelimeye yüklenen anlamlara bakılacak olursa pek çok yazarın üzerinde anlaştığı poetik bir ibare olduğu görülecektir.

Ahmet Haşim, şiirde manayı izah ederken umumi lisandan alınan kelimelerin yeni bir ahenkle başka bir edaya kavuşturularak şiire has bir dil meydana getirildiğini söylemekteydi. Haşim’in şiir dilindeki ahenkten doğan havaya *eda* dediğini söyleyebiliriz. Şiirdeki mananın kendisi olan bu *eda*; sesi, şekli, ritmi ve ahengi bünyesinde toplayan şiirsel iklimdir. Bu iklime Yahya Kemal deruni ahenk ismini verecektir. Deruni ahenk, ayaklarını yerden kesen mısraın bir nağme hâlinde dalgalanmasıdır. Haşim’in “*eda*”sı gibi Yahya Kemal’in “*derunî ahenk*”i de şiirdeki her şeyi kendi kıvamında birleştiren ve şiiri yekpare bir ses hâline getiren nihai “*form*”dan başka bir şey değildir. Bir sonraki nesilden Tanpınar ise *eda* veya deruni ahenk kelimeleri yerine “*şiirin manevi benliğini yapan hava*” ifadesini kullanır. Şekil ve muhteva bu sihirli hava içerisinde erimiştir. Tanpınar, belki de bilerek, deruni ahenk veya *eda* kelimelerinden birini kullanmaz. Fakat şiirde var olduğunu söylediği havayı bu iki ifadede birisiyle karşılamak pekâla mümkündür. Onun aksine *eda* kelimesini kendisinden hiç beklenmeyen Orhan Veli kullanacaktır. Hem de yukarıdakilere benzer bir anlamda: “*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla*

⁶⁰⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 484.

*manadan ibarettir. Mana insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder.*⁶⁰⁸ Orhan Veli, “*eda*” adını verdiği şiire has mananın insan ruhuna hitap ettiğini söylemekle form estetiği noktasında saf şiir taraftarlarına bir hayli yaklaşıyordu. Nihayet Necip Fazıl, dış mana dediği şekil ve kalıbı bir heykelin zahiri görünüşüne, iç manayı ise bu heykelin edasına benzeterek “*eda*”nın anlamını daha da somutlaştırır. Bu “*eda*” Yahya Kemal’in “*derunî ahenk*”i kadar Tanpınar’ın “*manevi hava*”sına da uygun düşer. Hatta manevi olmak ve ruha hitap etmek bakımından Orhan Veli’ninkiyle de benzerdir. Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: “*Eda*” kelimesi form estetiğinin önemli bir problemi olarak dönemin başından beri var olmuş ve çok farklı anlayıştaki yazarlar bile ona benzer anlamlar yüklemiştir.

Cumhuriyet Döneminin başından beri savunulan form estetiği düşüncesi biraz genel bir tariflerle şiirdeki öz ve biçim bütünleşmesidir. Kısaca özün kendine uygun biçimi bulmasıdır. Bu poetik düşünce yaygın bir kanaat olarak günümüze kadar gelecektir. Form estetiği düşüncesine ulaşanlar özle biçimin çözüldüğü yerde şiirin de bittiğini söylerler. Daha sonraki yıllarda Nurullah Ataç, bu kanaati şöyle dillendirir:

“Mısrada, şiirde ise özü şiirden ayrı olarak düşünemeyiz... Düşünenler yoktur demiyorum, var; ama ben onların şiiri gerçekten sevdiklerine, anladıklarına inanamıyorum.

Şiirde öz ile şekil birbirinden ayıramayacağı içindir ki, odamıza astığımız bir resme yıllarca bakmaktan bıkmadığımız gibi sevdiğimiz şiirleri, mısraları da boyuna söyleyebiliriz. Her söyleyişte de, bir dost yüzü gibi, bakmaya doyamayız.

... Şiirin konusuna da eskisine yenisine de bakmam; konuların dışında, eskiliğin yeniliğin dışında, bir daha parçalanamayacak bir söz bütünü olmuş, bir nesnenin varlığı gibi bir varlık edinmiş şiirler, mısralar ararım. Bir şiirin öz ile şeklini birbirinden ayırabildim mi, şekilden ayrı olarak özünü yahut özünden ayrı olarak şeklini düşünebildim mi, bence artık o şiir değildir; doğru, değerli bir söz olabilir, o başka, ama bir şiir değildir.”⁶⁰⁹

2.5.6 Maksadı Kendisi Olan Saf Şiir

“*Saf şiir*” teriminin doğruluğu tartışılabilir. Eğer bu terim, şiirin her hâliyle şiir olması ve bu aslı gayeye istinaden vücut bulması anlamında ise şiir ismine layık görülen her metin saf şiirdir. Aksine böyle bir gayesi ve niteliği olmayan metnin adı ne olursu olsun şiir değildir. Yani herhangi bir metin ya şiirdir ya da şiir değildir. Hiçbir metin

⁶⁰⁸ Orhan Veli (Kanık), “Şiire Dair: 2; Ahenk ve Tasvir”, *Varlık*, cilt: 9, sayı: 156, (Ocak 1940), s. 315.

biraz şiir ya da tam şiir gibi tasniflerle tarif edilemez. Öyleyse her şiir aslında saf şiirdir. Bununla birlikte şiirin tekâmül tarihi birbirinden çok farklı anlayışlara yüz vermiştir. Çok eski devirlerde türlü amaçlara hizmet eden şiir; bilinen tarihte bile kimi zaman dinî hükümleri terennüm etmiş, kimi zaman aklın ve sağduyunun ifadesi olmuş, kimi zaman fikrin altında ezilmiş, kimi zaman da en coşkun duygularla kendini kaybetmiştir. Hatta bu anlayışların birlikte yaşadığı dönemler bile vardır. Cumhuriyet Dönemi şiiri bunun için yeteri kadar iyi bir örnektir. O hâlde saf şiirin ölçüsü nedir ve nasıl tarif edilebilir? Saf şiir pek çok özelliğe birden sahiptir ve aslında bu da poetikaların konusudur. Ancak saf şiir için çok genel ve karakteristik bir tarif zikredecek olursak maksadı kendisi olan şiir diyebiliriz. Her türlü haricî unsurdan arınmış baştan başa şiiriyet olan bir yapıdır.

“*Saf şiir*” teriminin Türk edebiyatına ne zaman girdiğini kestirmek güçtür. Bir şiir edebiyatı olan Türk edebiyatında eskiden beri bazı şekil ve türlerin kendine mahsus isimleri vardır. Fakat bu isimler herhangi bir anlayışın karşılığı değildir. Sadece konu ve biçim adlandırmasıdır. Bundan başka klasik şiirdeki “*âşıkane*”, “*hâkimane*”, “*sofiyane*” gibi terimler belki de bir telakkiyi temsil edebilecek ifadelerdir. Ancak bunlar da bir temaya uygun söyleyişin karşılığıdır ve modern edebiyattaki Batı kaynaklı “*epik*”, “*didaktik*”, “*dramatik*”, “*lirik*” veya “*satirik*” ifadelerine benzerler. Bununla birlikte “*saf şiir*” kavramının divan şiirinde bir üslûp tarzını ifade etmek için kullanıldığı bilinmektedir. 17. yüzyılda duru, temiz, berrak bir üslûp anlamında kullanılmıştır.⁶¹⁰ Ancak bugün için kavram hakkındaki teorik bilgi bununla sınırlıdır. Buna rağmen kavramın daha sonra Batı’da ortaya çıkan “*poésie pur*” kavramıyla anlam bakımında bazı benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Fakat arada herhangi bir etkilenmenin varlığını ortaya koyacak yeterli bilgiye sahip değiliz. Kavramın Cumhuriyet Dönemindeki kullanımı ise Batı’nın etkisiyledir. O hâlde Batı edebiyatında kavrama yüklenen anlama kısaca göze atmak gerekecektir.

Yaygın bir kanaate göre “*saf şiir*” terimini Batı’da ilk defa ortaya atanlar sembolistlerdir. Hatta isim babası olarak Edgar Allan Poe’nun adı geçer. Fakat niteliği dikkate alındığında bu şiir anlayışının daha önceden de var olması gerekir. En azından parnasizm böyle bir estetizme sahiptir. Çünkü “*saf şiir*” düşüncesi “*Sanat sanat içindir.*” anlayışının uzantısından başka bir şey değildir ve bu döviz parnasizm

⁶⁰⁹ Nurullah Ataç, *Karalama Defteri*, - *Ararken*, (6. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 49.

⁶¹⁰ Abdulkadir Erkal, *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, (1. bas.), Birleşik Yay., İstanbul 2009, s. 285.

üretmişti.⁶¹¹ Bununla birlikte “saf şiir”i sembolizme mal eden asıl sebep, teorisinin sembolistler tarafından yapılmış olmasıdır. Yine bazı parnasyenlerin daha sonra sembolist olduklarını da unutmamak gerekir. Neticede “saf şiir”i poetik bir kavram olarak Batı’da öne çıkaranların sembolistler olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1880’lerde ortaya çıkan sembolizm saf şiir anlayışına zamanla ulaşır. Başlangıçta değil saf şiiri, sembolizmi bile yeteri kadar iyi tanıtan bir metin mevcut değildir. Yeni anlayışın hükümleri bildiri, önsöz, şiir ve deneme gibi farklı metinlerde ilan edilir. Bu metinlerde tarif edilen şey, genel manada saf şiirdir, fakat hangi eserin “saf şiir” sayıldığı hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Yahya Kemal 1912 yılında “*derunî ahenk*” tabirini neye karşılık bulduklarını söylerken ““Öz şiir’ ter kibine gelince, bu, Fransızca’da elli seneden beri vardı; lâkin sonraları Paul Valéry, Rahip Brémond ve arkadaşlarının musahabelerinde daha başka bir ufuk tecelli ettirdi.” demektedir. Bu ifadeye bakılacak olursa saf şiiri 1860’lara kadar götürmek gerekecektir. Söz konusu yıllarda sembolizmin henüz teşekkül etmediği düşünülürse Kemal’in, Poe ve Baudelaire’e ait şiir evrenini kastetmiş olması gerekir. “Saf şiir” terimine gelince bunun o yıllarda yaygın bir kullanıma sahip olduğunu zannetmiyoruz. Öte yandan yeni bir şiir anlayışının ismini alması için kırk elli yıl beklemesi de akla pek uygun değildir. Bu mülâhazadan çıkan sonuca göre saf şiir düşüncesi, sembolizmin ilk temsilcilerinden beri var olmakla birlikte “saf şiir” terimi 1920’lere kadar fazla kullanılmamıştır. Nitekim onu bir eser adı olarak kullanan ilk kişi Henri Brémond (1865 – 1933)’dur. Rahip Henri Brémond, Ekim 1925’ten itibaren basında yer alan yazılarını 1926’da “*La Poésie Pur*” (Saf Şiir) adlı bir kitapta toplar.⁶¹² Brémond’dan sonra saf şiir teorisine ağırlık veren ve poetik düşüncesiyle ilgi uyandıran bir başka sembolist Paul Valéry (1871 – 1945)’dir. Valéry bu ilgiden söz ederken şöyle der: “*Dünyada büyük bir gürültü koptu (En değerli ama en yararsız nesneler dünyasında demek istiyorum.), şu iki sözcük çevresinde büyük bir gürültü koptu dünyada: Saf şiir. Bu gürültü patırtıdan biraz da ben sorumluyum. Birkaç yıl önce, dostlarımdan birinin şiir kitabına yazdığım önsözde, aşırı bir anlam yüklemekten ve şiire ilgi duyan düşünen insanların, bundan birtakım sonuçlar*

⁶¹¹ Nedim Kula, *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul 2002, s. 52.

⁶¹² Bu yazıların yayımlanması Fransız basınında önemli bir yankı uyandırmıştır. Ahmet Haşim, bu yankıdan söz ederken “*Birkaç ay evvel ‘halis şiir’ hakkında meşhur bir münekkitle münakaşası bütün medenî fikir dünyasını alâkadar eden Rahip Brémond*” diyecektir. Bkz. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, Piyale, 1926.

çıkartabileceklerini hesaplamadan bu sözcükleri kullanacak oldum.”⁶¹³ Valéry’nin cümlelerinden “*saf şiir*” teriminin 1920’li yıllarda yeni değilse bile yenilik olarak karşılanmış olduğunu tahmin etmek güç değildir. Öyleyse bu terim, Türk edebiyatına girdiği zaman poetika tarihinde henüz yeni sayılmaktadır. 20. yüzyılın başından itibaren Batı şiirinin daha yakından takip edildiği hatırlanırsa bunun nasıl mümkün olduğu da anlaşılacaktır.

Yahya Kemal’in söylediklerine bakılırsa “*saf şiir*” terimi Türk edebiyatında 1910’lardan beri mevcuttur.⁶¹⁴ Bu doğru olsa bile Cumhuriyet yıllarına kadar Yahya Kemal’in yakın çevresi dışında pek fazla bir ilgi uyandırmamıştır.⁶¹⁵ Bizde bu terim Rahip Brémond’un yukarıda zikredilen yazılarından sonra dikkat çeker. Ahmet Haşim bile daha önce Dergâh’ta yazdığı yazıda yer vermediği terimi Piyale’nin önsözünde kullanma ihtiyacı hisseder. Bizde “*saf şiir*” teriminin poetik bir mesele başlığı olarak öne çıkması da bu önsözden sonradır. Poetikasında saf şiir düşüncesini savunan Haşim, terimi Brémond’dan bahisle ancak bir yede kullanmıştır. Anlamı üzerinde ise hiç durmamıştır.

Fransızcada “*poésie pur*” ifadesiyle karşılanan kavram Türkçeye farklı biçimlerde çevrilmiştir. Cumhuriyet yıllarında dört ayrı ifadeye yer verilir: “*halis şiir*”, “*hakiki şiir*”, “*saf şiir*”, “*öz şiir*”. Bunlardan ilkinde daha çok ilk metinlerde rastlanır. İkincisi hemen her zaman görülür; fakat iyi şiir, ideal şiir anlamındadır. Sonrakiler ise birlikte kullanılmıştır. Bugün bile bu iki terim aynı anlamda kullanılmaktadır. Aslında Fransızcadaki “*pur*” kelimesi “*saf*”, “*duru*”, “*katkısız*”, “*arı*” anlamına gelmektedir. Bu yüzden bu çalışmada “*saf şiir*” terimi tercih edilmiştir.

Genel hususiyeti daha önceden bilinen saf şiir, Cumhuriyet Dönemine kadar tam bir poetik mesele kimliği kazanamaz. Zira 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan siyasi ve sosyal şartlar, sanat hayatında yeni kaygılara yol açar. Bu dönemde saf şiir, toplumsal hayata kayıtsız kalan az sayıda şairin elinde müstesna bir temayül olarak

⁶¹³ Paul Valéry, *Şiir Santa: Bir Konferans İçin Notları*, (Haz. Yaşar Nabi Nayır – Salih Bolat), (1. bas.), Varlık Yay., İstanbul 2004, s. 27.

⁶¹⁴ Yahya Kemal (Beyatlı), *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 21.

⁶¹⁵ Yahya Kemal’in yurda döndükten sonra hususî sohbetlerinde “*deruni ahenk*”, “*ritim*”, “*halis şiir*” vb. yeni terimleri kullandığı biliniyor. Şerif Aktaş, konuyla ilgili bir yazısında şunları söyler: “*Bütün bu düşünceler 1912’den itibaren İstanbul’da şiir muhitlerinde Yahya Kemal’e has sohbet zevkiyle, çevresinde ona hayran olmaya hazır, ondan Batı’nın şiir cevherini bekleyen dinleyici kitlesine söylenmekte; bu sözler Türk ve Avrupa şiirinden hususiyle Divan şiirinden verilen örnekler ve damla damla sunduğu kendi mısralarıyla beslenmektedir. Bugüne kadar adı konulmasa da sözü edilen sohbetler çevresinde bize has saf şiir poetikası, sohbe has konuşmanın rahatlığıyla ve*

görülmektedir. Millî Mücadele'den sonra zuhur eden Anadolu romantizmine rağmen, saf şiirin en iyi örnekleri Cumhuriyet Döneminde verilecektir. Dolayısıyla bunun poetik bir düşünceye ihtiyaç duyması da kaçınılmazdır. Nitekim dönemin daha ilk metinlerinden itibaren böyle bir düşüncenin varlığı kendini göstermektedir. Dergâh mecmuasında neşredilen poetik metinlerin ekserisi saf şiiri savunur. Hatta bu metinlerde farklı şiir anlayışlarının reddedildiği görülür. Haşim'in poetikasına bu dikkatle bakıldığında onun poetika tarihimizdeki yeri daha iyi anlaşılacaktır. Fikir, hikâye, mazmun, vuzuh, belagat vb. gibi fazlalıklarından arınmış şiir düşüncesi şüphesiz Batı'ya aittir; fakat bizde yenidir. Bu yüzden Abdülhak Şinasi ve Haşim'in Dergâh'ta neşredilen “*Şiirde Vuzuh*” ve “*Şiirde Mana*” yazılarını, yeni dönemde saf şiirin ilanı olarak okumak icap eder. Haşim bu ilanı Piyale'nin önsözünde “*halis şiir*” tabirini de kullanarak tekrar eder ve asıl o zaman dikkat çeker. Abdülhak Şinasi Hisar, bu önsözden bahsederken şöyle diyecektir: “*Haşim'in şiir telâkkisi Fransa'da o kadar rağbet gören meşhur 'sâfi şiir' nazariyesine tamamen uyar ve şiirleri bunun en parlak, en güzel numunelerindendir. Şair Haşim'in dünyada asıl anladığı ve 'Piyale'sinin başında anlattığı mevzu bu 'şiir' ve 'sâfi' nazariyesi, felsefesi ve hadisesidir.*”⁶¹⁶

Gerek Rahip Brémond ve Valéry gibi sembolistlerin saf şiir hakkında söyleyip yazdıkları, gerek Bergson felsefesinden etkilenen Dergâh mecmuası tecrübesiyle birlikte Yahya Kemal, Haşim ve hayranlarının şiir anlayışları; Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında geniş bir saf şiir temayülü meydana getirir. Genç şairler örneklerini de vermeye başladıkları bu yeni anlayışın poetikasını yaparlar. Aslında bu cereyan Millî Edebiyat'la başlayan ve Anadolu romantizmi olarak devam eden memleket edebiyatına karşı bir nevi tepkidir. Yedi Meş'ale grubu 1928'de yayımladığı bildiride bu tepkiyi dile getirecektir. 30'lardan sonra Yahya Kemal ve Haşim'e yakın olan şairlerin yazdığı pek çok yazıda bu tepkiyi görmek mümkündür. Bu poetik metinlerde adından pek fazla bahsedilmese de aslında savunulan saf şiir düşüncesidir. Nitekim Kemal'i ve Haşim'i hem sanatında hem de poetik düşüncesinde birleştiren Tanpınar, 30'lu yıllarda yazdıklarıyla saf şiirin güçlü bir savunucusudur. Görüş dergisinde yazdığı “*Şiir Hakkında*” başlıklı yazı şiire fikrin ırgatlığını bahşedenleri tenkit ederken Haşim'in düşüncesine tamamen sadıktır. Tanpınar, “*...sadece mustarip ve huzursuz ruhun saf bir*

samimiyetiyle parça parça hazırlanmıştır.” Bkz. “Saf Şiir Problemi ve II. Meşrutiyet Sonrası Türk Şiiri”, *Türk Yurdu*, sayı: 129, (Mayıs 1998), s. 31.

*lisanı olması lazım gelen şiiri irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük.”*⁶¹⁷ derken Tanzimat’tan beri bizde şiirin içine bulunduğu duruma işaret eder. Bu cümlede yer alan “saf” kelimesi ise bu yazının anahtar kavramıdır. Zira Tanpınar’ın poetikası, Fransız sembolistlerine ait saf şiir düşüncesinin bizdeki izahı veya yorumudur. Yazının ikinci bölümünde yazar, “*Bundan birkaç sene evvel M. Brémond, saf şiire dair Akademi’de söylediği bir nutukta, şiir lisanına dua demişti. Kabulü biraz güç olan bu iddiada şiir lisanının alelâde konuşma ve nesir lisanından ayrı olması gibi büyük ve esaslı bir hakikat mevcuttur.*”⁶¹⁸ derken düşüncesinin kaynağını da göstermiş olur. Saf şiiri hakiki şiir olarak tanıyan Tanpınar, yine aynı yazının birinci bölümünde bu şiirin karakteristik hususiyetini şöyle izah eder: “*Hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedî’ alâka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.*” Bu düşüncenin şiirini de veren Tanpınar, şüphesiz Yahya Kemal ve Haşim’den hareketle Fransız sembolistlerine ulaşmış ve şiir görüşünde sonuna kadar bu kaynağa bağlı kalmıştır. Divan şiiriyle ilgili dikkatleri de yine aynı kaynaktan ileri gelen tecessüslerdir. Onun bu sembolist kaynakla münasebetini anlamak için yukarıdaki yazılarla birlikte yayımlanan “*Paul Valéry*” başlıklı makalesine bakmak gerekir. Bu yazıda Tanpınar, sembolistlerdeki saf şiiri, düşüncesini şöyle değerlendirir:

“...Valéry’nin saf şiirden anladığı şey, her şeyden önce şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan tecerrüt etmesidir. Felsefe tarihi, ahlâk, velhasıl her türlü şekliyle fikir, haddizatında şiire yabancıdır. Sanatkârın onu bütün bu gayrı saf yığından kurtararak ruhun saf bir lisanı hâline getirmesi lâzımdır. (Buradaki ruh kelimesini Valéry aynen kullandığı için alıyorum; zannedirim ki, zekâ kelimesi şairin sanatına daha çok yakışacaktır.) Bu suretle kendi cevherine irca edilen şiirin asıl muvaffakiyet vasıtası musikidir. Bütün zahmetler, bütün tesadüfler, bütün ihtimaller ve ihtiyatlar ona bu musikiyi temin için çalışmalıdır. Bununla beraber Valéry, bu hususta tam bir muvaffakiyetin imkânsızlığını da müdriktir. Çünkü halâ-yı mutlak gibi, sükûnetin en aşağı derecesi gibi elde edilmesi muhal olan “bu cinsten bir hakikat” kâinatın bir hudududur, buraya yerleşmek kâbil değildir. Bu kadar saf bir şey, hayat şeraiti ile bir arada mevcut olamaz. Biz böyle bir mükemmeliyet fikrini, ancak elin bir alevinin ortasından geçmesi gibi kat ederiz. Fakat ateş gayrı kabil-i iskândır (*Variété II*).

⁶¹⁶ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Ahmet Haşim”, *Ülkü*, cilt: 1, sayı: 5, (Haziran 1933), s. 83.

⁶¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında – I”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 13 – 17.

⁶¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), s. 75. / *Age.*, s. 18.

Saf şiirin bu tarz telâkkisi ile Henri Brémond'nun anladığı şekil arasında ufak bir fark vardır. Brémond, şiir hâlini, şiirin lisanından ve onun kabiliyetlerinden çıkan bir mükemmeliyet olduğunu kabul etmekle beraber, hiçbir izah ve müşahedeye imkân vermeyen ve ancak bu yoldan tecrübesi olanlar için sezilmesi kâbil olan bir nevi mistik hâlet olarak kabul eder. Valéry ise hakkında izahı imkânsız hiçbir şey kabul etmez; onun için şiir tamamıyla şuurlu bir fiildir.⁶¹⁹

Valéry'nin poetikasını değerlendiren bu yazı Haşim ve Yahya Kemal'le birlikte Tanpınar'ın da Fransız sembolistlerine çok şey borçlu olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Hakikatte Cumhuriyet Dönemi poetikasının bütün meseleleri Fransız sembolistlerinde mevcuttur. Öyleyse bizdeki saf şiir düşüncesi sembolistleri taklit değilse bile, tercüme ve yorumlamadır. Ve bu faaliyetin bizdeki en önemli havarilerinden biri de hiç şüphesiz Tanpınar'dır. O da üstatları gibi şiirimizi mazi ve hâldeki manzarasıyla bu yeni pencereden görür ve beğenir.⁶²⁰ Nitekim dönemin sonuna doğru kendisiyle yapılan bir mülakatta “*Bizde öz şiir ne zamandan beri vardır? Öz şiir yeni bir şey midir?*” sorusuna şöyle cevap verir:

“Bizde öz şiir Yunus Emre ile başlar. Ahmet Paşa'nın iyi mısraları vardır. ‘Güneş Kasidesi’ndeki mısralar gibi. Bizde hakikî şiir her zaman vardır. Yalnız öz şiir yazmak arzusu son devirlerde başlamıştır, bu demek değildir ki, eski edebiyat ve eski şiir hakikî kıymetlerinden uzaktır. Eskilerde çok güzel beyit ve mısralar vardır. Eski şiirimiz insan zekâsının yapabileceği en güzel şeylerdir. Kaç defa Nailî’den veya Nedim’den, Nef’î’den parçalar okurken Frenk şairlerini hatırlamış ve dilimizdeki bu güzelliklerin onlar için ideal olabileceğini düşünmüşümdür. Öyle beyitler vardır ki Avrupalıların en yeni nazariyelerle ve iddialarla ortaya attıkları mektepler için bir örnek addedilebilir. Zaten nazariye, mektep, bunlar asırların ve nesillerin bir kendini gösterme ihtiyacından doğar. Şiir mademki, dilin verdiği bir imkândır. Her devirde, her cins güzelliğe tesadüf edilmesi gayet tabiidir. Hatta bunu Frenkler biraz da oyun hâline getirmişlerdir. Jules Lemaître’in güzel bir musahabesi vardır. Fransız edebiyatının bütün nesiller boyunca yetiştirdiği şairlerden seçilmiş mısralarla bir manzume meydana getirmiştir. Bu kimindir? Diye soruyor... Bu mühim bir şeydir.”⁶²¹

⁶¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında – I”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 36. / Age., s. 454.

⁶²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar ileriki yıllarda klasik edebiyat ve şiirle ilgili bu yeni dikkati bütün nesline teşmil ederek şöyle diyecektir: “1923’te başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir. İçimizde yaşayan bu yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müesseseler artık hayatımızdan çıkarınca birden bire onu büyük hakikatinde görmeye başladık. Bugün her tarafta haklı bir mazi saygısı başladı...” Bkz. “Asıl Kaynak”, *Ülkü*, sayı: 38, (Nisan 1943) / *Yaşadığım Gibi*, (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2006, s. 40.

⁶²¹ “Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat”, *Aramak*, sayı: 6, (Eylül 1939), ss. 2 – 7. / Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (3. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 169.

Saf şiiri hakiki şiirle bir tutan Tanpınar, bunun bizde öteden beri var olduğunu, ancak öz şiir yazma arzusunun son devirlerde belirdiğini söylüyor. Bu düşünce, saf şiir yanlısı yazarların ortak kanaati olarak başka poetikalarda da yer alacaktır. Öyle anlaşıyor ki Batı şiirini yakından takip eden sanatkarlar, saf şiir diye ortaya atılan şeyin asırlar önce klasik Türk edebiyatında var olduğunu görmekle hayret etmişlerdir.

Tanpınar'ın bu yazısından üç yıl sonra dönemin yeni şöhretlerinden Necip Fazıl, her hâlde saf şiir cereyanının etkisiyle hakiki şiire dair alegorik bir yazı kaleme alır.⁶²² Tanpınar'ın da alkışladığı⁶²³ bu yazıda şair, saf şiirin kendinden başka hiçbir gaye gütmeyeceğini, her türlü menfaat endişesinden arınmış olduğunu ve ona talip olacakların çetin bir hazırlığı da göze almaları gerektiğini vurgular. Necip Fazıl hakiki sanatkarın sanata bakışını şöyle anlatır:

“Farz edin ki ben deli divane bir milyonerim. Kafamı okşayacak, bana hoş görünecek, en saçma bir fikir uğruna varımı yoğumu dökmekten çekinmem.

Anadolu'nun sessizlikte, ıssızlıkta, kimsesizlikte, cansızlıkta eşi olmayan bir yerini bulup orada bir dükkân açmak istiyorum. Issızlıkların arasından bir ormandan geçer gibi geçerek en koyu hiçliğin ve en dipsiz yokluğun yuva kurduğu noktayı arıyorum. Nihayet herhangi bir tarafta, meselâ Kop Dağı'nın tepesinde, üzerinden insan değil, çakal değil, kuş değil, bulut bile geçmeyen, üzerinde ağaç değil, çalı değil, ot değil, yosun bile bitmeyen, siyah, keskin, cılk, kabir azabı şeklinde donmuş korkunç bir kayalık buluyorum. Dükkânımı hemen oracıkta, masmavi gökle kapkara yer arasında kuruveriyorum.”⁶²⁴

Şairin bu dükkânda ne satacağı malûmdur. Bu metayı kimin alacağına gelince şüphesiz onun da şair kadar deli divane olması gerekir. Öyleyse bu dükkânın müşterisi kalabalıklar değildir. Yıllar sonra şiiri sarp ve dolambaçlı bir keçi yoluna benzeten Necip Fazıl oradan kalabalıkların değil, kılavuzların geçebileceğini de söyleyecektir.⁶²⁵ On milyonluk şehirlerde bile on tane müşterisi olmayan bu dükkân ne iş görecektir. Şair her asırda birkaç tane müşterisi olan bu dükkânın kıyamete kadar açık olacağını söylemekle hakiki şiirin devir, dönem, mektep, moda gibi itibari kaidelerin üstünde olduğunu belirtir. Fakat hakiki şiiri vermek isteyen her şair, Kop Dağı'ndaki dükkânda müşteri beklemeye mahkûmdur.

⁶²² Necip Fazıl yazılarında “saf şiir” terimini kullanmaz. Onun tercih ettiği terim “hakiki şiir”dir.

⁶²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Necip Fazıl ve Kop Dağındaki Dükkânı”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 1, (Temmuz 1993), s. 15.

⁶²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Kop Dağı'nda Bir Dükkân: Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil*, Hâkimiyet-i Milliye Basımevi, İstanbul 1933.

⁶²⁵ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 1 – Şiir Nedir?”, *Büyük Doğu*, sayı: 48, (Eylül 1946), s. 2.

1930’lu yıllarda saf şiir düşüncesi artık yerleşmiş poetik bir mesele olduğu hâlde saf şiirin ne olduğu tartışılmaya devam eder. Buna şiiri, saf şiire indirgemek istemeyenlerin itirazları da eklenince şiiri yeniden tarif etmek ihtiyacı doğar. Haşım’ın bir mısraını ele alarak saf şiiri tarife girişen Sabahattin Eyüboğlu, şöyle der:

“İşte, mesela, Türkçemizin en güzel mısralarından biri:

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden

Basit bir emirden başka bir şey olmayan manaya dokunmaksızın kelimelerin yerlerini değiştiriniz:

Bu merdivenlerden ağır ağır çıkacaksın.

Sihir kayboldu. Ortada artık bir posadan, boş bir esans şişesinden başka bir şey yok. Artık bu şekilde dizilen kelimelerden şiir cereyanı geçmiyor. İşte öz şiir bu eksilen şey; bu, manadan zahmetsizce sıyrılıp kaçan ‘ruh’tur. Şairin yaptığı iş de herhangi bir kelime ve ses yığınının bu sihirli mevcudiyeti koymaktır.”⁶²⁶

Sabahattin Eyüboğlu’nun sözünü ettiği öz şiir, varlığını kelimeler arasındaki nizamın sihrine borçludur. Sembolistlerin kelimelere ve kelimeler arasındaki uyuma itibarları malûmdur. Onlar için şiir, kelimelerle yeni şekiller kurmak sanatıdır. Hâlbuki kelimenin de kelimelerden meydana gelen cümlelerin de her hâlükârda bir manası vardır. Fakat saf şiir bu alelade manayı aşarak yeni bir âlem kurmanın peşindedir. Sembolizme gelinceye kadar şiirin mana için bir vasıta sayıldığını söyleyen Eyüboğlu, sembolizmden sonra mananın önemini yetirdiğini belirtir. Bundan böyle mana, şiir için sadece bir vesiledir. Yazara göre çeviri şiirlerde geriye yalnız bu mana kalır. Şiir ise çevri, sırasında kaybolan şeydir. Bu yüzden saf şiir taraftarları ilk önce manaya karşı çıkarlar. Eyüboğlu’nun ifadesiyle “*Henri Brémond’un nutku isteyerek veya istemeyerek, takriben 1880 (Sembolizmin mektep olarak teessüsü)’den beri sanat âleminde belirmeye başlayan ‘Safçılık’ yahut ‘Özcülük’ cereyanına bir mansap oluyordu. O tarihten sonra sanat adeta zihnî muhtevasına, ‘mana’ya harp ilân etmişti...*” Yazar, manaya ehemmiyet vermeyen safçılık düşüncesinin Doğu sanatlarında eskiden beri var

⁶²⁶ Sabahattin Rahmi (Eyüboğlu), “Öz Şiir Meselesi”, *Varlık*, cilt: 1, sayı: 14, (Şubat 1934), s. 232.

olduğunu da belirtir: “*Manayı tezyini kıymetlere feda etmekle safçılığı en ileri götürmüş olan Şark sanatının bugün gördüğü rağbet, bu cereyanın hususiyetlerinden biridir.*”⁶²⁷

Saf şiirin bizde öteden beri var olduğu fikri Cumhuriyet Dönemi poetika yazarlarının ortak kanaatidir. Meseleyi ele alan her yazar, klasik Türk edebiyatının bu estetik anlayışa sahip olduğunu savunur. Hakikaten divan şiirinde tabii gerçekliği aşan hayalî bir dünya kurma fikri mevcuttur. Bu yeni âlem, kendine uygun sembolik bir dil de meydana getirmişti. Bu dilin, mısraı kanatlandıran güçlü bir müzikalitesi de vardı. Sembolistler yeni bir şiir anlayışıyla ortaya çıktıkları vakit, farklı bir zamana ve farklı bir zihniyete rağmen, esasta bunlara benzer şeyler söylüyorlardı. Bizde gelenekle ünsiyeti olan ve sembolist şiiri iyi anlayanların bu paralelliği fark etmesi kaçınılmazdı. Kabul etmek gerekir ki Yahya Kemal’den sonra klasik şiirin değerini takdir etmemiz aslında Batı’daki bu yeni şiirle temasımızın neticesidir. O, bize bizde var olanı göstermiştir. Tanpınar ve Eyüboğlu’nun işaret ettikleri kanaat budur. Aynı kanaati paylaşan bu neslin öteki şairlerinden biri de Cahit Sıtkı Tarancı’dır. Sanatının kaynağı hakkında genel bir değerlendirme ortaya koyarken klasik şiirin bu hususiyetine vurgu yapar:

“... Divan edebiyatını ise layıkıyla okuyamadığımı, daha doğrusu okumaya fırsat ve imkân bulamadığımı itiraf edeceğim. Okuyabildiklerim arasında Fuzulî ve Şeyh Galip en başta gelirler. Nedim’i onlarla bir tutmamakla beraber gene severim. Muhakkak ki Divan edebiyatı yabana atılacak bir edebiyat değildir. Mallarmé’nin bütün ömrünü vakfederek yapmak istediği ve Abbe Bremond’un hararetle müdafaa ettiği saf şiiri Divan şairleri asırlarca evvel yapmışlardır... Bakın size, ismi hatırımda kalmamış bir Divan şairinin bir mısraını söyleyeyim:

Men ta senin yanında dahi hasretim sana

Böyle harikulâde mısraları bulunan bir edebiyatı sevmemek mümkün müdür? Gelelim Tanzimat edebiyatına: Ben Tanzimatçıların bir şey yapmış olduklarına kani değilim. Servet-i Fünûn edebiyatını da beğenmem.”⁶²⁸

Cahit Sıtkı’nın divan şiirini iyi tanımadığını itiraf etmesi dikkate şayandır. Bu şiiri ne seviyede okuduğunu bilemiyoruz. Fakat yukarıdaki cümlelerden onu anladığına hükmedebiliriz. İyi bir şairin hangi devre ait olursa olsun, karşılaştığı güçlü bir şiiri

⁶²⁷ Eyüboğlu, Agm.

⁶²⁸ Cahit Sıtkı Tarancı, “Konuşma”, *Yücel*, (1 Aralık 1935) / *Cahit Sıtkı Tarancı Bütün Şiirleri*, (Haz. Asım Bezirci), (2. bas.), Can Yay., İstanbul 1983, s. 11. (Alıntıdaki mısraın kime ait olduğu tespit edilemedi.)

takdir etmesi tabiidir. Nitekim Cahit Sıtkı, Fransız şiirini de aynı takdir ve hayranlıkla karşılar. Ancak bu cümlelerde takdir ve hayranlığın da ötesinde bir duygu gizlidir: Elli seneden beri bütün dünyanın dikkatini çeken saf şiirin, asırlar öncesine ait yerli gelenekte var olduğunu anlamış olmaktan ileri gelen bir hayrettir. Şüphesiz bu yalnız genç bir şairin değil, saf şiire inanan bütün bir neslin hayretidir.

Birbirinden çok farklı iki ayrı zihniyette aynı şiir anlayışının zuhuru nasıl izah edilebilir? Acaba saf şiir, belli toplumsal şartların gerçekleştiği durumlarda mı teşekkül etmektedir? Hippolyte Taine'in tezini de göz önünde bulundurarak mesela toplumlar belli bir refah düzeyine ulaştıklarında sanatta saflığa yönelmekte midir? Uzun ömürlü olmuş medeniyetlere bu dikkatle bakıldığında her hâlde bazı paralellikler görülecektir. O hâlde değişik cemiyetlerde farklı seyretse bile sanat ve şiir için bir tekâmül tarihinin varlığını kabul etmek gerekir. Meseleye bu tarzda yaklaşan Mustafa Şekip Tunç, Batı'daki öz şiir cereyanını böyle bir tekâmül tarihinin neticesi olarak görür. Yazara göre şiir belli bir macerayı yaşadktan sonra kendi üstüne eğilmiştir:

“Şiirin bundan evvel geçirdiği safhaların destanî şeklinde maşerî ülkülerin işlendiğini, bir devrin içtimâî hayatının aksiyon ve vakalar hâlinde dillendiğini; lirik şeklinde iç sızılarıyla istiğraklara kapıldığını; dramatik şeklinde ruhun cemiyet ve tabiatla çarpıştığını ve böylece kâh dışa, kâh içe dönerek plâstik sanatlarla müzik arasında sallandığını, bazen daha yumuşak, bazen daha katı birçok gerginlik dereceleri geçirdiğini söylemek onun macerasını kısaca hatırlamak olur. Fakat vaktaki romantiklerin asil olmakla beraber safdil his ve ihtiras coşkunlukları şiiri boğacak bir dereceye vardı, şiirin damarlarındaki öz şiir temayülü Baudelaire, E. Poe ve Valéry'lerde kendi evine çekilmek ve bitaraf olmak iştiaklarını kuvvetle uyandırdı. O hâlde ki şiir artık kendi dizginlerini kimseye vermeyerek kendini yapmaya, hatta bunu bir din gibi duymaya, kendi istediğinin itidal ve sükûnetle efendisi olmaya, öz şiire zarar veren gönül coşkunluklarını aşmaya koyuldu. Yalnız bu kadar da değil, nesir olarak söylenebilecek her türlü tasvir, hikâye, felsefe, dram ve mantık unsurlarından da sıyrılarak mevzuunu şiire ve şiirini mevzuuna bir eldiven gibi geçirmeye, birini diğerinden ayıramayacak bir hâle getirmeye savaşıyor. Bu mahiyette bir şiir tabiatıyla herkese hitap etmek sevdasından da uzaklaşacaktır. Zaten öz sanat, öz ilim, öz felsefeyi ehli olanlardan başka kim anlar ve kim arar?”⁶²⁹

Mustafa Şekip, bu değerlendirmeyi yaparken tarihi bilinen Batı şiirini esas almıştır. Bunu bütün medeniyetlere genellemenin bazı sakıncaları olmakla birlikte, bu konuda yapılacak geniş bir araştırma her hâlde önemli paralellik bulacaktır. Fakat yazar,

o gün için önemli bir yankı uyandıran öz şiirin kendisiyle ilgilenir. Öz şiir, bütün beşerî zorlamalardan sora kendi dizginlerini eline alarak özüne ait olmayanları üzerinden atmanın yani arınmanın, hatta bunu bir din gibi duymanın adıdır. “*Bu mahiyette bir şiir, tabiatıyla herkese hitap etmek sevdasından da uzaklaşacaktır.*” Nitekim bu derece saflaşmış bir şiirin muhatabı ehil olacaktır. Mustafa Şekip bu cümlelerle o günlerde tartışma konusu olan şiirde mana meselesine cevap vermiş olmalıdır. Zaten şiirde mana meselesi, saf şiir telakkisinin bir yansımsı olarak tezahür etmiştir.

Cumhuriyet Döneminde saf şiir hakkındaki düşüncesiyle ilgi uyandıran bir başka yazar, Nurullah Ataç’tır. Kemal Bilbaşar, Aramak dergisi için yaptığı ankette Ahmet Hamdi Tanpınar’a yönelttiği “*Bizde öz şiir ne zaman başlar?*” sorusunu ona da sormuştur. Klasik şiirin üstünlüklerini bilmesine rağmen, bazı yazılarında onun tasfiyesinden yana olan Ataç, bu soruya “*Bizim Divan edebiyatımız öz şiir ile doludur.*”⁶³⁰ cevabını verir ve bizde öz şiirin (*Poésie pure*) anlamadığını söyler. Yazara göre öz şiir, saf şairanelik hâliyle karıştırılmaktadır. “*Hâlbuki öz şiir dediğimiz şey daha ziyade öz nazımdır. Yani nazım güzelliği bir mısraın manen veya manzum ifade etmesinden hariç, nazım kıymeti.*” Nurullah Ataç, bu anlamda divan edebiyatının saf şiire sahip olduğu iddiasını yineler. Ona göre bu bir tesadüf de değildir. “*Divan şairlerimiz bunu bilerek, düşünerek yapmışlardır. Meselâ Naili’nin:*

Gülzârdan ol şuh-ı dilâra ile geçtik

Gûya ki nesîmiz gül-i ranâ ile geçtik

beyti sırf nazım güzelliği için, nazımın ihsas kabiliyetinden istifade için yazılmıştır.”⁶³¹

Öyleyse saf şiir bizim için yeni bir şiir değildir. Bu “*Avrupalılarda yenidir. Onlar bu hususta bizden geri kalmışlardır. Bunun için Türkiye’de öz şiirin ne zaman başladığını değil, ne zaman bırakıldığını sormak doğru olur. Bizde zannedirim evvelâ Tanzimatçılar öz şiirden başka türlü şiir yazmaya başladılar. Bizde bu manada Avrupa’dan eski olan şiir yenidir.*” Ataç bu sözlerinin nispi olabileceğini de kabul ederek saf şiir hakkında en son şu hükmü verir: “*Bizim için öz şiir, Abbé Bremond’dan öğrendiğimiz bir şey değildir.*”

⁶²⁹ Mustafa Şekip Tunç, “Şiirin Macerası”, *Ağaç*, sayı: 7, (Mayıs 1936), s. 2.

⁶³⁰ “Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat”, *Aramak*, sayı: 6, (Eylül 1939), ss. 2 – 7. / Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (3. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 166.

⁶³¹ Ataç, Agm.

Nurullah Ataç, saf şiir hakkındaki bu düşüncesine daha sonra da sadık kalır. 1944 yılında Ahmet Haşim'i değerlendirirken saf şiirle ilgili olarak şunları söyleyecektir:

“...Haşim'i tanımasaydık öz şiiri kimseden öğrenemeyecektik, demiyorum; onu öğrenmek için Bremond'u okumaya da ihtiyacımız yoktu, şiir geleneğimize anlayışla bakmak yeterdi: Bizim eski şiirimiz öz şiirin ta kendisidir; adını kitapların bile unuttuğu bir şairimizin:

Mısra-ı berceste-i mevzûn bir mana iki

Mısraı, Bremond'un bütün söylediklerini toplayıvermiştir. Ancak öz şiir bizde çok unutulmuştu; o kadar ki yok sanılıyordu. Şiirimizin ahlâk dersi vermek, hakikatler öğretmeğe kalkmak gibi yollara girip kendini inkâr ettiği, hiç olmazsa hoş gördüğü bir zamanda Ahmet Haşim öz şiiri Frenklerde bulup bize gösteriverince şaşırdık, bir sarhoşluğa kapılmış gibi olduk. Haşim bize, ileri sürdüğü düşüncelerin eserini verebildi mi? Onu veremediyse de yani öz şiirin örneklerini gösteremediyse kendisi öz şairin, öz sanatkârın, yani şiiri, sanatı her şeyin üstünde gören, şiire, sanata bir vasıta diye değil, bir gaye diye inanan adamın ne olduğunu anlattı.”⁶³²

Cumhuriyet Döneminde saf şiirden söz eden poetika yazarları, Avrupa'da büyük bir gürültü koparan bu şiirin aslında klasik Türk edebiyatında çok daha önceden ortaya konulmuş olmasına hayret ederler. Çünkü yetmiş yıldır hayran olunan, hatta takip etmekte bile aciz kalınan Fransız şiiri, nihayet inkârıyla övündüğümüz divan şiiri anlayışına varabilmiştir. Bu anlayışa göre, şiir kendi özüne aykırı her türlü fikir ve duygudan arınmış, sadece kelimelerden meydana gelen saf bir terkiptir. Kaynağı ne olursa olsun, herhangi bir ilhamın ilk heyecanı değil, bir ceht işidir. Fakat bunun anlaşılması kolay olmamıştır. Ataç'a göre Ahmet Haşim, Frenklerde bulduğu öz şiiri bize tekrar göstermekle tarihî bir rol üstlenmiştir.

2.5.7 Şiirin Malzemesiyle İlgili Poetik Başlıklar

2.5.7.1 Şiirde Duygunun Yeri

Hangi devirde olursa olsun, duygu güzel sanatların en asli malzemesidir. Aslında sanat en genel ölçüde herhangi bir duygunun tecellisinden başka bir şey değildir.

⁶³² Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze*, (5. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 64. (Alıntıdaki mısraın kime ait olduğu tespit edilemedi.)

Sanatkârı üretmeye zorlayan duygu yükü olmasaydı, her hâlde sanat zuhur etmeyecekti. Bununla birlikte duygu zamana tâbidir. Çünkü her devir kendine has zevk, heyecan ve duyguyla yaşanır.

İlk insanın hayatı gibi duyguları da basitti. Nitekim sanatı da bu basit duyguların ifadesiydi. Fakat ilerleyen zaman, beraberinde karmaşık bir hayat getirmiştir. İnsanı çok farklı şartların önünde bırakan bu hayat, kendi gibi çetrefil duyguların yaşanmasına yol açmıştır. Modern zamana gelindiğinde hayatın tezatları arasındaki sınır neredeyse ortadan kalkar. Ve insanlık bin bir çeşit duygu arasında âdeta duygusuzluğu yaşamaya başlar.

İnsanlığın bugünkü duygu yükü sadece bugüne bakılarak anlaşılamaz. Milletlerin birbirlerine karşı sevgi ve nefretleri genellikle geçmiş asırlardan kalmaz. Öyleyse zamana göre değişen duygular arasında, değişmeyenler de vardır. Millî hafızada tortulanan kimi duygular nesilden nesle aktarılır. O hâlde bugünkü hissiyatımızı tayin edebilmek için, hâl'le birlikte geçmişi de hesaba katmak zorundayız. Fakat duygu dünyamızı tanımak için geçmişin neyine bakmalıyız? Bu soruya çok farklı cevaplar verilebilir. Ancak insanlığın geçirdiği duygu değişimi en iyi şekilde sanat eserleri sayesinde takip edilebilir. Çünkü sanat, her şeyden önce duygunun tanığıdır. Sanat tarihi bu dikkatle incelendiğinde, şüphesiz ilginç ve önemli sonuçlara ulaşılacaktır.

Feodal hayat tarzı birbiriyle ilgili üç ayrı temayı öne çıkarır: Aşk, sadakat ve kahramanlık. Mesela iki ayrı milletin ozanı olan Homeros'la Dede Korkut, aralarındaki binlerce yıllık zaman farkına rağmen, hanlarına bu üç duyguyu telkin ederler. Öyle ki *Odyseia* ile *Bamsı Beyrek* aynı erdemın kahramanıdırlar. Hâlbuki imparatorluklar ölümsüzün ve ölümsüzlüğün peşinde olduklarından sanatlarında akıl ve erdem ağır basar. Bu yüzden klasik sanatları medeniyet tarihine armağan edenler genellikle imparatorluklardır. Birbirinden farklı kitlelerin düzen ve dirlik içinde yaşadıkları bu devirde sanatkâr bireysel özelliklerini fark edemez. Toplumsal değerlere sonuna kadar bağlıdır ve kişiliğini gizler. Bu yüzden mesela Baki tek başına 16. yüzyıldır. İmparatorluklar dağılınca milletler kaderiyle baş başa kalmıştır. Şair artık millî duyguların sesidir. Ben dediği zaman insanlığı değil, milletini kastetmektedir. Bu durum, insanlık tarihinde yalnızlaşmanın da başlangıcıdır. Nitekim bu yalnızlaşma sonraki devirlerde bireye kadar inecektir. Modern zaman bireyi doğurur. Bu zamanın

getirdiği yalnızlık ve ölüm korkusu gibi temler, bireyi derinden sarsan duygulardır. Sanatkâr, bu sarsıntıyı ne kadar gizlerse gizlesin o, eserin en umulmadık yerinde sembolik bir dille konuşmaya devam eder. Kaldı ki duyguları önemseyen, onları gizleme gereği duymayan anlayışlar da vardır. Mesela romantikler için duygu, sanatın en verimli kaynağıdır. Esasen hiçbir anlayış duygunun sanattaki yerini büsbütün inkâr edemez. O sanatın temel malzemesidir. Sadece her devirde, her nevine itibar edilmez.

Duygunun poetik kıymetine geçmeden önce mahiyeti üzerinde kısaca durmak gerekir. Öyleyse duygu nedir? Şüphesiz o, her şeyden önce psikolojik yaşamın bir parçasıdır. Bu yüzden hem bireyin mizacına hem de toplumsal şartlara bağlıdır. İç içe var olan bu iki olgu ise hem karmaşık hem de dinamiktir. Bu kadar girift bir sürecin uzantısı olan duygu; sevinç, keder, heyecan, hüzn, hayal, his hatta rüya gibi çok farklı biçimlerde tezahür eder. O kadar ki bazılarının adı bile konulmamıştır. Sanattaki yansıması ise daha başkadır. İşte poetika metinleri daha çok onun şiire yansıma biçimiyle ilgilenirler.

Duygunun şiirdeki nispeti zamana, mekâna, kültüre ve mizaca göre değişir. Şairlerin farklı derecedeki duygusallığı düşünülürse milletlerin de farklı duygulara sahip olabilecekleri söylenebilir. Ancak bunu ortaya koymak için geniş çaplı karşılaştırma çalışmalarına ihtiyaç vardır. Bununla birlikte birkaç milletin şiirine vakıf olan sanatkârlar konuyla ilgili bazı değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Klasik edebiyat döneminde Arap, Acem ve Türk şiirini karşılaştıran poetik değerlendirmeler mevcuttur. Hatta konuya bilimsel boyutta yaklaşan incelemelere de tesadüf edilir. Mesela Muhakemetü'l-Lügateyn böyle bir düşüncenin eseridir. Tanzimat'tan sonra Arap ve Acem şiirleri yerini, Fransız şiirine bırakmıştır. Cumhuriyet'ten sonra ise yelpaze biraz daha genişler ve bu poetik karşılaştırma Türk ve Batı şiirleri arasında yapılır. Daha dönemin başında böyle bir karşılaştırma yapan Yahya Kemal, Türk şiirini duygu değeri bakımında bütün milletlere üstün tutar: "*Türk edebiyatı fıkirden yana fakirdir, bu nakısayı itiraf ederiz. Fakat hiçbir millet Fuzûlî ve Nedim ayarında iki büyük lirik şair gösteremez.*"⁶³³ Lirik şiiri fikir şiirinin karşısına koyan Yahya Kemal; lirizmi, his veya hüznle yoğrulmuş duygusal şiire denk tutmaktadır. Bununla birlikte şiirde lirizmin kıymeti nedir? Bir başka deyişle lirik şiir poetik bir değere sahip midir? Yahya Kemal,

⁶³³ Yahya Kemal Beyatlı, "Aşk (Lirizm)", *Yarın*, 16 Şubat 1338/1922 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 37.

lirik şiirin değerini şöyle tayin eder: “*Belâgat muallimleri lirik şiiri, şiirin diğer nevileri arasında bir nevi olarak gösterirler. Diğer nevier doğrudur, çünkü şiir olduktan sonra dolaştıkları hususî vadinin ismini alırlar. Lirik şiire bir sıfat vermek iktiza ederse ‘asıl şiir’ demeli.*” Lirik şiiri asıl şiir kabul eden şair, onu birkaç cümleyle şöyle tarif eder: “*Lirik şiir en halis şairlerin elinde gayet sadedir. İlimden, sanattan azadedir. Ne dimağa hitap eder ne de zevke. Kalbinde o ateşten bir kıvılcım olmayan bir kari, Fuzûlî Divanı’nı eline alsa, zanneder ki Fuzûlî’nin o kadar metholunan gazelleri bir düziye tekrar eden aynı kelimelerden, aynı mazmunlardan ibarettir.*” Yahya Kemal, hakiki şiir kabul ettiği lirik şiiri her türlü modanın üstünde tutmuştur: “*Bu nevi şiir, şiirin yegâne nevidir ki fikirde, mazmunda, sanatta yeniliğe asla muhtaç olmaz.*” Yahya Kemal’in sözünü ettiği lirik şiirde duygu ham değildir. Fuzûlî örneğinden rahatlıkla anlaşılacağı üzere sanatın nizamına girerken yeteri kadar işlenmiştir. Nitekim bu düşünce, başka yazarlar tarafından da dile getirilecektir.

Yahya Kemal’in öğrencisi Tanpınar, hüznün şiirdeki önemini inkâr etmemekle birlikte, onun şiire başıboş girmesine karşıdır. Şiiriyeti elde etmek için hüznün dizginlenmesi gerektiğini düşünür:

“Doğrusunu istersek, şiir hüzünden ziyade ruhun kanatlandığı anları benimser. Güzel şiirler, hislerimizin bizi yendiği veyahut yener gibi göründükleri anların değil, bizim onları yenerek efendisi olduğumuz zamanlarıdır. Eski şairlerimiz, bu hakikati bizde çok iyi biliyorlardı. Şiirimizde ‘şevk’ kelimesi, başlı başına bir estetik ifade ederdi. Bunu söylemekle ham bir neşeyi, acının asıl şarabına tercih ediyorum gibi bir netice çıkmasın. Maksadım, sadece, insanlığın dilini kendimizde konuşturabilmek için, geçici şeylerin üstünde durmanın yanlış bir usul olduğunu tekrarlamaktır. Nihayet unutmayalım ki en büyük manasında olsa bile, ıstırap dediğimiz şey, insanlığın gündelik ekmeğidir. Bizi şaire koşturan, kendimizde olanlardan ziyade, yalnız onda bulabileceğimiz şey, yani güzelliştir.”⁶³⁴

Şiiri titiz bir çalışmanın ürünü kabul eden bu poetik düşüncenin sembolistlere ait olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Onu bir kelime işçiliği olarak gören bu anlayış, hüznün ve hisse sadece malzeme olma hizmetini bahşeder. Çünkü şiir daimî güzelliğin tesisi yolunda bütün imkânların yoklanması işidir. Tanpınar, bu noktada klasik Türk şairinin yüzyıllar önce bu telakkiye varmış olmasına hayret eder. Zira o, geçici olan his,

⁶³⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Son 25 Senenin Mısraları-II”, *Tan Gazetesi*, sayı: 260, (İkincikanun 1936) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 377.

hayal ve hüznünden şiiriyete has daimî bir şevk hâlini kurmaya muvaffak olmuştur. Aşağıda verilen aynı yüzyıla ait üç beyit bu durumu kâfi derecede örneklendirir:

Şevkiz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız

Hûnuz ki dil-i gönçe-i hamrâda nihânız

Neşâtî

Bir nîm neşe say bu cihânın bahârını

Bir sâgar-ı keşîdeye tut lâle-zârını

Nedîm

Bir şûlesi var ki şem'-i cânın

Fânûsuna sığmaz âsumânın

Şeyh Gâlib

Hakikaten bu beyitlerde hüznün refakat ettiği daimî bir şevk hâli vardır. Ama onu ölümsüz kılan şey, beyitte bir araya gelen kelimelerin ses ve anlam bütünlüğüdür. Bu, tek tek kelimelerin toplamından çok fazla bir şeydir. Bu şevk hâli âdetâ kelimelerle abideleşmiştir. Bu sağlam mimari, yüzyıllar sonra bile muhataplarına şairinin duygusunu yaşatacak kabiliyettedir. İşte şiiriyet budur. Tanpınar bu şiiriyet hâline kimi zaman rüya der. Bu, tesadüfün göz önüne getirdiği yarı bulanık bir manzara değil; kelimelerle kurulu bir âlemde büyüleyici bir duyguyu, dünyevi olmayan bir başka zamanı yaşamaktır. Tanpınar buna “*bir çeşit murakabe hâli*” adını verir ki az çok sezgicilikle ilgilidir. Nasıl Bergson’da *sezgi* şuurlu bir cehdin neticesiyse Tanpınar’da da şiir şuurlu bir rüya hâli kurmaktır. Burada herhangi bir ses veya imgenin rüyayı çağrıştırması nasıl mümkün olmaktadır, diye bir soru akla gelebilir. Şüphesiz bu, herkes için geçerli olabilecek bir durum değildir. Daha çok sanatkâr yaratılışın getirdiği bir nevi sezme yeteneğidir. Tanpınar, mizacına has bu sezme hâlini şöyle ifade eder: “*Hakikat şu ki, nereden ve nasıl gelirlerse gelsinler, bugün bende musiki ile temasın doğurduğu üç şekil vardır ki, ayrı ayrı ruh haletlerini karşılıyor: Nağmeden bir ağaç, nağmeden bir yükseliş, nağmeden bir yüz... Üçü de anî bir duyuş altında şekillenmiş üç rüyadır.*”⁶³⁵ Öyle anlaşılıyor ki sanatkâr, bir duygu hâlinin refakatinde ani bir sezgiye varıyor. O zaman bütün iş, bu duygu hâlini kurmakta. Sembolistlerin şiirin musikiyle

⁶³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir ve Rüya-II”, *Ülkü*, sayı: 57, (Şubat 1944) s. 5 – 7. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 36.

münasebetinde niçin bu kadar ısrarcı oldukları şimdi daha iyi anlaşılıyor. Onlar, şiiri müziğin ahengine kavuşturmak değil; şiirde müziğe has bir duygu hâli kurmak isterler.

Tanpınar'ın sözünü ettiği rüya hâli ile bilinçaltını olduğu gibi boşaltan gerçek rüya birbirinden farklıdır. Bu ikisi arasındaki münasebet, sanatla tabiatın münasebetine benzer. Kurmaca bir gerçekliğe sahip olan sanat eseri, seçilmiş öğeleri ihtiva eder. Bir başka deyişle bu yapıda lüzumsuz olan ayıklanmıştır. Dahası bu yapıya giren her şey, bütünün hizmetindedir. Yani o bütünün amacına hizmet eder. Tabiat ise bütünlüğü ve amacı anlaşılamayacak kadar karmaşıktır. Orada sayısız sistem bir arada yaşar. Başlangıcı ve sonu bilinemeyen bu sistemler birer tesadüf gibi görünür. Tabii hayatın bir parçası olan rüya da tabiat gibidir. Onda bin bir çeşit tesadüfün renkliliği vardır. İşte bu bağlamda şiir, gerçek rüyanın ifadesi veya taklidi değildir. Belki rüyaya benzer bir âlemin kurgulanmasıdır. Ve orada her şey, bu nizamı kuran estetiğin disiplini altındadır. Gerçek rüya ve hayal oraya girse bile bu disipline tâbi olur.

Rüya ve hayalin şiire kontrolsüz girmesine itiraz eden bir başka yazar, Peyami Safa'dır. Rüya ve hayali tesadüflere bağlayan yazar, şiiri ilhamın değil; iradenin mahsulü sayar:

“Romantiklerden beri şiirle hülyayı ve rüyayı birbirine karıştırmak âdet olmuştur. Hülyalarımız ve rüyalarımız, şuurun tembel ve gevşek bir anında, onun sathına çıkan birtakım hatıra parçalarından, ıttılalardan ve başıboş hayallerden teşekkül eder. Bunların arasından bazı unsurların tesadüfen yan yana gelmesinden doğan ve kökleri hassasiyetimizin dibine kadar uzanan güzel imajlar da bulunur. Derin rüyaların bize verdiği şiir ürpermesini hangimiz duymamışızdır? Fakat bu hayaller, ruhumuzun içinde, şerefinden zekâmızın ve irademizin hiçbir pay istemeye hakları olmayan mesut ve güzel tesadüflerdir. Eskiler, şuurumuzun üstüne gizli şiir perisinin attığı bu düşüş zarına ‘ilham’ derlerdi. Şiirin teşekkülü için iş bu kadarla kalsa, en kaba ruhlu, en ham ervah adam, kendisine tesadüfün ilham edeceği bazı hayallerle bir şair namzedi telâkki edilebilir. Acaba bu adam, eline bir kalem alıp da bir anın hassasiyetini dolduran imajları bir kâğıdın üstüne kayıt etse, hatta bunlar bütün kaidelerine uygun bir nazım şekli vermeye muvaffak olsa tam bir şiir teşekkül etmiş sayılabilir mi? Eskiler az çok şiiri böyle anlıyorlardı.

Fakat şiiri böyle anlamak şair denilen insanı, ilham perisinin dikte ettiği heyecanları hayallerini ve sembollerini kâğıt üzerine geçiren bir kâtip, bir daktilo rolüne indirmek olmaz mı? Gerçi bu ilham, yine o kâtibin ve o daktilonun kendi ruhuna ait bir faaliyetin neticesidir; fakat bu faaliyet, hayırlı bir tesadüften doğmuştur: gözleri görmeyen bir adam, bir hedefe yüz defa ateş etse belki birkaç

kurşunu isabet ettirebilir; fakat içinizde bu adamı: - Ne mükemmel nişancı! diye alkışlayacak tek kişi bulunabileceğini zannetmiyorum...”⁶³⁶

Peyami Safa, şiirin ilham işi olmadığını vurgularken eskileri itham etmektedir. Eskiler derken hangi geleneği kastettiği belli değildir. Divan şairi hiçbir dönemde ilhamına teslim olmamıştır. Halk şairi ise sözlü geleneğe bağlıdır. Onu “irtical”in imkânları içerisinde değerlendirmek gerekir. Fakat yazının ilerleyen bölümlerinde “eskiler” üzerinde durulmadığına bakılırsa bu kavramın modern şiir anlayışını tebarüz ettirmek için bir karşılaştırma unsuru olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aslında yazar, şiiri epik veya lirik duyguların ifadesi addeden anlayışın eskimiş olduğunu vurgular. Bundan böyle şiir “içimize doğan heyecanların hatta en asilini ve en ulvisini bile ifade etmek değildir; hatta içimize tesadüfen – yahut ilham perisinin! – bıraktığı güzel hayalleri ve sembolleri nazım şekliyle haricileştirmek de değildir...”⁶³⁷ Öyleyse şiir nedir? Şairin çetin bir mücadeleden sonra elde ettiği büyük bir zaferdir. Bu savaşta bazı tesadüfler de yaşanacaktır. Ancak zafere ulaşmak isteniyorsa bu tesadüfleri de en iyi şekilde değerlendirerek zorlu ve planlı bir mücadeleyi başından sonuna kadar sürdürmek gerekir. Bu düşüncenin sembolist geleneğe dayandığı malûmdur. Nitekim yazar, düşüncesini Valéry’nin görüşleriyle destekler: “Paul Valéry ruhumuzda, rüyalara mahsus tesadüflerin adi itilalardan farkını inkâr etmemekle beraber, şairin, aklına eseni söyleyen ve yelkenini bu tesadüflerin rüzgârına açmış, pasif bir mahlûk olduğu kanaatinde değildir.” Bundan sonraki bölümde yazar, sürrealizmin sanata bakışını eleştirir. Bunu yaparken Valéry’nin şuuraltı ve rüya hakkındaki poetik görüşünü delil göstererek sembolizmin teorisyeninden şu cümleleri nakleder: “Ne rüya ne de hülya mutlaka şairane değildir. Olabilirler. Fakat tesadüfen teşekkül eden suretler yine ancak tesadüfen ahenkli olabilirler.” Valéry’den iktibas ettiği öteki cümlelerde şiir hâli ile rüyanın birbirine benzer biçimde inkişaf ettiğini, ancak şairin bu anları iradesiyle var edebileceğini öğreniyoruz.

Şiirle rüya ve hatıra âlemi arasında kuvvetli bir benzerlik bulan öteki yazar, Sabahattin Eyüboğlu’dur. Yazara göre şiir de tıpkı rüya ve hatıra gibi insanı realiteden kurtararak ona bir başka âlemde farklı bir heyecanı yaşama hazzı verir. Bir manzumenin

⁶³⁶ Peyami Safa, “Şiir Hakkında”, *Gündüz*, cilt: 4, sayı: 20, (Birinci kanun 1937), s. 41.

⁶³⁷ Peyami Safa, Age.

şiiir sayılabilmesi için realiteyi aşması, rüya ve hatıranıinkine benzer bir iklimi kurması gerekir. Yazar bu nitelikleri haiz şiiir için şunları söyler:

“Hayat karşısında, hayatın bazı anlarında derin ve tarifsiz bir heyecan duyan, zaman içinde uzaklaşır gibi olan şair, bu rast gele doğan heyecanı her zaman duymak ve duyurmak imkânlarını arar. Şiiir, bu imkânların gerçekleşmesidir. Ve şiiir adını verdiğimiz sayılı eserler ancak bizi şu içinde yaşadığımız dünyadan alıp başka bir dünyaya, bir rüya ve hatıra dünyasına götürebiliyor. Bir eserin şiiir olduğunu gösteren en güçlü kanıt da bu alıp götürme değil midir? Farkında olmadan rüya ve hatıra kelimelerini kullandım. Gerçekten rüya ve hatıra dünyasıyla şiiir dünyası arasında büyük bir benzerlik vardır. Kelimelerin anlatılmaz bir ilişki sistemi gerçekleştirmesine şiiir demiştim. Bu ilişki sisteminde kelimeler hayattan âdeta sökülüyorlardı; doğal koşullar içinde birleştiklerinden, başka türlü birleştikleri için onlara verdiğimiz doğal anlamları ve değerleri kaybediyorlar, musiki hâline geliyorlardı. Rüya dünyası da böyle değil mi? Bu dünyada gerçek hayattan uzaklaştığı oranda bir şiiir değeri kazanmıyor mu? Bu dünyada bütün yüzler ve biçimler gerçek hayatla olan ilişkisini kesmiyorlar mı? Rüyada, gerçek hayatın bütün şeylerini elbet görürüz. Fakat bu şeyler, derin duyarlılığımızın değişikliklerine göre görünüyorlar, değişip yeni bir düzene giriyorlar. Hatıralar için de öyle. Onların, zaman içinde uzaklaştıkça, bir tür şiiir havasına bürünmeleri, bugünkü hayatımızda bütün pratik görevlerini kaybettikleri ve garip bir tarzda kaynaştıkları ve biraz da mantıksız göründükleri için değil midir? Gerçek şiiirlerde, bütün bir rüya ve hatıra dünyası bulmamaya olanak yoktur.”⁶³⁸

Sabahattin Eyüboğlu, şiiirde rüya ve hatıra iklimini kuran şeyin kelimeler olduğunu söyler. Bu düşüneyi, “*Şiiir kelimelerle güzel şekiller kurmak sanattır.*” diyen sembolistlere bağlamak gerekir. Nitekim kelimelerin hayattan sökülerek yeni terkiplerde bir araya getirilmesi ve böylece büyüleyici bir sese ulaşılması fikri sembolistlere aittir. Öyleyse Peyami Safa gibi, Eyüboğlu da şiiiri herhangi bir heyecanın ilham ettiğine inanmaz. O bu heyecanın kelime kelime kurulabileceğine kanidir. Bu ise şiiiri çetin bir çalışmanın neticesi kabul etmektir.

Cumhuriyet Dönemi poetika yazarları şiiirle heyecan arasına kalın bir duvar örmek isterler. Onlara göre şiiir, lirik veya epik bir duygu hâlinin tespiti değil, kelimelerin ahenginden doğan muhayyel bir yaşamdır. Bu ikisi arasında kesin bir fark vardır: İlki değişik şekillerde tezahür eden duygunun götürdüğü yere gitmek, ikincisi muhatabına değişik heyecanları yaşatacak duygu hâlini bizzat kurmaktır. Şüphesiz bu poetik kanaatin kaynağı sembolizmdir. Çünkü bazı duyguları dile getirmeyi şiiir için

yeterli bulmayan sembolistlerde heyecanın yerini akıl alır. Onlarda şiir, aklın rehberliğinde kurulmuş sağlam bir yapıdır ve bu yapıda duygu başıboş değildir. Yukarıda düşünceleri değerlendirilen yazarlar genel manada bu düşünceye sadıktır. Poetikasını dönemin hemen ardından veren Necip Fazıl ise duygu ile düşünce arasında kesin bir denge gözetir. Her ikisini de şiir için zorunlu addeden şair, şiiri duygu ile düşünce arasında üçüncü bir faaliyet alanı telakki etmiştir. Yani şiir, duygu ve düşünceden meydana gelen yeni bir renktir. Bu yeni renkte düşüncenin payı neyse duygununki de odur. Şiiri bu ortak alanla temellendiren şair, duygu ve düşüncenin münasebetini şöyle tespit eder: “*Şiir, düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteyişindeki mesut med ve cezirden doğar.*”⁶³⁹ Bununla birlikte Necip Fazıl, duyguyu şiirin ham maddesi saymıştır. Bu ham maddeyi şiir kıvamına getirmek için düşünceyle temas ettirmek gerekir. Aksi takdirde ondan sanat eseri çıkarılamaz. Çünkü “*Şiirin ana maddesi sayılan ham ve cılk duygu ve şiire en uzak nesne bilinen sert ve kuru düşünce teker teker yalnız kaldıkça, hiçbir şiir zarfını kendi başına imlâ etmek talihine eremez. Bunlardan ilki kulağa geldikçe ağlayan köpek yavrusundan, ikincisi de eşya dersleri kadrosundan birer adî sestir.*” Şair, duygu ve düşünceden meydana gelen bu yeni terkibi değişik benzetmelerle tekrar tekrar tarif eder. Bu yeni terkinin duygu ve düşünceden çok farklı olduğunu ısrarla vurgular: “*Demek ki şiir, ‘klor’la ‘sodyum’un bir araya gelince ayrı ayrı hiçbirine benzemeyen esrarlı tuz terkininde ve her terkipte olduğu gibi hisle fikir arasında bir ‘fasl-ı müşterek – ara çizgi’ yolunun menzili...*”

Şaire cemiyet hayatında önemli bir mesuliyet yükleyen Necip Fazıl’ın, şiirde fikri önemsemesi kaçınılmazdı. Ancak onun saf şiirle münasebeti düşünülürse fikre karşı daha ihtiyatlı olacağı tahmin edilebilir. Nitekim şair, fikri duyguyla dengeleyerek bir ara yol bulmuş gibidir. Bu yüzden Necip Fazıl’da fikir, hissî bir nitelik arz eder. Buna fikrin şiirde yer alabilmesi için duyguyla yumuşatılması da denilebilir. Şaire göre “*İçine tek damla fikir düşen his, aslında baştan başa yeni renk pırıltıları kazanacak bir bünye sahibi olduğu hâlde fikir tahassüs edası hâline gelebilmek ve girişeceği müthiş akrobaside kemiklerini ve kılçıklarını kaybedecek kadar yumuşayabilmek için en*

⁶³⁸ Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palmiye Yay., İstanbul 2007, s. 7. (Yazı, 22 Ağustos 1943’te kaleme alınmıştır.)

⁶³⁹ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 4 – Şiirin Unsurları”, *Büyük Doğu*, sayı: 51, (Ekim 1946), s. 2.

kuvvetli ve nadir muamelelerine muhtaçtır.” Aslında bu düşünce kendine uygun mecrayı da bulmuştur: İslami mistisizm. Onda kalp ve kafa aynı idrakte birleşir.

2.5.7.2 Şiirin Düşünce ile Münasebeti

Sanat, bilim ve felsefe gibi zihinsel etkinliğin üç ayrı alanı insanlık tarihinin uzun bir döneminde iç içe var olmuştur. Bu dönemde sanatı bilimden, bilimi felsefeden ayırmaya imkân yoktur. Hepsine aynı gözle bakılır. Öte yandan hayatı derinden etkileyen kutsal kitaplar da ne tam bir sanat ne bilim ne de felsefe eseridir. Her alanın kimi özelliklerine sahip olmakla birlikte, hiçbir alanla sınırlandırılmaz. Böyle bir devrin erdemli insanı kabiliyeti ölçüsünde yarı din adamı, yarı âlim, yarı filozof ve yarı sanatkârdır. Dolayısıyla bilimsel bir bilgiyi, felsefî tarzda oluşturup şiirsel biçimde sunabilir. Bu, aslında ona düşünceyi bütün cepheleriyle görmek imkânını da bahşetmiştir. Ancak bugünün anlayışıyla değerlendirildiğinde yöntem bakımından bazı tutarsızlıkları beraberinde getirdiği söylenebilir. Düşüncenin bu biçimi şüphesiz kendi zamanıyla mutabıktır. Yani bu düşünce biçimi kendi zamanının ürünüdür. Kısacası bu zamanda ne bilim ne felsefe ne de sanat müstakil birer alandır. Bunların bağımsız birer faaliyet alanı olması sonradan vukuu bulacaktır. Hatta bu süreç medeniyetlere göre farklı şekillerde tezahür edecektir.

Pozitivizmi üreten Batı medeniyetinde bilim ve sanat, kesin çizgilerle birbirinden ayrılma yolundadır. Doğu İslam medeniyetinde ise durum biraz daha farklıdır. Çünkü pozitif düşünce bu medeniyet dairesinde henüz tam bir kabul görmemiştir. Zira geleneksel zihniyet buna müsait değildir. Bu durumu anlayabilmek için İslami Devir Türk Edebiyatını kısaca gözden geçirmek kâfidir. Mesela bu devrin ilk eserlerinden Kutadgu Bilig siyasetname tarzında yazılmış ilmî bir eserdir. Fakat aynı zamanda Türk İslam medeniyetinin devlet felsefesidir. Bu ilmî ve felsefî muhteva şiir biçiminde sunulmuştur. Sonraki yüzyılda Ahmet Yesevî'nin başlattığı gelenek ise tasavvufî düşüncenin şiirle işlenmesidir. Bir asır sonra bu gelenek, Yunus Emre'nin dilinde hem yüksek bir düşünceye hem de güçlü bir şiire dönüşecektir. Klasik edebiyatta ilmî eserlerin bile manzum yazılması her hâlde sadece kolay ezberlemek için değildir. Edebiyata gelince, nesir her bakımdan şiirin gölgesinde kalmıştır. Kısacası bu medeniyette düşünceye şiirin nizamı hâkimdir.

Düşünceyle ilişkisi bu kadar sıkı olan şiirin şiir olarak kalması mümkün müdür? Şüphesiz bu düşünce pozitif olsaydı cevap olumsuz olacaktı. Hâlbuki Doğu İslam medeniyetinde şiire giren düşünce şiirseldir. Hilmi Yavuz'un ifadesiyle "*Türk şiirinde 'dünüce' geleneği şiirsel söylemin içinde dile getirildiği için değil, lirik olduğu için şiirseldir.*"⁶⁴⁰ Klasik Türk şiirini besleyen asıl düşünce dinî – tasavvufidir. Bu düşünce sisteminin özünde "*aşk*" vardır. Dolayısıyla akli ve mantığı aşkındır. Böylesi bir düşüncenin determinist yöntemlerle izahı imkânsızdır. Mahiyeti itibariyle son derece lirik olan bu düşünce için şiir ve müzik en uygun ifade vasıtasıdır. Söz değeri taşıyan şiir, düşünceyi ifadeye müzikten daha elverişlidir. Şiir ise kendine bitmez tükenmez bir beslenme kaynağı bulmuştur. Klasik şiirin bütün orijinalitesini yapan bu kaynaktır. Özgün bir dünya görüşüne yaslanan bu şiir, onunla birlikte tekâmül eder. Tanzimat'tan sonra şiir, dayandığı bu dünya görüşünü Batı'dan aldığıyla değiştirmeye kalkınca birden bire kendini inkârın eşiğinde bulur. Öyle ki ondan ilmin vazifesini bekleyenler vardır.⁶⁴¹ Hamit, geleneksel dünya görüşünü kozmik ve metafizik düşünceyle telif etme yoluna gitse de istediği lirizme ulaşamaz. Yahya Kemal, o lirizmin sesini yeniden kurmasına rağmen⁶⁴² "*rindler*"i yad etmekle yetinir; düşüncede derinleşmez.⁶⁴³ Sonraki nesiller ise geleneksel zihniyete yabancıdır. İnkılap ideolojisi de araya girince Mevlâna'dan Şeyh Galib'e büyük bir gelenek, eski ve anlaşılmaz ilan edilir. Cumhuriyetten sonraki mistik arayışlar güçlü eserler vermesine rağmen geleneksel lirizme ulaşamaz. Hatta kimi zaman belagat tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Çünkü artık düşünce yeteri kadar lirik değildir. Dahası metafizik kaygılar ön plandadır. Mistik ve metafizik arayışların dışında kalan şiire gelince Batı'da ortaya çıkan pek çok düşünce akımının etkisindedir. Tanzimat'tan beri devam eden bu etki, Cumhuriyet Dönemine gelindiğinde farklı arayışların bir arada bulunduğu renkli bir manzara oluşturur.

⁶⁴⁰ Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, (1. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 221.

⁶⁴¹ Dönemin pozitivist yazarlarından Beşir Fuat, Muallim Naci ile tartışırken şunları söyleyecektir: "*Bendeniz esasen şiir aleyhinde değilim; şiirin mübalâğata, evhama, hayalata hasrolunması aleyhindeyim. 'En parlağı en büyük yalandır / Doğrusunu bul beni inandır' ve 'Aldanma ki şair sözü elbet yalandır' kavillerini teyit eder yolda söylenen şiirler elbette merduttur. Fakat bendeniz bu yoldaki eş'ara şiir demem, hezeyan derim. Bendenizce asıl şiir cemiyet-i beşeriyenin tehzip-i ahlâkına tenvir-i efkârına hizmet eden manzumelerdir. Gerçi şiirin hurafatı tecviz etmemekle beraber sırf hâkimane olmayan ve mücerret hakimane olduğu için merdudiyeti lazım gelmeyen kısımları da vardır, ancak cemiyet-i beşeriyeye en ziyade hizmet eden eş'ar, neşr-i hakikate, halkı irşada medar olan manzumeler olduğu için bunların aksam-ı saire-i şiire rüchânı nezd-i muallimanelerinde müsellemdir, zannederim.*"⁶⁴¹ Beşir Fuat, *Şiir ve Hakikat: İntikâd*, (Haz. Handan İnci), (1. bas.), YKY, İstanbul 1999, s. 356.

⁶⁴² Şairin bu lirik sesi ne kadar önemsediyini anlamak için "*Aşk (Lirizm)*" başlıklı yazısına bakmak gerekir. Bkz. "*Aşk (Lirizm)*", *Yarın*, 16 Şubat 1338/1922 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 37.

Klasik Türk şiirinin dayandığı düşünce genel anlamda dinî ve tasavvufiydi. Tanzimat'tan sonra bu gelenek bırakılınca arayışlar da başlar. Tanzimat'ın birinci nesli şiire siyasi fikri sokar. İkinci nesil bundan tamamen vazgeçer. Hamit şiire derinlik kazandırmak için az çok felsefeyle ilgilenir. Servet-i Fünûn Avrupa'daki daha yeni mektepleri taklit eder. Bizde ilk defa tecrübe edilen parnasizm şiirin bilime yaklaştırılmasıdır. Fakat Avrupa'daki gibi bizde de uzun ömürlü olmamıştır. Cenab, parnasizmle birlikte daha yeni ve daha güçlü olan sembolizme ilgi duyar. İlkine tepki olarak ortaya çıkan sembolizm, idealizmi ve sezgiciliği savunur. Millî Edebiyat döneminde şiire fikir ve ideoloji hâkimdir. Cumhuriyet yıllarında ise kendisine kadar gelen bu tecrübeye yeni düşünce hareketleri eklenir. Böylece bu dönem şiiri felsefe, fikir, ilim, ideoloji, akıl ve öğreticilik gibi düşüncenin değişik biçimleriyle münasebet hâlinindedir. Konuyu ele alan poetika yazarları, şiirin bu değişik değerle düşünceyle münasebetini irdeler.

Şiir ve sanattaki güzelliğin duygulara değil, düşünceye hitap etmesi gerektiğini savunan Nurullah Ataç, *“Duygularımınla güzel bulduğumda sanat yoktur, düşüncemle güzel bulduğum şey ise sanatın ürünüdür.”* der. Yazar, duyguları harekete geçiren şiiri aldatıcı bulur. Çünkü böyle bir şiir, muhatabına duygusal yaşantılar sunarken kendi eksikliğini gizleyebilir. Ataç'ın şu sözleri bu endişeyi ifade eder: *“Bunun içindir ki beni duygularımınla yakalamaya, duygularımdan yakalamaya kalkışan sanat yapıtları içimde bir korku, bir çekinme uyandırır. ‘Beni aldatmak, kandırmak istiyor.’ derim. Gerçekten güzel olsa, güzelliğine inansa, kandırmaya, aldatmaya kalkar mı? Bende duyguları işletmeye, onlar sayesinde beni coşturmaya özenmez, çırpıplak çıkar önüme, sanata vergi olan değerleriyle beğenilmek ister. Kendi âleminde çıkıp duygular âlemine girmez.”*⁶⁴⁴ Duyguyu şiire yabancı sayan Ataç, şiiri düşünceye yaklaştırmaktadır. Fakat buradaki *“düşünce”* kelimesine bakarak şiirin fikrî ya da öğretici olduğuna hükmedilemez. Yazar şiirdeki belâgat ve öğreticiliğe karşıdır. Bir yazısında *“Şiirde belâgat bulunması, nazmın öğretmeye alet edilmesi bana çok ‘anachronique’ bir şey geliyor. Bu matbaanın, hatta yazının icadından evvelki devirlere*

⁶⁴³ Necip Fazıl'ın üçüncü sınıf şairden sayarak *“pastanın unundan ve has ekmekten habersiz, basit kremacı ve köpükçü”* diye nitelendirdikleri arasında Yahya Kemal'i de ima ettiği düşüncesindeyiz. Bkz. “Poetika: 5 – Şiirde Kütük ve Nakış”, *Büyük Doğu*, sayı: 52, (Ekim 1946), s. 2.

⁶⁴⁴ Nurullah Ataç, *Karalama Defteri ~ Ararken*, (6. bas.), YKY, İstanbul 2005, s. 101.

ait bir ihtiyaçtır."⁶⁴⁵ der. Öyleyse yazar, şiirsel güzelin düşünülerek kelime kelime ortaya çıkarıldığına inanmaktadır. Buna şiirin zihinsel oluşu da denilebilir. Bu tasavvurun saf şiir yanlısı sembolistlere ait olduğunu belirtmek gerekir. Bunun için dönemin önemli kültür ve sanat dergilerinde yer alan Valéry'ye ait şu cümleleri hatırlamak yeterli olacaktır: "*Bir şiir zihnin 'intellect'in bir bayramı olmalıdır. Başka bir şey olamaz*"⁶⁴⁶

Cumhuriyet Dönemi yazarları, şiirde herhangi bir fikrin savunulmasına karşıdırlar. Daha dönemin başında Haşim, herhangi bir fikri savunmak bir tarafa, fikrî bir mana ifade edecek her şeyi şiirden kovar. Haşim'e göre şiirdeki fikir "*bayağı mütalaalar yığını*"⁶⁴⁷ dır. Ona itibar edenlerse şiiri tanımayanlardır. Haşim'den sonra Yahya Kemal, Türk şiirinin fikirden yana fakir olmasını önemli bir hususiyet olarak zikreder: "*Türk edebiyatı fikirden yana fakirdir, bu nakisayı itiraf ederiz. Fakat hiçbir millet Fuzûlî ve Nedîm ayarında iki büyük lirik şair gösteremez.*"⁶⁴⁸ Yahya Kemal, her ne kadar nakısa dese de lirizmin bu fikir eksikliğinden doğduğunu ima etmektedir. Sanatında olduğu kadar poetikasında da Haşim'le Yahya Kemal'i birleştiren A. Hamdi Tanpınar, 30'lu yıllarda şiirden büyük fikirler bekleyenlere isyan eder. Şiiri "*gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet*" olarak düşünen yazar, bu beklentinin yanlışlığına vurgu yapar:

"Bu böyle olduğu hâlde, maalesef memleketimizde mutlak derecede bir ekseriyet hâlâ sanatkârda büyük insanî mefkûrelerin bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusundadır. Asaleti nispetinde sakat olan bu arzuda, şiir hakkında yerleşmiş, kök salmış batıl zanların, yanlış telâkkilerin mühim bir hissesi vardır. Filhakika malzemesini lisan gibi umumun malı olan bir membadan alması, diğer sanatlara nispeten tekniğinde mevcut zahiri kolaylıklar ve daha bunlara benzer birçok sebepler, onu zaman zaman tabiatın büsbütün haricinde olan yanlış telâkkilere maruz bırakmış ve âdeta fikrin her çeşidini istiaba elverişli bir nevi imtiyazlı kap olarak kabul ettirmiştir. Bu yüzdendir ki sadece mustarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lâzım gelen şiiri çok defa irşadın kürsüsünde vaaz eder gördük. Hakikatte bütün bunları ifade için başka bir dil, yevmî hayatımızın aynası olan nesir vardır."⁶⁴⁹

⁶⁴⁵ Nurullah Ata (Ataç), "Fikirler ve İnsanlar; Şiir ve Düşünce", *Milliyet*, sayı: 2410, (24 Teşrin-i evvel 1932).

⁶⁴⁶ Paul Valéry, "Şiir Meseleleri", *Kültür Haftası*, sayı: 15, (Nisan 1936), s. 284.

⁶⁴⁷ Ahmet Haşim, "Şiirde Mana", *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

⁶⁴⁸ Yahya Kemal Beyatlı, "Aşk (Lirizm)", *Yarın*, 16 Şubat 1338/1922 / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 37.

⁶⁴⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir Hakkında – I ", *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), s. 18. / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, ss. 13 – 17.

Tanpınar'ın şiirle öteki sanatları karşılaştırması Haşım'le aynıdır. Şiirin fikirle münasebeti konusunda ise adeta Haşım'i tefsir etmiştir. Bununla birlikte gerçekten fikir, şiire bu kadar yabancı mıdır? Onu şiir için muzır kılan nedir? Fikrin bu derece aleyhinde olmak hangi endişenin neticesidir? Tanpınar bu endişesinin gerekçesini şöyle izah eder:

“Buna mukabil tabiatı itibariyle toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün selâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiçbir nazariyeyi izaha ve hiçbir davayı ispata müsait değildir. O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temasından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşünmek ona terettüp etmez. Böyle bir teşebbüste derhal kendi tabiatının haricine çıkmak felâketine duçar olur. Edebiyatımızda bol bol görülen hasret-namelerin hitabet ve belâgat numuneleri, hangi mebdeden hareket etmiş olursa olsun bu yanlış adımın vardığı tatsız neticelerdir. Eğer onları sevdiğimiz, beğendiğimiz anlar olmuşsa, bu şüphesizdir ki sanattan büsbütün başka endişelerin doğurduğu alâkalarla olmuştur. Türkçe çok yerinde olan bir tefrikle bu kabil mahsullerine ‘nazım’ der. Bunlar muayyen bir gaye takip ederler. Her emel bir neticenin etrafında toplanır. Hâlbuki hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddi tarafıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.”⁶⁵⁰

Tanpınar'ın fikir aleyhtarlığı sembolizm ve saf şiire ilgisinden ileri gelir. O, şiirin şiirden başka maksadının olmadığına kanidir. Bir başka deyişle şiirin kendinden başka iletisi yoktur. Bu yüzden hiçbir fikrin şiire nüfuz etmesi düşünülemez. Saf şiiri savunanların fikre bu derece karşı çıkmaları bir tarafa, şiirin fikirden tamamen azat olması mümkün müdür? Düşüncenin kurduğu bir yapıdan fikri bütünüyle çıkarmak kolay değildir. Önemli olan onun şiir içinde eritilebilmesidir. Valéry, şiirle fikrin münasebetini şöyle tayin eder. “*Şiir aktif prensibine irca edilmiş edebiyattan başka bir şey değildir. Şiire her nevî idoller, realist hayaller, ‘gerçek’in diliyle ‘yaratma’nın dili arasındaki équivoques’ler sokuldu. Bir şiirin mevzuu bir insanın adı kadar kendisine yabancı ve kendisi için o kadar mühimdir. Mısralarda fikir, meyvedeki besleyicilik hasleti gibi saklı olmalıdır. Bir meyve gıdadır, fakat sade lezzet görünür. İnsan yalnız haz duyar, fakat bir gıda almış olur. Mahzuziyet, beraberinde getirdiği bu hissedilmez*

⁶⁵⁰ Tanpınar, Age.

paydayı örter."⁶⁵¹ Valéry, dönüştürülmek şartıyla şiirdeki fikrin aleyhinde değildir. Hatta ona besleyicilik sıfatını vermesi şiir için önemine inandığını gösterir. Öyleyse esas olan fikrin şiirde eritilebilmesidir. Böylece o, kuru mantık dokusundan kurutulularak şiirin bir elemanı hâline gelecektir. Aksi takdirde fikir ne kadar yüce olursa olsun tek başına şiiriyeti yapamaz. Bu yetersizliği işaret eden Mustafa Şekip şunları söyler:

"Enteresan bir fikir söylemek veya bir şey anlatmak şiir olabilseydi bütün fikir ve hikâyeler birer şiir olurdu. Şiir, bunların hiçbirisi olmadığı gibi üçünün (madde, şekil, mevzu) bir araya gelmesi de değildir... Her şeyden çok mevzu a ehemmiyet vermek, şiire nesrin vazifesini yüklemek, şiiri kaybetmeye götürmek olur. Sadece hayallerin parlaklığı, kullanılan dilin inceliği, kompozisyonun kusursuzluğu, fikirlerin değeri, ifadenin çekiciliği gibi kıymetler nesir için kâfi ise de şiir için değildir. Şiir kıvılcımının çakması bunlardan başka ve fazla bir unsurun araya girmesiyle olur. Hiçbir fikir veya mevzuun kendi başına şiir olmaması ve her fikirden bir şiir çıkabilmesi bunu gösterir.

Şiir, felsefe ve ilim gibi mücerret fikirlerle değil, hayal ve sembollerle yapılır."⁶⁵²

Bu satırların yazarı, şiirdeki fikrin tek başına önemli olabileceğine inanmaz. Yani fikrin şiirde bulunması gerekir, ancak bu yeterli değildir. Valéry'nin dediği gibi, şiirdeki fikir bir insanın ismi kadar kendisine yabancı, ancak bir o kadar da önemlidir. Şekip'e göre şiir, herhangi bir fikrin hayale veya sembole dönüşmesidir. Çünkü şiiriyeti yapan değer, bu hayal ve sembollerdir.

Cumhuriyet Dönemi'nde fikri poetik bir kıymet olarak en fazla savunan Necip Fazıl'dır. O, kendinden öncekilerin şiir için muzır addettikleri fikre poetik bir yaklaşım getirmiştir. Hatta fikri, şiirin en önemli öğelerinden biri saymakta sakınca görmemiştir. Fakat Necip Fazıl, fikri şiire kaba ve ham biçimiyle kabul etmez. Onu şiire mal etmek için esaslı bir değişime tâbi tutar. Bu değişim sürecinde fikrin kimyasını değiştiren şey ise "his"tir. Fikir hisle birleşince şiire has bir malzeme ortaya çıkar. Öyleyse "*Şiirde başlıca iki büyük unsur vardır: His, fikir...*"⁶⁵³ His bir nevi duygudur, fikir ise düşünce. Yani şiirin hakiki malzemesi duygu ile düşünce arasında bir şeydir. Şair buna "*düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi*" adını verir. Necip Fazıl'a göre şiir "*bu iki unsurdan her birinin öbürünü kendi nefesine irca etmek isteği içindeki mesut med ve cezirden doğar.*" Duyguya yaklaşan düşüncenin kazanacağı en temel nitelik, lirizmdir. O hâlde şair, tıpkı gelenekte olduğu gibi şiiri besleyecek yeni bir

⁶⁵¹ Paul Valéry, "Şiir Meseleleri", *Kültür Haftası*, sayı: 15, (Nisan 1936), s. 284.

⁶⁵² Mustafa Şekip Tunç, "Şiir ve Fikir", *Ağaç*, sayı: 4, (Nisan 1936), s. 2.

lirizmin peşindedir. Buna gelenekte var olan dünya görüşünün yenilenerek şiire mal edilmesi de denilebilir. Fakat şunu da kabul etmek gerekir ki söz konusu dünya görüşü gelenek tarafından benimsendiği, hatta geleneğin en önemli dinamiği olduğu için hiçbir iddia taşımazdı. Dolayısıyla şiirde yer alırken lirizmin bütün imkânları yoklanır. Hâlbuki Cumhuriyet Döneminde reddedilmiş bir geleneğin parçası olarak algılandığı için kendini kabul ettirme ihtiyacı hisseder. Bu yüzden zaman zaman belagat tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Aksi takdirde anlamsızlıkla itham edilecektir. Nitekim Cumhuriyet Döneminde aynı dünya görüşünün şiirini veren hiçbir şair mesela bir Yunus Emre kadar lirik değildir. Çünkü Yunus Emre’de, duygu ile düşünce birleşerek geleneğin çok iyi bildiği aşkı meydana getirmiştir. Yunus’ta her şeyin ölçüsü aşktır. Aşka varamayan fikir de his de ham ve iptidaidir. Yunus, ilhamını bu aşktan alır, her hâli bu aşkın aydınlığında sezer ve her şeyi bu aşkla tadar. Yunus Emre’ye “*Beni de piştiğin belâ kabında / O kadar kaynat ki buhara benzet*” diye seslenen Necip Fazıl, bu yüzden hisle fikri birleştirme konusunda ısrar eder. Tek başına ne his ne de fikir sanat olmaya layıktır:

“His, fikir olmaya, fikir de his olmaya doğru kıvrımlaşmaya başlayıncadır ki kıvrımlar arasındaki halkaların içinde sanat karargâhını kurar.

Şiirin ana maddesi sayılan ham ve cılk duygu ve şiire en uzak nesne bilinen sert ve kuru düşünce teker teker yalnız kaldıkça hiçbir şiir zarfını kendi başına imlâ etmek talihine eremez. Bunlardan ilki, kulağı çekildikçe ağlayan köpek yavrusundan, ikincisi de eşya dersleri kadrosundan birer âdi sestir.

Şiir, tek kelimeyle üstün idraktır ve idrak yolunda basit ve kuru fikrin koltuk değneklerini elinden alıp onu karanlık sezîşlerin kanadı üzerine çeken ve ışık hızıyla uçuran sihirli seccadedir.

Öyle ki şiirde kuru ve kaba fikir, maden suyunda çelik ve pancarda şeker gibi kendi asli maddesi ve rengiyle görünmeyecek, tâbi olduğu büyük duygu hamurunun ana rengi içinde inhilâl edecek yoklara karışacaktır.

Netice ve tabir: Şiirde temel unsur, fikrin tahassüs edası şekline bürünmesinden ibarettir.”⁶⁵⁴

Necip Fazıl, fikrin şiirde yer alışı Valéry’ye benzer biçimde tasavvur etmektedir. “*Mısralarda fikir, meyvedeki besleyicilik hasleti gibi saklı olmalıdır. Bir meyve gıdadır, fakat sade lezzet görünür. İnsan yalnız haz duyar, fakat bir gıda almış olur. Mahzuziyet, beraberinde getirdiği bu hissedilmez paydayı örter.*”⁶⁵⁵ diyen

⁶⁵³ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 4 – Şiirin Unsurları”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 51, (Ekim 1946), s. 2.

⁶⁵⁴ Kısakürek, Agm.

⁶⁵⁵ Paul Valéry, “Şiir Meseleleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 15, (Nisan 1936), s. 284.

Valéry'ye mukabil Necip Fazıl “...*şiiirde kuru ve kaba fikir, maden suyunda çelik ve pancarda şeker gibi kendi aslî maddesi ve rengiyle görünmeyecek, tâbi olduğu büyük duygu hamurunun ana rengi içinde inhilâl edecek, yoklara karışacaktır.*” cümlelerine yer verir. Bu iki tasavvurda da fikrin şiirdeki nispeti ve duygu ile münasebeti aynıdır. Hatta ilkindeki “*meyve-besleyicilik*” benzetmesi ikincisinde “*su-demir*” ya da “*pancar-şeker*” biçiminde aynen mevcuttur. Her ikisinde de fikrin işlevi aynıdır. O, şiiri görünmeksizin besleyen özdür. Öyleyse saf şiir yanlıları şiirdeki fikre karşı değildirler, fikrin şiirde açıkça ifadesine, bir başka deyişle herhangi bir fikrin savunulmasına, şiirin fikir için yazılmasına karşıdırlar. Yoksa fikirsiz şiirin omurgasız bir şey olacağını onlar da bilirler. Necip Fazıl, fikrin şiirdeki nihai hâlini “*fikrin tahassüs edası şekline bürünmesi*” olarak tarif eder. “*Tahassüs edası*” kavramı lirizmle birlikte musikiyi de düşündürmektedir. Saf şiir yanlılarının musikiye ilgileri hatırlanırsa bu çıkarımı yadırgamamak gerekir. Nitekim saf şiirin bir başka taraftarı Abdülhak Şinasi Hisar, Dergâh'taki bir yazısında fikrin şiirdeki ifadesi için şu tespitte bulunmuştur: “*Şiir bir fikri musiki gibi bir ahenkle ifade eder.*”⁶⁵⁶

Necip Fazıl'ın sözünü ettiği fikir, gelenekte olduğu gibi bir dünya görüşüdür. Kendi medeniyet felsefesini ifade eden bu fikir, aslında hayatın her yönüne nüfuz etmesi gereken yaşam kaynağı; günöbirlik kaygıların üstünde köklü bir yaşam felsefesidir. Yani herhangi bir ideolojik kaygıdan uzaktır. Dolayısıyla şiirin ve sanatın da en temel kaynağıdır.

Cumhuriyet Devri poetikaları, ideoloji manasındaki fikri kesin bir dille reddederler. Hatta sanatlarında ideolojiyi öne çıkaranlar da fikri, poetik olarak savunmamışlardır. Zaten fikir ve ideoloji açık ve kapsamlı bir mesele olarak ele alınmamıştır. Bu tür ideolojik fikirler, kimi zaman sadece ima edilirken bazen de asıl maksadın gizlendiği tartışmalara konu olmuştur. Bunun en tipik örneklerinden biri yukarıda değerlendirilen “*Putları Yıkıyoruz*” kampanyasıyla başlayan tartışmadır. Ancak bu gibi tartışmalarda da poetik ölçülerin dışına çıkmıştır. Ciddi poetika yazılarında ise ideolojiye karşı çıkıldığı görülür. Bunlardaki temel hükme göre ideolojinin başladığı yerde şiir biter. İdeolojinin şiirle ilgisini değerlendiren Yahya Kemal, onu sanatın en büyük düşmanı sayar ve şöyle der: “*Asıl şiire tarizlerin en keskinleri, öteden beri, şiiri bir müddeaya alet ederek teganni edenlerden gelir. Ahlak,*

⁶⁵⁶ Abdülhak Şinasi (Hisar), “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), s. 193.

*din, milliyet veyahut halk ideallerini birer kıyam bayrağı gibi kaldıranlara; her millette ve her zaman, ‘halis şiir’i – daha doğru bir tabirle asıl şiiri – dert edinmiş olanlara en acı bir vicdan davası açarlar ve onları tezyif hatta tahkir ederler.”*⁶⁵⁷ Asıl şiirin hiçbir iddiaya alet edilemeyeceğini söyleyen şair, Cumhuriyet yıllarında dinî ve sosyalist ideolojilerin şiire bakışını tenkit eder. Yahya Kemal’in “*Putları Yıkıyoruz*” başlıklı ideolojik hareket münasebetiyle, Nazım Hikmet ve taraftarlarını hedef aldığı söylenebilir. Sosyalistlere göre saf şiir, burjuvanın halkı efsunlama aracıdır. Orhan Veli bile bütün bir edebiyat tarihini değerlendirirken “*Bugüne kadar burjuvanın malı olmaktan, yüksek sanayi devriminin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf ‘müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak’ şeklinde tecelli ediyor.*” diyecektir. Halka haklarını haber verip “*devrim*”e hizmet etmeyen her türlü sanat gibi bu şiirin de ortadan kaldırılması gerekir. Çünkü insanlığa faydası yoktur. Bu sosyalist teze cevap veren Yahya Kemal, hakiki şiiri insanlığa faydası noktasında muhakeme ederek bu görüşün yanlışlığını ortaya koymaya çalışır:

“Yalnız bizde değil, her millette hâdis olmuş bu davayı muhakeme edecek olan munsif bir insan diyebilir ki : - Bu ithamcılar ne demek istiyorlar? Beşeriyette halis şiir olmasın mı diyorlar? Çünkü halis şiirin olması beşeriyete bir zarar vermez, beşerin ıstıraplarına doğrudan doğruya şifa vermemek ve bîgâne kalmak, olsa olsa, fayda bahşetmemek demektir. Lâkin zarar vermektir denilemez. Beşer arasında bir değeri olan asıl şiirin hiç olmaması ise muhakkak bir zarardır.

Aynı munsif insan muhakemesine devam ederse başka bir noktayı görür ve diyebilir ki: - Asıl şiirin haram edildiğini ve şiirin bütün kuvvetiyle artık bir müddeanın hizmetine girdiğini farz edelim. Lâkin şiir kimin hizmetine girsin? Mutaassıpların mı? Yoksa Nazım Hikmet’in mi? Yahut da bir üçüncü, bir dördüncü, bir beşinci belki de yüzüncü müddea sahibinin mi? Hangisinin hizmetine girsin?

Bunlardan herhangi birinin hizmetine girse kızılca kıyamet asıl o zaman kopar; bu bahsi beyhude uzatmaya değmez. Son söylenecek budur ki, sağdan sol’a, kadar, zaten bin türlü silâhla boğuşan bu müddeacıların elinde şiir de fazla bir silah olur, işte o kadar...

Yani anlıyoruz ki şiirin bir müddeaya çok mükemmel bir âlet olabilmesi ancak azamî derecede harcıâlem olmakla mümkün olur. Artık şiirde devir devir görülen tazelik, yenilik, şahsiyet, hâsılı şiir denilen unsurun ‘hayatiyet’i bitmiş demektir.”⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 26.

Hangi düşünceye dayanırsa dayansın, şiire ideolojik bir misyon yükleyenler, kendinden başka gayesi olmayan saf şiiri insanlığa faydasız, hatta zararlı addetmişlerdir. Onlara göre şiir mevcut ideolojinin erdemlerini anlatarak insanlığa büyük bir hizmette bulunabilir. İşte bu düşünceyi cevaplandırın Yahya Kemal, çatışma hâlindeki ideolojilere hizmet edecek şiirin insana fayda sağlamayacağını söyler. Ayrıca bunu yaparken harcıâlem olacağından ortada şiir de kalmayacaktır. Kısacası ideolojilere hizmet eden şey, şiir adına layık değildir.

Sosyalist ideolojiyi hedef alan başka yazar, Necip Fazıl'dır. Sanat telakkisi bakımından marksist ideolojinin tam karşısında yer alan Necip Fazıl, bu ideolojiyi şöyle değerlendirir:

“Sol temayüllü sanat, sanatı, tamamıyla sosyal davaların bir kölesi, bir vazife-darı telâkki ediyor. Demiyorum ki sanatın sosyal iddiaları yoktur, fakat sanat her şeyden evvel kendi içine, kendi kanunlarına, kendi muadelelerine tâbi bir fonksiyondur. Her davaya yardım edebilir, her davayı görebilir, fakat münhasıran hiçbir davanın mahkûmu değildir. Nasıl yapıyor? Mesele oradadır. Sanatın nasıl yaptığı, neyi yaptığından müphemdir. Bunun içindir ki hiçbir şair, millet kelimesini kullanıyorum diye millî şair, vatan kelimesini kullanıyorum diye vatanperver şair, inkılâp kelimesini kullanıyorum diye inkılâpçı şair olamaz...”

Kaldı ki sol cereyanlar materyalist ve şiirin en büyük kaynağı olan ruh ve ideal prensiplerden aykırı bir kaynak temsil ettiklerine göre şiir ve sanatla telif kabul etmeyecek yegâne cereyandır.”⁶⁵⁹

Kendi sanat anlayışını “*ruhçu, kaliteci, sürnatural ve merveyyö... yani anti materyalist*” olarak tarif eden Necip Fazıl, bu telakkiye uygun bir ideolojiyi şiire aykırı bulmaz. Yeter ki ideoloji sanatı mahkûm etmesin. Şair, “*şiirin en büyük kaynağı olarak ruh ve ideal prensipleri*”ni göstermektedir. Dolayısıyla sanat anlayışı ruhçu bir ideolojiyle bütünleşebilir. Hâlbuki materyalist ideoloji sanatın bu en büyük kaynağını inkâr eder. Bu yüzden Necip Fazıl, onu sanatla telif kabul etmeyen tek ideoloji olarak gösterir. Materyalizm bir tarafa bırakılırsa ideolojiyi bütünüyle reddetmeyen şair, sonradan yazdığı Poetika’da düşüncesini daha da sistemleştirecektir. Ancak burada fikri hisle dengeleme ve onu şiire has bir malzeme hâline koyma noktasında daha ısrarcı olacaktır.

⁶⁵⁸ Beyatlı, Age.

⁶⁵⁹ Heray, “Necip Fazıl Diyor ki”, *Heray*, sayı: 4, (Haziran 1937), s. 6.

Fikir ve ideolojiye bu kadar müsamaha gösteren şiirin ilme kayıtsız kalması düşünülemez. Çünkü ilim, düşünce hayatının en geniş sahasıdır. Dolayısıyla zihinsel faaliyetin her alanıyla münasebeti vardır. Aslında ilim ve şiir zihinsel hayatın kutupları gibidir. Ne kadar ayrı uçlarda olurlarsa olsunlar yine de birbirini tamamlarlar. Biri olmadan ötekini kavramak imkânı yoktur. Tekâmülleri de birbirine bağlıdır. Birinin ihmal edildiği medeniyette öteki gelişemez. Çünkü ikisi de düşüncenin verimidir. Düşünce tek taraflı gelişmez. Şiir onun ufkunu açar, ilim onu disiplin altına alır. Bu yüzden şiirle ilim arasında menfi bir rekabet düşünmek doğru değildir. *“İlim, ne yapıyorsa hayat için yapıyor. Sanat da öyle. Fakat zekâyâ hitap eden ilim, hisse ve sezgiye hitap eden sanatı alt ederse veya tersi olursa, kafa ile kalp birbirinden ayrılmış olur. İlim ve sanat, zekâ ve his... Biri öbürünün panzehiridir. İlimsiz sosyete hareketsiz, sanatsız sosyete ahenksizdir. Tek taraflı bir gelişim hayatın zararınadır. Daima denklik.”*⁶⁶⁰ Şairlerin ilim adamlarını, ilim adamlarının da şairleri küçümsediği devirler aslında şiirin de ilmin de zayıf olduğu devirlerdir. Şiirin gücünü idrak edememiş ilim adamı, ilme itibar etmeyen şair kadar acizdir. İlimsiz şiiri temelsiz duvara benzeten Fuzûlî, bu hakikati haykırır. Bir şaheserin yazılması ilmî bir keşiften daha kolay değildir. Diğer taraftan medeniyet tarihine şaheserler bırakacak kadar kemale ermiş milletler ilimde geri kalmaz. Gelişmiş medeniyetler ilim ve sanat üzerinde yükselmiştir.

Şiir ve ilmin münasebeti meselesi, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde fazla dikkate alınmamıştır. Ancak ilerleyen yıllarda yazılan kimi poetikalarda önemli bir yer tutar. Bu metinlerde mesele genellikle karşılaştırma biçiminde ortaya konmuştur. Söz konusu karşılaştırma bir tarafın üstünlüğünü ilan etmek için yapılmaz. Daha çok birinin ötekine farkını belirtmek için yapılır. Âlimle sanatkârı karşılaştıran İsmail Hakkı’ya göre, her ikisi de haricî âlem üzerinde aklıyla çalışmaktadır. Fakat amaçları aynı değildir. Âlim kâinatın kanunlarını ararken, sanatkâr onun manasını irdeler. Tabi amaçlar farklı olunca yöntemler de farklı olacaktır. Yazar bu farklılığı şöyle ortaya kor:

“Âlim haricî âlemi zihinle ve elle karıştıran adamdır. Âlimin aradığı şey bu âlemin kanunlarıdır. Âlim olmuşu, olanı, olacağı arar. İlmin vazifesi bize doğruyu öğretmektir. Bu doğru âlimde değil, hariçte, tabiattadır. Âlim afakî şeyi bir zekâ ile çalışır. İlmin tatbikatta neticesi amelî faydaları temin etmektir. İlim

⁶⁶⁰ Suut Kemal Yetkin, “Sanat ve İlim”, *Kalem*, cilt: 2, sayı: 10, (Mart 1939), s. 154.

duygu, din, ahlâk milliyet, insaniyet duygularının tesiri altında kalmaz, yalnız bir tesir altındadır. O da doğruluk (hakikat) dedikleri şey...

Sanatkâr da haricî âlemi zihinle ve elle karıştıran adamdır. Şu mühim farkla: Sanatkârın aradığı şey bu âlemin kanunları değil manasıdır. Hâlbuki âlemde bu mana yoktur. Âlem sade kendi zaruretlerine tâbi fakat bizim telâkkilerimizden habersizdir. Âleme bu manayı veren sanatkârın kendisidir. O hâlde sanatkâr ‘âlemi manalı bir tarzda gören adam’ demektir. O hâlde sanat âlemin manalı bir tarzda görünüşü demektir. O hâlde sanatın vazifesi âlemi doğru görmek değil, manalı yani güzel görmektir. Sanatkâr âlemi niçin böyle görüyor? Gizli, kaçıcı duygularına bir kalıp yapmak için güzellik denilen bu manevi âlem meydana çıkmak için renk, ses, söz denilen maddelere muhtaçtır. İlim bize doğruyu, zarureti öğretiyor. Sanat bize güzel hürriyeti öğretiyor.”⁶⁶¹

İlim adamının aradığı kanunlar kâinatta mevcuttur. Hâlbuki sanatkârın aradığı mana kâinatta değil kendindedir. Öyleyse âlim kâinatta kâinatı ararken, sanatkâr kâinatta kendini aramaktadır. Yazar, sanatın tarifini de bu temel farktan çıkarmış ve “*sanat, âlemin manalı bir tarzda görünüşü*” demiştir. Bu karşılaştırmada dikkatten kaçan bir hususu belirtmekte fayda vardır. Kâinatın kanunlarında kâinatı arayan ilim adamına karşılık, kâinatta kendini arayan sanatkâr, kâinatın dışında bir varlık değildir. Yani o da kâinatın bir parçasıdır. Öyleyse kâinatı manalandırmak için kendi/onun değerlerini arayan sanatkârın, kâinatın doğrularını bulmak için onun kanunlarını arayan âlimden farkı yoktur. Eğer varsa o da aranan şeydedir. Ancak kâinatın kanunlarını bulmak da kâinatı manalandırmak değil midir? Nitekim keşfedilen kanunlar beşerî idrake ait birer “*doğru değer*” tespitinden başka bir şey değildir. Hatta bu doğru değerler, medeniyet tarihinin tekâmülüne paralel olarak daima değişir. O kadar ki geçmişin ilmi, bugünün batılı derecesindedir. Mesele derinlemesine irdelendiği zaman estetiğin temel öğelerinden “*doğru*” ve “*güzel*” kavramlarına kadar gidilecektir. Sanatkârı ve ilim adamını bu arayışa iten temel dürtü de birbirinde çok farklı değildir. Zevk ve merak ilkesi hem ilmin hem de sanatın sebebidir. William Wordsworth hakikatin peşindeki sanat ve ilim adamının duyduğu zevki şöyle tarif eder: “*Gerek ilim adamının ve gerekse şairin bilgisi zevklidir; lâkin birinin bilgisi bize tecrübelerimizin zaruri bir parçası, tabii bir mirasımız gibi bağlıdır; diğeri şahsî ve ferdî bir kazançtır; bunu biz yavaş yavaş elde ederiz. İlim adamı hakikati uzak ve meçhul bir yardımcı gibi arar, yalnızlıkta onu takdis eder ve sever. Şair ise, bütün insanların iştirak ettiği bir şarkı söyler ve hakikatin karşısında, dostlarımız ve yakın akrabalarımız karşısında*

duyduğumuz zevki duyar.”⁶⁶² Bu cümlelerde şairin çok daha ferdî bir zevkle hareket ettiği vurgulanmaktadır.

Sanatla ilmin yöntemi birbirinden ne kadar farklıysa, sanatkârla ilim adamı da birbirinden o kadar farklıdır. Biri, evrensel yöntemlerle tarafsız bir muhakeme yürütürken öteki hemen hemen şahsi formüllerle hususi sonuçlar elde eder. Âlim ilmî disiplinin kurallarıyla kayıtlıdır, sanatkâr ise alabildiğine özgürdür. İşte dönemin poetika yazılarında özellikle bu farklılıklar üzerinde durulur. İlim adamı ve sanatkârın amacı, yöntemi, konu ve malzemeye tasarruf imkânları mukayese edilir. Böyle bir karşılaştırma yapan Cemil Sena Ogun, şu tespitlerde bulunur:

“İnsan duygularını, ilim kanunları gibi riyazî formüllere sıkıştırmak imkânsız görünür. Zira bu duygular, ancak sanatla ifade edilir ve bunlar bir taraftan kamusal tasavvurlara, yani, kıymet hükümlerine bağlı, diğer taraftan da şahsî mizaç ve seviyeye bağlıdır. İlim ise, tabii determinizme ve buna dayanan realite hükümlerine bağlıdır. Biri değişen, hareket eden, diğeri değişmeyen ve yerinde sayan bu iki faaliyetten birincide ideal vardır. İkincisi ise bundan tamamen mahrumdur. İlim, hakikate; sanat, hayale, ilim, maddiyete; sanat, ruha dayanır. Birincide ölçü ve tecrübe, ikincide duygu ve seziş hâkimdir. İlim, tamamen gayrişahsî, sanat ise şahsîdir. İlim ve sanat, aksiyon bakımından da başka başka gayelere maliktir. Bunların metotları, kullandıkları malzeme, dayandıkları esas ve mevzularda başka başkadır...

İnsan, âlim olmadan evvel, sanatkâr idi; yani insan, tabiatı öğrenme ihtiyacından evvel, duygularını, düşüncelerini emel, ihtiyaç ve ihtirası madde, hareket ve sesle ifade etmeyi biliyordu.

Umumiyetle ilimde, adedî münasebetler ve riyazî kesinlik, sanatta ise her an değişen vehimlerin, arzuların, temayül ve ihtirasların ruhî kararsızlıkları görünür. Bununla beraber, sanat da riyazî münasebetlerden hiçbir zaman kurtulamaz ve kurtulamamıştır. Mimaride geometrinin hâkimiyeti, dans ve musikide hareketle, sesi uzlaştıran ritmi, ahenk ve muvazeneyi tanzim eden adede bağlı nispetleri inkâr edemeyiz. Şiirde de vezin, tamamıyla adettir, formüldür.”⁶⁶³

Bu karşılaştırmada birbirini tamamlayan tezat durumlar öne çıkarılmıştır. Kısaca formülleştirmek gerekirse ilim somut hakikatlere, sanat soyut hayallere dayanır. İlki maddi ölçüleri, ikincisi manevi değerleri esas alır. Öyleyse ilim ve sanat, zihinsel faaliyetin farklı hususiyetlerini ortaya çıkaran, böylece birbirini dengeleyip bütünleyen iki yarımdır. Birinin ihmali ikisinin de zararınadır. Bununla birlikte bazı ortak yanları da

⁶⁶¹ İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), “Âlim ile Sanatkâr”, *Fikirler*, cilt: 2, sayı: 34, (Mart 1929), s. 1.

⁶⁶² William Wordsworth, “Şiir Hakkında”, *Yücel*, (Çev. E. H. Cema, cilt: VI, sayı: 22, (Birinci Kanun 1936), s. 137.

⁶⁶³ Cemil Sena Ogun, “Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme – I”, *Varlık*, cilt: 8, sayı: 148, (Eylül 1939), s. 108.

yok değildir. Sanat da ilim gibi bazı sayısal değerleri kullanır. O hâlde “*Bütün fonksiyonları tamamıyla faaliyette olan bir milletin hayatında ilim ve şiir birbirine düşman değil destek olmalıdır.*”⁶⁶⁴

Ahenkli bir bütüne kavuşan şiir ve ilim birlikte tekâmül etme imkânına sahiptir. Şiir, muhayyileyi harekete geçirir. İnsan muhayyilesi ilmî tecrübe nispetinde genişler. Muhayyilenin sınırlarını zorladığı bir zeminde ilmî keşifler de hızlanacaktır. Bunun aksini beklemek mantığa aykırıdır. Cumhuriyet yıllarında bazı yazıları Türkçeye çevrilen T. W. Mackail, şiir – bilim ilişkisini bu paralellik açısından değerlendirir.⁶⁶⁵

“Şiirde ifadesini bulan yaratıcı kuvvet ve muhayyile ilmin keşifleri ve ilim ruhunun inkişafı ile kuvvet kazanmıştır. Çünkü bu ruh bütün zihnî faaliyetimize tesir eder. İlmin keşifleri muhayyilenin önüne daha geniş, daha zengin, daha harikulâde bir âlem açar. Bu keşifleri yapanın haletiruhiyesi ve bu keşifleri yaparken kullandığı metotlar bu âlemin iç yüzüne daha iyi nüfuz etmemizi temin eder. Âlimin muhayyilesi başka sahalara işlemekle beraber şairin muhayyilesini andırır. Her ikisinde de yaratıcı kudret vardır. Her ikisi de insanlıkla, insanın içinde bulunduğu kâinatın kuruluşuna temel teşkil eden güzellik ve hakikatin mütaazır kanunlarını ortaya çıkarmak için uğraşırlar. Şairin muhayyilesinde ilmin haşarıları yeni kıvılcımlar tutuşturmak, şiir de âlimin muhayyilesini ateşlendirmelidir.”⁶⁶⁶

Yazara göre ilmin, eşya ile daha sıkı münasebet kurması ve zekâyı olgunlaştırıp uyarması şiir için önemli bir kazançtır. Şiir ise âlime fikri ve muhayyileyi tanzim etme kabiliyeti kazandırır. Fikirden yoksun ilim, vakaları art arda kayıt etmekten ibarettir. Bunu yapmakla büyük terkibe ulaşamaz. T. W. Mackail, ancak şiirle zekâsı hassasiyet kazanmamış kimselerin verimli ilmî tetkikler yapamayacağına inanır.

Cumhuriyet Dönemi’nde şiirle ilmin münasebetini poetik bir mesele olarak en geniş surette ele alan Necip Fazıl’dır. Şiirle ilim arasındaki rabitasızlığın sebep olduğu buhranı belirten şair, bu buhranın patlak verdiği 19. yüzyılı kısaca gözden geçirir. Ona göre söz konusu buhranın temel nedeni şiir ve ilim arasındaki ahengin bozulmasıdır. “*Mesele bunların bulmacasını tutturabilmekte ve birini öbüründen gocunmayacak, birini öbürüne muhtaç, birini öbürüyle alâkalı hâle getirmektir.*” Hâlbuki 19. yüzyıldan

⁶⁶⁴ T. W. Mackail, “Şiir ve İlim”, *Yücel*, (Çev. Saffet Dengi, cilt:XI, sayı: 68, 69, 70, 71, (Birinci Teşrin 1940 – İkinci Kanun 1941), ss. 82 – 84.

⁶⁶⁵ T. W. Mackail, Oxford Üniversitesi klâsik filoloji âlimlerindendir. 1938’de Amerika’daki Rice İnstitute’de şiirin meseleleriyle ilgili bir konferans vermiştir. Bu konferansın bazı bölümleri Saffet Dengi tarafından *Yücel* dergisi için tercüme edilmiştir. Türkiye’deki poetik düşüncüyü etkilemiş olacağı düşünülerek “*Şiir ve İlim*” başlıklı tercüme yazısı burada değerlendirilmiştir.

⁶⁶⁶ Mackail, Agm.

sonra şiirin aleyhine denge bozulmuştur. Şair, Batı’da maddi esaslar üzerine inşa edilen pozitif bilimlerin şiire yansımaları ve bu buhranın ikinci yüzyılında geline nokta şöyle değerlendirir:

“Sırasıyla buharın, motorun, elektriğin ve atom bombasının şairlerini aramaya mecburuz. Baudelaire, müspet ilim keşifleri önünde bütün dayanak ve tahakküm hakkını kaybetmiş ve malihulyaya düşmüş bedbin münevverin sesiydi. Rembo bu sesi, buhran ve marazilikte daha ileriye götürdü. Valéry ise aynı sesi, şiire sonsuz bir tecrit mizacı aşlamak yoluyla muvazeneye kavuşturmak istedi. Fakat kimse, müspet ilimlerin atıklarınca sarhoş hâle gelen insanın beklediği yeni ümit şarkısını besteleyemedi.

20. asırda müspet ilimler ikliminin yepyeni bir iman ve hassasiyet cevheri beklediğini ve onun önünde eskinin pörsüdüğünü sezen bazı istidatlar, tesellisini orada burada ya makineye kölelik etmek, onun seslerini taklit etmek, makinede fani olmak yahut büsbütün karanlık, muvazenesizlik ve temelsizliğe sapmak şeklinde aradılar ve hiçbir çıkar yol bulamadılar.”⁶⁶⁷

Necip Fazıl, 20. asır şiirini materyalist ideolojiye kölelikle itham eder. Bu hükmün ağır olduğu söylenebilir. Öyle anlaşıyor ki şair, otuz yıl arayla iki dünya savaşı yaşayan insanlığın yozlaşmasında hakiki şiirin eksikliğini önemli nedenler arasında göstermektedir. Böylece şiire çok büyük bir mesuliyet yüklenmiştir. Necip Fazıl’a göre bu görevi yerine getirecek şiirin manevi değerlere dayanan evrensel bir dünya görüşüne sahip olması gerekir. İnsanlık bu nitelikte bir şiire kavuşamadıkça söz konusu buhrandan kurtulamayacaktır. Şairin ifadesiyle “*Şiir ve şiirle beraber saf fikir, müspet bilgilerin el attığı her sahada, tabaka tabaka keşfedildikçe büsbütün katmerleşen, giriftleşen büyük ve ebedî meçhule muhafızlık etmeyi beceremedikçe insanda ve cemiyette muvazenesizlik her an biraz daha derinleşecektir.*”⁶⁶⁸ Kendisine böyle bir mesuliyet yüklenen şiiri imtiyazlı kılan nedir? Şiir hangi hususiyeti sayesinde düşünceyi kontrol altına alabilmektedir? Şiirle ilmi bir arada düşünmek ne derece doğrudur? Onları birbirine yaklaştıran ortak bir gayeleri var mıdır? Bu gayeye ulaşma biçimleri de ortak mıdır? Hâsılı şiirle ilmin münasebeti nedir? Necip Fazıl, Poetika’daki “*Şiirin Usulü*” (Daha sonra “*Şiirde Usul*” olacaktır.) bölümünde bu sorulara şöyle cevap verir:

“Şiir dışında mutlak hakikat arayıcılığını apaçık temsil eden müessese eğer ilimse, şiirin usulünü ayırt edebilmek için ikisini yan yana getirelim: İlim;

⁶⁶⁷ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 10 – Şiir ve Müspet İlim”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 57, (Aralık 1946), s. 2.

⁶⁶⁸ Kısakürek, Age.

hakikati, akıl yolundan, akılla çerçeveslendirerek, aklın takatini esas tutarak, attığı her adımı ötekine bağlayarak, yolu daima açık ve mahfuz bulundurarak, ulaştığı her merhalenin hesabını vererek arar ve âlet diye fikri kullanır. Şiir ise âlet diye yine fikri kullanır; fakat ona hiçbir ırgatlık işi vermez, meşakkat çekirtmez, onu kendi tahlilci yürüyüşüne bırakmaz, zaman ve mekân kayıtlarının üstüne doğru iter, izah ve hesap yollarını açık ve mahfuz bulundurmaksızın bir anda büyük netice ve terkibe fırlatır.

İlim, mutlak hakikati, polis tavrıyla arar. Beldesi, mahallesi, karakolu, nöbet kulesi, geçtiği sokaklar, çaldığı kapılar, iş bölümü, vazifesi vakti, imkânları, hülâsa bütün zaman ve mekân ölçüleriyle tabak gibi açık ve meydandadır. Ya şiir? O, mutlak hakikati hırsız gibi arar. Hiçbir şeyi belli değildir, hatta ismi ve cismi bile... Karanlık gibi, şeffaf camlardan sızacak; dumanların asansörüne binip bacalardan inecek; nefes alınca kapılardan sığmayacak, nefes verince de anahtar deliklerinden süzülecektir.

Biri mesuliyetli bir tahlil, öbürü mesuliyetsiz bir terkip...

Biri ağacın yemişine, taş taş duvar örerek ve her taşa üstündekileri taşıtarak yükselir; öbürü iki dizi üzerinde yaylanıp zıplar.

Biri, ilim, asil gayesinden uzaklaşa uzaklaşa, birtakım müşahhas eşya ve hadiselerin amelî fayda noktalarını avlar ve mücerretten müşahhasa döner; öbürü, şiir, asli gayesine yaklaşıp yaklaşıp, teşhis vesilesi diye kullandığı aynı eşya ve hadiselerin amelî sevk ve idare kanunlarından uzak yaşar ve müşahhasan mücerrede kıvrılır.

İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit için... Bu yüzdendir ki tecritte kalan ilimlere (felsefe) sanat ismi verilirken, teşhiste kalan şiire de davulculuk zanaatı gözüyle bakılır.

İlmin usulünde tebliğ, şiir usulünde telkin hâkim...

Şiirin usulü, mutlak hakikati aramaya doğru, müşahhas tezahür gerçesinde tecrit ve terkiplerin girift ve en muhteşemlerini örgüleştirerek kâh onları bütün düğümlerinden çözerek ve kâh yepyeni düğümlere bağlayarak, idraki, tek ân içinde eşya ve hadiselerin maverasına sıçratabilmektedir.”⁶⁶⁹

Necip Fazıl'da, şiirle ilmin gayesi birdir: “*Mutlak hakikat*”. Bu gayeye varmak için kullanılan vasıta da aynıdır: “*Fikir*”. Fakat her ikisinin de yöntemi farklıdır. Hatta birinin yöntemi ötekinin tersidir. İlim “*mesuliyetli bir tahlil*”, şiir ise “*mesuliyetsiz bir terkip*”tir. “*İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit için*”dir. “*İlmin usulünde tebliği, şiirin usulünde telkin hâkim*”dir. Aynı gayeye aynı vasıta ile yönelen, fakat metotları farklı olan şiir ve ilim arasında nasıl bir denge olabilir? Bu dengenin bozulması ne anlama gelmektedir? Söz konusu denge, aynı vasıta ile aynı gayeye yönelen şiir ve ilmin birbirine kılavuzluk etmesi olmalıdır. Dengenin bozulması ise herhangi birinin yolda kalması veya yolunu şaşırması sonucu ötekinin karşılaştığı ilk güçlükte kendini kaybetmesidir. Necip Fazıl, kendini kaybederek asıl gayesini unutan şiir ve ilmin

⁶⁶⁹ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 2 – Şiirin Usulü”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 49, (Ekim 1946), s. 2.

insanlığı büyük bir bunalıma sürükleyeceği düşüncesindedir. Öyleyse şiir ve ilim, asil bir fikrin aydınlattığı yolda at başı ilerlemeli; biri hata yapınca öteki derhal ikaz etmeli ve böylece bütün engelleri aşarak insanlığı “*mutlak hakikat*”e ulaştırmalıdır. Necip Fazıl’ın teklif ettiği düşünce aslında bir dünya görüşüdür. Ona göre Türk İslam medeniyeti böyle bir fikre ulaşmış, ancak 19. asırda Batı’ya yönelince orada zuhur eden fikrî bunalıma maruz kalmıştır.⁶⁷⁰ Eğer bu bunalımdan kurtulmak istiyorsak geleneksel dünya görüşünü yeniden ihya etmemiz gerekir. Böyle bir dünya görüşüne malik şiir ve ilim, usul bakımından tıpkı zıt kutuplar gibi birbirine muhtaçtır.

Cumhuriyet Dönemi poetika yazarları şiirin düşünce ile münasebeti konusunda hemen hemen ortak bir fikre ulaşmıştır. Buna göre şiir düşünceyi bütünüyle reddedemez. Düşüncenin denetlemediği şiir, sanat değeri bakımından aldatıcı olabilir. İdeal bir şiir geleneği, kaynak olarak güçlü bir dünya görüşüne yaslanmalıdır. Fakat ideolojilere saplanmamalıdır. Dayandığı fikri duygu ile dengeleyerek ortaya şiire has bir malzeme çıkarabilmelidir. Şiirin ilimle de münasebeti vardır. Bu dönem yazarlarına göre her ne kadar yöntemleri farklı ise de şiir ve ilim aynı dünya görüşünde birleşmelidirler. Birinin diğerine tercih edilmesi asıl gayeden uzaklaşılmasına sebep olacağından, insanlığı bunalıma sürükleyebilir. Kısaca ne ilim şiiri inkâr etmeli ne de şiir ilmi. Herhangi bir cemiyetin güçlü bir medeniyet kurabilmesi için düşünce hayatının bu iki kutbunu güçlü bir dünya görüşü etrafında birleştirmesi gerekir.

2.5.7.3 Şiir ve Kültür

Bütün sanatlar gibi, şiiri de var eden, kültürdür. Kültür bakımından geri kalmış bir cemiyette şiir gibi incelmış bir zevkin ürünü olan sanatlara ilgi gösterilmez. Gösterilse bile büyüüp gelişeceği verimli bir toprak bulamayan şiir sıska kalacaktır. Böyle cemiyetlerde şiir adıyla ortaya konulacak şey ya bedîî kıymeti olmayan didaktik formüller ya da yabancı bir geleneğin taklidi olacaktır. Bugün şiirinden söz ettiren milletlere bakıldığında zaman bunların güçlü birer kültüre sahip oldukları görülmektedir. Hatta bu milletlerin tarihi incelenirse derhal görülecektir ki şiirleriyle kültürleri arasında önemli bir paralellik vardır. Kültürel anlamda ilerleyen bir cemiyetin sanatı ve şiiri de güçlü bir gelenek kurmaya başlar. Bunun aksine, geçmişle ve kültürle ters düşen

⁶⁷⁰ Necip Fazıl’ın Türk İslâm medeniyeti hakkındaki düşüncesi için bkz. Necip Fazıl Kısakürek, “Manzara – 2; Türk Orta Çağ Sanatkar ve Entelektüeline Kısa Bir Bakış”, *Ağaç*, sayı: 5, (11 Nisan 1936), s. 1

cemiyetlerin şiirlerinde de trajik bir kırılma göze çarpar. Buna bir örnek aranacaksa kendi tarihimize bakmak kâfidir.

Kültürün pek çok tanımı yapılmıştır. Ölçüyü en geniş tutanlar, bir milletin maddi ve manevi ortaya koyduğu her şeye kültür adını vermektedirler. Demek ki kültür bir milletin üretebildiği değerler bütünüdür. Bu bütün içerisinde inançları, idealleri, gelenekleri ve geçmişi önemli bir yer tutar. Kısaca bu değerler milletlerin hafızasını oluşturur. Bu hafızadan mahrum olan cemiyetin sanatı ve şiiri olamaz. Çünkü sanatın ve şiirin temel malzemesi bu hafızadır. Söz konusu hafıza belli bir tasnife tâbi tutulacak olursa ahlak, din, mitoloji, folklor ve tarih gibi ögelerin yan yana yaşadığı görülür. Yani kültür, daha özel alanların meydana getirdiği bir bütündür. Bu yüzden poetika metinlerinde şiirin daha çok bu ögelerle münasebeti sorgulanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk döneminde yazılmış poetika metinlerinde kültürle şiirin münasebeti yeteri kadar sorgulanmamıştır. Az sayıda yazar, meseleyi bağımsız başlıklar hâlinde ele almıştır. Bu konuda serdedilen düşünce daha çok satır arası seviyede kısa kısa değerlendirmeler biçimindedir. Ancak bu dikkatler bir araya getirildiği takdirde genel düşünceyi tespit etmek mümkündür. Kaldı ki konuya poetik mesele olarak bakanlar da vardır. Öyleyse bu dönemde kültürle şiirin münasebetini tayin eden poetik bir düşünceye sahibiz. Fakat kültürel ögelerden bazılarının şiirle ilgisi konusunda tatmin edici bir malzemenin mevcut olmadığını da belirtmek gerekir.

Kültürel ögelerin başında inanç sistemleri gelir. Din, kültürel yaşamın belirleyicisidir. Onun müsaade etmediği şey, kolay kolay kültüre giremez. Tavsiye ettiği unsurlar ise kültürün dokusunu meydana getirir. Dolaysıyla sanatı en fazla etkileyen dindir. Dinin şiirle münasebetine gelince belki de en fazla onu etkilediğini söylemek gerekecektir. Şiirin dinî ritüellerden doğduğu düşüncesi yabana atılacak gibi değildir. Nitekim ilkel zamanlarda inançlar daha çok şiirle telkin edilmiştir. Şairler ise aynı zamanda hekimlik ve büyücülük de yapan din adamlarıdır. Bu yüzden halk arasında büyük bir itibara sahiptiler. Bunun en güzel örneklerinden biri Türk edebiyatıdır. “*En eski Türk şairleri – Tonguzların şaman, Mogol ve Boryatların bo veya bugué, Yakutların oyun (ouioun), Altay Türklerinin kam, Samoitlerin tadibeî, Finovaların tietoejoe, yani bakıcı, Kırgızların baksı-bakşı, Oğuzların ozan dedikleri – sâhir-şairlerdir. Sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi birçok vasıfları kendilerinde toplayan bu adamların halk arasında büyük bir yer ve ehemmiyetleri*

*vardı.*⁶⁷¹ Hâsılı ilk çağlarda şiirin kaynağı daha çok dinî inançlardı ve şiir, birtakım merasimlerde büyü, raks, hekimlik ve belki kehanet gibi gizemli etkinliklerin sözleri olarak tezahür ediyordu. “*Esasen, dinin mahiyeti hakkında icra edilen tetkikler açıkça ortaya koymuştur ki günlük hayatın dayanılmaz meşakkatleriyle yorulan fikri eğlendirecek ve dinlendirecek oyun ve sanat gibi şeylere serbest bir saha bırakmak, dinin aslî tabiatında mevcuttur; sanatı, din için haricî bir ziynet değil, her ne şekil ve mahiyette ve her ne derecede olursa olsun, bütün ayinlerde mevcut bir zarurî unsur gibi telâkki etmeli ve her dinde mutlaka şiir olduğunu bilmeliyiz.*”⁶⁷² Bununla birlikte modern zamana yaklaştıkça şiir, dinden ayrılarak estetik bir zevk vasıtası olmaya başlamıştır. Fakat ilk çağlardan tevarüs eden karakteristik özelliklerini de bütünüyle yitirmemiştir. Nitekim şiiri, hâlâ mucizevi bir büyü yapan, bir kehaneti ilham eden ve bir dini muştulayan gizemli sözlerden oluşmuş bir telkin vasıtası olarak görenler vardır. Böyle bir sanatın inanç sistemlerinden beslenmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla din, şiir için son derece zengin bir kaynaktır. Belki de bu yüzden her milletin klasik şiiri dinî değerleri sonuna kadar yoklar. Çünkü bu değerler o devrin zihniyetini oluşturur. Bu zihniyetle arasına mesafe koymuş yahut istediği hâlde ona nüfuz edememiş şiir, tekâmül imkânından mahrumdur. Esasen bu sadece şiir için değil, bütün edebiyat için böyledir. Yahya Kemal bir yazısında yeni Türk edebiyatının geldiği noktayı değerlendirirken şöyle der: “*Eski Türklerin manevi bir hayatı varken bir edebiyatı vardı. Yeni Türklerin ancak manevi bir hayatı olursa edebiyatı olur.*”⁶⁷³ Hakikatte yeni Türk edebiyatı bu manevi hayatın yerine yeni değerler aramanın adı değil midir? Bu arayış şiirde aralıksız devam etmiştir. Yeni Türk şiiri aslında arayışlar şiiridir. O kadar ki bu arayış Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde dinle birlikte şiiri de reddedecek radikal düşüncelere kadar varmıştır. Sadri Ertem bir yazısında şu görüşe yer verir: “*Dün şiir nasıl hayata rehberlik ettiyse bugün de roman aynı işi yapıyor. Dün cemiyetleri idare eden en kuvvetli unsur din idi. Şiir ona meşale tutuyordu. Bugün cemiyetleri idare eden ilimdir. İlim kıymeti din kıymetinin yerini almıştır. Roman bugün ilme şiirin dine yaptığı meşaleciliği yapıyor, onun yolunu aydınlatıyor.*”⁶⁷⁴ Aslında bu düşünce şiirin inkârıdır. Ancak inkâra varan bu nevi düşünce dönem için istisna kabilindendir. Bu dönem

⁶⁷¹ Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları -1*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1989, s. 57.

⁶⁷² Köprülü, *Age.*, s. 50.

⁶⁷³ Yahya Kemal (Beyatlı), “Sade Bir Görüş”, *Dergâh*, (Mayıs 1337/1921) / *Edebiyata Dair*, (4. bas.), İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1997, s. 58.

poetikalarındaki hâkim temayül, şiirin üstünlüğüne inanma ve onu var edecek yeni değerler arama biçimindedir. Dinin poetik bir kıymet olarak yeniden ele alınması ise ancak Necip Fazıl'la mümkün olacaktır.

Necip Fazıl'ın poetik düşüncesinde asıl eksen “*din*”dir. Bu düşünceye göre şiir, “*mutlak hakikat*” olan Allah'ı aramada ilme kıyasla kestirme bir yoldur. Şiirin bütün hususiyeti buradan ileri gelir. Şiire böyle bir misyon yükleyen Necip Fazıl, onun bütün meselelerini bu temel düşünce etrafında ele alır. Hatta dini sadece sanatın ve şiirin değil, bütün hayatın varlık sebebi sayar. Şaire göre “*Dinin olmadığı yerde hiçbir şey yoktur, yok bile yok... Şiir ve sanatsa hiç yok...*” Poetika'sında şiir ile din ilişkisine müstakil bir bölüm de ayıran şair, inançsız bir cemiyette şiirin olamayacağını söyler:

“Bütün şubeleriyle bütün sanatın ana dayanakları olan mavera humması, fanilik kaygısı, ıstıraf, ihtilaç, vecit, aşk, şüphe, kıskançlık, ihtiras, infial, kendi kendisini aşma cehdi ve gaibi istintak hamlesi, ancak müspet ve menfi din kadrosunun malı olan bu kıymetlerin kaynağını elde tutmakla mümkün olur ve bu kaynağın zaafından evvelâ şiir incinir.

Şair ki Allah'ın rahmet ülkesi meçhuller âleminin derbeder seyyahıdır, Allahsız bir cemiyette, elektrik cereyanı kesilmiş bir şehrin meydan yerindeki fener gibi sönecek ve eşya ve hadiselerin en gizli nabızlarını saymaktan ibaret memuriyet hikmetini kaybedecektir.

Allah'ı bulmamacasına aramak, ebediyen aramak olan şiirin gayesi, ilk dayanak ve çıkış noktası olarak din kadrosuna muhtaçtır. Şair, madde değil de mana hâlinde cami kapılarının önünü dolduran Allah dilencilerinin en güzelidir.”⁶⁷⁵

Cumhuriyetin başından beri yazılan poetikalarda şiir ve din meselesine hemen hiç temas edilmez. Saf şiir yanlılarına ait, Fransız sembolistlerinden alınma, şiiri yeni bir din olarak kabul eden düşünce ise aslında şiirle dinin ilişkisini değil, şiirin tam bağımsızlığını ifade eder. Bilinçaltı ve otomatizme yönelenler ile maddeyi her şeyin ölçüsü kabul edenler, dini sanattan ve hayattan kovmak noktasında birleşirler. İşte Necip Fazıl'daki dinî-mistik düşünce, dönemin başından beri etkisini genişleten bu poetik kabullere tepkidir. Dolayısıyla dini, hayatın ve sanatın kaynağı kabul etmektedir. Yine bu dinin İslamiyet olduğunu belirtmek gerekir.

Cumhuriyet Dönemi şiirine aranan kültürel kaynaklardan biri de folklordur. Özellikle millî bir edebiyat vücuda getirmek isteyen bir önceki neslin temsilcileri,

⁶⁷⁴ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, Suhulet Kitabevi, İstanbul 1939, s. 12.

⁶⁷⁵ Kısakürek, Age., s. 490.

folkloru millî kültürün membaı kabul ederler. Onlara göre Cumhuriyet Dönemi şairinin folklorla ilgisizliği büyük bir talihsizliktir.⁶⁷⁶ Fakat ilerleyen yıllarda Anadolu'ya yönelen millî edebiyat zevk ve anlayışına bağlı şairler, siyasi ve sosyal şartlar kadar önceki neslin de etkisiyle folkloru şiir için zengin bir malzeme olarak görmüşlerdi. Bunlara göre eğer millî bir şiire ulaşmak isteniyorsa folklorun işlenmesi şarttır. Ancak yine de bu ham malzemenin poetik bir kıymet taşıyıp taşımadığı tartışma konusu olmaktan kurtulamamıştır. Zira folklor, iptidai hayat şekillerinin ürünü olan halk zevkine dayanır. Dolayısıyla bundan güçlü bir şiir çıkarmak mümkün müdür? Bununla birlikte bu dönem yazarları genellikle halk şiirini de folklor sayarlar. Halk şiiri ise bugüne kadar önemli örnekler ortaya koymuştur. Ama yine de modern bir şiire katkısının ne olacağı konusunda haklı endişeler vardır. Bu yüzden folkloru modern şiire malzeme olarak gösterenler ondan nasıl istifade edileceği üzerinde durmuşlardır. Halk şiirini folklorun en zengin ve müşahhas kısmı olarak kabul eden Ziyaettin Fahri, bu şiirin sanat değerini tayin ederken “*Halk şiiri her şeyden evvel basittir, yukarı sınıf şiir gibi fazla hayal ve his bezenişinden uzaktır. Bununla beraber bu basitlik içinde nev'ine has bir güzellik taşır. Bu, aynen, mimarî inceliklerinden azade bir kulübenin, süslemenin sun'î vasıtalarını bilmeyen bir köylü kızın saf ve masum güzelliklerine benzer.*”⁶⁷⁷ der. Şu hâlde yazar bu safiyeti modern şiirin doğallığı için önemli bir imkân telakki etmektedir.

Şiirin ihtisas işi olduğuna inanan Peyami Safa, halk şiirinden güçlü eserler çıkarmanın modern bir bilgi, zevk ve dikkatle mümkün olabileceğini söyler. Yazara göre bu nitelikte bir birikime sahip olmayanlar, folklor ve halk şiirindeki iptidai zevki taklide düşerler. Hâlbuki büyük şairden beklenen bu değildir. O, bu ilkel malzemeyi modern âletlerle tabiattan insana mal etmelidir.⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ Daha dönemin başında bu durumdan yakınan Ali Canip Yöntem şunları söyler: “Masallardan, bilmecelerden, atasözlerinden, Nasrettin Hoca hikâyelerinden, Bektaşî menkıbelerinden, çocuk ninnilerinden, kadın manilerinden... teşekkül eden Türk ‘Folklor: halkiyat’ı cihan halkiyatları arasında parmakla gösterilecek derecede zengindir. Maalesef şimdiye kadar – bir iki meraklı ve ecnebi vatandaşın başka – kimse millî harsın en birinci membaı olan bu kıymetli şeylere iltifat etmemiştir. Türk milletinin zekâsı, muhayyilesi, hassasiyeti, iradesi en sahih bir surette halkiyatının içinde gömülüdür. Bu ruhî melekelerimizin ancak Türk halkiyatının tamamen toplanarak erbabı tarafından tetebbu edilmelerinden sonra anlaşılabilir.” Bkz. “Türk Halk Edebiyatı ve Bu Meyanda ‘Saz Şiiri’”, *Muallimler Mecmuası*, sayı: 40, (Mayıs 1926), ss. 1714 – 1722. / *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, (2. bas.), Tablet Kitabevi Yay., Konya 2005, s. 824.

⁶⁷⁷ Ziyaettin Fahri (Findikoğlu), “Halk Şiirinin Estetiği”, *Muhit*, sayı: 10, (Ağustos 1929), s. 743.

⁶⁷⁸ Peyami Safa, “Şiir Nedir?”, *Yedi Gün*, (1936). / *Objektif – 2; Sanat Edebiyatı Tenkit*, (3. bas.), Ötüken Yay., İstanbul 1978, s. 253.

Öz şiire taraftar olan Sabahattin Eyüboğlu, folklorun çok hususi bir alanı olan bilmecelerdeki şiiriye dikkat çeker. Bilmece ile şiir arasındaki en temel benzerlik, manayı gizlemektir. Özellikle saf şiir, manayı örterken bilmecenin diline yaklaşır. Bilmece ise sadece sembol ve teşbihe başvurmakla kalmaz, ses ve çağırışım gibi imkânlardan da istifade eder. Öyleyse şiir ve bilmecedeki kurgusal mantık aynıdır. Bu mantık benzerliğine işaret eden Eyüboğlu, bilmecenin şiiriyetine vurgu yapar:

“...Bilmecelere bilmece diye, yani mana çıkarmak için bakıldığı takdirde içlerindeki şiirin görünmeyeceği tabiidir. Tuhafı şu ki, bilmecelerdeki şiiri göremeyenler ekseriya şiire bilmece olarak, yani gizli mana arayarak bakarlar; manası karanlık olan mısraları birer bilmece gibi hallederek tadarlar ve şiire asıl bakılacak olan taraftan bakmazlar. Şüphesiz bilmecelerde şiir iddiası yoktur; fakat her şiir mutlaka bir şiir iddiasından mı doğar? Mukaddes kitapların gayeleri hiçbir zaman şiir değildir; bununla beraber kullandıkları dil en öz şiir dilidir. Diğer taraftan şiirin gayesi hiçbir zaman sarahat olmamıştır. Maksada en kısa yoldan giden ifade şiir değildir, nesrin ifadesidir. Şiir manayı söylemez, sezdirir. İpham şiirin gayesi değilse bile bünyevî bir hususiyetidir. Her söz güzelleştikçe vuzuhtan uzaklaşır.

Medlulile birlikte okunan bir bilmece artık bir oyun değil, şiirin en öz ve temiz manası ile şiirdir. Her şiir gibi o da kâinatı olduğu gibi değil olmasını istediği gibi görmekte, eşyayı adı ile değil ruhumuzdaki akisleriyle anlamakta, maksadını ‘ifade’ değil ‘telkin’ etmektedir. Tıpkı şiir gibi bilmecenin esası da (kelime oyunları müstesna) bir benzetme bir ‘analogie’ sezme bulunmaktadır. Şiir her şeyden evvel benzeterek konuşan bir dildir; fakat her şiir bir benzetmedir. Şiirin en iptidai şekillerine bakılacak olursa yan yana konmuş basit teşbihlerden başka bir şey görülmez...

Şiirle bilmecenin aynı dili konuştuklarını, birbirine ikiz ruhlar gibi benzeyen şu iki mısra belki her şeyden daha iyi gösterecektir. Birisi en öz şiir iddiası ile öteki sırf benzeterek gizlemek maksadıyla yazılmış olan bu iki mısra deniz ve yelkenlileri anlatıyor:

Üstünde güvercinler yürüyen bu sakın dam,
(Paul Valéry, Le cimetière marin)

Mavi tarla üstünde beyaz güvercin yürür.
(Türk halk bilmecesi)

Uzak bir Fransız şairle meçhul bir Karadenizlinin ruhlarını birleştiren bu mısralarda aynı şiiriyet değilse bile aynı ifade tarzı bulunmaktadır. Bu iki mısra tabiatı benzeterek değiştiriyor ve ikinci bir tabiat, bir şiir tabiatı yaratıyor.”⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Sabahattin Eyüboğlu, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler: Türk Halk Bilmeceleri*, (Haz. Azra Erhat), Cem Yay., İstanbul 1997, ss. 65 – 67. (Bu yazı ilk önce İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, Romanoloji Semineri Dergisinin 1937 sayısında yayımlanmıştır.)

Yazara göre şiire bakılan taraftan bakılacak olursa bilmecedeki şiir görülecektir. İkisinin de maksadı ne kadar farklı olursa olsun aynı dille konuşurlar. Her ikisi de hayalî bir dünya kurmanın peşindedir ve bunun için benzer yollara başvururlar.

Aslında Eyüboğlu'nun folklorla ilgisi hayretle karşılanabilir. Çünkü saf şiire taraftar olanlar genellikle folklorla ve onun unsurlarına ilgi göstermemişlerdir. Çünkü onlar şiir dilini çok şahsi bir yapı olarak telakki ederler. Hâlbuki folklor daima basmakalıp ve anonimdir. Eyüboğlu, bu yaygın kanaatin aksine, bilmecede benzetme hürriyetinin şiirden çok daha fazla olduğunu belirterek ondaki teşbihin de orijinal olduğunu iddia eder. Yazara göre “*Orijinal teşbihler aramak şiirde kötü neticeler verdiği hâlde bilmeceleri derin bir samimiyet ve candan bir şiire götürmüştür.*” Bilmecenin dilindeki bu özgürlük ve samimiyet ona şuuraltının kapısını aralamıştır. “*Bilmecelerde her şey sürrealite bir resim kadar acayıptır.*” Ancak dikkat edilirse bilmecelerdeki şiirselliğe işaret eden Eyüboğlu, şiir için ondan yararlanmayı tavsiye etmemiştir. O, yalnızca yeni şiirle bilmece arasındaki hayret verici benzerliği ortaya kor. En fazla şiirle bilmecenin aynı batından geldiklerini ima etmek istemiş olabilir. Millî edebiyat zevk ve anlayışıyla memlekete yönelenler ise folklorun işlenerek şiire mal edilmesini istemişlerdir.

Cumhuriyet Döneminde folklorun şiire kazandırılmasını en fazla isteyenlerden biri Ahmet Kutsi Tecer'dir. “*Tecer, halk kültürünü, umumî Türk kültürünün bir versiyonu, aslî unsuru ve temeli olarak gördüğü için, çalışmalarını özellikle halk kültürü ve folklorumuz üzerine yoğunlaştırmıştır.*”⁶⁸⁰ Folklor konusunda pek çok yazı yazan şair, onu modern Türk şiirinin asli malzemesi kabul eder.⁶⁸¹ Fakat Tecer, halk şiiri şekillerinin birebir taklit edilmesine karşıdır. “*Herhangi bir Halk şiiri tarzını taklit etmek, bize hakikî sanat hamlesinin inkârı gibi geliyor.*” diyen şair, folklorla zengin bir malzeme gözüyle bakmaktadır. Yakın dostu Ahmet Hamdi Tanpınar'a cevaben yazdığı yazıda halk şiiri dilinden güçlü bir şiir dili çıkarılabileceğini söyler.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Mustafa Özbalcı, *Ahmet Kutsi Tecer Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, (1. bas.), Akçağ Yay., Ankara 1998, s. 73.

⁶⁸¹ Ahmet Kutsi Tecer'in folklor konusunda yazdığı bazı yazılar için bkz. “Türk Halk Şairlerinin Şiirleri”, *Halk Bilgisi Mecmuası*, cilt: 1, (1928). / “Halk Şairleri Şenlikleri”, *Atsız Mecmua*, (15 Şubat 1931). / “Halk Edebiyatı ve Folklor”, *Kalem*, sayı: 3, (Mayıs 1938), s. 98. / “Folklor ve Edebiyat”, *Kalem*, sayı: 3, (1938). / “Folklor Gezintileri”, *Kalem*, sayı: 9 – 10 – 11 – 13, (1939).

⁶⁸² Cevap verilen yazı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cumhuriyet gazetesinin 1 Mart 1938 tarihli sayısında neşredilen “Şiire Dair” başlıklı yazıdır. Bkz. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 24.

“Halk edebiyatı mahsullerini taklit etmekle bu mahsullerin müşterek maddesi olan dili kullanmak ayrı ayrı şeylerdir. Muharririmizin (Tanpınar) verdiği hükümde ‘halk edebiyatı ağzı’ dediği zaman maksadı her hâlde halk edebiyatı mahsullerinin müşterek maddesi olan dili kullanmak değildir. Zira bu dil, umumî edebî dilden ayrı birtakım halk tabir ve kelimelerini taşıyan bir klişe mecmuası telâkki edilirse, hiç korkmadan diyebiliriz ki umumî edebî dil de bir klişeler mecmuasıdır. Esas itibarıyla klişe hâlinde bir dil kullanmak sanatın inkârı ise bu klişecilik halk edebiyatı dili gibi umumî edebî dilde de yapılabilir. Sanatkâr kullanacağı kelimeleri evvela lügate bakır olarak iade etmek mecburiyetinde ise aynı prensibi halk edebiyatı dilini kullanırken de göz önünde bulundurur. Şu hâlde halk edebiyatı dili de klişelerden sakınmak suretiyle edebî materyal olabilir.”⁶⁸³

Ahmet Kutsi, halk edebiyatındaki dilin henüz işlenmemiş birçok imkâna sahip olduğunu düşünür. Şayet bu dilde taklit ya da iktibas meselesi bertaraf edilebilirse yeni şiirin ondan istifade etmesi mümkündür. Ahmet Kutsi bu düşüncesinde yalnız değildir. Bu dönemde pek çok sanatkâr kaynak olarak millî folklorla yönelmiştir. Bu hareket resmî ideoloji tarafından da desteklenmekteydi. Özellikle Halkevleri millî folkloru yeni kültürün iskeleti olarak görüyor ve bunu gerçekleştirmek adına pek çok faaliyet yürütüyordu. Ahmet Kutsi Tecer’in Ülkü mecmuasının idaresini üstlenmesi bu hareketi daha da güçlendirmiştir. 1940’lara kadar hemen her sahada geniş bir folklor derlemesi görülür. Fakat 40’lardan sonra bu hareket akim kalır. Bunun en önemli sebebi hümanizm düşüncesinin benimsenmesidir. Hümanist düşünce Antik Yunan kültürüne ilgiyi artırır. Maarif Vekili Hasan Ali Yücel’in başlattığı tercüme faaliyeti bu temayülü sağlam bir zemine oturtur.⁶⁸⁴ Yeni şiirin bir damarı Antik Yunan mitolojisine kadar uzanır.⁶⁸⁵ Bu tarihten sonra millî folklorla bakış, önemli ölçüde değişmiştir. 50’li yıllardaki İkinci Yeni, folkloru şiirden tamamen atar.

Güçlü bir mitolojik varlığa sahip olmayan milletler, köklü bir kültüre de sahip değildirler. Çünkü mitoloji, kültür için tükenmez bir hazinedir. Böyle bir hazineden mahrum olan kültür yeteri kadar tekâmül edemez. Tekâmül etmemiş kültürlerde sanat, büyük eser veremez. Klasik seviyeye ulaşmış sanatların arkasında daima zengin bir mitoloji vardır. Zira klasik adına layık görülen eser, bu mitolojik varlığı az çok mülkü edinebilen eserdir. Şiire gelince belki de mitolojiye en fazla muhtaç olan odur. Çünkü

⁶⁸³ Ahmet Kutsi Tecer, “Şiire Dair”, *Kalem*, sayı: 2, (1938), s. 52.

⁶⁸⁴ Hasan Ali Yücel’in tercüme faaliyeti için bkz. Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, (7. bas.), Ülken Yay., 2001, s. 468.

⁶⁸⁵ Yunan mitolojisinin Cumhuriyet Dönemi şiirine etkisi için bkz. Aydın Afacan, *Şiir ve Mitoloji Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitolojyası*, Doruk Yay., İstanbul 2003, s. 80.

telmih, mecaz ve istiareden kurulu bir dille konuşan şiir, böyle bir hazineye dayanmadıkça çabucak kendini tüketecektir. Esasen şiirin mülkü, az çok mitolojiktir. Mitolojisi olmayan bir dağın, bir ırmağın, bir denizin hatta bir şehrin şiiri de olamaz. Kaldı ki dağına, ovasına, ırmağına, denizine ve şehrine mitolojik bir mazi uyduran milletlerin kültürü işlenmiş kültürdür. Böyle bir kültürde şiirin kendiliğinden var olması icap eder. Klasik Türk şiiriyle birlikte Doğu İslam mitolojisi de terk edilince Türk şiiri bir anda çıırılçıplak kalır. Bu hakikati fark etmiş olanlar, Türk şiirine yeni bir mitolojik mazi arayışına girişirler. Ziya Gökalp ve arkadaşları, yakın tarihi atlayarak arkaik Türk mitolojisini diriltmeye çalışırlar. Yahya Kemal ve Yakup Kadri, Antik-Yunan mitolojisine ilgi duyarlar. Fakat şair, kısa süre sonra yeniden klasik mitolojiye yönelir. Cumhuriyet yıllarında Antik-Yunan mitolojisini millileştirmek isteyenler ortaya çıkacaktır. Ama aynı yıllarda Asaf Halet Çelebi, Uzakdoğu mitolojilerine kadar uzanır. Yine bu yıllarda mistik bir duyarlılıkla klasik Şark İslam mitolojisine yönelenler de vardır. Bütün bu arayışlar gösteriyor ki şiir ilk önce güçlü bir mitolojiye muhtaçtır. Bu kadar önemli olmasına rağmen Cumhuriyetin ilk döneminde şiir ve mitoloji meselesi poetikalarda yer alamamıştır. Mitolojiyle ilgili düşünceler siyasi ideolojiye paralel olarak daha çok umumi sanat bahislerinde dile getirilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde mitoloji gibi tarih de poetika yazarlarının ilgisini çekmemiştir. Öyle anlaşıyor ki bu dönem yazarları şiirle tarihin ilişkisine poetik bir mesele olarak bakmamışlardır. Hâlbuki tarih ve tarihî değerleri konu alan şiir yok değildir. Daha Yahya Kemal "*Selimname*" vb. şiirleriyle tarihi önemli bir kaynak olarak işaret etmişti. Sonraki nesilden millî edebiyat zevk ve anlayışına bağlı şairler de nispeten tarihî konulara yer vermişlerdir. Fakat kabul etmek gerekir ki Müslüman Türk şairi, yaşanan tarihe kayıtsızdır. Mesela klasik İslam medeniyetine dayanan divan edebiyatı, Osmanlı devleti fütuhata fazla ilgi duymaz. Bu şiirde İmparatorluğun ne asırlarca süren seferlerinden ne de anlı şanlı zaferlerinden gerektiği kadar bahsedilmiştir. Müstesna birkaç örnek dışında, fethedilen koca bir coğrafyadaki memleketlerin adına bile rastlanmaz. Bursa ile başlayıp İstanbul'la devam eden ve Viyana önlerine kadar uzanan muhteşem bir fütuhat hareketi, şairi pek fazla cezp etmemiştir. Tanzimat sonrasında ise şair bütün dikkatini Batı'ya teksif etmiştir. Millî geleneğe yeniden yüzünü dönen Yahya Kemal'in tarihe ilgi duyması tesadüf değildir. Cumhuriyet'ten sonra da "*Bursa'da Zaman*" ve "*Sakarya Türküsü*" gibi birkaç istisnai

eser dışında, Müslüman Türk tarihine yeteri kadar yer verilmemiştir. Millî Mücadele'den ilham alanlar ise genellikle büyük eser ölçüsüne ulaşamazlar. Hâl böyle olunca poetika yazarları da şiir ve tarih ilişkisini irdeleme ihtiyacı hissetmemiştir. Bu dönemde meseleye ciddi surette ilgi gösteren tek yazar Orhan Şaik Gökyay'dır. O da Türk şiirinde tarihin yokluğundan şikâyetçidir. Gökyay'a göre tarihi yaşatmak, tarih kadar şiir ve edebiyatın da vazifesidir:

“Bizi melankoliye götürecek akşamlar yerine, bayrakların bulutlar gibi uçuştugu ve mızrakların, suya şular gibi saplandığı cenk akşamlarını; yaraların çiçekler gibi açtığı ve yüzlerin güller gibi solduğu seyyar hastanelerin sabahlarını anlatacak eserler lâzım. Biz, altı toprak, üstü yaprak ve yastıcağı taş olanların; sonra da tekrar toprak olanların hikâyesini, romanını, tiyatrosunu, şiirini istiyoruz.

“Yarın Sakarya'nın harita üzerinde yalnız mavi bir çizgiden ibaret olmadığını, nesilleri nesillere bağlayan ve mefahirimizi besleyen coşkun bir aksi-i seda olduğunu tanıtmak; Çimentepelerin, Duatepelerin, Kocatepelerin her birini bu vatanın ufuklarından bütün dünyaya irtisam etmiş abideler olarak yaşatmak tarihin olduğu kadar edebiyatın vazifesidir. Çünkü tarihte ve hayatta olduğu kadar, belki ondan ziyade, bu milletin içindeki güneş edebiyata vurduğu zaman daha haşmetli ve sönmez görünecektir.”⁶⁸⁶

Orhan Şaik, canlı tarihin şiir ve edebiyatı beslemesini istemiştir. Aslında bu düşünce bir endişenin ifadesidir. Bir tarihî hadise ne kadar iyi kaydedilirse edilsin nihayet hadiseden ileri gelen heyecan ortadan kalkınca unutulmaya yüz tutar. Belki onunla meşgul olan, onu hususi mekânlarda ara sıra dile getiren az sayıda ilim adamı olacaktır. Fakat bu, o heyecanı yaşatmaya yetmeyecektir. Bir milletin canlı tarihi, sanat ve edebiyatında yaşayabilen tarihidir. Tarihe sırtını dönen şiirse kültürle bağıni koparmış demektir.

Millî folklora, millî tarihe, millî değerlere kısaca millî kültüre dayanan; onu estetiğinin esası kabul eden şiir, evrensel ölçülere ulaşabilir mi? Millî kültür evrenselliğe engel midir? Bu soruların cevabını arayan Yusuf Şerif, şunları kaydeder: “*En millî şair, en beynelmilel unsurlardan millî eserler ve en beynelmilel şair de en millî unsurlardan en beynelmilel eserler çıkarabilendir. Millîlik ve beynelmilellik, orta irtifalarda ayrı ayrı mefhumlar olabilir... Kozmopolit değil, fakat yüksek sesiyle en beynelmilel olmak için, milliyetin en derin amakına kök salmış olmak ve en millî olmak*

⁶⁸⁶ Orhan Şaik Gökyay, “Kahramanlık Edebiyatı”, *Uludağ*, sayı: 14, (İkincikanun 1938), s. 1.

*için de beynelmilelliğe kadar yetişebilmek lâzımdır.”*⁶⁸⁷ Yazar, yetkin şairin millî kültürü evrensel değerlerle bütünleştireceğine inanır. Aynı şekilde ondan evrensel değerleri millî kültüre mal etmesini de bekler. Fakat unutmamak gerekir ki her şiir, yazıldığı lisanın malıdır.⁶⁸⁸ Onu bir başka lisanda tatmak mümkün değildir. Öyleyse şair, millî ve mahallî olanı evrensele nasıl taşıyacaktı. Şüphesiz bu, çeviriyle mümkün değildir. Şair eserini kendi dilinde ve kendi dilinin imkânlarıyla verecektir. Fakat güçlü bir geleneği kendi şahsiyetinde temsil edebilecek kadar kabiliyetli bir şair, bu geleneğin hususi bir meziyetini bütün insanlığın ortak değerleri seviyesine yükseltebilir. Aslında bu, insanlığa yeni bir pencere açmaktır. İnsanlığa yeni bir değer kazandıracak şairin, her şeyden önce güçlü ve özgün bir kültürle mücehhez olması gerekir.

2.5.7.4 Şiir ve Hayat

Şiirin hayatla münasebeti, poetika yazılarının temel meselelerinden biridir. Bu meseleye yer vermeyen metinler poetik bütünlükten mahrumdur. Çünkü her sanat gibi, şiir de hayattan ne kadar bağımsız görünürse görünsün kıymet ölçülerini ondan alır. Hayatın olmadığı yerde şiir de yoktur. Her şeyden önce sanatkar, hayatın bir parçasıdır. Bildiği her şeyi ondan öğrenmiş ve zevki ona göre teşekkül etmiştir. İyi bir poetika yazısı bu hakikate sırtını dönemez.

Esasen hayat, karmaşık bir olgudur. Çok ayrı cephelerde ve çok farklı biçimlerde tezahür eder. Ona tek cepheden yaklaşarak genel yargılara ulaşılamaz. Zira kimi üniteleri birbirine zıttır. Fakat onu bütün olarak anlamak da mümkün değildir. En azından kendi organik yapısını tayin etmek için bazı şubelere ayırmak gerekecektir. Nitekim bu dikkatle baktığımızda belirgin bazı öğelerin ekseriyeti oluşturduğunu görebiliriz. Öyleyse hayatın bu hâkim cepheleriyle şiirin ilişkisine bakmak daha analitik bir yaklaşım olacaktır. Zaten poetika metinleri de meseleye bu tarzda yaklaşmışlardır.

⁶⁸⁷ Yusuf Şerif, “Başta Şiir Olmak Üzere Bütün Edebiyat Her Yerin Yerlisidir.”, *Varlık*, cilt: 3, sayı: 69, (Mayıs 1936), s. 322.

⁶⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında şiirin milliliğine işaret ederken şunları söyler: “Yalnız şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır. O lisanda okunmak şartıyla güzelliklerine sahiptir, vardır. Çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musiki kabiliyetidir yahut bunlardan doğan hususi bir şekildir. Hepsinin birden doğurduğu canlı ve hususi bir şekil ki hatta aynı dilde bile başka bir suretle tekrar edildi mi kendisi olmaktan çıkar. Çünkü mısra dediğimiz şey, denizköpüğü gibi, göğün maviliği gibi, kendi hazinelerinde seyretildikçe mevcut ve güzel olan şeylerdir. Denizköpüğünü dalgaların ucundan toplamaya kalkınız, avucunuzda birkaç damla tuzlu su kalır. Fakat dalgaların üstünde, o çalkantıların mucizesi, tacı ve süsü oldukça size Afrodit’i düşündürür. Su perilerinin çıplak oyunlarını hatırlatır, kâinatımızı bir yığın hayalle doldurur. Evet, ne göklerin maviliği ne denizin köpüğü yakalanır; fakat oldukları yerde kadirullahı ve aşk mabudesini doğururlar.” Bkz. “Şiir ve Dünya Ölçüsü”, *Cumhuriyet*, sayı: 8377, (12 Aralık 1947) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 38.

Şiir ve hayatın münasebeti meselesinde poetika yazarlarını en fazla meşgul eden konular; birey, tabiat ve cemiyet üçgeni etrafında şekillenmiştir. Şiir ve birey, şiir ve cemiyet, şiir ve devlet, şiir ve tabiat gibi konular ilk poetikalardan beri mevcuttur. Bunlar, Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde de önemli birer mesele olarak karşılanmış ve kimi yazarlar bu başlıkları poetikalarında müstakil bir bölüm olarak ele almıştır. Bununla birlikte şiirin umumi hayatla ilişkisine doğrudan işaret eden düşüncelere de rastlanmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ulus gazetesinin açtığı “*Şiir Ölüyor mu?*” konulu anket münasebetiyle yazdığı yazıda şiirin düştüğü durumu tespit ederken ona “*hayatın yüksek kıymetler taşıyan bir nevi ziyneti*” der ve “*böyle olduğu için övünmesi lazım geldiğini*” söyler. Şaire göre bu dönemde şiir yazık ki “*Yavaş yavaş bu istisnai durumundan utanmaya ve kendi kendini faydalı kılmak için çareler aramaya başlamıştır.*”⁶⁸⁹ Hâlbuki şiir, hayatın üstündedir ve böyle endişelere kapılması yersizdir. Hayat, er geç onun kıymetini takdir edecek ve feyzini ondan alacaktır. Öyleyse bu yersiz endişenin sebebi nedir? Tanpınar’a göre asıl sebep yerleşmiş değerlere itimadı sarsılan aydın zümrenin kuruntusudur. Kendinden kuşkulanan bu zümre gördüğü işin asaletini anlamayarak hayatın geçici isteklerine boyun eğmektedir. Dahası “*Hiçbir memlekette edebiyat, bizim memleketimizde olduğu kadar gündelik hayat peşinde koşmamış, acil ihtiyaçların emrine cömertçe kendini terk etmemiştir.*”⁶⁹⁰ Hayatın kabuğu üstünde dolaşan meseleleriyle meşgul olmayı sanatkâr için sakıncalı bulan yazar, şiir ile hayatın münasebetini şöyle tayin eder:

“Hakikat şu ki bugün her memlekette her an biraz daha fazla kabuğunu kırmaya çalışan bir hayat karşısında kanaatleri ve şahsı sarsılan bir zümre var. Bu zümre kendisinden şüphe ediyor. Gördüğü işin asaletini fark etmiyor, kendisini lüzumsuz buluyor ve her defasında haklı bulduğu hayata ‘Emrinize amadeyim.’ diye kendisini ve kuvvetlerini arz ediyor. Amelî hayatta çalışanlar bu korkudan uzaktırlar. Çünkü onlar gündelik ihtiyaçlara cevap verirler ve hayatı günü gününe yaparlar. Böyle bir emniyet bugünün sanatkârında yoktur. Bin türlü dünya meselesi içinde mütemadiyen kendisini unutulmuş bulmak ve bir buğday tarlasındaki gelincik hicabını her an duymak hakikaten güçtür.

Hakikatte ise bütün etrafında uğultusuyla, lâkaydîsiyle onu ezen bu kalabalık, kendisini sırtından silkip atan azgın at, yarın sadece onun eseriyle yaşayacaktır. Hiçbir hodbin, sanatkâr kadar cömert değildir; çünkü onun

⁶⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Ölüyor mu?”, *Cumhuriyet*, sayı: 4916, (19 İkinci kanun 1938). / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 21.

⁶⁹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler: Millî Bir Edebiyata Doğru*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 21. 86. (C.H.P Konferanslar Serisi 19. Kitap, Ankara 1940, ss. 37 – 48).

çeşmesinden insanlık beslenir. Elverir ki suyunu bulandırmasın, onun başında beklesin.”⁶⁹¹

Demek ki şiir, hayatı besleyen feyyaz bir kaynaktır. Öyleyse bütün gaye bu kaynağın akmasını sağlamak olmalıdır. Çünkü o, hayata nizamını veren ruhtur. Fakat nizam sözünden toplumsal kurallar ve davranış kalıpları veya daha geniş bir tarifle kalabalıkları örgütleyen sistematik yaşam kaideleri anlaşılmamalıdır. Şiir, evvela hayata bakışı ihya eder. Onu derinleştirip zenginleştirir. Bu bakış karşısında hayatın manası değişir. Onu yaşamaya değer kılan ölçüler, zarafetin dünyasına yaklaşır. Ve hayat her hamlesinde ilhamını o ruhtan alır. Nasıl milletler destanları var etmişse destanlar da milletleri var etmiştir. Herhangi bir asra damgasını vuran şair, o asrın duygu ve zevk iklimidir. 13. yüzyıl Anadolu Türk’ünün hayatını Mevlânasız ve Yunus Emresiz düşünemezsiniz. Divan şiiri Osmanlı toplumunun zevk ve heyecan hayatı değil midir? Bu hayattan doğduğu kadar, bu hayatı da üretmemiş midir? Bu yüzden Walter G. Andrews, “*Gerçek hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardı.*”⁶⁹² dediği divan şiirini, Osmanlı hayatının şarkısı sayar. Bu şarkı o hayatı baki kılan sestir. Hayata teslim olmamış, hayatı teslim almıştır. Öyleyse hayatın suyuna giden ve günlük kaygılara kapılan şiir, ideal terkibe ulaşamayacağı gibi hayata da hükmedemez. Nihayet peşine takıldığı hayatı kendi başına bırakır. Bu şiirsiz hayat, yozlaşmaktan ve katılaşmaktan kurtulamaz. Hâlbuki şiirin mayaladığı hayat er geç yumuşayacaktır. Hakiki şiire iltifat eden cemiyetlerin hayatı onu tanımayanlarınkine benzeyebilir mi? Şiirin mana iklimine girmiş bir hayat, incelmış zevklerle doyuma ulaşan estetik bir hayattır. Bu hayatta kabalık ve barbarlık tutunamaz. Bu yüzden Tanpınar, hayatla münasebeti bu derece önemli olan şiirin, kendi mesuliyetinden habersiz günübürlük heveslere kapılmasını son derece tehlikeli bulmuştur. O, kendini güncel fikirlerle sınırlayan şiiri şiirden saymaz. Bununla kastettiği, Tanzimat’tan beri devam eden toplumsal içerikli şiirdir. Ancak yazının yazıldığı tarih düşünülürse Garip hareketini de ima ettiğine hükmedilebilir.

Cumhuriyet Döneminde şiir ve hayat meselesini poetik bir başlık olarak ele alan ilk yazar – eğer yanılmıyorsak – Necip Fazıl’dır. Büyük Doğu sayfalarında peyderpey

⁶⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiirin Peşinde”, *Oluş*, cilt: 1, sayı: 20, (Mayıs 1939), s. 305. / Age., s. 27.

neşredilen Poetika'nın sekizinci bölümü “şiiir ve hayat” başlığını taşır. Fakat bu başlık altında şiiirin hayatla münasebeti değil, şairin cemiyet hayatındaki mevkiinden söz edilmiştir. İnsanın diğer uğraşlarıyla karşılaştırılan şairlik, ilahî sırra mazhariyeti bakımından üstün tutulmuştur. Bu sırra mahrem olan şair, irşada memur veli gibidir. Böylece o, “*hayatın her şubesini o şubeye ait başka insanlardan daha kuvvetle kucaklayacak ve cemiyetin güdücülük makamlarına oturtulacak bir ehliyet kazanır... Bu hüviyet ve şahsiyet içinde şair; evinin, kılığının, sokağın nizamından, insan, cemiyet ve her türlü dünya nizamına kadar bütün merkezleriyle hayatı kucaklayıcı bir kürsü sahibidir.*”⁶⁹³ Necip Fazıl'ın şairi, hayata nizamı ilham edecek kadar güçlü bir rehber konumundadır. Öyleyse şiiir, hayatı dizginleyen kutsal bir söz mesabesindedir.

Cumhuriyet Döneminde şiiirle hayatın münasebeti konusunda öne çıkan meselelerden biri “şiiir ve birey”dir. Ancak bu mesele – tezat gibi görünse de – “şiiir ve cemiyet” meselesiyle iç içedir. Daha doğrusu şiiir, bireysel hayata mı yoksa cemiyet hayatına mı daha yakın olmalıdır, sorusuna cevap aranmış ve bu karşılaştırmadan ileri gelen poetik bir tartışma ortaya çıkmıştır. Şiiirde bireysel hayatı öne çıkaranlara göre, şairin her şeyden önce ferdî bir hayatı vardır. Onun asıl dünyası budur. Hayat algısı burada oluşur. Cemiyet ve tabiat hayatından gelen her nevi malûmat burada şahsi bir kimlik kazanır. Esasen cemiyet ve tabiat hayatından oluşan dış dünya ortaktır. Her birey, bu ortak dünyayı iç dünyasının imkânları ölçüsünde manalandıracaktır. Öyleyse sanatkârın eseri ilk önce bu bireysel hayatın verimidir. Eser burada toprağa düşer, burada kök salar, burada filizlenir; suyu ve güneşi dışarıdan da gelse burada büyüyüp burada gelişir. Bu fikirde olanlar, zaman zaman meseleyi farklı sebeplerle de izah etmişlerdir. Saffet Urfî, şiiirin bireysel oluşunu konularına bağlar. Yazara göre şiiir, “*roman gibi mevzuları mutlaka bir beşer heyetinden olmadığı için ve denildiği gibi, ‘içtimaî’, haricî bir alâka şekli göstermek kaygısını beslemediği için büsbütün ferdîyetçidir.*”⁶⁹⁴ Şiiirin toplumsal hayata hizmet etmesi gerektiğini savunan düşünceye tepki gösteren yazar, şairden kendi ıstırabıyla bizde kayda değer bir ilgi uyandırmasını ister. Bu ilgiyi uyandırabilen şair, ne kadar ferdîyetçi olursa olsun insanlığın yeni bir ıstırabını keşfetmiştir. Ancak bunu başaracak şairin önce kendisini bulması gerekir.

⁶⁹² Walter G. Andrews, *Şiiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Poetry's Voice, Society's Song Ottoman Lyric Poetry)*, (Çev. Tansel Güney), (5. bas.), İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 32.

⁶⁹³ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 8– Şiiir ve Hayat”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 55, (Kasım 1946), s. 2.

⁶⁹⁴ Saffet Urfî, “Şair ve Cemiyet”, *Hayat*, cilt: II, sayı: 47, (Teşrin-i evvel 1927), s. 407.

Kendi ferdî hayatını kuramayan şairin insanlığa yeni bir hüznün hediye etmesi düşünülemez. Yazar, kendini bulamayan şairin cemiyetçi olamayacağını iddia eder: “Şairi istediğiniz kadar cemiyete eğiniz, ona moda olan kelime ile içtimaî şeyler gösteriniz. Onda evvelâ kendisini bulup gören gönül gözü, sonra herhangi bir şeyi yalnız kendisine mahsus bir görüşle telâkki eden ve gösteren bir ruh kuvveti yoksa her içtimaî vakaya burnunu ve gırtlığını soksanız, o size sanatın kabul edeceği şekilde o vakadan hiçbir şey gösteremeyecek, çok çok bir sokak masalı kitabeti yapacaktır.”⁶⁹⁵ Şairde ferdiyetçilik veya cemiyetçilik aramadan önce şairlik aramak gerektiğini söyleyen Saffet Urfi, ferdî bir hayata malik olamayanların sanatkâr da olamayacağını düşünür.

Biri ferdiyetçi, öteki cemiyetçi olmak üzere iki tip şairden söz eden Yakup Kadri, bu iki şair tipini kesin olarak birbirinden ayırır. Şairi birey – tabiat – cemiyet üçgeninde ele alan yazar, ayrıca bu tiplerin evrensel olduğunu düşünür: “*Filhakika, yeryüzünde şiir başladığı günden beri başlıca iki tür şair tipinin birbirine muvazi surette tekâmül edip geldiğini görürüz: ferdiyetçi şair, cemiyetçi şair. Bunlardan biri tabiat ve insanlar içinde münzevidir. Yalnız kendi ıstıraplarını, kendi heyecanlarını, kendi ümitlerini, kendi sevinçlerini çağırır. Öbürü Victor Hugo’nun bir tarifine göre ‘Kâinatın ortasında bir taninli yankıdır.’*”⁶⁹⁶ İster cemiyetten bahsetsin ister tabiattan, aslında umumi hayata açılan her şair cemiyetçidir. Şiirlerinde kendileri değil, bir nevi cemiyetin şuuru konuşur. Çünkü hayat, cemiyetin malıdır. Hayata sadık kalan şiirin hayata benzemesi kaçınılmazdır. Yakup Kadri, ferdî şahsiyetin damgasını taşımayan bu şiirin dağınık olacağını söyler. Yazara göre cemiyet anarşiktir. Ona bağlı olan sanatın da anarşik olması gerekir. “*Cemiyetin olsun, tabiatın olsun bütün hayatın tecellilerini kendisinden aksettirir ve her şey, her beşerî hadise onda en ahenktar, en şuurulu ifadesini bulur. Denilebilir ki bu nevî şairler beşeriyetin haykıran vicdanıdır. Lâkin işte bu nevî şairler, bunun içindir ki beşeriyet gibi ipsiz sapsız, beşeriyet gibi karışık, beşeriyet gibi gürültücü, patavatsız, kaba, behimi ve onun gibi mantıksızdırlar. Yaptıkları şeyde klâsik sanatın ilâhî intizamından eser yoktur; bütün estetikleri insanların idare ettiği cemiyetler gibi anarşiktir.*”⁶⁹⁷ Cemiyetin anarşizmi neden ileri gelir, bu anarşizm sanata ve hususiyle şiire nasıl sirayet eder? Cemiyet, tezat olguları bir

⁶⁹⁵ Saffet Urfi, Age.

⁶⁹⁶ Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), “Yeni Cemiyette Şair”, *Milliyet*, (14 Mayıs 1929), s. 4.

araya getiren, dahası pek çok arızanın bir arada bulunduğu karmaşık bir bünyedir. Organik yapısından yönetim mekanizmasına kadar bu bünyenin lehine olan öğelerle aleyhine olanlar bir aradadır. Hatta bunlardan çoğunun hangi tarafta olduğunu tayin etmek bile güçtür. Bu bünyede başlayan herhangi bir hadisenin nasıl sonuçlanacağını kestirmek kolay değildir. Bünyeyi amacına götüren pek çok oluşum incelendiğinde insana tesadüfün tecellisi gibi görünür. Öyleyse bu yapının anarşik olduğunu kabul etmek gerekecektir. Böylesi bir yapının sesi olacak şiirin bu anarşizmi dillendirmesi ve çoğu zaman onun gibi mantıksız olması kaçınılmazdır. Yakup Kadri'ye göre her cephesi birbirine cevap veren sağlam bir yapı olması lazım gelen şiirin güçlü ve tutarlı bir düşünceye dayanması gerekir. Hâlbuki cemiyet, tek kelimeyle tutarsızdır. O hâlde şiir, ferdiyetin malı olan tutarlı bir düşünceye dayanmak zorundadır. Aksi takdirde klasik ölçülerde sanat eseri vücuda getirmek imkânsızdır.

Yakup Kadri'nin bu düşüncesi Anadolu romantizmine dayanan cemiyetçi şiire tepkidir. 1920'lerden sonra Anadolu ve Anadolu insanı, şiirin hâkim temaları arasındadır. Onun erdemini ve ıstırabını anlatmak cemiyet hayatına ilgi duymak anlamına geliyordu. Çünkü şair, yoksul Anadolu insanının zaferi karşısında kendi elemi unutmuydu. Bu yeni temayülü teşvik eden poetika metinleri dergilerde yer almaya başlayınca büyük şiiri özleyenler cephesinde haklı bir kaygı oluşur. Bu iki cephe arasında poetik bir tartışma yaşanır. Yakup Kadri gibi, şiirde ferdiyeti savunanların yazıları bu tartışma çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu tartışmanın öteki kanadında yer alanlar ise yaşanan zaferden sonra şiirin hayata ve cemiyete ilgisiz kalamayacağını söylerler. Onlara göre millî hassasiyete ehemmiyet vermeyen şiir faydasızdır. Halktan kopuk şaire cemiyetin ihtiyacı yoktur. Saf şiiri savunan Yedi Meşale grubuna mensup olduğundan ferdiyetçi de olması lazım gelen Vasfi Mahir bile millî romantizmden etkilenerek şiirin halk hayatına açılmasını ister:

“Kaç senedir hayatın şiiri, cemiyetin şiiri, halkın şiiri diye barbar bağırıyorlar. Eskiden beri dinlediğimiz kalp şiirleri yanında onların sesleri ne büyük asaletle duyulacaktı. Her şeyin son haddine kadar hayata uyduğu şu zamanda şiirin hayatla alâkası olmazsa kendisinin de hayatı olmaz. Bugün, görüyoruz ki ilhamını hayattan almayan ferdi ve cılız bir sesle ağlayanların feryadı dinlenmiyor. Cemiyet hodbindir, içinde kendini bulamadığı eseri sevmez ve yaşatmaz. O hâlde dünyanın budalaları biz miyiz ki sanat ve şiir namına,

⁶⁹⁷ Karaosmanoğlu, Age.

hayatla hiç alâkası olmayan, hayatımıza bir zerre hayat katmayan şeylerle uğraşacağız? Haydi, atılalım halkın içine ve onu terennüm edelim.”⁶⁹⁸

Vasfî Mahir, bu düşüncesinden daha sonra da vazgeçmemiştir. Öyle anlaşıyor ki yazar, millî hayata ilgili gelişmelerden etkilenecek tercihini değiştirmiştir. Bu düşünceye ulaşınca öteki milletlerin şairlerine de aynı nazarla bakar. Mesela Avrupa şiiri hakkında hayli iddialı hükümlerde bulunur. Ferdîyetçi şairlerin küçük zümrelere hitap ettiğini ve bu yüzden millî edebiyatı temsil edemeyecekleri fikrini savunur:

“Yaşayan ulusların hayat ve cemiyet türküsü çağıran şairlere ihtiyacı vardır. Bunlar yetecek kadar olduktan sonra bizi kendi ruhunun derinliklerine götüren şairleri de ara sıra dinleyebiliriz. Avrupa edebiyatında ulusal ve sosyal sanatkâr halkın ruhuna tamamıyla hâkimdir. Ferdî şairler bu ruhun doğurduğu küçük aksülamellerdir ki umumiyetle hususî duyuların tahlili diye tetkik olunur ve küçük zümreler tarafından sevilirler. Yoksa bu edebiyatları hiçbir zaman temsil etmezler. Meselâ Fransız edebiyatı demek hiçbir zaman Baudelaire, Verlaine ve saire demek olmayıp Corneille, Racine, Voltaire, Hugo demektir.”⁶⁹⁹

Aslında Vasfî Mahir’in tercihi bir ihtiyaç meselesidir. Anadolu merkezli yeni kültür, kendi ülküsünü yücelten yeni bir şiire ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaca cevap vermek isteyen poetik düşünce, şairin yeni hayata müdahil olmasını ister. Çünkü yeni hayatın bedi zevkini oluşturacak şiirin ona kayıtsız kalması akla uygun bulunmamıştır. Bu düşünceye göre yeni hayatın var olması, kendini anlatan yeni bir sanat ve şiir geleneği getirmesine bağlıdır. Öyleyse yeni şair, bu ihtiyacı karşılamalıdır:

“Bizim bugünkü edebiyatımızın ulusal ve sosyal eserlere pek çok ihtiyacı olduğu hâlde genç şairlerimizin tamamıyla ferdî ve anormal bir sanat telâkkisini benimsemeleri çok acıdır. Altı yüz senelik edebiyatımız baştanbaşa bu ruhtaki eserlerle doludur. Artık karanlık ve dertli ruhları seyretmekten zevk almıyoruz. Bu ruhun esrarlı dehlizlerinde dolaşacak vaktimiz de yok. Yahya Kemal’in sandalı ile Ahmet Haşim’in göllerinde gezmek zamanı değil. Bizi yeni ufuklara doğru götürecek bize yeni hayat âlemlerinin ışığını getirecek, bize kendi ruhundan ruh ve kendi ateşinden sıcaklık verecek güneş sanatkâr seni bekliyoruz!”⁷⁰⁰

Yedi Meşale şairlerinden Vasfî Mahir’in bu düşünceye varmasında Millî Edebiyat zevk ve anlayışına bağlanan memleketçi şiirin etkili olduğunu tahmin etmek güç değildir. Buna modern hayata ait bunalım ve yalnızlığın şiire ilgiyi azaltacağı

⁶⁹⁸ Vasfî Mahir, “Yeni Şiirimiz ve Kahramanlar”, *Muhit*, sayı: 15, (Kanun-ı sani 1930), s. 1183.

⁶⁹⁹ Vasfî Mahir, “Yaşatan Sanatkâr”, *Gündüz*, cilt: 1, sayı: 4, (Temmuz 1936), s. 115.

endişesini de eklemek gerekir. Nitekim aynı grubun bir başka şairi bu endişeyi şöyle dile getirir: “Yığın şiirden uzaklaştıkça, şair de ona yakınlaşmak imkânlarını arayacak yerde, hiddetini bilakis ondan kaçmak suretiyle dindirmektedir. Fakat bunun sonu, şiirin ancak ehiller arasında anlaşılan hususî bir dil hâline gelmesi, bir cemiyet unsuru olmak haysiyetini kaybetmesi olmayacak mı?”⁷⁰¹ Fakat şiirin var olmak için cemiyetin peşine düşmesini hoş görmeyenler de vardır. Arkadaşlarına itiraz eden Cevdet Kudret, bu düşünceye karşı çıkarken cemiyetçi şiiri iptidai insanın insiyaklarından sayar. Aynı zamanda şiirle sosyal hayat arasında sıkı bir bağ kuran yazar, eski çağlarda cemiyetçi olan şiirin modern zamanda ferdiyetçi olması gerektiği düşüncesini savunur. Çünkü modern zaman, insanı kendi kaderiyle baş başa bırakmıştır. Şüphesiz bu yalnızlığı en fazla yaşayan hassas bir yaratılışa sahip olan sanatkârdır. Öyleyse şairden cemiyetçi olmasını bekleyemeyiz. O, artık kendi içinde zengin ve hususi bir hayata sahip olmuştur. Bu süreci şiirin tekâmülü olarak değerlendiren yazar, şunları kaydeder:

“İlk şair kendi kendisini tahlil edecek kadar sermaye-i fikriyeye malik değildi. Hâlbuki bugünkü şairin artık başkalarının his ve fikirlerine ihtiyacı yoktur. Şimdi o, kendi içinde yeni ve geniş bir âlem keşfetmiştir. Bugünkü şair artık gözlerini kendi içine çevirebilir, kendi kendisini mükemmelen seyrederek ve tek başına da yaşayacak kadar kuvvetlidir. Medeniyet ilerledikçe şair, mutlak bir fertçilik ve nefsilîğe doğru terakki etmiştir. Bugün tekrar cemiyete dönmek demek ilk hâle rücu etmek demektir. Şiirin bugünkü seciyesi ilk devirlerindeki içtimaî seciyesi ile taban tabana zıttır.”⁷⁰²

Bu bilince varan şairin, cemiyet için kendi şahsiyetinden feragat etmesi beklenemez. Esasen okur da artık cemiyetçi şiire ilgi göstermez. Çünkü o da bireysel bir hayata kavuşmuştur. Okuduklarında bu bireysel hayatın terennümünü bulmak isteyecektir. Bu, Saffet Urfi’nin şiirde aradığı “yeni bir baş dönmesi”nden başka bir şey değildir. Cevdet Kudret, bu noktaya varmış şair ve okurun cemiyetle bütünleşerek yok olamayacağını söyler:

“Bugün hiçbir fert, daha doğrusu hiçbir kari, cemiyetin içinde kendi şahsiyetini eritmek, onu kaybetmek istemez. Binaenaleyh biz ne kadar cemiyete hitap etmek istesek bile yine ferde hitap etmiş oluruz. Şu hâlde, ‘Cemiyet hodbindir; o, kendisini terennüm etmeyen şiiri okumaz.’ nazariyesi yanlıştır. Çünkü bugünün içtimaî hayatında bir şiiri yüz kişi bir araya gelip de değil,

⁷⁰⁰ Kocatürk, Age.

⁷⁰¹ Yaşar Nabi (Nayır), “Şiir Buhranı”, *Varlık*, cilt: 5, sayı: 107, (Birinci Kânun 1937), s. 545.

⁷⁰² Cevdet Kudret (Solok), “İçtimaî Şiir ve Ferdî Şiir”, *Milliyet*, (13 Kanun-ı sani 1930 Pazartesi). s. 6.

herkes kendi kendine okumaktadır. Binaenaleyh kari, orada cemiyetin umumî hislerinden ziyade kendi hususî tahassüslerini bulursa daha ziyade memnun olur.”⁷⁰³

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra insanlık büyük bir bunalım yaşar. Bir yandan pozitivizm ve modernizm, öte yandan savaşın yıkımı tam bir psikolojik çöküntü meydana getirir. Şüphesiz bu buhran milletleri derinden sarsar. Fakat asıl darbeyi bireye indirir. İnsani değerlere imanını kaybeden birey, kendini büyük bir boşluğun önünde bulur. Kelimenin tam anlamıyla yalnızlığa ve karamsarlığa terk edilmiştir. O, zevklerinde olduğu kadar, acılarında da yalnızdır. Bundan böyle onu millî ülkülere inandırmak mümkün değildir. Artık onun, asıl dünyası ferdiyetidir. Öyleyse bu devrin sanatkârından cemiyetçi olmasını beklemek doğru değildir. Fakat hakikatte şairin kendi ferdiyetine sığınması cemiyet hayatının neticesi değil midir? Bu soruya hayır, demeye imkânı yoktur. En azından şairin bunalımı cemiyetin bunalımına paraleldir. Yine cemiyetteki herhangi bir değişim şairi doğrudan etkilemektedir. “*Bize göre şiir, hayatı cemiyetlerin yeniden kuruluşlarıyla başlayan ve seyri cemiyetlerin tebeddüllerine muvazi olan bir müessesedir.*”⁷⁰⁴ diyen Orhan Veli ve arkadaşlarının yanıldığını kimse söyleyemez. Öyleyse şair cemiyet hayatına ters düşmek şöyle dursun, onu şahsında en iyi temsil eden bireydir. Şiir ister cemiyet hayatına ilgi göstere, ister ferdiyete sığınsın beşerin türküsünden başka bir şey değildir. Onun sevincini, coşkusu, kederini, bunalımını besteleyen hep bu türküdür. Neden ve kimden bahsederse etsin, daima beşerin derdini dillendirir. Meseleye bu tarzda yaklaşan Cahit Sıtkı, şiirle beşerin mukadderatını bir tutar:

“Şiirin mukadderatıyla beşerin mukadderatı ayrı ayrı şeyler değildir; biri diğerrinin müştakı, tâbii, münhanisidir. Nasıl ki nerede cemiyet varsa orada hukuk vardır, onun gibi, nerede cemiyet varsa orada şiir vardır ve şiir söylemeye memur edilmiş şair vardır. Bu bakışların, bu gözyaşlarının, bu ahların, bu çığlıkların, şu tebessümlerin, şu ohların, şu kahkahaların kelimelerle ifadesi olan şiir, insanoğlundaki yaşadığını tekrar yaşamak, yaşamak istediğini yaşamak, yaşadığı anı uzatmak, hâsılı yaşadığını teyit etmek ihtiyacından doğmuştur. Şair bu ihtiyaca cevap veren adamdır ve cemiyet içinde oynadığı rol zannedildiğinden çok daha büyüktür. Beşer tarihinin hangi sayfasını açarsanız açın, göreceksiniz ki bir devrin karakteristik vasıfları – psychologiquement parlant – hakikî temayülleri, samimi iştiyakları o devirde yazılan şiirlerdedir. Bir devrin, bir cemiyetin mahrem atmosferine, haleti ruhiyesine mi nüfuz etmek

⁷⁰³ Solok, Agm.

⁷⁰⁴ Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat, “Edebî Anketimiz; Şiir Ölüyor mu?”, *Ulus*, (30 Aralık 1937), s. 7.

istiyorsunuz, o devrin, o cemiyetin şairlerini okuyun. Homer, Virjil, Firdevsî, Ömer Hayam, Sadi, Dante, Şekspir, Rasin, Lamartin, Hügo, Budler, Verlen ilh. devirleri hakkında size âlimden, filozoftan daha sahih malûmat vereceklerdir. Buna şaşmamalı. Şair, arzın kımıldanışlarını kaydeden sismograf gibi bir şeydir, cemiyetin en gizli hareketlerini o kaydeder, ruhun sükûttan ayırt edilemeyecek kadar hafif ihtizazlarını o duyar.”⁷⁰⁵

Cahit Sıtkı, ferdî hayatla cemiyet hayatını birbirinden ayırmaz. Şaire göre fert, ne kadar hususi bir hayata sahip olursa olsun cemiyetin yapı taşıdır. Onu cemiyetten ayrı düşünmek, insansız bir cemiyet tasavvur etmektir. Cemiyetin kaleleri ise şairlerdir. Herhangi bir devri anlamak için onlara bakmak gerekir. Şiiri bilinmeyen bir devrin hayatı bilinemez. Çünkü onun en mahrem duyguları şiirlerde yaşar. Kısaca şiir, cemiyet hayatına ne kadar ilgisiz görünürse görünsün cemiyetin nabzı onda atar. O, çağının en canlı tanığıdır. Şairin en derin ıstırapı aslında çağının ıstırapıdır. Bu kanaat, başka yazarlar tarafından da ifade edilir. Ali Rıza Kopar’a göre şair, cemiyeti kendi içinde bulur:

“Şair niçin yazar, şair ne anlatmak ister, onun ıstırapı nedir? O, ruhunda taşıdığı ifadelerle bize pek çok şeyler anlatmak ister. Onun kafasında bin bir dert kaynaşıyor, kalbi sızlıyor. Ve o yazıyor, yazıyor. Niçin yazıyor? Herkes onun derdini dinlesin, diye mi? Hayır, o ancak kendi ıstıraplarını yine kendisi okumak için yazar. Fakat o böyle yapmakla bir egoist değildir. Çünkü o, kendi cemiyetiyle kaynaşmıştır. Cemiyeti kendisinde, kendi içinde bulur. O kendisi yazarım zanneder; ona yazdırtan içinde bulunduğu terkiptir, cemiyettir. O kendisi okurum zanneder, ona okuyan yine o cemiyettir.”⁷⁰⁶

Cumhuriyet Dönemi poetika yazarları arasında şiiri cemiyet hayatına en fazla yaklaştıranlardan biri Orhan Veli’dir. Garip şiirinin poetik temelini oluşturan Orhan Veli, şiirde şairin mensup olduğu sosyal sınıfın mutlak tesirinden söz eder. Zira şairin fikrî hayatı, içinde yaşadığı sosyal sınıf tarafından tayin edilir. Bu manada her şair bir dava sahibidir ve bu dava ona mensup olduğu sosyal sınıftan tevarüs etmiştir. Fakat Orhan Veli, sosyal fikirlerin şiirde doğrudan ifadesine taraftar değildir. Nazım Hikmet’ten önemli ölçüde etkilenen Orhan Veli’nin ondan asıl ayrıldığı taraf da budur. O, sanatı ideolojiye feda etmez. Şairin meseleyle ilgili düşüncesi şöyledir:

“İçtimaî fikirler bir sanat eserinde doğrudan doğruya mevcut olmayabilir. Hatta bu şarttır bile. Sanat hiçbir zaman davaların tellâllığını yapmak işiyle

⁷⁰⁵ Cahit Sıtkı Tarancı, “Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?”, *Ulus*, (23 Aralık 1937), s. 7.

⁷⁰⁶ Ali Rıza Kopar, “Şairin İstırapı”, *Bilgi Yurdu*, sayı: 6, (İkinci Kânun 1938), s. 565.

tavzif edilemez. Fakat böyle oluşu onun cemiyetle yahut insanın içtimaî hayatıyla alâkasız olması demek değildir. O, bilakis, cemiyet meselelerini mevzu olarak almadığı, yani içtimaî bir gayesi olmayan pure sanat hâlinde kaldığı zamanlardadır ki cemiyetle olan münasebetini samimî şekilde ortaya koyar. En alâkasız bahislerde bile hissiyatı saklamaya imkân yoktur. Muhabbetler ve nefretler hüviyetlerimizi kolayca meydana çıkarır. Bu bakımdan sanat eserini, cemiyete yaklaşan ve cemiyetten uzaklaşan diye ikiye ayırmak mümkündür. İnsanları seven, hayata kıymet veren ve onları şeniyetler içerisinde arayan sanatkâr, kariî, eseriyle dünya içinde ve kariin cemiyetle olan öteki münasebetleri cinsinden bir meşguliyetle karşı karşıya bulunduracaktır. İşte bu, cemiyete yaklaşan sanatkârdır. Dégénéré bir muhitte yetişmiş iki ayrı sanatkârdan – her ikisi de aynı cemiyeti anlatmış olmalarına rağmen – birisi ondan faraza sempati ile bahsetmiş, öteki ise onun kötü taraflarını ortaya koymuştur. İkincisi birincinin mürteciliği nispetinde ileridir. Bu hâl içtimaî olmayan meselelerde de tezahür eder.”⁷⁰⁷

Başta Haşim olmak üzere, saf şiir taraftarlarının düşüncelerine karşı çıkan Orhan Veli, cemiyet hayatını en iyi yansıtan şiirin ‘pure’ yani saf şiir olduğunu söylemektedir. Fakat onun pure olarak nitelendirdiği şiir, sosyal gayesi olmayan ancak insan hayatına samimi bir kıymet veren şiirdir. Bu şiirin saflığı, hayata karşı duyduğu samimi alakadan ileri gelir. Dolayısıyla fikirlerin propagandasını yapmaktan uzaktır. Orhan Veli hayata kıymet veren şiiri, cemiyete yaklaşan şiir olarak görmektedir. Hayatı ihmal eden şiirin ise cemiyetten uzaklaştığını düşünür. Bu şiir “*Irréel âlemlerin hasretini çeker; cennetlerden, rüyalardan, hülyalardan bahseder.*”⁷⁰⁸ fakat hayatı unuttur. Hâlbuki sanatın asli konusu olan insan ve ona ait her şey hayatın içindedir. Orhan Veli ve arkadaşlarının alelade insana ve hayata ilgisi şiirlerinin olduğu kadar, düşüncelerinin de en belirgin özelliğidir.

Cumhuriyet Dönemi’nde şiir ve cemiyet meselesine en geniş ölçüde yer veren Necip Fazıl’dır. Şair, henüz Poetika’sını toplu hâlde yazmadan önce şiirin birey ve cemiyetle münasebetine dair bazı yazılar kaleme alır. Bu ilk yazılarda biraz daha dolaylı konuşsa da meseleyle ilgili özgün bir düşünceye sahiptir. 1930’larda yazdığı en dikkate değer yazı, Ağaç dergisinde neşrettiği “*Fildişi Kule*” başlığını taşır. Sanatkârın, kendi kabuğuna çekilmesi, ferdî ıstırabını dile getirmesi kısaca cemiyet hayatına ilgi duymaması öteden beri “*fildişi kule*” istiaresiyle anlatılır. Necip Fazıl’ın tarifiyle “*fildişi kule, içinde yaşadığı cemiyetle bütün alâkalarını kesmiş sanatkârın, ferdiyeti etrafında*

⁷⁰⁷ Orhan Veli (Kanık), “Şiire Dair: 5; İnsanlara Doğru”, *Varlık*, cilt: 10, sayı: 159, (Şubat 1940), s. 380.

⁷⁰⁸ Kanık, Agm.

ördüğü koza"dır.⁷⁰⁹ Bu kozanın içinde olgunlaşmayan şair, cemiyet hayatına da açılmaz. O, daha sonraki zorlu hayata bu kozanın içinde hazırlanır. Fakat yetiştikten sonra bu koza ile münasebeti ne olacaktır? Şairin kendini bulması için fildişi kulede kalmasını öneren Necip Fazıl, vakti geldiğinde fildişi kuleden çıkarak büyük hayata açılmasını ister: "*Fildişi kule, ulvî hastalıkların tedavi gördüğü hastanedir. Kendisini bu illetten muaf gören sıhhatli sokak yaygaracısının ismi ahmak ve büyük hayatı bu hastanenin içinde kabul edenin ismi de cücedir.*" Fakat şair, bilinenin ötesinde yeni bir fildişi kule tasarımı sunar. Bu tasarıma göre fildişi kule, nihayetsiz bir yolculuktur: "*Doğduğumuz zaman bizi sardıkları kundak bir fildişi kule, öldüğümüz zaman da bizi yatırdıkları tabut, başka bir fildişi kuledir. Yalnızlıklarımızın fildişi kuleleri sayısız ve her yıkılacak fildişi kulenin altında bekleyen fildişi kuleler namütenahidir. Buna rağmen en mübarek gaye fildişi kuleyi yıkmak ve içimizdeki ışıklarını bir sinema perdesi gibi sokağa ve piyasaya aksettirmektir.*" Necip Fazıl'ın fildişi kule tasarımı, poetik düşüncesinin ana teması olan dinî-mistik duyuş tarzıyla izah edilmelidir. Bu düşünceye göre mahlûkla Halik arasında sonsuz sayıda perde mevcuttur. "*Şuur ve zat bilgisi, cemadatta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran bir asgariye varır, sonra insanda ilk kâmil vahidine kavuşur ve mutlak ifadesini Allah'ta bulur.*"⁷¹⁰ O hâlde sınırsız sayıda fildişi kulesini yıkmayı amaçlayan şair, "*mutlak hakikat*"e taliptir. Nitekim şair, yazısının sonunda bu amacı açıkça belli eder ve şöyle der: "*Mistik telâkkiye göre her şeyden ve her ifadeden evvel var olan Allah, âlemleri, bir aşk hamlesi içinde, görünmek, bilinmek ve sevilmek için yarattı. O hâlde hayat, ilk sebep ve ilk hamlenin, fildişi kulesini yırtması ve gömleğini sıyırması hadisesidir.*"⁷¹¹ Bu gayesiyle şair, fildişi kulelerde çilesini dolduran şairin "*mutlak hakikat*"e varma yolunda kullandığı remzi ve sırrı vasıtaadır. Her hamlede yeni bir fildişi kule ile karşılaşan şairin yolculuğu kendi içinde olmalıdır. Fakat o, insanlığın hayatına da bigane değildir. Artık kendi içinde insanlığın kaderini taşır. Öyleyse onun şiiri kendisinin olduğu kadar bütün insanlığın da çile-namesidir. Büyük hayata açılmak bu olmalıdır. Nitekim Necip Fazıl, birkaç yıl önce yazdığı bir başka yazıda şaire Kop Dağı'nın tepesinde bir dükkân kurduruyor ve cemiyeti oraya tırmanmaya mahkûm ediyordu. Dahası şair için "*Çünkü o*

⁷⁰⁹ Necip Fazıl Kısakürek, "Fildişi Kule", *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936), s. 1. Yazı daha sonra çok az değiştirilerek Büyük Doğu dergisine de alınmıştır. Bkz. "Tanrıkulundan Dinlediklerim; Fildişi Kule", *Büyük Doğu*, sayı: 31, (Mayıs 1946), s. 11.

⁷¹⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile: Poetika*, (35. bas.), Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998, s. 471.

*fert hâlinde kendi remzinden başka bir şey değildir.”*⁷¹² diyerek onun ferdî şahsiyetini yüceltiyordu. Demek ki Necip Fazıl'da şair, hem güçlü bir ferdiyet sahibi hem de büyük bir mesuliyetle yükümlüdür. Bu mesuliyet cemiyet hayatındaki misyonundan ileri gelir. Orhan Veli'de olduğu gibi şair, cemiyet hayatına sadece yönelmek ve onu samimi olarak yaşamakla kalmaz; onun ruhuna nüfuz eder. Necip Fazıl'a göre şiir, cemiyetin geleceğinden haber veren bir nevi kehanettir. Şair, şiirle cemiyetin münasebetini şöyle tayin eder:

“Şiir, cemiyetin muğdil oluşları içinde, onun bütün mazisini ihtiva eden, hâlini gösteren ve hususiyle istikbalinden haber getiren harikulâde dolambaçlı bir rüyadır ve tıpkı bir rüya gibi bütün bir tabir ve tefsir mevzuudur.

...

Cemiyet iç ve gizli hayatıyla uyur ve rüyasını şair görür ve sayıklamalarını şair zapt eder.

O hâlde şiir, bir cemiyetin top yekûn his ve fikir hayatını tefehhus ve murakabe başlıca rasat merkezidir. Ve ışıkları daima tam ve müstakil bir fert menşurundan süzüldüğü hâlde münhasır ferdilikle hiçbir alâkası yoktur.

Şiir, bütün şahsî mahremiyetleri ve nefsî aidiyetleriyle yüzde yüz fert perdesi üzerinde cemiyetteki tefekkürî ve tahassüsî hâletin en nadir ve mükemmel aksidir.

Bunun içindir ki şiir, fikrî, içtimaî, siyasi, idarî, bedî, iktisadî, beledî, bütün davaları, dertleri, hasretleri, hamleleri, ihtinakları, ihtirasları ve ıstıraplarıyla cemiyet ruhunun tek fert üzerinde bilvasıta en derin kaynaşma ve girdaplaşma zemini diye anlaşılmak lâzım...

Böylece şairde, ister memuriyetinden haberi olsun, ister olmasın, cemiyetinin gelecek günlere doğru felâket ve saadetlerini besteleyene ve daima gaibi istintak eden üstün bir medyum seciyesi beliriyor ve şair, Allah'ın kendisine bahşettiği nurla, cemiyetinin gerilere ve ilerilere doğru manasını temsil edebildiği nispette mertebeleniyor.”⁷¹³

Rüyalarımız günlük hayatta bizi en fazla etkileyen olaylarla ilgilidir. Buna göre cemiyet hayatının rüyasını görenin, cemiyet hayatından en fazla etkilenmesi gerekir. Cemiyet hayatıyla kalp bağı bu kadar sıkı olan şairin, ondaki değişimi herkesten önce duyması normal karşılanmalıdır. Metnin devamında, kendi cemiyetlerindeki değişimi derinden hisseden ve nefsinde cemiyetini temsil eden örneklerle yer verilir:

“Homeros, kendisinden birkaç asır sonraki büyük Atina devresinin ne nispette ifadecisi olduysa Shakespeare, üstünden güneşin batmadığı bir

⁷¹¹ Necip Fazıl Kısakürek, “Fil Dişi Kule”, *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936), s. 1.

⁷¹² Necip Fazıl Kısakürek, *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil: Kop Dağı'nda Bir Dükkân, Hâkimiyet-i Milliye Basımevi, İstanbul 1933.*

⁷¹³ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 7 – Şiir ve Cemiyet”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 54, (Kasım 1946), s. 2.

imparatorluk haşmetine bağlı bir melankolinin ve Baudelaire 19'uncu asrı takip edecek olan büyük ihtinak ve hafakan devresinin öylece habercileri oldular. Göthe, Bismark'tan evvel Alman ittihadını gerçekleştirdi ve Sâdî, gerilere doğru bütün bir Fars medeniyetinin İslâm ışığından sonra en olgun yemişini temsil etti.

Bütün insan, hayvan, nebat ve cemad kadrosuyla bütün bir cemiyetin iş ve hareket yığını içinde hiçbir hadise gösterilemez ki erimiş, rengini ve şeklini değiştirmiş olarak şairin ruhundaki tesirler bulmacasına dâhil olmasın ve bin bir çiçekten süzölmüş bal gibi umumî ve rayihadar bir lezzet ifadesi içinde kendi hususî nefesini yaşatmasın.

...
Şiir ve şair, cemiyetin en mahrem ve en sadık, en gerçek ve en emin münadileridir.”⁷¹⁴

Cahit Sıtkı'dan Orhan Veli'ye kadar pek çok poetika yazarına göre, cemiyet hayatının nabzı şiirde atmaktadır. Şair toplumsal hadiselerle ne kadar uzak olursa olsun, devrin en samimi duyguları onun şiirinde mahfuzdur. Kısaca devrin en canlı tanığı şiirdir. Necip Fazıl'da ise şiir devrin tanığı olmakla kalmaz, âdeta devrin kendisi olur. Şiirden başka hiçbir şey onu bu derece temsil kabiliyetine malik değildir. O, uyuyan cemiyetin rüyası ve bu cemiyet ruhunun tek fert üzerinde vasıtasız girdaplaşmasıdır. Öyleyse cemiyetin bütün insiyakları şiirde ifadesini bulur. Şair, neden bahsedersen etsin bu durum değişmez. Hatta memur olduğu mesuliyeti bilip bilmemesi de önemli değildir. Necip Fazıl'da şair, sıradan bir ferdiyet taşımaz. Cemiyeti kendi potasında eriten güçlü bir idrak ve iradeye sahiptir. Bu mertebeden sonra onda sadece ferdiyet veya sadece cemiyet aramak yanlışır. O, artık ferdiyet hâlinde cemiyettir.

Necip Fazıl, toplumsal hayattaki hiçbir uğraşı şiir kadar yüceltmemiştir. Ona göre medeni bir ferdiyet gibi, medeni bir cemiyet de şiirsiz düşünülemez. Öyleyse cemiyetin en muteber mekanizması olan devlet, şiire ve şaire özel bir önem vermelidir. Şair, bu konudaki düşüncesine ayrı bir bölüm tahsis etmiştir. 1946'da peyderpey neşredilen Poetika'nın son bölümü “*Şiir ve Devlet*” başlığını taşır.

Aslında şiirin devletle münasebeti ve devlet adamının şiire bakışı en eski poetikaların tartıştığı meselelerdendir. Plâton, “*Devlet*” adlı eserinde şiirin devletteki yeri hakkında epey söz söylemiştir. Tabi burada şiirle daha çok Antik-Yunan tragedyasının kastedildiğini belirtmek gerekir. Plâton, “*çirkin uydurmaları anlatan*” şiiri, devleti için büyük bir tehlike görmektedir.⁷¹⁵ Çünkü o, devletin sıhhati için

⁷¹⁴ Kısakürek, Agm., s. 2.

⁷¹⁵ Plâton, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz), (10. bas.), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006, s. 66.

ahlaka aykırı bulduğu her uğraşı zararlı saymıştır. Nitekim Sokrates'in ağzından Homeros Destanlarını dinî ve ahlaki birer eser olarak değerlendirmekte ve tanrıların beşerî zaafırlarla gösterilmesine itiraz etmektedir.⁷¹⁶ Bununla birlikte Plâton, Homeros'a karşı duyduğu sevgiyi gizlemez. Böylece Devlet'inden şairi kovan Plâton'un, eserini niçin tragedyaya has bir ahiret efsanesiyle bitirdiğini anlamak zor olmaz. Kaldı ki o, terbiyeye hizmet eden şiiri tavsiye etmektedir. Demek ki filozof, kuvvetli bir devlet modeli için pek çok şeyi feda etmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte şiire bu kadar fazla yer ayırması onun cemiyet ve devlet hayatındaki ehemmiyetini takdir etmekten ileri gelmiş olmalıdır. Orhan Burian'a göre "*Atina'nın çökmekte olduğunu görüp iyi bir devletin esaslarını düşünmeye dalan Eflâtun ile ondan bin sene sonra Hristiyanlığın Roma imparatorluğu karşısında uğradığı güçlükleri görüp kuvvetli bir dinin esaslarını koyan (Hz.) Muhammed, şiiri – cemiyet için hem terbiye hem dalâlet kaynağı olmaya elverişli – mühim bir kuvvet sayıyordu.*"⁷¹⁷ Hakikatte şiir ve şair hakkındaki hadis ve ayetlere bakıldığında İslamiyet'in şiiri önemseydiğini anlamak zor değildir.⁷¹⁸ Nitekim İslam devletlerinin şiire büyük bir ehemmiyet verdiği bilinmektedir. Osmanlı devletinin şair olan hükümdarları vardı. Yine sultan ve şehzade saraylarının en önemli nedimleri şairlerdi.⁷¹⁹ Bu yüzden Osmanlı devletinde şiirin korunduğunu söylemek yanlış olmaz. Esasen şiir ve şairi koruyup kollayan yalnızca İslam devletleri de değildir. Dede Korkut gibi, Homeros da destanlarını hanların önünde dizer. Sadece bu örnekler bile feodaliteden imparatorluklara kadar hemen her devlet biçiminde şiirin önemsendiğini göstermeye yeter. Öyleyse şiirin devletle münasebeti meselesi hem teorik hem de pratik anlamda geniş bir tecrübeye sahiptir. Dolayısıyla böyle bir meselenin poetikalarda yer alması doğal karşılanmalıdır.

Cumhuriyet Döneminde şiir ve devlet meselesini ilk defa ele alan Necip Fazıl değildir. Ondan önce de meseleye temas edilmiştir. Fakat yeteri kadar geniş değildir. Bununla birlikte şair bu sınırlı sayıda cümleden yararlanmış gibi görünmektedir. Necip Fazıl'ın bu bölümde savunduğu himaye fikri daha önce ortaya atılmıştır. 1939'da

⁷¹⁶ Plâton, Age., ss. 68 – 74.

⁷¹⁷ Orhan Burian, "Şiir Meselesi ve Eflâtun ile Muhammet", *Yücel*, cilt: 12, sayı: 68 – 71, (Birinci Teşrin – İkinci Teşrin 1940), s. 53.

⁷¹⁸ İslam kaynaklarının şiire bakışıyla ilgili bilgiye yukarıda yer verildi. Bkz. s. 122.

⁷¹⁹ Konuyla ilgili yetkin bir kaynak için bkz. Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, (1. bas.), MEB Yay., İstanbul 1996.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir mülakata verdiği cevapta sanatın ve sanatkârın himayesini tavsiye eder:

“Benim bildiğim dünyanın her tarafından sanat evvela devlet tarafından himaye edilerek inkişaf etmiştir. Sanatkârı başka bir işe girmeye mecbur olmadan, kendisini sanata bağlayarak yaşaması lâzımdır. Bizde bugün cemiyetin sanatkârı geçindirmesi kabil değildir. Resim almazlar, kitap okumazlar ilah... Bunun için cemiyetin bu vazifesini, doğrudan doğruya devletin görmesi lâzımdır. Fakat bu işin zamanımızda gayet nazik, gayet müşkül olduğunu da bilmiyor değilim. Devletin birtakım layık olmayan sanatkârları himaye edip asıl layık olanları bilakis hor görmesi kabildir. Ben sırf nazarî olarak söylüyorum.”⁷²⁰

Çok eski zamanlardan beri şiirin ve şairin, devlet yöneticileri tarafından himaye edildiği yukarıda belirtildi. Buna, daha sonra güçlenen burjuvanın bu işi önemli ölçüde devraldığını ilave edelim. Esasen bugüne kadar da durum çok fazla değişmemiştir. Mesela günümüz Türkiye’sinde büyük holdinglerin sanatla ilgileri bu çerçevede değerlendirilebilir. Bütün bunları bir araya getirdiğimizde Tanpınar’ın dediği gibi sanatın ve sanatçının daima himaye edildiği söylenebilir. Fakat Tanpınar, sanatkârın sadece bundan ötürü himaye edilmesini istemez. Onun asıl endişesi Cumhuriyet Döneminde sanatı mali olarak destekleyecek aydın ve müreffeh bir sınıfın henüz teşekkül etmemiş olmasıdır. Cemiyet bunu yapacak durumda değilse, devlet yapmalıdır. Bu, devletçilik politikasının sanata bir nevi tatbiki gibidir. Ancak Tanpınar’ın çok haklı bir kaygısı vardır: Himaye edilecek sanatkârlar konusundaki isabetsizlik, talihsiz sonuçlar doğurabilir. Bu yüzden Tanpınar’a göre sanatkârın himayesi lüzumlu olduğu kadar tehlikelidir.

Necip Fazıl, Tanpınar’daki bu himaye fikrini aynen benimsemiştir. Buna göre, şairi geçim kaygısından kurtaracak bir güvence şarttır. Cemiyet nizamına büyük fayda sağlayan şairin devlete de büyük bir hizmet verdiğini kabul etmek gerekir. Bu hizmetin devamı için devletin önlem alması zorunludur. Fakat şiir, hakikaten rahat bir yaşamın mahsulü müdür? Bir başka deyişle şairi besleyen asıl duygu ıstırap değil midir? Aynı zamanda resmî otorite tarafından himaye edilen şairin özgür olduğu söylenebilir mi? Hakikatte özgürlüğün şiire katkısı nedir? Devlet himayesinin şiire ne getireceğini anlamak için bu soruların cevaplandırılması gerekir. Esasen Necip Fazıl bunları

⁷²⁰ “Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülakat”, *Aramak*, sayı: 6, (Eylül 1939), s. 2 – 7. / Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı; Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (3. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 167.

düşünmemiş değildir. Ama yine de sanatkârın hassas bir tedbirle himaye edilmesini, başıboş bırakılmasından daha faydalı bulur:

“Her şahsı kendi imkânları içinde başıboş bırakan demokrasilerde, sanatkârı umumiyetle sefaletle mahkûm edici bünyenin, bir taraftan da ıstırap ve zulümle onu kamçılادığı, şahlandırdığı ve bin bir tezat içinden besleyip geliştirdiğı muhakkaktır. Bu zamana kadar görülmüş örnekleriyle resmî himaye ve teşkilât içinde sanatın tıknefes olduğunu bilmeyen var mıdır? Fakat bu ihtimale karşı, ince ve tedbirli bir devlet himayesinin sanatkârı cemiyet içinde başıboş bırakan rejimlerden bin kere daha faydalı olacağını kaydedebilirsiniz.”⁷²¹

Bununla birlikte devlet, şairden “*şiiirin binlerce yıllık uyuzu*” olan methiyeyi asla beklememelidir. Hatta şairi kendisine tanıdığı imkândan yararlanıp yararlanmamakta serbest bırakmalıdır. Devletin şairden bekleyeceği esaslı şey, “*her an kendi kendisini aşmaya mecburiyet kaydı altında yaşamak ve belli başlı zaman çerçeveleri içinde taahhüt ettiği eserleri vermektir.*” Necip Fazıl, her ne kadar böyle bir alternatif sunmuşsa da aslında şairin geçim belasından kurtarılmasını ister. Böylece onu eseriyle baş başa kalmaya mecbur etmiş olacaktır. Ancak bunu hassas tedbirlerle halletmelidir.

Devlet ne kadar hassas olursa olsun, şairi himaye etmeye başladığı an şiiri de az veya çok kontrol altına almış demektir. Söz konusu kontrol beraberinde istismarı da getirecektir. Bu şartlar altında şiirin tıkanması kaçınılmazdır. Nitekim “*Resmî himaye ve teşkilât içinde sanatın tıknefes olduğunu bilmeyen var mıdır?*” diyen Necip Fazıl da aynı kanaattedir. Öyleyse şiirin bir nevi dizginlenmesini istemesinin başka sebepleri olmalıdır. Acaba şiiri ve sanatı, modern zamana ait bunalımın sorumlusu mu saymaktadır? Eğer böyle bir fikre sahipse başıboş kalan şairin cemiyete zarar vereceğini düşünüyor olmalıdır. Nitekim bu bölümde yer alan şu cümleler, bunu teyit etmektedir: “*Devlet, bütün sanat mücadelelerinde ve zümreleşmelerinde, kendi ideolocya köklerini incitmedikçe her tarzı serbest ve sözü zamana ve cemiyete bırakmaktan başka hiçbir iş sahibi değildir.*” Demek ki devlet kendi ülküsünü inciten şiire müsaade etmeyecektir. Herhangi bir ülküyü inciten şiir genellikle ideolojiktir. Eğer devlet şiiri himaye edecekse başta onu ideolojiden kurtarmalıdır. İdeolojiden arınan ve sistemle barışık olan şiirin niteliğı tartışılabilir. Fakat şair, buna saf ve halis şiir adını vermekte ve devletin bu şiiri himaye etmekle mükellef olduğunu belirtmektedir: “*Sadece saf ve halis sanatı*

⁷²¹ Necip Fazıl (Kısakürek), “Poetika: 11 – Şiir ve Devlet”, *Büyük Doğu*, cilt: 3, sayı: 58, (Aralık 1946), s. 2.

himaye ve tediye etmekle mükellef devletin sanat hayatı üzerinde bütün murakabe hakkı, meydana getirdiği sanat teşkilâtının ruhuyla ayrı ayrı her sanatkârı muhakeme ve o ruhun hükmüne göre o sanatkâra muameleden başka bir şey değildir.” Necip Fazıl’ın sözünü ettiği bu ince tedbir, şiirin devlete fayda sağlamasını şart koşan Plâton’dan mülhem gibi görünmektedir.

Cumhuriyet Dönemine ait poetik düşünce, şiirle cemiyetin münasebeti meselesinde üç ayrı görüşe ulaşmıştır. Bunlardan ilki, şiirin cemiyet hayatına girmesini ister. Hayattan kopuk şiirin yozlaşacağını düşünür. İkincisi, tam tersine şiiri, ferdî hayatın eseri olarak görür. Cemiyet meselelerinin sözcülüğünü yapacak şiirin modern hayatın getirdiği ferdî ve insani hassasiyete aykırı olduğu kanaatindedir. Sonuncusu ise fertle cemiyeti bütünleştirir. Buna göre şair, fert hâlinde cemiyettir. Bir başka deyişle cemiyeti en iyi temsil eden ferdiyettir. Cemiyeti temsil etmekle de kalmaz onun bekasını temin eder. Cemiyet hayatında bu kadar önemli bir mevkie sahip olan şairin devlet tarafından himaye edilmesi de gerekir.

Şairin cemiyetle münasebeti sosyal hayatın icabıdır. O da her insan gibi sosyal bir varlıktır. Bu yüzden sosyal hayata kayıtsız kalamaz. Ancak onun hayatı toplumla sınırlı değildir. Cemiyet haricinde ve en az onun kadar eski olan başka bir hayatı daha vardır. Bu, tabiatla münasebetinden doğan hususi bir hayattır. En eski poetika yazarları onun bu hayatını anlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla “*şiir ve tabiat*” poetikaların en eski meselelerinden biridir. Plâton, tabiatı hakikatin taklidi sayar. Hakikat olan “*idea*” tabiat tarafından taklit edilmiştir. Sanat ise tabiatı taklit eder. O hâlde sanat hakikatin değil, tabiatın taklidi olmakla taklidin taklididir.⁷²² Plâton’dan sonra Aristo da şiiri taklitle izah eder. Filozofa göre “*Ozan, bir ressam ya da herhangi bir başka imge yapıcısı gibi bir taklitçi olduğuna göre, her zaman nesneleri var olan üç durumdan birini gözeterek taklit etmek zorundadır. Bunlar, nesneleri ya olmuş oldukları veya şimdi oldukları gibi taklit etmek ya söylendikleri ve sanıldıkları gibi taklit etmek ya da olmaları gerektiği gibi taklit etmektir.*”⁷²³ Aslında her iki filozof da şiiri sadece tabiatın değil, bütün hayatın taklidi sayar. Fakat bu hayatın en önemli unsuru tabiattır. Plâton’un şu cümleleri taklit edilen dünya hakkında yeteri kadar fikir verecektir: “*İstersen bir ayna al eline,*

⁷²² Plâton, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz), (10. bas.), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006, s. 337 – 345.

⁷²³ Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*, (Çev. Nazile Kalaycı), (1. bas.), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2005, s. 91.

dört bir yana tut. Bir anda yaptın güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları."⁷²⁴ Antik Yunan filozoflarının ortaya attıkları bu "mimesis" ilkesi poetik düşünceyi daima meşgul etmiştir. Aslında bütün dünyayı etkileyen şiir ve edebiyat akımlarına bakıldığı zaman aralarındaki temel farkın önemli ölçüde bu mimesis ilkesinden ileri geldiği görülecektir. Yine farklı kültürlerle ait şiiri de birbirinden ayıran temel hususiyet hayat ve tabiat telakkisidir. Doğu'nun hayat ve tabiat algısıyla Batı'nınki birbirinde çok ayırdır. Bu, onların sanatlarını farklı kılan temel özelliklerdendir. Öyleyse herhangi bir şiirin poetik niteliğini tayin ederken ilk önce onun tabiatla münasebetine bakmak gerekecektir. Mesela klasik Türk şiirini, tabiat telakkisini bilmeden anlamak mümkün değildir. Çünkü bu tabiat anlayışı bütün bir zihniyeti ele verecektir. Öyleyse iddialı bir poetika metni, şiirin tabiatla münasebetini atlayamaz.

Cumhuriyet Dönemi poetika metinleri şiirin tabiatla münasebeti meselesine gereken ilgiyi göstermemişlerdir. Hatta Yunan filozoflarının "mimesis" ilkesini basit bir taklit olgusu gibi karşılamış ve genellikle ondan küçümseyici bir dille söz etmişlerdir.⁷²⁵ Aslında bu dönem poetikaları üzerindeki sembolist etki düşünülürse taklide niçin bu kadar karşı olunduğu da anlaşılacaktır. Zira parnasizme karşı çıkan sembolizm, pitoresk bir manzaranın peşinde olmamakla birlikte kendi tabiatını kendisi oluşturur. Dolayısıyla taklidi şiirin düşmanı sayar. Tabiat onda aynen değil, belki bir yorum olarak vardır. Nitekim Nurullah Ataç, "*Tabiatın sanatkâra, sanatkârdan esere geçici hadisesini bir objektifin açılıp kapanması gibi basit bir hadiseye rücu ettiremeyiz. Sanat eseri ve bilhassa modern devirleri karakterize eden eser, tabiatın hiçbir şekilde taklidi değil, tefsiridir.*"⁷²⁶ derken bu yoruma işaret eder. Saf şiire taraftar olan Ataç, aynı düşünceyi daha sonraki yıllarda da tekrar edecektir: "*Sanatın tabiatı, tabiat içindeki normal şekilleri taklit için kurulmadığını söylemek malumu ilân olacaktır. En iptidaî idrak, en basit sanat felsefesi, estetik ilminin A. B. C. si der ki: Sanatkâr, kopya etmek için değil, kendine göre bir mana çıkarmak için tabiatı bakar. Sanat eseri tabiatın objektif bir kopyası değil, sanatkâr kafasından, ruhundan süzölmüş bir aksidir. Sanat eserinde hakikat, yükselmiş, idealleşmiş, felsefecilerin tabirince 'süblime' olmuş, bin mana ve*

⁷²⁴ Aristoteles, Age.

⁷²⁵ Bkz. Necip Fazıl, "Poetika: 1– Şiir Nedir?", *Büyük Doğu*, sayı: 27, (Eylül 1946), s. 2.

⁷²⁶ Nurullah Berk (Ataç), "Modern Sanat", *Çığır*, sayı: 35, (Şubat 1936), s. 69.

*niyete bürünmüş olarak tecelli eder.*⁷²⁷ Şiir taklitten uzak düşünülünce ondaki tabiatın mahiyeti üzerinde pek fazla durulmamıştır. Hatta şiirdeki tabiat ilkel bir zevk unsuru sayılarak küçümsenmiştir. Bu yüzden poetika metinleri tabiat bahsine pek fazla yer vermez. Ancak dönemin sonuna doğru Peyami Safa, Gündüz dergisine yazdığı bir yazıda mevsimlerin şiir üzerindeki tesirine dikkat çekmekle yetinir:

“Her şeyin her şeyle alâkasını sezen bir dikkat için şiirin toprağı olan insan ruhunun tabiat mevsimleriyle münasebetini inkâr etmek kolay değildir. Tabiatın bir parçası olduğu için, hatta ondan bu ruhu ayrı düşünmek gibi tasnif zaruretlerini bir hakikat olarak kabul etmeyenler, baharın ikisi üstündeki müşterek tesirlerini çabucak anlayacaklardır.

İlkbaharın, güzelliğini her köşe başında haykıran müptezel, harcıâlem, yosma çiçeği gül bile, hakikî madde veya sembol hâlinde, en halis şiirlerin en güzel elemanı olmaya devam ediyor: Birçok büyük şairler gülü tanımasalardı belki şiir yazamazlardı.

Tabiatla şiir arasındaki münasebetin en kolaylaştığı mevsim ilkbahardır. Bu mevsimde insan ruhu, membaı ve mansıbı olan toprağı karşı antipatilerini ve korkularını terk ederek âdeta fikirlerinin neşvünemasını bütün tomurcukların çatlamasıyla bir ana bağlar. İlkbahara karşı romantik sevgimiz içinde böyle bir büyük tabiat realitesi vardır.”⁷²⁸

Peyami Safa, baharla birlikte değişen tabiatın insan ruhunu etkilediği düşüncesindedir. Geleneksel şiirde bahar büyük bir yer tutar. Türk şiirinin neredeyse tek mevsimi vardır: Bahar. Hem klasik şiir hem de halk şiiri âdeta birer bahar neşidesidir. Baharın şiirde bu kadar geniş yer bulması tesadüf olamaz. Tabiatın yeniden canlanması olan bahar, duyguları da harekete geçirir. Türk şiirinin bahara bu derece ilgi duyması millî kültürle izah edilebilir. Göçebe bozkır kültüründe, baharın büyük bir sevinçle karşılandığını biliyoruz. Baharı müjdeleyen bayramların günümüze kadar gelmesi bunun en iyi kanıtıdır. Bu kültürde bahar aşk, mutluluk, hareket, heyecan kısacası hayat demektir. Dolayısıyla geleneksel şiirin bütün tabiatı bitmez tükenmez bir bahar manzarasıdır. Geleneksel şiirde imtiyazlı olan tabiat, modern şiirde yerini eşyaya bırakacaktır.

Geleneksel şiirdeki bahar ve tabiat temi bireysel gibi görünse de aslında hemen her şairde ortaktır. Hâlbuki modern şiirin temleri hakikaten bireyseldir. Çünkü onun hayatla çok daha mahrem münasebetleri vardır. Bu mahremiyetin başında eşya ile kurduğu ilişki gelir. Eşya, insanın tahakküm ettiği tabiattır. Bir başka deyişle insan

⁷²⁷ Nurullah Berk (Ataç), “Modern Sanat”, *Yeni Türk*, sayı: 88, (Nisan 1940), s. 176.

zekâsının biçimlendirdiği ehil tabiattır. Öyleyse eşya aynı zamanda duygu, düşünce ve emeğin tabiat üzerindeki somut biçimidir. İnsan bu tabiat parçasını şekillendirirken bazen en mahrem duygularını ifadeye imkân bulur. Onu seçip alana gelince o da aslında farkında olmadan eşyanın bu beşerî hususiyetini seçmiştir. O zaman sanatkâr bir ruhun herhangi bir eşyayı seçmesi ve ona bağlanması tesadüf değildir. Uzun süre birlikte yaşadığı bu eşya ile çok mahrem bir ünsiyet kurduğunu kabul etmek gerekecektir. Yoksa Âşık Veysel'in "*Ben gidersem sazım sen kal dünyada / Gizli sırlarımı aşikâr etme*" ve Cahit Sıtkı'nın "*Ben ölürsem ölürüm bir şey değil / Ne olursa garip eşyama olur*" nevinden ölümsüz mısralarını anlamak mümkün müdür? Hâlbuki bu mısralarda insanın trajik kaderi çırlıçıplak ortadadır. Esasen eşyanın kaderi, insanın kaderinden çok farklı değildir. Kullanıldığı sürece bir mananın temsilcisi olan eşya, manasını yitirince ölüme terk edilir. Eşyanın taşıdığı bu manayı ortaya koymak için önce onun dilini çözmek gerekir. Bu, modern bir şiir için hakiki zaferin ta kendisidir.

Cumhuriyet Döneminde şiirle eşyanın münasebeti meselesi yazık ki yeteri kadar ele alınmamıştır. Kayda değer kısa bir değerlendirmeye Ahmet Hamdi Tanpınar'da rastlanır. Yazar, Ahmet Muhip Dıranas hakkında yazdığı bir yazıda şunları söyler: "*Kaç defa eşyanın kapalı sanılan uykusu benim için tunç kapılarını açtı ve hayat sonsuz yeknesaklığından kurtuldu. Şiirin hakikî vazîfesi de bu değil midir? Bir kere düşünülün, en belli başlı temayı, insanlığın şu hazin sevgi oyunu olan bir sanat, eşya ve hayatı ruhun değiştirici ve zengin Kevser'inde yıkamak hassası da olmasaydı, ne kadar can sıkıcı olurdu!*"⁷²⁹ Eşyanın kapalı sanılan tunç kapılarını açmak aslında dilini çözmek demektir. Her şiir bunu başaramaz. Şiir bu mertebeye ulaştınca eşyanın ruhunu kendi Kevser'inde yıkamak kabiliyetine muktedir olur. Bu, eşyanın taşıdığı bin bir mana zenginliğini ortaya koyabilmek demektir. Böylece şiir, bilinenin ötesinde bin bir dünya icat eder. Ve zaten sanattan beklenen de budur.

⁷²⁸ Peyami Safa "Şiir ve Bahar", *Gündüz*, cilt: 1, sayı: 3, (Haziran 1936), s. 65.

⁷²⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şair Ahmet Muhip: Şiiri En İyi Tarafından Görmüş Olan Genç", *Hafta*, sayı: 37, (Son kanun 1935), s. 8. / *Mücevherlerin Sırrı; Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), (3. bas.), YKY, İstanbul 2002, s. 39.

2.6 ŞİİR, ŞAİR VE OKUR İLİŞKİSİ ÜZERİNE POETİK DEĞERLENDİRMELER

Şiir, şairle okuru benzer duygular etrafında bir araya getiren bir anlaşma metnidir. Dolayısıyla her şeyden önce bir iletişim aracıdır. Esasen buna iletişim ögesi demek daha doğru olur. Zira şiir, şairle okur arasında gerçekleşen iletişimin temel ögesidir. Modern dil biliminin geliştirdiği iletişim sistemi şemasına göre şair gönderici, okur alıcı, şiir ise hem kanal hem iletidir. Yani bu iletişimde kanalla ileti bütünleşmiştir. Yine bu sisteme göre şiir hususi bir işleve sahiptir. Amacı bir iletiyi alıcıya aktarmak değil, alıcıda estetik bir yaşantı oluşturmaktır. Dolayısıyla o, çok özel bir biçimde düzenlenir. Bu yüzden de son derece şahsidir. İletişimin diğer biçimlerinde olduğu gibi daima aynı anlamla sınırlı değildir. Zamana ve okura göre değişen zengin bir mana değerine sahiptir. Ritim, ahenk, imge, çağrışım vb. gibi çok özel imkânlardan istifade eden şiir, kendi kendini üretebilme yeteneğine sahiptir. Bu yeteneği sayesinde göndericinin amacını aşar. Yani alıcı onda göndericinin farkına varmadığı şeyler bulabilir. Hatta her çağda ona farklı anlamlar yüklenebilir. Öyleyse şiir, herhangi bir iletişim sistemindeki alelade iletiden çok farklıdır. O, gönderici ve alıcının ölçülerini aşan, kendini nakleden biçim ve sesle kaynaşan çok girift bir terkiptir. Nitekim öğeleri arasında da diğer iletişim sistemlerinde görülmeyen çok hususi bir münasebet vardır. Bu münasebet poetika yazarlarının da dikkatini çekmiştir.

Cumhuriyet Dönemi poetika metinlerinde şiir, şair ve okur ilişkisine geniş yer verildiği söylenemez. Ancak birtakım dolaylı değerlendirmelere bakılırsa bu ilişkinin poetik bir mesele olarak kabul edildiğine hükmedilebilir. Dönemin başından beri söylenenler bir araya getirildiği takdirde bu meselenin varlığı daha iyi anlaşılacaktır. Ahmet Haşim, şiirde manayı izah ederken şiir, şair ve okur ilişkisine müracaat eder. Sembolist öğretiyeye bağlı olan Haşim, şairi sıradan insan sınıfından üstün tutar. “*Şimdiye kadar hiçbir büyük şairin, mahdut bir insan tabakası haricinde anlaşılmış olduğu iddia edilemeyeceği kanaatindeyiz.*”⁷³⁰ diyen sanatkar, şairin çok hususi bir okur kitlesine sahip olduğunu söyler. Haşim’e göre bir şairin şöhreti bile “*anlayan kuvvetli iki üç ruhtan taşan heyecan seyyalelerinin zayıf ruhları arkasında sürükleyip almasıyla vücut bulur.*” Hatta şöhretin başka türlü “*asil ve mağrur bir ruh için mucip-i hicaptır.*” Zira

⁷³⁰ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / *Piyale: Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

“herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dūn şairlerin işidir.” Haşim, büyük eserlerin asırlarca okuyucusuz kalabileceğine inanır: “Büyük şiirlerin methalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur.” Bir şiirin her çağda okuyucu bulabilmesi, başta estetik kıymetiyle ilgilidir. Bunu başaran eser, ortak insani değerlere ulaşmış demektir. Böyle bir eserin değerini takdir etmek için hakikaten uzun bir zamana ihtiyaç olabilir. Zira hakiki eser gerçek bir keşiftir ve bu keşfin anlaşılabilmesi içi zamana ihtiyaç vardır. Bununla birlikte eseri anlamak için ona vücut veren zihniyeti iyi tanımak gerekir. Hâlbuki bir zihniyeti iyi tanıyanlar, aynı zamanda onu yaşayanlardır. Bizler divan şiirini vücuda getiren zihniyeti ne kadar iyi bilirsek bilelim güçlü bir divan şairi yanında cahil kalırız. O hâlde bu şiirin kendi zamanında daha iyi anlaşılacağını kabul etmek zorundayız. Öyleyse şiiri “tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları”na benzeten Haşim ne demek istemiştir? Şiire kutsal bir metin nazarıyla bakan Haşim, onun hakiki muhatabının da seçilmiş olduğu kanaatindedir. Haşim’e göre kalabalıklar onunla ilgilenmez ve ilgilenmesine gerek de yoktur. “Şiir, hakiki şiir oldukça büyük kitleler için tahammül-fersadır.”⁷³¹ Öyleyse şiirin hakiki okurunu bulması asırlarca sürebilir.

Haşim kalabalıkların zevkine karşı açık bir tavır takınmıştır. Aslında bu tavrın sembolist öğretilen ileri geldiği bilinmektedir. Buna göre şiir, seçilmiş insanlar arasında hususi bir lisandır. Öyleyse herkesin onu anlaması beklenemez. Buna girişen kabiliyetin çetin bir hazırlanmayı da göze alması gerekir. Onun için Haşim, “Hâlbuki şiir, anlaşılacak için, ruh ve zekâ istidadından başka çetin bir hazırlanma ve ziya, hava ve zaman şartları gibi müşkül birtakım haricî avamelin de yardımını ister.” der. Haşim’in anlayışında okur, kendisi için hazırlanmış girift bir mesajı çözebilen pasif bir alıcı değildir. O, şiiri her okuyuşta yeniden inşa eden biri olarak şairin en önemli yardımcısıdır. Neredeyse kendi şiirini kendisi inşa eder. Denilebilir ki o, yazma yeteneği elinden alınmış şairdir. Böyle bir okuru hedef alan şiir elbette çok anlamlı olacaktır. Ahmet Haşim “En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh namütenahi hassasiyetleri istiâp edecek bir vüsatı

⁷³¹ Ahmet Haşim, “Kapanan Bir Mecmua”, *İkdam*, sayı: 11351, (28 İkinci teşrin 1928) / *Bütün Eserleri – 2: Bize Göre – İkdam’daki Diğer Yazılar*, (3. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 2004, s. 179.

olandır.”⁷³² derken şiirin, şair kadar okurun da muhayyilesinden doğduğunu söylemektedir.

Şiir zevki konusunda bireyselliği öne çıkaran Sabahattin Eyüboğlu, tabiatımıza uygun olmayan şiirden hakiki bir zevk alamayacağımızı söyler. Hâlbuki tabiatımız daimî bir değişime tâbidir. Buna bağlı olarak zevklerimiz de değişir. Aynı şiirleri bir ömür boyu sevmeyiz. Yazara göre şiir zevkini, yaşanan hayata bağlı olarak durmaksızın değişen ruh hâli belirler:

“Günlük haleti ruhiyemiz şiir ikliminin değişken semasıdır. Gün olur köhne bir bülbül içinde taze bahar şarkılarıyla doludur; gün olur ki yepyeni bir şarkı köhne bir bülbül sesi gibi gelir. Kanımızdaki günlük hayat ve arzu miktarı şiir iştihamıza öyle muhtelif istikametler verir ki dilimiz mısralarda aynı lezzeti bulamaz; çünkü sihirli musiki bugün nezleli bir piyanodur. Gerçi iştihaları rüzgâr ve bulutların tesiri altında kalmayan obur ruhlar yok değildir; fakat onlar zaten her iklimde yaşayabilen istisnâ ve kalın kabuklu ruhlardır. Allah iştihalarını artırsın! Güneşi bile üşütüp ısıtan hastalık ve nekahet günleri şiir iklimini nasıl değiştirmez? Hücreleri nefes almaya başlayan bir hastanın tadacağı ve tadamayacağı şiirler vardır.”⁷³³

Ahmet Haşim, farklı seviyelerde şiir zevkinden söz ediyordu. Ona göre her ruh, her şiiri tadamaz. Bununla birlikte sabit bir ruh hâlinden de söz edilemez. Çünkü “*Uzaktan gelen bir çoban kavalını veya bir bahçıvan şarkısını dinleyerek ağlamak istediğimiz yaz gecelerindeki ruhumuz, öğlelerin hararetinde taşıdığımız o ağır ve baygın ruhun eşi değildir.*”⁷³⁴ Sabahattin Eyüboğlu, günün her saatinde değişen ruh hâlini şiir zevkinin de belirleyicisi saymıştır. Okurun herhangi bir şiirden zevk alması öncelikle o şiire uygun iklim şartlarını yaşamasına bağlıdır. Bu atmosfere girmedikçe şiiri manalandırmak mümkün değildir. Şiirin mana iklimine girebilmek için okurun bazı tecrübeleri edinmesi gerekir. Bu birikim şiirin sunduğu âlemin okur dünyasındaki karşılığıdır. Şiir orada bir yankı bulmadıkça anlamsızdır.

Şiirin okur ruhunda bulduğu karşılık ne olabilir? Bazı yazarlara göre bu bir nevi ortak yaşantıdır. Dolayısıyla “*Şiirin duyurduğu güzellik, sırasıyla okuyanın hatıralarına, kültürüne, merakına, hatta meşgalesine, yaşına, yaradılış cinsine ve şiirin*

⁷³² Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / Piyale: *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*, 1926.

⁷³³ Sabahattin Eyüboğlu, “Şiir İklimleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 2, (İkinci Kânun 1936), s. 27.

⁷³⁴ Ahmet Haşim, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), s. 113 / Age.

*başlığına göre değişir.*⁷³⁵ Yani okur; şiirde hissiyle, hüznüyle, heyecanıyla, hayatıyla âdeta kendisini bulur. Buna şiir zevkinin gerektirdiği yaşantı denilebilir. Esasen şair de aynı yaşantıyı geçirdikten sonra yazabilmiştir. Öyleyse okurla şair aynı ruh inceliğinde birleşmektedir. Buna dayanarak şiiri anlamak, en az yazmak kadar zordur; fikrine ulaşabiliriz. Nitekim aynı dönemde bu fikri poetik bir kanaat olarak dillendirenler de yok değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında şöyle der: *“Heyhat, şiiri tatmak ve sevmek de, onu yazmak kadar güç bir sanattır; kaç defa çok alışıldığı için farkına varılmadan geçilen bir manzara gibi, en güzel mısraların lezzetinden mahrum kaldığımı sonradan gördüm.”*⁷³⁶ Tanpınar gibi, iyi bir dikkat bile pek çok mısraın güzelliğini ancak gereken yaşantıyı geçirdikten sonra anlayabilmiştir. Şiiri anlamak bu kadar zorsa onun hakiki okuru kimdir? Ahmet Haşim, sınırlı sayıda okurdan söz etmiştir. Eyüboğlu ise okurun daima değişen ruh hâlini öne çıkarır. Mustafa Şekip Tunç, daha da ileri gider ve bir şairi ancak kendi payesinde bir başka şairin anlayabileceğini söyler:

“Bir Fuzûlî’nin öz sanatını derinden anlayabilecek yine kendi payesinde bir şairden başka kim olabilir? Hatta en büyük münekkitle bile güvenmemek lâzımdır; çünkü bunlar da ne kadar olsa sanatın tam içinde değildirler. Sanatkârla tamamıyla sempitize olabilecek ancak sanatkârdır. Felsefe ve ilim için de aynı şey söylenebilir. Sanat kıvılcımları çakmadan evvel ne münekkit ne de hayran vardır. Münekkitlelerin arayacakları gölge ve ışık farkları bu kıvılcımdan sonra başlar. Bunun içindir ki eski Yunanlılar şairleri fanilerden ayırmış, bunları mabutlardan ilham alan ve sesleri göklerden gelen şiir perileri ‘muses’lerin göz bebekleri saymışlardır.”⁷³⁷

Mustafa Şekip, okurun şiirde şairle sempitize olduğunu ileri sürmektedir. Yazara göre bunu tam manasıyla başaracak kişi yine bir şairdir. Fakat her şair, her şairi anlayamaz. Bir şair ancak kendi kabiliyetinde ve meşrebinde bir şairi anlayabilir. Hakikatte Şekip okur sayısını çok aza indirmiştir. Gerçekten de şairin okur olarak sıradan insanlara pek çok üstünlüğü vardır. Çünkü kendisinin de bizzat inşa ettiği bir yapıyla karşı karşıyadır. Fakat kendi dünyasında şiire özel bir yer ayıran, onunla yıllarca hemhal olan, ondan hakiki manada zevk alan, tek kelimeyle şair yaratılışlı olan, hatta şair olduğu hâlde yazmayan okurların varlığı inkâr edilebilir mi? Ve bu hüviyette okurun da şiirden anlamayacağı söylenebilir mi? Şiirin tarih boyunca gördüğü rağbet

⁷³⁵ Mustafa Emin Kıray, “Dilde Sanat”, *Yücel*, cilt: 3, sayı: 16, (Haziran 1936), s. 153.

⁷³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Son 25 Senenin Mısraları-I”, *Tan*, sayı: 253, (İkinci Kânun 1936) / *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), (5. bas.), Dergâh Yay., İstanbul 1998, s. 373.

⁷³⁷ Mustafa Şekip Tunç, “Şiirin Macerası”, *Ağaç*, sayı: 7, (Mayıs 1936), s. 3.

düşünülürse okur kitlesini şairlerle sınırlandırmak zordur. Şiirdeki mananın sabit olmadığı da hesaba katılırsa farklı düzeyde okur kitlelerinin var olması kaçınılmazdır. Öyleyse şiirin tek okuru şairdir, demek yerine şiirin birinci sınıf okuru genellikle şairlerdir, demek daha isabetli olacaktır. Bununla birlikte okur kim olursa olsun, en az şair kadar hazırlıklı olmalıdır. Aslında okurluğu bu kadar zor gösterenlerin de söylemek istedikleri budur. Yunus Kâzım Köni, bu hazırlığa şiir terbiyesi adını verir. Yazar, bu terbiye sürecini şöyle tarif eder:

“Şiirden anlamak için şair olmak lazım, fakat şair olmak için de evvelâ şiirden anlamış olmak icap ediyor. Nice şiir okuyucusu vardır ki okur, ezberler, över; fakat anlamaz! Yahut da kendine göre anlar; fakat anlaşılması icap edeni anlamaz. Anlaşılması icap eden nedir? Mana mı? Hayır. Şekil mi? Hayır. Şu hâlde ne? Belki hem mana ve hem şekli birden idrak etmekteki tahassüs kıymeti şiirdir... Şiiri anlamak için sadece onun tekniğini kavramak kâfi gelmez. Bu tekniği bilen adam vardır ki şiirden anlamaz. Şiiri anlayan adam vardır ki teknik bakımdan, şiiri duyusu kadar vazih bir anlayışı yoktur. Fakat zannolunmasın ki şiirin vasıtasız hâsıl olan zevki doğuştandır ve hiçbir külfete, zahmete, hazırlığa ihtiyaç hissettirmeden, gözün görmesi, kulağın işitmesi gibi, şiirden anlamak da kendiliğinden hâsıl olur. Hayır. Şiirden anlamak için de ruhun, zevkin, şiir için terbiye edilmesi lâzımdır. Bu da ruhu, asıl şiirin ihtiva ettiği değeri bilvasıta sezecek hâle sokana kadar şairle, eseriyle bir mürşit delâletiyle meşgul etmekle olur. Bu da kabiliyete, kendini şiire teslim ediş istidadına ve mümaresesine göre değişen bir zamana bakar. En güzel şiiri yaratmak için şairin sanatında kemale erişmiş olması icap ettiği gibi, kariin de en güzel şiiri anlayabilmek için aynı diyalektikten geçmesi lâzımdır.

İşte ben buna şiir terbiyesi diyorum. Zihin terbiyesi, beden terbiyesi gibi, zevk terbiyesi, şiir terbiyesi...”⁷³⁸

Okurun bu derece seçilmiş olmasında şairin rolü var mıdır? Bir başka deyişle şair, şiirini yazarken herhangi bir okur kitlesini hedefler mi? Şairin şahsi anlayışına göre, hususi bir okur kitlesini hedeflemesi gayet tabiidir. Fakat burada bir hususa dikkat etmek gerekir: Her şairin ilk okuru kendisidir. Hatta yalnız kendisi için yazan şairler vardır. O hâlde şairin hedeflediği okur kitlesi az ya da çok kendisine benzeyecektir. Özellikle cemiyetle ilgili pek fazla bir kaygı taşımayan şairlerin bu türden tercihleri daha fazla olasıdır. Asaf Halet, meseleyle ilgili şöyle bir telkinde bulunur: “*Şairin sosyal hedefi yoktur. Şair kendini dinlemeli, kendini bulmalı ve kendine benzeyen*

⁷³⁸ Yunus Kâzım Köni, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 245, (Eylül 1939), s. 12.

*insanlar için söylemelidir.”*⁷³⁹ Öyleyse şiir, şairle okurun buluştuğu, anlaştığı ve ünsiyet kurduğu bir mutabakat metnidir. Şüphesiz metnin müvellidi şairdir.

Okur ne kadar zengin bir muhayyileye sahip olursa olsun, şairin kendisi için hazırladığı yoldan gidecektir. Şair, kendisi ve kendisine benzeyenler için açtığı bu yolu yine ancak kendi payesinde olanların görebileceği sürprizlerle süsler. Bu süsleme işi bir ilhamın ham biçimi değildir. Özellikle saf şiirde fevkalade ince bir işçiliktir. Bu şiirden zevk alacak okurun asgari seviyede de olsa bu yapıyı çözmesi gerekir. İşte okur, en başta bunun için hazırlıklı olmalıdır. Büyük şiirlerin yazılması gerçekten zordur. Fakat anlayarak, tadarak o şiirin değerini takdir etmek yazmaktan daha kolay değildir. Bu konuda okur da en az şair kadar mesuliyet sahibidir. Şiir karşısında şairle okuru yan yana getiren Zahir Güvemli, okurun mesuliyetini daha ağır bulur:

“Şiirin hadsi tarafları olabilir. Fakat hadsi şiir nasıl olur? Şairliklerine inandığım bir tek adam görmedim ki yaptığı şey üzerinde düşünmüş, aramış ve birtakım denemelere girişmiş olmasın.

Şair bu kadar mesul ve mevzu ile meşgul olursa şiirden zevk aldığını söyleyen bir insan onu ne şekilde didiklemek zorundadır, tasavvur edin? Bundan dolayı, hakikaten şairlere sık veya seyrek, rastlamak kolay; fakat hakiki bir şiir okuyucusuna, cins bir karie rastlamak cidden güç. Şair şairdir, bu muhakkak; fakat şiir okuyan, yani bir şiir karşısında düşünen kimse daha mucizeli bir mahlûk. Zira hem şair olmadığı hâlde olmak, hem de şiiri kendine göre inşa edecek yerde mevcut kalıba dökmek, daha doğrusu karşısındaki şiirde bulmak mecburiyetindedir.”⁷⁴⁰

Cumhuriyet Dönemi poetikalarında şiir, şair kadar okurun da yeteneği ölçüsünde anlam kazanan çok hususi bir dil kabul edilmiştir. Bu telakkinin sembolizme dayandığı bilinmektedir. Sembolist anlayışta şair, yarı kutsal bir varlık; şiirse bu kutsal zekânın hazırladığı büyüleyici rüyadır. Okur bu rüyayı kabiliyeti nispetinde yaşayabilir. Bu kabiliyetin kıvamını bulabilmesi için çetin bir hazırlık geçirmesi gerekir. Öyleyse şairle okur arasında kabiliyet ve yetişme derecesi bakımından pek fazla bir fark yoktur. Şairin kutsallığına karşılık muhatabın seçkin olması gerekecektir. Bu yüzden yukarıda görüşleri değerlendirilen yazarlar, yeteneği ve yetişme şartları bakımından müstesna olan hakiki okurun, sanıldığından çok daha az sayıda olduğu görüşünde birleşmektedirler. Dönemin sonuna doğru ortaya çıkan ve şiiri kalabalıklara mal etmek isteyen düşünce ise mesele üzerinde fazla durmamıştır. Geleneğe her bakımdan itiraz

⁷³⁹ “Asaf Halet Çelebi ile Konuşma”, *Yeni İnsanlık*, sayı: 1, (Şubat 1940), s. 30.

eden Orhan Veli, bugüne kadar müreffeh sınıfların zevkine hizmet eden şiirin artık yaşamak için çalışmak zorunda olan kalabalıkların hakkı olduğunu ilan eder.⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Zahir Güvemli, “Şiir Anlayışları”, *Büyük Doğu*, sayı: 14, (Birinci Kânun 1943), s. 7.

⁷⁴¹ Orhan Veli, bu fikrini meşhur poetikasında açıkça dile getirir: “Edebiyat tarihinde pek çok şekil değişiklikleri olmuş ve yeni şekil, her defasında, küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul edilmiştir. Güç yerleşen değişiklik, zevke ait olanıdır. Böyle değişmelerin pek seyrek vukua geldiğini; üstelik bu suretle meydana çıkan edebiyatlarda da her şeye rağmen değişmeyen, yine devam eden ve hepsinde müşterek olan bir taraf bulunduğunu görüyoruz. Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devriminin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde bu değişmeyen taraf; ‘müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak’ şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için pek öyle çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler ve o insanlar geçmiş devirlerin hâkimidir. O sınıfı temsil etmiş olan şiir lâıyk olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Fakat yeni şiirin istinat edeceği zevk artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değildir. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulmaktadırlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır ve onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzuubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların âletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp

SONUÇ

Bu çalışma, 1923 – 1940 arası Cumhuriyet Devri şiir poetikasını konu almaktadır. Bu zaman dilimi hem siyasi hem de kültürel anlamda yepyeni bir dönemdir. Dolayısıyla yeni bir şiir geleneğinin de başlangıcıdır. Söz konusu geleneği yakından tanımak için onu temellendiren poetikayı bilmeye ihtiyaç vardır. Bu çalışma, böyle bir ihtiyaca cevap vermeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda döneme hâkim poetik düşünce, kaynaklarıyla birlikte tespit edilmiştir. Tespit edilen düşüncenin yerli ve yabancı düşünce sistemleriyle ilişkisi tekâmül esasına göre mukayeseli bir biçimde ortaya konmuştur.

Türk İslam düşünce tarihi, poetik tecrübeye yabancı değildir. Antik Yunan eserleri Arapça çevirilerinden okunmuştur. Hatta bilinen ilk poetikanın benzerleri de yazılmıştır. Osmanlı devleti zamanındaki klasik şiir ise kendi zihniyetine uygun poetik bir düşünce oluşturmuştur. Fakat modern anlamdaki poetik bilgi, Batı'dan gelmektedir. Tanzimat'la başlayan ve Millî Edebiyata kadar devam eden şiir düşüncesi, genellikle teoriktir. Bu yüzden poetika metinlerinin yazılmaya başlandığı asıl dönem, Cumhuriyet Devridir. Bu devrin kültürel altyapısını oluşturmayı hedefleyen Dergâh mecmuası, döneme hâkim poetik düşünce hareketinin de başlangıcıdır. Saf şiir yanlısı bu düşünce, 1940'lara kadar çok etkili olmuştur. İlerleyen zamanda bazı tepkilerle karşılaşmışsa da 1940'lardan sonra da etkisini devam ettirmiştir. Döneme hâkim poetik düşüncenin bütünlüğü dikkate alındığında Dergâh ve Büyük Doğu dergileri, bu düşünce hareketinin doğal sınırları olarak tebarüz etmektedir.

Cumhuriyet Devri başlarında ortaya atılan “*yeni şiir*” kavramı bu dönem poetika metinlerinde genel kabul görmüştür. Bu yüzden pek çok poetika yazarı, ilk iş olarak, yeni dedikleri bu şiirin estetik karakterini tayin etmeye çalışır. Buna göre, yeni şiirin kurucuları önceki nesle mensuptur. Hamit ve Fikret, yeniliğin havarisi olarak alkışlanmıştır. Matbuat çevrelerinde bu iki sanatkâra büyük bir hayranlık duyulur. Fakat bu hayranlığın poetik anlamda sebebi ortaya konamamıştır. Sonraki yıllarda bu hayranlık güçlü poetika yazarları tarafından boşa çıkarılır. Cumhuriyet Devri şiirinin

asıl kurucuları ise Haşim ve Yahya Kemal'dir. Öncekilerin aksine, bunların Türk şiirine katkısı, poetik olarak da izah edilmiş ve genellikle değerli bulunmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni şiire büyük bir hayranlık duyulur. Fakat ilerleyen yıllarda, yeni şiirin yetersizliğinden şikâyet edilmeye başlanır. Genel kanaate göre, Cumhuriyet Devri şiiri beklenen hamleyi yapamamıştır. Aslında farklı kesimlerin yeni şiirden beklentileri de farklıdır. Şiiri sosyal hayatın sözcüsü görmek isteyenler, hayal kırıklığına uğramışlardır. Onlara göre yeni şiir, yaşanan hayata kayıtsız kalmıştır. Meseleye estetik ölçülerle yaklaşanlar ise yeni şiiri cılız bulurlar. Fakat tanınmış bazı poetika yazarları, bizdeki bu kısırlığı şiirin kabuk değiştirmesi olarak görmektedirler. Yeni şiirin yetersizliği uzun uzadıya sorgulanır. Karamsar olanlar, şiirin akıbetinden bile endişe ederler. Öte yandan yetersizliği ortadan kaldırmak için çareler de düşünülmektedir. Bazıları Türk şiiri için yeni temalar teklif eder. Saf şiir yanlısı kimi yazarlar gelenekle münasebetin güçlendirilmesini tavsiye ederler. Önemli bir ekseriyet ise Batı'nın tekniğiyle birlikte yerli ve millî değerlere dönülmesini istemektedir. Memleketçi şiir anlayışı, aşağı yukarı bu düşünceden doğmuştur. Ancak Anadolu'ya yönelen şiirin, kendini üretecek güçlü bir poetik destek bulamadığı görülmektedir. Bütün bu olumsuzluklara rağmen, yeni şiiri alkışlayanlar da vardır. Kimi yazarlar onun henüz emekleme döneminde olduğunu ve büyük eserlerini ancak gelecekte vereceğini iddia ederler. Dönemin sonuna doğru ortaya çıkan Garip hareketi, bazı çevrelerde umutla karşılanır. Fakat bu hareket hakkında yazılanlar, poetika olmak bir tarafa, propagandanın ölçülerini aşamaz.

Yeni şiirle ilgili beklentiler, genellikle ideolojiktir. Fakat poetika metinlerinde bu tutum, az çok örtbas edilir. Bununla birlikte devletin desteklediği inkılap ideolojisi, kendini gizleme gereği duymaz. Arkasındaki destek sayesinde hayatın her alanına hâkim olmuştur. İktidar kadrosu, bilim ve sanatı denetim altına almaktan yanadır. Dolayısıyla şiir ve edebiyatın bu ideolojiye hizmet etmesini istemektedir. Başboş bırakılan şiir ve edebiyatın inkılaplara zarar vereceğini düşünür. Bu endişe, organize ve sistemli bir matbuata müracaatın yolunu açmıştır. Anadolu'da geniş bir matbuat faaliyeti yürüten Halkevleri, bu endişenin ürünüdür. İnkılabı yurt sathına yayan halkevleri, çıkardıkları dergilerle bir inkılap edebiyatı vücuda getirmiştir. Bu edebiyatın ana teması, değişimi gerçekleştirmek için geçmiş tasfiye etmek gerekir, şeklinde özetlenebilir.

Resmî ideolojinin geçmişe bakışı, sesini yükseltmeden işleyen önemli bir reaksiyona sebep olmuştur. Kültür ve sanat hayatındaki bu çatışma, poetik düşünceyi derinden etkilemiştir. Bu yüzden poetika yazarlarını en fazla uğraştıran problemlerden biri, yeni şiirin gelenekle münasebeti meselesidir. Resmî ideolojiye kayıtsız şartsız bağlı olanlar, gelenekle münasebeti kesmek isterler. Bu yüzden geleneğe karşı topyekûn savaş açmışlardır. Geleneği her şeyiyle birlikte reddeden bu düşünce, onun yetersizliği önyargısından hareket etmektedir. Dolayısıyla çoğu zaman poetik bir yaklaşım olmaktan da uzaktır. Genellikle önceki dönemlerden tevarüs eden klişe fikirleri tekrar etmekle yetinmiştir. Bu düşünceyi toplu hâlde dile getiren ve iktidar çevrelerinde geniş yankı uyandıran en önemli isim Abdülbaki Gölpınarlı'dır. Ancak bilimsel bir iddia ile yazılan bu eser, bilimsel açıdan son derece tutarsızdır. Propaganda mahiyetindeki bu düşüncenin aksine, şiire estetik ölçülerle yaklaşanlar, yeni şiirin gelenekten beslenmesinde sakınca görmezler. Bu görüşte olanlar, resmî ideolojiye rağmen, divan şiirini estetik açıdan yüceltmişlerdir. Yeni şiirde aranan sesin bu gelenekte mevcut olduğunu söylerler. Ekseriyeti şair olan bu kesim, devrin en önemli poetika metinlerini yazmıştır.

Cumhuriyet Devri şiir poetikası meseleler hâlinde teşekkül etmiştir. Poetikaların ilk meselesi, genellikle şiirin tarifidir. Poetik düşünce tarihinin en eski meselelerinden olan şiir tarifi, sanıldığı kadar kolay değildir. Şiire yeni bir anlam yükleme iddiasında olan her poetika yazarı, her şeyden önce şiiri yeniden tarif etmek zorundadır. Aslında bu tarif, yazacağı poetikanın da özüdür. Yazar ne söyleyecekse bu tarif üzerinden söyleyecektir. Cumhuriyet Devri poetikalarındaki şiir tarifi denemelerine bu dikkatle bakıldığında, tıpkı fikirler gibi, tariflerin de bir tekâmül seyrine tâbi olduğu görülmektedir. Buna göre, dönemi hazırlayan Dergâh muhitinde şiir yeniden tarif edilmiştir. Bu tarifi en önemli özelliği saf şiir anlayışına dayanmış olmasıdır. Fakat saf şiir yanlısı olan Ahmet Haşim, Yahya Kemal, A. Şinasi Hisar, A. Hamdi Tanpınar, H. Ali Yücel, Peyami Safa, Mustafa Şekip, Yunus Kâzım Köni, Yaşar Nabi, Suut Kemal vb. sanatkarlar, şiiri tarif konusunda son derece ihtiyatlıdır. Onlar şiirin ne olduğu değil, daha çok ne olmadığı üzerinde durmuşlardır. Yaptıkları çok kısa tariflerde ise kelime seçimini öne çıkarmaktadırlar. Ayrıca mahiyetini tam olarak belirtmedikleri bir hakikatten söz etmekte ve şiiri onunla ilişkilendirmektedirler. Bu anlayışı sürdüren sanatkarların kaynak olarak doğrudan sembolizme bağlandıkları bilinmektedir. Ancak

fikirleri incelendiğinde sadece sembolizmle yetinmedikleri, sezgicilikten de etkilendikleri anlaşılmaktadır. Bu senteze iştirak eden pek çok yazar, tariflerinde şiiri hayli yüceltmıştır. Onlara göre şiir, insanoğlunun en asil uğraşdır. Dönemin sonuna doğru ortaya çıkan Garip hareketi ise şiiri yalnızca bir söz sanatı sayarak bu yüceltmeye karşı çıkar. Ancak bu karşı çıkış, söz konusu anlayışı ortadan kaldırmaya yetmeyecektir. Garip hareketinden sonra da devam eden bu saf şiir tarifi, Necip Fazıl'la birlikte mistik bir karakter kazanacaktır. Fakat bu mistik karakterine rağmen Necip Fazıl'ın tarifi, öncekilerden daha nettir. Çünkü önceki tariflerde şiirin ilişkilendirildiği hakikatin ne olduğu belli değilken Necip Fazıl'da hakikat, mutlak bir anlama kavuşmuştur.

Poetik düşünce tarihinin önemli meselelerinden biri de şairliktir. Cumhuriyet Devri poetika yazarları, bu meseleye de yakın ilgi göstermişlerdir. Şairin hüviyeti hakkındaki poetik düşüncenin, Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında kronolojik bir değişime uğradığı görülmektedir. Dönemin başında, şairi yeni bir dinin elçisi olarak takdim eden sembolist anlayış hâkimdir. Sembolist yaklaşıma göre tasavvur edilen şairin, başlangıçta cemiyetle münasebeti zayıftır. Ancak zamanla fildişi kulesinden çıkan sanatkar, cemiyete açılır. Hatta cemiyet içerisinde üstün bir idrake ulaşır. Bunun yanı sıra şairliğin psikanalitik tahlili sayılabilecek görüşlere rastlanır. Buna ilaveten şairi doğal dünyanın sınırları içinde tasavvur eden ve ondan gerçek bir samimiyet bekleyen düşünceler de dile getirilmiştir.

Şiirin tarifine sıkı sıkıya bağlı bulunan, şairin hüviyetiyle yakından ilgili olan ve poetik düşünceyi en fazla meşgul eden mesele; şiirin kaynağı ve tezahürü meselesidir. Bu mesele; şiirin hangi kaynaktan doğduğu, nasıl ortaya çıktığı, neyi gerçekleştirdiği, neden bir ihtiyaç olduğu vb. sorulara cevap arar. Bu yüzden medeniyet tarihini şekillendiren daha geniş düşünce sistemleriyle yakın ilgisi vardır. Cumhuriyet Devri poetikalarının, şiirin kaynağı ve tezahürü meselesinde üç önemli düşünce sistemine bağlandıkları görülür: Sezgicilik, psikanalizm ve dinî mistisizm. Saf şiir taraftarları sezgiciliğe dayalı sembolizmi, günlük hayata ve sıradan insana yönelenler gerçeküstücülüğü, geleneksel değerleri önemseyenler ise dinî mistisizmi şiirin kaynağı olarak göstermişlerdir. İlk ikisi daha çok Batılı düşünceyle temasın eseriye sonuncusu geleneksel kaynağa yeniden dönüşü ifade eder. Şiir için tasavvur edilen tezahür biçimi de bu kaynaklara göredir. Dönemin poetika yazarları meseleyi yalnızca bu düşünce sistemlerine göre izah etmekle yetinmemiş, kendi mizaçlarına uygun fikirler de

geliştirmişlerdir. Bununla birlikte şiirin gayesini de sorgulamışlardır. Pek çok yazar, şiirin gayesini, insana sunduğu estetik hazla açıklamaya çalışmıştır. Sezgicilikten de etkilendiği anlaşılan bu düşünceye göre şiir, insanda saf bir alaka uyandırmayı amaçlamaktadır. Şiirin gayesi meselesini müstakil bir başlık olarak ilk defa ele alan Necip Fazıl ise şiire dinî ve mistik bir gaye tayin etmiştir. Şaire göre şiirin üstünlüğü de bu gayesinde ileri gelmektedir.

İkinci bölümde en geniş kısım, şiirin yapı ve unsurları meselesine ayrılmıştır. Bundan önceki meseleler şiirin metniyle sınırlı değildir. Şiirin metin boyutunu aşan; onun kaynaklarını, münasebetlerini ve amaçlarını tayine etmeye çalışan, kısaca onu dışarıdan kuşatan meselelerdir. Pek çok yönü olan bu mesele ise doğrudan şiirin metniyle ilgilidir. Bir metin olarak şiirin en başta gelen unsuru dildir. Bu yüzden poetikanın belli başlı meselelerinden birini şiirsel ifade oluşturur. Cumhuriyet Devrindeki genel kanaate göre, hangi imkândan istifade ederse etisin, şiirin asıl sermayesi dildir. Bununla birlikte dil, sosyal hayatın ortak malıdır. Dolayısıyla ne kadar elastik olursa olsun nihayet bir kurallar manzumesidir. Şair, eserini yaparken bu kurallar manzumesinin vücuda getirdiği alelade lisanın sınırlarını zorlayacaktır. Ancak ne kadar serbest hareket ederse etsin, umumi hayatın ortak malı olan kelimelere müracaat etmeye mecburdur. Çünkü kelimeler lisanın yapı taşıdır. Şair ne yapacaksa onlara rağmen, onlarla yapacaktır. O hâlde şairin bütün dikkatini kelimelere teksif etmesi kaçınılmazdır. Zira eserini onların ahenk, terkip ve tedaisinden çıkaracaktır. Kısacası şair, kelimelerle savaşmak zorundadır. Bu kelimeci zihniyetin sembolizmden etkilendiği muhakkaktır. Bununla birlikte genellikle şair kökenli yazarlar, klasik Türk şiirinin kelimeciliğini yakından bilmektedirler. Bu yüzden şiir diline hususiyetini bahşeden şeyin, kelime seçimi olduğuna kesin olarak inanılmıştır. Orhan Veli, dönemin başından beri devam eden bu kelimeci zihniyete itiraz eder. Ancak bu itiraz, bazı tutarsızlıkları da içermektedir. Buna rağmen Garip çevresinde etkili olan söz konusu itirazın, daha sonra ortaya çıkacak farklı yaklaşımları cesaretlendirdiği görülmektedir.

Şiirin yapısıyla da ilgilenen poetik düşünce, ortaya birbiriyle ilgili farklı meseleler koymuştur. Bunlardan biri, sınırlı sayıda yazarın ele aldığı mısra meselesidir. Meseleye dikkat çeken ilk yazar, Yahya Kemal'dir. Yazara göre şiir cevheri, mısrada başlamaktadır. Yahya Kemal'in tesiriyle mısrai şiire denk tutan az sayıda başka yazar da ortaya çıkar. Yazar sayısının az olması, meselenin poetik anlamda yeni olmasıyla

ilgilidir. Cumhuriyet Döneminin poetika meseleleri genellikle önceki dönemlerden kalmadır. Hâlbuki mısra meselesi, önceki dönemlerde ele alınmamıştır. Üzerinde çok fazla durulmamakla birlikte, Cumhuriyet Döneminde mısraı bir zihniyet mevcuttur. Dönemin sonunda ortaya çıkan Garipçiler, bu mısraı zihniyeti tenkit ederek mısraın, şiirin bütünlüğüne zarar verdiğini iddia etmişlerdir.

Mısraın aksine, Cumhuriyet Devrinde en fazla tartışılan yapısal unsur, vezindir. Dönemin poetika metinlerinde vezin meselesi genellikle kafiyeyle birlikte ele alınmıştır. Vezin ve kafiye meselesi hakkındaki fikirlerin ekserisi, önceki dönemlerin bakiyesidir. Bununla beraber, dönemin bu meseleyle ilgili poetik düşüncesi üzerinde Yahya Kemal'in tesirini hissetmemek mümkün değildir. Özellikle onun “*derunî ahenk*” formülü, vezin konusunda yeni bir açılım kabul edilmiş ve bu kavram etrafında geniş bir poetik düşünce teşekkül etmiştir. Bu dönem poetikalarında vezinle ilgili beş farklı görüş öne çıkmaktadır:

- a. Aruz değişerek de olsa yaşayacaktır.
- b. Hece gelişimini sürdürerek tek ölçü olacaktır.
- c. Hangi vezinde olursa olsun asıl ahenk iç ahenktir.
- d. Bugünkü ahengin artık serbest olması gerekir.
- e. Vezin ve kafiye lüzumsuzdur.

Bu görüşlere rağmen döneme hece aruz tartışmaları damgasını vurmuştur. Ancak daha dönemin başında ibrenin heceden yana kaydığı görülmektedir. Bununla birlikte bin yıllık bir şiirin ritmi olan aruzun, bir anda ortadan kalkacağına inanılmaz. En azından kendisiyle söylenmiş güzel şiirlerin hatırına bir müddet daha yaşayacağı tahmin edilmektedir. Bu durum, sayıları her geçen gün artan hece taraftarlarını endişelendirir. Fakat onları asıl kaygılandıran şey, hecenin henüz güçlü bir ritme kavuşamamış olmasıdır. Ne zaman ki hece, özellikle Necip Fazıl'ın eserinde, güçlü bir ritme kavuşmuş, o zaman ona olan güven de artmıştır. İstisnalar bir tarafa, dönemin poetika yazarları, şiirde veznin önemli olduğuna inanmaktadır.

Cumhuriyet Devrinde poetik düşüncenin çözmeye çalıştığı en karmaşık problemlerden biri, şiirde mana meselesidir. Henüz dönem başlamadan özellikle Ahmet Haşim'in eseri etrafında şiirdeki mananın mahiyetiyle ilgili bir tartışma mevcuttur. Tartışmaya katılan Dergâh mecmuası yazarları, meseleyi konu alan birkaç poetik metin yazmışlardır. Bunlar arasında en fazla yankı bulan, Ahmet Haşim'inki olmuştur. Bu

yüzden Cumhuriyet Devrinde mana meselesinden bahseden hemen herkes, az ya da çok Ahmet Haşim'den etkilenmiştir. Hatta Haşim'in aleyhinde olanlar bile onun fikirlerini görmezden gelemeyiz. Haşim'in görüşü ise sembolizme dayanır. Dolayısıyla dönemin poetika yazarları, şiirde mana ve gerçeklik meselesini sembolist bir tarzda izaha etmeye çalışmışlardır. Buna ilaveten Bergson sezgiciliğinden de istifade edilmiştir. Böylece daha Haşim'den başlayarak hemen hiçbir yazar, şiirdeki manayı inkâr etmez. Onlar mananın varlığını veya yokluğunu değil, mahiyetini tartışmışlardır. Yazarların ekserisi, tabii gerçekliği aşan şiirin, hususi bir manaya sahip olduğu fikrine katılmaktadır. Sözü ettiikleri bu mana; ritim, ahenk, eda gibi müzikal kıymetlere dayanır ve ancak telkin edilebilir. Dönemin sonuna doğru bu anlayışa tepki gösteren Garipçiler, manayı alelade söze indirgemişlerdir. Fakat şiirdeki mananın akla, değil ruha hitap ettiğini söylemekle de çelişkiye düşmüşlerdir. Sembolist telakkiyi devam ettiren Necip Fazıl ise şiirde izahı imkânsız mistik ve metafizik bir mana anlayışına ulaşmıştır. Sembolist ve sezgici yazarlar, okura da önemli sorumluluklar yüklemektedir. Çünkü onlara göre şiir, okurun yeteneği ölçüsünde anlam kazanan çok hususi bir dildir. Dolayısıyla okurun şiire muhatap olabilmesi için çetin bir hazırlığı göze alması gerekmektedir. Esasen bu dönemde, yeteneği ve yetiştirme şartları bakımında müstesna olan hakiki okurun, sanıldığından çok daha az yetiştiği görüşü hâkimdir.

Cumhuriyet Dönemine has bir başka mesele, şiirde form estetiğidir. Meseleyi ele alan yazarlar arasında iki isim öne çıkar: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl Kısakürek. Şiirde form estetiği, muhtevanın kendine uygun formu bulması olarak tarif edilmiştir. Şiirdeki anlamın bu formdan bağımsız olmadığı, şiire giren her şeyin bir form etrafında bütünleştiği fikri savunulur. Aslında form estetiği düşüncesi, saf şiirle yakından ilgilidir. Zaten şiirdeki biçim ve muhteva vahdetinden ilk söz edenler saf şiiri savunanlardır.

Saf şiirden söz eden poetika yazarları, Avrupa'da büyük bir gürültü koparan bu şiirin, aslında klasik Türk edebiyatında çok daha önceden ortaya konulmuş olmasına hayret ederler. Çünkü yetmiş yıldır hayran olunan, hatta takip etmekte bile aciz kalınan Fransız şiiri, nihayet inkârıyla övündüğümüz divan şiiri anlayışına varabilmiştir. Saf şiir anlayışına göre şiir kendi özüne aykırı her türlü fikir ve duygudan arınmış, sadece kelimelerden meydana gelen saf bir terkiptir. Kaynağı ne olursa olsun, herhangi bir

ilhamın ilk heyecanı değil, bir ceht işidir. Bu manadaki şiirin klasik edebiyatımızda mevcut olduğu görüşü pek çok yazar tarafından dile getirilmiştir.

Poetik metinler, şiire malzeme olarak giren unsurları da irdelemektedir. Bu unsurların başında, her türlü sanat faaliyetinin asli malzemesi olan duygu ve düşünce gelir. Dönemin yazarları, genel olarak heyecanın şiirden uzak tutulması gerektiği görüşündedirler. Onlara göre şiir, lirik veya epik bir duygu hâlinin tespiti değil; kelimelerin ahenginden doğan muhayyel bir yaşamdır. Bu ikisi arasında kesin bir fark vardır: İlki değişik şekillerde tezahür eden duygunun götürdüğü yere gitmek, ikincisi muhatabına değişik heyecanları yaşatacak duygu hâlini bizzat kurmaktır. Yahya Kemal, Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu, Nurullah Ataç, Peyami Safa gibi tanınmış yazarlar, bu düşüncededirler. Genellikle duygunun karşısında gösterilen ve sanatı etkisi altına alacağından edişe edilen düşünce ise bu dönemde bütünüyle reddedilmez. Genel kanaate göre düşüncenin denetlemediği şiir, sanat değeri bakımından aldatıcı olabilir. İdeal bir şiir geleneği, kaynak olarak güçlü bir dünya görüşüne yaslanmalıdır. Fakat ideolojilere saplanmamalıdır. Poetikasını dönemin hemen ardından veren Necip Fazıl, duygu ile düşünce arasında kesin bir denge gözeterek kendine has bir terkibe ulaşmıştır. Böylece şiiri, duygu ile düşünce arasında üçüncü bir faaliyet alanı telakki etmektedir. Başta Necip Fazıl olmak üzere şiirle ilmin münasebetinden söz eden yazarlar da vardır. Farklı metinlerde ortaya konan düşünceden çıkan genel anlama göre, yöntem ve amaçları birbirinden çok ayrı olan şiir ve ilmin aynı dünya görüşünde birleşmesi şarttır. Birinin diğerine tercih edilmesi, asıl gayeden uzaklaşmaya sebep olacağından insanlığı bunalıma sürükleyecektir. Kısaca ne ilim şiiri inkâr etmeli ne de şiir ilmi. Herhangi bir cemiyetin güçlü bir medeniyet kurması için hem şiir hem de ilimde ilerlemesi ve düşünce hayatının bu iki kutbunu güçlü bir dünya görüşü etrafında birleştirmesi gerekmektedir.

Şiiri malzeme veya muhteva olarak en fazla besleyen alan, kültürdür. Fakat kültürün pek çok yönü vardır. Cumhuriyet Devri poetikalarında özellikle din, tarih, mitoloji ve folklor gibi kültürel öğeler üzerinde durulduğu görülmektedir. Ancak bu, beklenen seviyede değildir. Cumhuriyetin başından beri yazılan poetikalarda şiir ve din meselesine hemen hiç temas edilmez. Saf şiir yanlılarına ait, Fransız sembolistlerinden alınma, şiiri yeni bir din olarak kabul eden düşünce, aslında şiirle dinin ilişkisini değil; şiirin tam bağımsızlığını ifade eder. Bilinçaltı ve otomatizme yönelenler ile maddeyi her

şeyin ölçüsü kabul edenler ise dini, sanattan ve hayattan kovmak noktasında birleşmektedirler. Dönemin başından beri etkisini genişleten bu poetik kabullere tepki gösteren Necip Fazıl, dini, hayatın ve sanatın kaynağı kabul etmiştir. Aslında bu düşünce Türk edebiyatında çok eskiden beri mevcuttur. Fakat son dönemde kesintiye uğramıştır. Bu yıllarda bazı yazarlar, şiir için yeni bir malzemeye işaret ederler: Folklor. Özellikle millî bir edebiyat vücuda getirmek isteyen bir önceki neslin temsilcileri, folkloru millî kültürün membaı kabul etmektedirler. Onlara göre Cumhuriyet Dönemi şairinin folklorla ilgisizliği büyük bir talihsizliktir. Fakat ilerleyen yıllarda, başta Ahmet Kutsi olmak üzere, Anadolu'ya yönelen millî edebiyat zevk ve anlayışına bağlı şairler, hem önceki neslin hem de siyasi ve sosyal şartların etkisiyle folkloru, zengin bir malzeme olarak görmeye başlarlar. Bunlara göre eğer millî bir şiire sahip olmak istiyorsak folklor işlememiz şarttır. Öte yandan bu iptidai malzemenin poetik bir kıymet taşıyıp taşımadığı tartışma konusudur. Zira folklor, ilkel hayat şekillerinin ürünü olan halk zevkine dayanır. Bu yüzden ondan güçlü bir şiir çıkarmak mümkün olmayabilir. Buna ilaveten bu dönem yazarları genellikle halk şiirini de folklor saymaktadırlar. Dolayısıyla halk şiirini taklit tehlikesi de söz konusudur. Nihayet bu endişeleri ortadan kaldırmak isteyen kimi yazarlar, ondan nasıl istifade edilmesi gerektiği üzerinde durmuşlardır. Aslında poetik düşüncenin folklorun yanı sıra tarihle de ilgilenmesi gerekirdi. Fakat şiir ve tarih konusu, poetika yazarlarının yeteri kadar ilgisini çekmemiştir. Öyle anlaşıyor ki bu dönem yazarları, şiirle tarihin ilişkisine poetik bir mesele olarak bakmamışlardır. Meseleye ciddi surette ilgi gösteren tek yazar, Orhan Şaik Gökay'dır. Fakat o da durumdan şikâyet etmekle yetinmiştir.

Şiire doğrudan giren asıl malzeme, şüphesiz hayattır. Bu yüzden poetikaların şiir ve hayatın ilişkisine kayıtsız kalması imkânsızdır. Fakat hayatın fert, cemiyet, devlet, eşya, tabiat vb. gibi birbirinden çok farklı cepheleri mevcuttur. Bu çok cepheli hayatın şiirde nasıl yer alacağı meselesi, poetik düşüncenin problemidir. Dönem yazarları, şiirle cemiyetin münasebeti meselesinde üç ayrı görüşe ulaşmışlardır. Bunlardan ilki, şiirin cemiyet hayatına girmesini ister. Hayattan kopuk şiirin yozlaşacağını düşünür. İkincisi, tam tersine şiiri, ferdî hayatın eseri olarak görür. Cemiyetin sözcülüğünü yapacak şiirin modern hayatın getirdiği ferdî ve insani hassasiyete aykırı olduğu kanaatindedir. Sonuncusu ise fertle cemiyeti bütünleştirir. Bu görüşe göre şair, fert hâlinde cemiyettir. Bazı yazarlar şairin devlet tarafından himaye edilmesini de teklif etmişlerdir. Ancak bu

konuda çok hassas tedbirlerin alınmasını isterler. Şiirin eşya ve tabiatla münasebetine gelince aslında poetika metinlerimizde tabiata yeteri kadar yer verilmemiştir. Hatta Yunan filozoflarının “*mimesis*” ilkesi basit bir taklit olgusu gibi karşılanmış ve ondan küçümseyici bir dille söz edilmiştir. Modern şiirde tabiatın yerini alan eşya ise hemen hemen hiç ilgi çekmemiştir. Kayda değer kısa bir değerlendirme Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından kaleme alınmıştır.

1923–1940 arası Cumhuriyet Devri şiir poetikasının en önemli kaynağı sembolizmdir. Sembolist öğretiyeye bağlı yazarlar, Bergson sezgiciliğinden de etkilenmişlerdir. Dönemin sonuna doğru Freud’un psikanalizmine yönelen yazarlar olmuştur. Aynı yıllarda poetik düşüncesini İslam mistisizmine dayandıranlar da vardır. Öte yandan siyasi ideoloji poetik kanaati önemli ölçüde etkilemiştir. Hâkim görüş, köklü bir tasfîyeden yanadır. Buna rağmen en güçlü poetika yazarları, klasik şiir geleneğinin estetik hususiyetlerini de savunurlar. Bütün bunlar bir araya getirildiğinde, bu dönemde poetik bir arayışın var olduğu görülmektedir. Buna rağmen Cumhuriyet Devri Türk şiiri poetikası, her cephesi birbirini tamamlayan planlı bir mimari eser kadar sağlam bir bütündür. Yüzlerce yazarın kalemiyle inşa edilen bu düşünce, günümüze kadar gelen Cumhuriyet Devri Türk şiirinin hakiki rehberidir. Onu tanımadan bu devir şiirini anlamak imkânsızdır.

KAYNAKLAR

- Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), YKY, Ankara 2004.
- Afacan, Aydın, *Şiir ve Mitoloji Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*, Doruk Yay., İstanbul 2003.
- Ahmet Haşim, “Sembolizmin Kıymetleri”, *Hayat*, sayı: 26, (Mayıs 1927), 507.
- _____, “Şiirde Mana”, *Dergâh*, sayı: 8, (Ağustos 1337/1921), ss. 113–114.
- _____, *Bütün Eserleri – II: Bize Göre, İkdâm'daki Diğer Yazılırlar*, (Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 2004.
- _____, *Bütün Eserleri – III: Gurabahane-i Laklakan, Diğer Yazılırlar*, (Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 2004.
- _____, *Bütün Eserleri – IV: Frankfurt Seyahatnamesi, Mektuplar-Mülâkatlar*, (Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 2004.
- _____, *Bütün Şiirleri: Piyale, Göl Saatleri, Diğer Şiirleri*, (Haz. İnci Enginün – Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 1999.
- Akalın, Hamdi, “Şiir ve Ozan”, *Çığır*, sayı: 29 – 30, (Haziran 1935), 13.
- Akkanat, Cevat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002.
- Akozan, Sıtkı, *Küllükname*, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul 1936.
- Aksan, Doğan, *Anlam Bilim, Anlam Bilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yay., Ankara 1999.
- Aktaş, Şerif, “Saf Şiir Problemi ve II. Meşrutiyet Sonrası Türk Şiiri”, *Türk Yurdu*, sayı: 129, (Mayıs 1998), ss. 28 – 33.
- _____, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi-I*, Akçağ Yay., Ankara 1996.
- Akün, Ö. F., “Divan Edebiyatı” *İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul 1994, cilt: IX, ss. 389 – 427.
- Alkan, Erdoğan, *Şiir Sanatı*, İnkılâp Yay., İstanbul 2005.
- Anday, M. Cevdet, “Şiirde An Meselesi”, *Oluş*, sayı: 28, (Temmuz 1939), 433.
- Andrews, Walter G., *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Poetry's Voice, Society's Song Ottoman Lyric Poetry)*, (Çev. Tansel Güney), İletişim Yay., İstanbul 2008.
- Aras, Ferzan A., “Sami Paşazade B. Sezai ile Konuşma”, *Varlık*, sayı: 57, (Senteşrin 1935), 135.
- Aristoteles, *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*, (Çev. Nazile Kalaycı), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2005.

“Asaf Halet Çelebi ile Konuşma”, *Yeni İnsanlık*, sayı: 1, (Şubat 1940), ss. 30 – 31.

Ataç, Nurullah, “ Fikirler ve İnsanlar: Şiir ve Düşünce”, *Milliyet*, (24 Teşrinievvel 1932), 7.

_____, “Abdülhak Hamid’in Ölümünün Üçüncü Yıldönümü Münasebetiyle”, *Yeni Adam*, sayı: 225, (Nisan 1939), 10.

_____, “Fikirler ve İnsanlar: Nazım Hikmet Değişirse”, *Milliyet*, (24 Teşrinisani 1931), 2.

_____, “Modern Sanat”, *Çığır*, sayı: 35, (Şubat 1936), 69.

_____, “Modern Sanat”, *Yeni Türk*, sayı: 88, (Nisan 1940), ss. 176 – 181.

_____, “Türk Şiirinin Üç Vezni, *Son Posta*, (4 Birinci teşrin 1933), 4.

_____, *Günlerin Getirdiği – Sözden Söze*, YKY, İstanbul 2005.

_____, *Karalama Defteri ~ Ararken*, YKY, İstanbul 2005.

Avşar, Ziya, “Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi”, *Hece*, (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), ss. 223 – 230.

Aydın, Ertuğrul, “Şiir ve Gerçek(çi)lik”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001), ss. 405 – 413.

Aytekin, Sefer, “Şiirimizde Büyük Bir Değişme Göze Çarpmaktadır”, *Yeni Adam*, sayı: 248, (Eylül 1939), 4.

Ayvazoglu, Beşir, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul 1997.

_____, *Peyami*, Ötüken Yay., İstanbul 1998.

_____, *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*, Ötüken Yay., İstanbul 1996.

Baileau, Nicolas, *Şiir Sanatı*, (Çev. Mustafa Durak), Multilingual Yay., İstanbul 2003.

Baltacıoğlu, İ. Hakkı, “Âlim ile Sanatkâr”, *Fikirler*, sayı: 34, (Mart 1929), 1.

_____, “San’at ve Mefkûre”, *Fikirler*, sayı: 80, (Nisan 1932), ss. 6 – 9.

Banarlı, N. Sami, *Bir Dağdan Bir Dağa*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1984.

Bayrakdar, Mehmet, “Fârâbî’nin ‘Şiir Sanatının Kanunları’ Adlı Risalesi” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 36, (1997), ss. 45 – 65.

Belge, Burhan Asaf, “İnkılâp Sanatına Varmak Yolları”, *Kadro*, sayı: 29, (Mayıs 1934), ss. 28 – 32.

Bergson, Henri, *Yaratıcı Tekâmül (L’Évolution Créatrice)*, (Çev. M. Şekip Tunç), MEB Yay., İstanbul 1986.

- Berk, N. İlhan, “Kıymet”, *Yeni Adam*, sayı: 287, (Haziran 1940), 5.
- Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, (Haz. Handan İnci), YKY, İstanbul 1999.
- Beyatlı, Y. Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 1998.
- Birinci Türk Dil Kurultayı, Tezler, Müzakere Zabıtları*, Devlet Matbaası, İstanbul 1933.
- Birsel, Salâh, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Karacan Yay., İstanbul 1981.
- Bozok, Hüsamettin, “Ezelî Zıddiyet”, *Yeni Adam*, sayı: 287, (Haziran 1940), ss. 6 – 7.
- _____, “Şiire Dair”, *Yeni Adam*, sayı: 223, (Nisan 1939), 4.
- “Bugünkü Şairler”, *Yeni Adam*, sayı: 87, (Ağustos 1935), 12.
- Burian, Orhan, “Şiir Meselesi ve Eflâtun ile Muhammet”, *Yücel*, sayı: 68, (Birinci Teşrin 1940), ss. 53 – 55.
- Can, Adem, “Yahya Kemal’de Bâkî Rüzgârı”, *Yedi İklim*, sayı: 199, (Ekim 2006), ss. 48 – 54.
- _____, “Yeni Kafkasya Mecmuası”, *bilig*, sayı: 41, (Bahar 2007), ss. 109 – 122.
- Cenab Şahabeddin, “Felsefe-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 527, (Nisan 1317/1901), 98.
- _____, “Mes’ele-i Evzân”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1423, (Ağustos 1335/1919), 279.
- _____, “Mesele-i Evzân”, *Edebî Mecmua*, sayı: 1, (Kânun-ı sanî 1919), 2.
- _____, “Nazmımız ve Vezin Meselesi”, *Anayurt*, sayı: 1, (Birinci teşrin 1933), 5.
- _____, “Tabiat Şiirleri”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1503/29, (Haziran 1925), ss. 34 – 35.
- _____, “Vezin ve Ahenk Meselesi”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1604/130, (Mayıs 1927), ss. 402 – 402.
- _____, “Yarıncı Edebiyatımız”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1534/60, (Kanunisanî 1926), ss. 114 – 115.
- Cinemre, Baki, “Divan Bahçelerinde”, *Aksu*, sayı: 19, (Haziran 1935), 1.
- Çağan, Kenan, “Hakikati İfade Biçimi ya da Hakikatin Bilgisi Olarak Şiir”, *Hece*, (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55 (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), ss. 401 – 404.
- Çağlar, B. Kemal, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), 82.
- _____, “Edebî Bir Tasfiye”, *Varlık*, sayı: 79, (1. Teşrin 1936), ss. 99 – 102.

- _____, “Gençler Diyorlar ki”, *Yücel*, sayı: 5, (Haziran 1935), ss. 11 – 14.
- _____, “Sanat, Gençlik ve İnkılâp”, *Yücel*, sayı: 30, (Ağustos 1937), ss. 213 – 214.
- _____, “Sanat”, *Yeni Türk Mecmuası*, sayı: 26, (Eylül 1934), 1667.
- _____, “Sanatkârları Davet”, *Yücel*, sayı: 47, (Son Kanun 1939), ss. 237 – 238.
- _____, “Şair Kime Derler ve Bizce Güzel Şiir Nedir?”, *Yücel*, sayı: 41, (Temmuz 1938), ss. 171 – 172.
- [Çamlıbel], Faruk Nafiz, “Durgunluğun Sırrı”, *Millî Mecmua*, sayı: 42, (Ağustos 1341), ss. 679 – 670.
- Çelebi, Asaf Halet, “Şiirde Şairin Tesiri”, *Yeni Adam*, sayı: 312, (Birinci Kanun 1940), 4.
- Çetin, Nurullah, “Türk Şiirinde Anlam Sorunu”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001), ss. 247 – 262.
- Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yay., Ankara 2007.
- Çıkla, Selçuk, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860 – 1960*, Akçağ Yay., Ankara 2010.
- Değirmenci U., *Resimli Ay Mecmuası (İnceleme – Fihriht – Metin)*, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1996.
- Delacroix, Henri, “Oyun Dünyası – Oyun ve Sanat”, (Çev. M. Şekip Tunç), *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, sayı: 7, (İkincikanun 1933), ss. 65 – 97.
- Demirci, İbrahim, “Ahmet Haşim’in ‘Bir Cevap’ı”, *Hece*, sayı: 59, (Kasım 2001), 93.
- Dizdaroğlu, Hikmet, “Yahya Kemal ve Şiiri”, *Doğuş*, sayı: 12, 13, (Mayıs, Haziran - Temmuz 1940), ss. 16 – 20, 5 – 11.
- Doğan, M., *1921 – 1941 Yılları Arasında Şiir Tartışmaları*, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1995.
- [Doktor] A. İzzettin, “Tevfik Fikret Psychanalise Tetkikleri”, *İçtihad*, sayı: 281, (Teşrinevvel 1929), ss. 5269 – 5270.
- [Doktor] Rıza Nur, “Türk Şiirinin Şekli Vaatleri”, *Anadolu Mecmuası*, sayı: 3, (Haziran 1340 / 1924), 8.
- _____, “Türk Şiirinin Ritmik Unsurları”, *Kopuz*, sayı: sayı: 3, (Haziran 1939), ss. 81 – 82.

- Duru, K. Nami, “Aruzun Fenalıkları”, *Çığır*, sayı: 10, (Şubat 1934), ss. 188 – 189.
- _____, “Halit Fahri’ye Diyeceklerim”, *Varlık*, sayı: 5, (Eylül 1933), 68.
- Ece, Selami, “Tezkirelerde Biyografi Problemleri”, *Türkoloji Kültürü*, sayı: 4, (Yaz 2009), ss. 5 – 34.
- Elgin, Ahmet Güner, “Beyazıt’ta Bir Akademi: Marmara Kırathanesi”, *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 93 – 95.
- Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yay., İstanbul 2007.
- Emiroğlu, Öztürk, *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yay., Ankara 2003.
- [Emre], Ahmet Cevat, “Edebî Klâsik Terbiye”, *Yeni Muhit*, sayı: 40, (Şubat 1932), ss. 1 – 3.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul 2003.
- Erbay, Erdoğan, “ ‘Bir Günün Sonunda Arzu’ Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve Dergâh Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, sayı: 8, (İstanbul 2003), ss. 165 – 184.
- _____, *Eskiler ve Yeniler*, Akademik Araştırmalar Yay., Erzurum 1997.
- Ercilasun, Bilge, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, Akçağ Yay., Ankara, 2004.
- Erginöl, Hasan F., “Namık Kemal”, *Varlık*, sayı: 131, (Birincikanun 1938), 166.
- Erişçi, Lütfi, “Mecmualarımız”, *Yeni Adam*, sayı: 212, (İlk Kânun 1939), 8.
- Erkal, Abdülkadir, *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yay., Ankara 2009.
- Eroğlu, Ebubekir, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul 2005.
- [Ertem], Sadri, “İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat”, *Varlık*, sayı: 4, (Eylül 1933), 50.
- _____, “Türk Edebiyatının Muhtelif Devirleri Arasında Bir Mukayese”, *Varlık*, sayı: 40, (Mart 35), ss. 249 – 250.
- _____, *Fikir ve Sanat*, Suhulet Kitabevi, İstanbul 1939.
- [Es], H. Feridun, “Aruz Veznine Dönmek Zamanı Artık Gelmiştir; Edebiyat-ı Cedîde Üstâtları Yazılarından Ne Kazanıyorlardı?”, *Akşam*, (4 Eylül 1933), 4.
- Eyüboğlu, İ. Zeki, *Divan Şiirinde Sapık Sevgiler*, Boray Yay., İstanbul 1991.
- Eyüboğlu, Sabahattin, “Fuzûlî’de Şiir Telâkkisi”, *İnsan*, sayı: 2, (Mayıs 1938), ss. 92 – 97.
- _____, “İçtenlik Sorunu”, *Tan*, (2 Ağustos 1935), 289.
- _____, “Öz Şiir Meselesi”, *Varlık*, sayı: 14, (Şubat 1934), 232.

- _____, “Şiir İklimleri”, *Kültür Haftası*, sayı: 2, (İkinci Kânun 1936), 27.
- _____, “Yeni Türk Sanatkârı yahut Frenk’ten Türk’e Dönüş”, *İnsan*, sayı: 1, (Nisan 1938), ss. 7 – 18.
- _____, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler-1*, Cem Yay., İstanbul 1997.
- [Fındıkoğlu], Z. Fahri, “Halk Şiirinin Estetiği”, *Muhit*, sayı: 10, (Ağustos 1929), 743.
- Freud, Sigmund, *Yazar ve Düşlem: Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (Çev. Kâmuran Şipal), YKY, İstanbul 2007.
- Fuat, Memet, *Nazım Hikmet*, Ada Yay., İstanbul 2006.
- Garrod, H. W., “Şiirde Tenkit Metodları”, *Yücel*, sayı: 41, (Temmuz 1938), 181.
- Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, MEB Yay., İstanbul 1999.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1995.
- Gökyay, O. Şaik, “Kahramanlık Edebiyatı”, *Uludağ*, sayı: 14, (İkincikânun 1938), ss. 1 – 5.
- Gölpınarlı, Abdalbaki, “Divan Edebiyatı Müzesi’nin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar”, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı: 165 (Ocak 1976), 5.
- _____, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitapevi Yay., İstanbul 1945.
- _____, *Şeyh Galip, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul 1953.
- Gültekin, Vahdet, “Şiirin Aleyhinde”, *Yeni Adam*, sayı: 37, (Eylül 1934), 7.
- [Güney], E. Cem, “İnkılâp Edebiyatı”, *Kadro*, sayı: 18, (Haziran 1933), 67.
- Gürün, Kadir, “İnkılâp Edebiyatı Var mı?”, *Gündüz*, sayı: 11, (Şubat 1937), 261.
- Güvemli, Zahir, “Şiir Anlayışları”, *Büyük Doğu*, sayı: 14, (Birinci Kânun 1943), 7.
- “Hayat ve Neşriyat, Putları Kırıyoruz”, *Hayat*, sayı: 135, (Temmuz 1929), ss. 23 – 24.
- [Hisar], A. Şinasi, “Ahmet Haşim’in Şiirleri”, *Varlık*, sayı: 23, (Haziran 1934), ss. 858 – 359.
- _____, “Ahmet Haşim”, *Ülkü*, sayı: 5, (Haziran 1933), ss. 377 – 387.
- _____, “Edebiyata Dair Fıkralar ve Düşünceler”, *Ağaç*, sayı: 13, (Haziran 1936), ss. 3 – 4.
- _____, “Süleyman Nazif’e Dair Hatıralar”, *Muhit*, 29, (Mart 1931), ss. 29 – 32.
- _____, “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, sayı: 12, (Ekim 1337/1921), ss. 193 – 195.

- İmam Gazâlî, *İhyâu 'ulûmi'd-Din Tercümesi*, (Çev. Ahmet Serdaroğlu, Cümle Yay., İstanbul 1993).
- [İmzasız], “Edebiyatın Çankaya’sında: Cenab Şahabeddin’le Konuşma”, *Akademi*, 7, (Nisan 1931), 7.
- [İmzasız], “Mecmuamıza Şiir Gönderen Şairlerle Hasbihal”, *Resimli Ay*, (Teşrinevvel 1929), 16.
- [İmzasız], “Mehmet Âkif Münakaşası”, *Varlık*, sayı: 134, (Şubat 1939), ss. 78 – 79.
- [İmzasız], “Necip Fazıl Diyor ki”, *Her Ay*, sayı: 4, (Haziran 1937), ss. 96 – 100.
- [İmzasız], “Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat”, *Aramak*, sayı: 6, (Eylül 1939), ss. 2 – 7.
- [İmzasız], “Partimizin Sanatı Teşvik İçin Güzel Teşebbüsleri; Üç Edebî Müsabaka Açılıyor”, *Varlık*, 124, (Eylül 1938), 50.
- [İmzasız], “Paul Valéry ile Şiir Hakkında Bir Mülâkat”, *Yeni Adam*, sayı: 306, (İkinci Teşrin 1940), ss. 10 – 11,
- [İmzasız], “Yahya Kemal Münakaşası”, *Hayat*, sayı: 1, (İkinci Kanun 1939), ss. 29 – 34.
- İpekten, Haluk, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, MEB Yay., İstanbul 1996.
- İsen, Mustafa, “Şiir Tarihimizin Tutanakları: Tezkireler”, *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs – Haziran – Temmuz 2001), ss. 263 – 268.
- Kabadayı H., *1908 – 1923 Yılları Türk Şiir ve Şiir Teorisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1994.
- Kahraman, Mehmet, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay., İstanbul 1996.
- [Kamu], K. Kamî, “Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), ss. 83 – 84.
- Kanık, O. Veli, Anday M. C., Horozcu O. R., “Edebî Anketimiz; Şiir Ölüyor mu?”, *Ulus*, (30 Aralık 1937), 7.
- _____, “Şiire Dair: 1, Garip”, *Varlık*, sayı: 154, (Aralık 1939), ss. 266 – 268.
- _____, “Şiire Dair: 2, Âhenk ve Tasvir”, *Varlık*, sayı: 156, (Ocak 1940), ss. 315 – 316.
- _____, “Şiire Dair: 3, Taklit”, *Varlık*, sayı: 157, (Ocak 1940), ss. 333 – 334.
- _____, “Şiire Dair: 4, Şairane”, *Varlık*, sayı: 158, (Şubat 1940), 358.

- _____, “Şiire Dair: 5, İnsanlara Doğru”, *Varlık*, sayı: 159, (Şubat 1940), ss. 380 – 381.
- _____, *Şairin İşi: Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*, YKY, İstanbul 2006.
- Kantarcıoğlu, Sevim, *Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya*, Paradigma Yay., İstanbul 2009.
- Kaplan, M. (Ed.), Enginün, İ., Kerman, Z., Birinci, N., Uçman, A., *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1982.
- Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri - 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul 1996.
- _____, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul 2001.
- Kara, Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatler Tarihi*, Dergâh Yay., İstanbul 1995.
- Karadişoğulları E., *Dergâh Mecmuası (İnceleme – Fihrist – Metin)*, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1995.
- Karakaş, Ş., “Ülkü” *Mecmuasının 1933 – 1938 Yılları Arasında Çıkan Sayılardaki Edebî Makaleler*, (Yayımlanmamış Doktora Ön Çalışması), Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Erzurum 1981.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları-I*, Diriliş Yay., İstanbul 1982.
- Karaosmanoğlu, Y. Kadri, “İnkılâp Edebiyatı”, *Kadro*, sayı: 25, (İkinci Kanun 1934), ss. 21 – 23.
- [Karaosmanoğlu], Y. Kardi, “Türkçe”, *Kadro*, sayı: 9, (Eylül 1932), ss. 19 – 22.
- _____, “Yeni Cemiyette Şair”, *Milliyet*, (14 Mayıs 1929), 4.
- Karpat, Kemal H., *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev. Onur Güneş Ayas), Timaş Yay., İstanbul 2009.
- Kıray, M. Emin, “Dilde Sanat-II”, *Yücel*, sayı: 16, (Haziran 1936), ss. 153 – 155.
- Kısakürek, N. Fazıl, “Abdülhak Hamit-II”, *Varlık*, sayı: 99, (Ağustos 1937), ss. 419 – 421.
- _____, “Edebiyat Mahkemesi: Yahya Kemal”, *Büyük Doğu*, sayı: 14, 15, (Şubat 1946), 4, 12.
- _____, “Edebiyat Mahkemesi”, *Büyük Doğu*, sayı: 8, (Aralık 1945), 4.
- _____, “Fil Dişi Kule”, *Ağaç*, sayı: 3, (Mart 1936), ss. 1 – 2.
- _____, “Manzara – 2; Türk Orta Çağ Sanatkâr ve Entelektüeline Kısa Bir Bakış”, *Ağaç*, 5, (11 Nisan 1936), ss. 1 – 2.

- _____, “Necip Fazıl B.in Cevabı”, *Yeni Adam*, sayı: 13, (Mart 1934), 7.
- _____, “Poetika: 1 – Şiir Nedir?”, *Büyük Doğu*, sayı: 48, (Eylül 1946), 2.
- _____, “Poetika: 2 – Şiirin Usulü”, *Büyük Doğu*, sayı: 49, (Ekim 1946), 2.
- _____, “Poetika: 3 – Şiirin Gayesi”, *Büyük Doğu*, sayı: 50, (Ekim 1946), 2.
- _____, “Poetika: 4 – Şiirin Unsurları”, *Büyük Doğu*, sayı: 51, (Ekim 1946), 2.
- _____, “Poetika: 5– Şiirde Kütük ve Nakış”, *Büyük Doğu*, sayı: 52, (Ekim 1946), 2.
- _____, “Poetika: 6– Şiirde Şekil ve Kalıp”, *Büyük Doğu*, sayı: 53, (Kasım 1946), 2.
- _____, “Poetika: 7 – Şiir ve Cemiyet”, *Büyük Doğu*, sayı: 54, (Kasım 1946), 2.
- _____, “Poetika: 8– Şiir ve Hayat”, *Büyük Doğu*, sayı: 55, (Kasım 1946), 2.
- _____, “Poetika: 10 – Şiir ve Müspet İlim”, *Büyük Doğu*, sayı: 57, (Aralık 1946), 2.
- _____, “Poetika: 11 – Şiir ve Devlet”, *Büyük Doğu*, sayı: 58, (Aralık 1946), 2.
- _____, “Sanat Hakkında”, *Varlık*, sayı: 52, (Eylül 1935), ss. 50 – 52.
- _____, “Şairsiz Devir”, *Büyük Doğu*, sayı: 53, (Kasım 1946), 2.
- _____, “Tanrıkulundan Dinlediklerim: Yeni Şiir”, *Büyük Doğu*, sayı: 9, (Aralık 1945), 11.
- _____, *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil: Kop Dağı'nda Bir Dükkân*, Hâkimiyet-i Milliye Basımevi, İstanbul 1933.
- _____, *Çile*, Büyük Doğu Yay., İstanbul 1998.
- _____, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yay., İstanbul 2007.
- [Kocatürk], V. Mahir, “Yeni Şiirimiz ve Kahramanlar”, *Muhit*, sayı: 15, (Kanun-ı sani 1930), ss. 1183 – 1184.
- Kocatürk, V. Mahir, “Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı”, *Varlık*, sayı: 61, (Sonkanun 1936), ss. 200 – 201.
- _____, “Vezin ve Kafiye”, *Varlık*, sayı: 66, (Nisan 1936), 276.
- _____, “Yaşatan Sanatkâr”, *Gündüz*, sayı: 4, (Temmuz 1936), ss. 115 – 116.

- Kolcu, Ali İhsan, *Zamana Düşen Çiğlık*, Akçağ Yay., Ankara 2002.
- Kolcu, Hasan, “Millî Vezin Karşısında Cenab Şahabettin”, *Türk Dili*, sayı: 570, (Haziran 1999), ss. 540 – 547.
- _____, *Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları*, Akçağ Yay., Ankara 2007.
- Kopar, Ali Rıza, “Şairin İstirabı”, *Bilgi Yurdu*, sayı: 6, (İkinci Kânun 1938), ss. 565 – 566.
- [Koray], K. Hulusi, “Cenap Şahabeddin Beyle Konuşmalarım”, *Muhit*, sayı: 29, (Mart 1931), ss. 6 – 8.
- [Koryürek], E. Behiç, “Bir Eski Bahis: Aruz – Hece!”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), ss. 84 – 85.
- Köni, Y. Kâzım, “Bir Şiir ve İki Manzume”, *Yeni Adam*, sayı: 245, 246, (Eylül 1939), 12, 13.
- Köprülü, Fuad, *Edebiyat Araştırmaları -I*, Ötüken Yay., İstanbul 1989.
- _____, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1984.
- Körükçü, Muhtar M., “Ankara Sanatı”, *Yücel*, sayı: 19, (Eylül 1936), ss. 1 – 2.
- Kula, Nedim, *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.
- M. F., “Şiir Heveskârlığı Bir Hastalık Hâlinedir!”, *Servetifünûn*, sayı: 1974 / 289, 50.
- M. Nazmi, “Şairlerin Kelime Dünyası”, *Hayat*, sayı: 43, (Eylül 1926), ss. 7 / 327 – 8/328.
- M. Zihni, “İnkılâp Edebiyatı”, *Taşpınar*, sayı: 19, (Mayıs 1934), ss. 121 – 122.
- Mackail, T. W., “Şiir ve İlim”, *Yücel*, (Çev. Saffet Dengi), sayı: 68 – 69 – 70 – 71, (Birinci Teşrin 1940 – İkinci Kanun 1941), ss. 82 – 84.
- Malkoç, Eminalp, *Devrimin Kültür Fidanlığı Halkevleri ve Kadıköy Halkevi*, Derlem Yay., İstanbul 2009.
- Meriç, Cemil, *Bu Ülke*, İletişim Yay., İstanbul 2008.
- Miyasoğlu, Mustaf, *Asaf Halet Çelebi*, MEB Yay., İstanbul 1994.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul 2004.
- Muallim Naci – Beşir Fuad, *İntikad*, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet (İstanbul) 1304.
- Muzaffer Reşit, “Hasan Ali ile Bir Konuşma”, *Varlık*, sayı: 58, (İlkkânun 1935), ss. 146 – 148.

- _____, “Vasfî Mahir’le Bir Konuşma”, *Varlık*, sayı: 60, (Sonkanun 1936), 184.
- Nabizade Nazım, “Şairiyet Hakkında”, *Kalem*, sayı: 5, (Temmuz 1938), ss. 212 – 214.
- [Nayır], Y. Nabi, “Son Hadiseler Münasebetiyle”, *İçtihat*, sayı: 278/2, (Temmuz 1929), 1.
- _____, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci teşrin 1933), 82.
- Nayır, Y. Nabi, Bolat, S., *Şiir Sanatı*, Varlık Yay., İstanbul 2004.
- _____, “Bugünkü Edebiyatımız”, *Varlık*, sayı: 86, (Şubata 1937), 1.
- _____, “Şiir Buhranı”, *Varlık*, sayı: 107, (Birinci Kânun 1937), 545.
- _____, “Şiirimizde Canlılık”, *Varlık*, sayı: 165, (Mayıs 1940), 544.
- Novalis, *Poetika*, (Çev. Ahmet Sarı – Şahbender Çoraklı), Babil Yay., Erzurum 2003.
- Odyakmaz, N. Sudi, *Küllük Anıları*, Kerem Yay., Ankara 1987.
- Okay, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara 2005.
- _____, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul 1998.
- Omaçer, Necmi, “Sanat”, *Porsuk*, sayı: 47, (Mayıs 1940), ss. 720 – 726.
- [Onan], N. Halil, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), ss. 82 – 83.
- [Onay], Ahmet Talât, *Türk Şiirlerinin Vezni*, Ahmet İhsan Matbaası Yay., İstanbul 1933.
- Ongun, Cemil Sena, “Şiirde Formalizm Hakkında Bir Deneme – I”, *Varlık*, sayı: 148, (Eylül 1939), ss. 108 – 115.
- [Ozansoy], H. Fahri, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), 82.
- Ozansoy, H. Fahri, “Gençlikte Şiir Heyecanları”, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, sayı: 1, (Eylül 1339), 15.
- Ozansoy, M. Faik, “Okuduğumuz Kitaplar: Gönül Uçuşları”, *Marmara*, sayı: 10, (Şubat 1938), ss. 126 – 128.
- _____, “Valéry’nin Dersi”, *Marmara*, sayı: 10, (Ocak – Şubat 1938), ss. 97 – 99.
- Örik, N. Sırrı, “Cumhuriyet Devrinde Türk Edebiyatı”, *Ülkü*, sayı: 69, (İkinciteşrinisani 1938), ss. 281 – 285.
- Özbalcı, Mustafa, *Ahmet Kutsi Tecer: Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Akçağ Yay., Ankara 1998.
- Özön, M. Nihat, “Lâtifi Tezkiresinin Mukaddimesi”, *Çığır*, sayı: 48, (Aralık 1936), 107.

- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul 1998.
- Parlatır, İ., “Kadro”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul 2001, cilt: XXIV, 141.
- Platon, *Devlet*, (Çev. S. Eyüboğlu – M. A.Cimcoz), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2006.
- Ran, N. Hikmet, *Sanat – Edebiyat – Kültür – Dil*, Adam Yay., İstanbul 1993.
- _____, *Yazılar-1*, Adam Yay., İstanbul 1993.
- Rasin, İsmet, “Âkif Türk müdür? Türk Olmak Ne Demektir?”, *Yücel*, sayı: 48, (Şubat 1939), ss. 297 – 298.
- S. T. O, “Gençlerin Şiirleri”, *Halk Evi*, sayı: 3, (Bininci Teşrin 1932), ss. 3 – 4.
- Safa, Peyami, “Şiir ve Bahar”, *Gündüz*, sayı: 3, (Haziran 1936), 65.
- _____, “Edebiyatın Güç Tarafı”, *Gündüz*, sayı: 1, (Nisan 1936), 6.
- _____, “Memleket ve Edebiyat”, *Kültür Haftası*, sayı: 2, (1938), 33.
- _____, “Şairsiz Asır”, *Her Ay*, sayı: 2, (Mayıs 1937), ss. 97 – 98.
- _____, “Şiir Hakkında”, *Gündüz*, sayı: 20, (Birinci kanun 1937), ss. 41 – 64.
- _____, *Objektif 2 / Sanat – Edebiyat – Tenkit*, Ötüken Yay., İstanbul 1978.
- Safvet Urfi, “Şair ve Cemiyet”, *Hayat*, sayı: 47, (Teşrin-i Evvel 1927), ss. 407 – 408.
- Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh ve Şerhi-4*, (Müellifi: Zeynü’l-din Ahmed b. Ahmed b. Abdi’l-Lâtîfî’z-Zebîdî, Mütercim ve şârihi: Kâmil Miras), Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1982.
- Sazyek, Hakan, “Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler” *Hece*, (Türk Şiiri Özel Sayısı), sayı: 53 – 54 – 55, (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001), ss. 331 – 341.
- _____, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetika Ön Sözler”, *Türk Dili*, sayı: 577, (Ocak 2000), ss. 10 – 22.
- Selekler, H. Macit, “Şiir Ölüyor mu?”, *Varlık*, 110, (Şubat 1938), ss. 594 – 595.
- Sertel, Sabiha, *Roman Gibi*, Ant Yay., İstanbul 1996.
- Sevgi, A., Özcan, M., *Ali Canip Yöntem’in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Tablet Yay., Konya 2005.
- [Solok], C. Kudret, “İçtimaî Şiir ve Ferdî Şiir”, *Milliyet*, (13 Kanun-ı sani 1930), 6.
- _____, “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, sayı: 6, (Birinci Teşrin 1933), 82.
- Sönmez, Sevgül, “Nisuz’da Buluşalım”, *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 76 – 78.

Suad El-Hakîm, *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yay., İstanbul 2005.

Sunar, Lütfi, “Kadro Dergisi/Hareketi ve Etkileri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, sayı: 1, (2004), ss. 511 – 526.

Sülker, Kemal, *Nazım Hikmet Gerçek Yaşamı*, İleri Yay., İstanbul 2005.

Şakir Ziya, “Bence Şair”, *Atsız Mecmua*, sayı: 3, (Temmuz 1931), 63.

Şardağ, Rüştü, “Mehmet Emin Yurdakul”, *Yeni Adam*, sayı: 293, (Ağustos 1940), ss. 8 – 11.

_____, “Edebiyatımızda Vatan Duygusu”, *Varlık*, sayı: 154, (Aralık 1939), 263.

Şefik Hüsnü, “Kop Dağında Pazar”, *Taşpınır*, sayı: 25, (İkinciteşrin 1934), ss. 2 – 7.

“Şiiri Yaratanlar Şiiri Nasıl Tanımlamışlar?”, *Yücel*, sayı: 7, (Eylül 1935), ss. 21 – 22.

[Tanpınar], A. Hamdi, “Şiir Hakkında – I”, *Görüş*, sayı: 1, (Temmuz 1930), ss. 18 – 24.

_____, “Şiir Hakkında - II”, *Görüş*, sayı: 2, (Temmuz 1930), ss. 75 – 78.

_____, “Ahmet Haşim’e Ait Hatıralar”, *Yeni Türk*, sayı: 70, (Temmuz 1933), ss. 867 – 872.

_____, “Ahmet Haşim’e Dair”, *Mülkiye Mecmuası*, sayı: 27, (Haziran 1933), ss. 18 – 22.

_____, “Necip Fazıl ve Kop Dağındaki Dükkânı”, *Varlık*, sayı: 1, (Temmuz 1933), 15.

Tanpınar, A. Hamdi, “Eski Şiir”, *Oluş*, sayı: 18, (Nisan 1939), ss. 278 – 279.

_____, “Eski Şiirimize Dair”, *Bugün*, sayı: 3, (Ekim 1938), ss. 2 – 3.

_____, “Kitaplar, Mecmualar, Notlar”, *Oluş*, sayı: 23, (1939), 366.

_____, “Şair Ahmet Muhip: Şiiri En İyi Tarafından Görmüş Olan Genç”, *Hafta*, (Son kanun 1935), ss. 8 – 9.

_____, “Şiir ve Rüya”, *Ülkü*, sayı: 50, (Biriciteşrin 1943), ss. 3 – 4.

_____, “Şiir ve Rüya-II”, *Ülkü*, sayı: 57 (Şubat 1944), ss. 5 – 7.

_____, “Şiir ve Sonsuzluk”, *İz*, sayı: 8, (Sonkanun 1934), ss. 8 – 10.

_____, “Şiirin Peşinde”, *Oluş*, sayı: 20, (Mayıs 1939), 305, 320.

_____, “Yahya Kemal’e Hürmet”, *Ana Yurt*, sayı: 10, (İkincikânun 1934), 14.

- _____, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi Yay., İstanbul 1997.
- _____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 1998.
- _____, *Mahur Beste: Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup*, Dergâh Yay., İstanbul 1998.
- _____, *Mücevherlerin Sırrı: Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (Haz. İ. Dirin – T. Anar – Ş. Özdemir), YKY, İstanbul 2002.
- _____, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul 2001.
- _____, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul 2006.
- Tanyer, Turan, “Ankara’da Eski Mekânlar”, *Kitaplık*, sayı: 90, (Ocak 2006), ss. 65 – 75.
- Tarancı, C. Sıtkı, “Edebî Anketimiz; Şiir Ölüyor mu?”, *Ulus*, (23 Aralık 1937), 7.
- _____, “Makber Şairi İçin”, *Gündüz*, sayı: 14, (Mayıs 1937), 54.
- _____, *Bütün Şiirleri*, Can Yay., İstanbul 1983.
- _____, *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yay., İstanbul 1957.
- Taşdelen, Vefa, “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, *Hece*, 97, (Necip Fazıl Özel Sayısı), (Ocak 2005), ss. 214 – 222.
- Tayyar Fethi, “Ahmet Haşim’in Arkasından”, *Servet-i Fünûn*, sayı: 1922/237, 35.
- Tecer, Ahmet Kutsi, “Folklor Gezintileri-I”, *Kalem*, sayı: 9, (Şubat 1939), ss. 112 – 117.
- _____, “Folklor Gezintileri-II”, *Kalem*, sayı: 10, (Mart 1939), ss. 162 – 165.
- _____, “Folklor Gezintileri-III”, *Kalem*, sayı: 11, (Nisan 1939), ss. 204 – 207.
- _____, “Halk Edebiyatı ve Folklor”, *Kalem*, sayı: 3, (Mayıs 1938), ss. 98 – 105.
- _____, “Şiire Dair”, *Kalem*, sayı: 2, (Nisan 1938), 50 – 53.
- _____, “Şiirimizin Canlanması İçin”, *Varlık*, sayı: 133, (Ocak 1939), ss. 30 – 31.
- Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001.
- Tolasa, Harun, *Sehî, Lâtîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi*, Akçağ Yay., Ankara 2002.
- Topçu, Nurettin, *Bergson*, Dergâh Yay., İstanbul 2002.

- Tökin, Fûruzan Husrev, “Şiirimizde Büyük Bir Değişme ve İlerleme Var”, *Varlık*, sayı: 153, (Kasım 1939), 247.
- Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 2007.
- [Tunç], M. Şekip, “Vezinlerin Can Damarları”, *Dergâh*, sayı: 21, (Şubat 1338 / 1922), 130.
- Tunç, M. Şekip, “Şiir ve Fikir”, *Ağaç*, sayı: 4, (Nisan 1936), ss. 2 – 3.
- _____, “Şiir ve Fikir”, *Büyük Doğu*, sayı: 17, (Şubat 1946), 6.
- _____, “Şiir ve Sanat Neden Muhtardır?”, *Hayat*, sayı: 1, (İkincikanun 1939), ss. 3 – 6.
- _____, “Şiirin Macerası”, *Ağaç*, sayı: 7, (Mayıs 1936), ss. 2 – 3.
- Türkmenoğlu, Ahmet, “Anadolu’nun Ayşe’si”, *Halkevi*, sayı: 36, (Birinci teşrin 1936), 441.
- Uslucan, F., “*Dergâh Mecmuası*” Üzerine Bir İnceleme, (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 1995.
- Uslucan, Fikret, “Kırılan Putlar Düşman İlan Edilen Dostlar Nâzım Hikmet’in Kalem Kavgaları”, *Hece*, (Nâzım Hikmet Özel Sayısı), sayı: 121, (Ocak 2007), ss. 70 – 85.
- Uşaklı, Ö. Bedrettin, “Gene Vezin Meselesi”, *Varlık*, sayı: 13, (İkinci kânun 1934), 200 – 202.
- Uşaklıgil, H. Ziya, *Sanata Dair-I*, Hilmi Kitabevi Yay., İstanbul 1938.
- Ülken, H. Ziya, *İslâm Felsefesi*, Ülken Yay., İstanbul 1983.
- _____, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul 2001.
- Üzgör, Tahir, “Dibâce”, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, cilt: IX, 278.
- _____, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990.
- Valéry, Paul, “Edebiyat”, (Çev. ?), *Oluş*, sayı: 3, (1939), 41.
- _____, “Şiir Meseleleri”, (Çev. ?), *Kültür Haftası*, sayı: 13, (Nisan 1936), 249, 252.
- Vellek, R., Warren, A., *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ö. F. Huyugüzel), Akademi Kitabevi Yay., İzmir 2005.

- Wordsworth, William, “Şiir Hakkında”, *Yücel*, (Çev. E. H. Cema), sayı: 22, (Birinci Kanun 1936), 137.
- Yağmurdereli, Nesibe, “İki Türlü Edebiyat”, *Doğuş*, sayı: 1, (Şubat 1938), ss. 2 – 5.
- Yavuz, Hilmi, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul 2005.
- Yetkin, S. Kemal, “Plotin’in Estetiği”, *İz*, sayı: 9, (Şubat 1935), ss. 6 – 9.
- _____, “Sanat ve İlim”, *Kalem*, sayı: 10, (Mart 1939), ss. 153 – 154.
- _____, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara 2007.
- _____, Yetkin, “Aristo’nun Estetiği”, *İz*, sayı: 8, (Son Kânun 1935), ss. 11 – 13.
- [Yöntem], Ali Canip, “Mevzû’un Rolü”, *Güneş*, sayı: 12, (Haziran 1927), ss. 2 – 3.
- _____, “Son Neslin Şiirinde Güzel Türkçenin Kuvveti”, *Hayat*, sayı: 97, (Teşrinievvel 1928), ss. 367 – 368.
- _____, “Şiir ve Edebiyata Dair”, *Hayat*, sayı: 48, (Teşrinievvel 1927), ss. 433 – 434.
- _____, “Türk Halk Edebiyatı ve Bu Meyanda ‘Saz Şiiri’”, *Muallimler Mecmuası*, sayı: 40, (Mayıs 1926), ss. 1714 – 1722.
- Yusuf Kenan, “Aruz ve Heceye Dair”, *Çığır*, sayı: 7, (Teşrinisani 1933), ss. 15 – 16.
- Yusuf Şerif, “Başta Şiir Olmak Üzere Bütün Edebiyat Her Yerin Yerlisidir.”, *Varlık*, sayı: 69, (Mayıs 1936), ss. 322 – 324.
- Yusuf Ziya, “İflâs”, *Şair*, sayı: 10, (Şubat 1919), 145.
- [Yücel], H. Ali, “Şiir ve Şair”, *Hayat*, sayı: 50, (Teşrinisani 1927), ss. 467 – 468.

DİZİN

(Özel İsimler Dizini)

—1—

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 86
 1908 – 1923 Yılları Türk Şiir ve Şiir Teorisi, 9, 67
 1921–1941 Yılları Arasında Şiir Tartışmaları, 41
 1933–1938 Yılları Arasında Çıkan Sayılardaki Edebî Makaleler, 17

—A—

- Abdi'l-Lâtîfi'z-Zebîdî, 122
 Abdurrahman Molla Camî, 7
 Abutîkyâ, 6
 Açık söz, 8
 Adivar (H. Edip), 28
 Adonis, 6
 Afacan (Aydın), 317
 Ağaç, 16, 19, 91, 105, 115, 121, 123, 133, 134, 157, 167, 218, 252, 284, 299, 310, 330, 331, 332, 344
 Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, 18
 Ahmed b. Ahmed, 122
 Ahmet Haşim, 9, 10, 15, 18, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 37, 72, 83, 94, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 120, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 133, 143, 144, 145, 146, 147, 154, 170, 178, 180, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 197, 200, 201, 203, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 260, 261, 264, 266, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 285, 297, 298, 326, 330, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 352
 Ahmet Paşa, 279
 Ahmet Yesevî, 84, 174, 294
 Akademi, 18, 197, 225, 278
 Akalın (Hamdi), 65
 Akçay (F. Ahmet), 28
 Akkanat (Cevat), 68
 Akozan (Sıtkı), 19
 Aksu, 57, 98
 Akşam, 17, 224, 228, 234, 239, 255
 Akün (Ö. Faruk), 87
 Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, 48, 52, 67

- Ali Şir Nevaî, 7
 Alkan (Erdoğan), 69, 145, 146, 147, 161, 169, 188, 245
 Altınçağ (K. Sevinç), 138, 164
 Ana Yurt, 94, 216, 222, 224
 Anadolu Mecmuası, 220
 Anadolu, 7, 47, 48, 50, 56, 64, 65, 75, 82, 83, 95, 151, 179, 186, 277, 280, 314, 322, 325, 326, 348, 355
 Anar (Turgay), 11, 40, 90, 279, 284, 335, 340
 Anday (M. Cevdet), 108, 169, 170, 171, 328
 Ander (Sabri), 161
 Andrews (Walter G.), 75, 79, 322, 323
 Ankara Cadde, 18
 Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3, 6
 Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, 7
 Antalya Genç Kıza Mektup, 112, 158, 160, 209
 Aragon (Louis), 168
 Aramak, 11, 279, 284, 335
 Ararken, 274, 296
 Aras (Ferzan A.), 95
 Aristoteles, 1, 2, 3, 4, 6, 8, 22, 121, 141, 337, 338
 Ashab-ı Kiram, 122
 Âşık Veysel, 340
 Atabetü'l-Hakayık, 84
 Ataç, (Nurullah), 11, 19, 20, 25, 26, 29, 32, 33, 35, 73, 91, 92, 93, 97, 101, 170, 171, 180, 228, 229, 256, 257, 273, 274, 279, 284, 285, 296, 297, 335, 338, 339, 354
 Atatürk, 9, 16, 34, 35, 58, 59, 67
 Atina, 143, 332, 334
 Atsız Mecmua, 131, 316
 Avrupa, 33, 42, 46, 75, 76, 81, 93, 97, 99, 101, 256, 276, 284, 285, 296, 326, 353
 Avşar (Ziya), 8
 Ay (Lütfi), 144
 Ayas (O. Güneş), 49, 57, 60, 93
 Aydın (Ertuğrul), 242

Ayşe, 50, 51, 52, 82
 Aytekin (Sefer), 53, 54
 Ayvazoglu (Beşir), 15, 35, 48, 69, 77,
 94, 115, 151, 152

—B—

Bahşi (M. Lutfi), 221, 222
 Bâkî, 39, 43, 71, 94, 97, 98, 152, 218
 Baltacıoglu (İ. Hakkı), 76, 151, 306
 Bamsı Beyrek, 286
 Banarlı (N. Sami), 259
 Barbier (Auguste), 179
 Başar (Ş. Nihal), 35, 51, 53
 Batı Edebiyatında Edebî Akımlar, 107,
 147
 Baudelaire (Charles), 37, 42, 73, 97,
 134, 187, 244, 275, 283, 308, 326,
 329, 333
 Bayrakdar (Mehmet), 3, 4, 6
 Behçet Beye, 158
 Belge (B. Asaf), 61
 Bergson (Hanri), 15, 22, 72, 114, 116,
 125, 138, 148, 149, 150, 151, 152,
 156, 157, 158, 159, 163, 171, 173,
 174, 176, 180, 277, 289, 353, 356
 Berk (İlhan), 42
 Beşir Fuad, 74, 244, 295
 Beyatlı (Y. Kemal), 9, 10, 11, 14, 18,
 19, 25, 26, 27, 28, 30, 35, 37, 38, 39,
 43, 46, 72, 75, 77, 88, 89, 94, 95, 98,
 101, 109, 110, 111, 112, 113, 115,
 116, 123, 132, 151, 152, 153, 154,
 158, 170, 179, 185, 190, 191, 192,
 193, 195, 197, 199, 203, 206, 207,
 208, 209, 213, 214, 215, 216, 217,
 218, 219, 221, 228, 229, 232, 240,
 243, 247, 249, 258, 259, 263, 270,
 271, 272, 275, 276, 277, 279, 282,
 287, 288, 295, 296, 297, 301, 302,
 303, 312, 318, 326, 348, 349, 351,
 352, 354
 Beyazıt, 18
 Bezirci (Asım), 282
 Bilbaşar (Kemal), 284
 Bilgi Yurdu, 139, 329
bilig, 185
 Binnaz, 47
 Bir Dağdan Bir Dağa, 259

Bir Günü Sonunda Arzu, 26, 29, 106,
 201
 Birinci (Necat), 58
 Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil, 136, 280,
 332
 Birsell (Salah), 18
 Bismark, 333
 Bize Göre – İkdâm'daki Diğer Yazılır,
 342
 Boileau (, 4, 5
 Bolat (Salih), 97, 103, 119, 144, 145,
 146, 257, 276
 Bolşevik, 34
 Bosna, 75
 Boutroux (E.), 151
 Bozok, (Hüsamettin), 8, 38
 Bölükbaşı (R. Tevfik), 28, 214
 Bremond (Abbé), 9, 88, 144, 190, 197,
 275, 276, 277, 279, 281, 282, 285
 Bréton (Andre), 164, 165, 168
 Bu Ülke, 14
 Bursa'da Zaman, 318
 Bursalı Müderris Ulvî, 90
 Butîkâ, 6
 Buyîtkya, 6
 Bütün Eserleri, 10, 83, 109, 128, 133,
 143, 342
Büyük Doğu, 8, 14, 17, 28, 36, 42, 115,
 122, 125, 132, 135, 136, 170, 172,
 173, 176, 182, 206, 242, 267, 268,
 272, 280, 293, 296, 300, 308, 309,
 322, 323, 331, 332, 336, 338, 346,
 347
 —C—
 C. H. P. Konferansları Serisi, 199, 209
 Can (Adem), 185, 218
 Canavar, 47
 Cema (E. H.), 306
 Cenab Şahabeddin, 28, 38, 63, 107, 184,
 189, 190, 197, 214, 221, 222, 223,
 224, 225, 228, 231, 235, 236, 258
 Chamberlain, 179
 CHP, 58, 59
 Cinemre (Baki), 97, 98
 Coleridge (Samuel T.), 104
 Comte, 147, 218
 Corneille, 326
 Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 48

Cumhuriyet, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 82, 94, 110, 155, 161, 163, 181, 197, 201, 237, 316, 320, 321, 351

—Ç—

Çağan (Kenan), 125
 Çağlar (B. Kemal), 17, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 113, 139, 229, 230
 Çamlıbel (F. Nafiz), 27, 48, 53, 56, 110, 191, 207, 259
 Çeka, 34
 Çelebi (A. Halet), 118, 119, 124, 141, 206, 318, 345
 Çetin (Nurullah), 242
 Çetişli (İsmail), 63, 107, 147
 Çığ, 133
 Çığır, 65, 88, 232, 234, 338
 Çile, 122, 125, 132, 134, 170, 206, 242, 272, 331
 Çimentepe, 49, 319
 Çoraklı, 4

—D—

Dağlarca (F. Hüsni), 72
 Dante, 329
 Darwin, 218
 Davalacı, 31
 Dede Korkut, 185, 286, 334
 Demirci (İbrahim), 28, 109
 Demirli (Ekrem), 85
 Dengi (Saffet), 307
Dergâh, 2, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 26, 27, 29, 36, 38, 41, 48, 50, 69, 74, 83, 91, 94, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 123, 127, 128, 131, 133, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 157, 158, 159, 160, 161, 180, 187, 188, 189, 192, 196, 198, 201, 209, 214, 215, 216, 217, 218, 243, 245, 246, 248, 254, 260, 261, 262, 263, 271, 276, 277, 278, 279, 288, 289, 297, 301, 312, 316, 320, 321, 341, 342, 343, 344, 347, 349, 352
 Devlet, 333, 336, 337
 Devletşah, 7
 Dıranas (A. Muhip), 17, 340

Dickinson (Emily), 104
 Dirin (İ), 11, 40, 90, 279, 284, 335, 340
 Divan Edebiyatı Beyanındadır, 75, 81, 83, 88, 90, 92, 93
 Divan Edebiyatı Müzesi, 93, 94
 Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar, 79, 87
 Divan Edebiyatında Edebî Muhitler, 334
 Divan Şiiri Poetikası, 274
 Dizdaroglu (Hikmet), 26
 Doğan (Mehmet), 41
 Doğan Aksan, 245
Doğuş, 26, 78
 Duatepe, 319
 Duru (K. Nami), 91, 233, 234

—E—

Ebû Hüreyre, 122
 Ece (Ayhan), 7
 Edebî Mecmua, 222
 Edebiyat Akımları: Plâton'dan Derrida'ya, 244, 261
 Edebiyat Araştırmaları, 312
 Edebiyat Sanatı ve Bilimi, 63
 Edebiyat Teorisi, 89
 Edebiyat Üzerine Denemeler, 9, 29, 73, 120, 182, 204, 293
 Edebiyat Üzerine Düşünceler, 71, 72
 Edebiyat Üzerine Makaleler, 8, 18, 26, 27, 36, 38, 41, 69, 74, 88, 89, 94, 98, 99, 113, 131, 155, 157, 158, 160, 161, 180, 196, 198, 199, 200, 201, 209, 216, 226, 248, 260, 261, 262, 278, 288, 289, 297, 316, 320, 321, 344
 Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar, 72, 295
 Edebiyata Dair, 10, 11, 39, 46, 75, 95, 105, 110, 151, 152, 153, 179, 185, 191, 192, 207, 208, 214, 215, 217, 258, 259, 271, 276, 287, 295, 297, 302, 312
 Edebiyat-ı Cedide, 37, 258
 Eflâtun, 60, 80, 154, 334
 Elgin (A. Güner), 18
 Elif Naci, 161
 Eliot (T. S.), 70, 71, 72, 75
 Emek (R. Cemal), 54

Emre (A. Cevat), 16, 95
 Enderunî Vâsıf, 43
 Enginün (İnci), 10, 48, 58, 109, 128, 133
 Eralp (Vehbi), 18
 Erbay (Erdoğan), 26, 29, 75, 78, 106
 Ercilasun (A. Bircan), 258
 Erginol (Hasan F.), 37
 Erhat (Azra), 153, 315
 Erişçi (Lütfi), 14
 Erişgil (M. Emin), 28, 33, 53, 151, 216, 221
 Erkal (Abdulkadir), 274
 Eroğlu (Ebubekir), 72, 73, 241
 Erozan (C. Sahir), 216
 Ersoy (M. Âkif), 37, 38, 214
 Ertem (Cengiz), 103
 Ertem (Sadri), 19, 62, 77, 96, 116, 312, 313
 Es (H. Feridun), 46, 153, 192, 207, 208, 224, 228, 259
 Eskiler ve Yeniler, 75, 78
 Estetik, 244
 Eşber, 31
 Eurydice, 161
 Eve Dönen Adam, 77, 151, 152
 Eyüboğlu (B. Rahmi), 54
 Eyüboğlu (İ. Zeki), 83
 Eyüboğlu (Sabahattin), 80, 88, 98, 108, 153, 154, 208, 249, 250, 251, 263, 281, 282, 291, 292, 315, 316, 333, 337, 342, 343, 344, 354
—F—
 Fârâbî, 3, 4, 6, 8
 Fatma, 50, 82
 Fecr-i Âtî, 82, 188, 207
 Felsefe Tarihi, 117, 148
 Fındıkoğlu (Z. Fahri), 314
 Fichte, 148
Fikirler, 30, 41, 57, 76, 297, 306
 Fildişi Kule, 330, 331
 Firdevsî, 329
 Fresko'nun Barı, 19
 Freud, 22, 137, 158, 159, 162, 163, 165, 167, 168, 171, 174, 238, 356
 Fuzûlî, 7, 39, 43, 71, 86, 91, 96, 287, 297, 304, 344

—G—

Garip, 12, 55, 102, 118, 136, 167, 168, 170, 176, 203, 204, 238, 239, 255, 270, 322, 329, 347, 348, 350, 351
 Gautier (Théophile), 187, 245
 Gazâlî, 174, 177, 178, 183
 Geleneğin Direnişi, 15, 48, 69, 94, 115
 Geleneğin İkinci Yeni Şiiri, 68
 Gemiciler, 47
 Gibb, 75, 76, 95
 Gottlieb (J.), 148
 Gökalp (Ziya), 77, 108, 216, 151, 219, 220, 318
 Gökberk (Macit), 117, 148
 Gökyay (O. Şaik), 48, 49, 319, 355
 Gölpınarlı (Abdülbaki), 75, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 349
Görüş, 16, 19, 57, 75, 113, 131, 180, 196, 198, 226, 248, 260, 261, 262, 277, 278, 279, 297
 Göthe, 333
 Gültekin (Vahdet), 234, 239
Gündüz, 16, 30, 31, 58, 164, 170, 200, 291, 326, 339, 340
 Güneş Kasidesi, 279
Güneş, 35, 37, 48, 49, 57, 60, 93
 Güney (E. Cem), 60
 Güney (Tansel), 76, 80, 323
 Günlerin Getirdiği, 25, 26, 92, 171, 180, 229, 256, 285
 Gürün (Kadir), 58
 Güvemli (Zahir), 28, 346
Güzel Yazılar, 110, 191, 207, 259
—H—
 Hâfız, 215
Hafta, 340
 Halk Bilgisi Mecmuası, 316
 Halk Evi, 66
 Han Duvarları, 47, 50
 Hassân, 122
 Hayalî, 71, 206
 Hayam, 329
Hayat, 15, 19, 28, 35, 39, 52, 64, 108, 111, 123, 127, 128, 138, 143, 157, 162, 164, 192, 194, 253, 292, 323
Hece, 1, 7, 8, 23, 28, 35, 53, 109, 119, 122, 124, 125, 212, 242, 255, 257
 Hegel, 148, 152, 176, 244

Her Ay, 40, 41, 44, 121, 123, 135, 303

Heraklit, 152

Heşt Bihişt, 7

Himalaya, 190, 258

Hippolyte Taine, 138, 265, 283

Hisar (A. Şinasi), 9, 15, 29, 30, 37, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 200, 245, 249, 251, 277, 278, 301, 349

Homer, 122, 126, 214, 286, 329, 332, 334

Horozcu (O. Rifat), 166, 167, 328

Housman (A. E.), 104

Hugo, 326, 329

Huyugüzel (Ö. Faruk), 89

Hürriyet, 17

Hüsn ü Aşk, 125, 175

—I—

I. Türk Dili Kurultayı, 227

II. Yeni Şiiri, 73

—İ—

İbn Arabî, 176

İbnü'l-Arabî Sözlüğü, 85

İçtihad, 35, 36

İdeolocya Örgüsü, 122, 173

İhyâ'ulûmi'd-Din Tercümesi, 174, 178, 183

İkbal Kiraathanesi, 18

İkdam, 17, 109, 342

İlyada, 214

İmam Gazali, 114

İmam Rabbânî, 177

İnsan, 80, 88, 98, 154

İntikad, 74

İpekten (Haluk), 334

İsen (Mustafa), 7

İslâm Ansiklopedisi, 87

İslâm Felsefesi, 6, 176

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 16, 76, 151, 304, 306

İstanbul Pastahanesi, 19

İstanbul Üniversitesi, 315

İstanbul, 119

İşler (Emrullah), 6

İz, 8, 181, 183

—J—

James (W.), 151

Johson (Samuel), 104

—K—

Kabadayı (Hayriye), 9, 67

Kadro, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 186

Kahraman (Mehmet), 78, 79, 87

Kalaycı (Nazile), 3, 141, 338

Kalem, 17, 35, 140, 201, 304, 316, 317

Kamu (K. Kâmi), 53, 229

Kanık (O. Veli), 54, 116, 118, 124, 126, 141, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 211, 237, 238, 239, 240, 254, 255, 256, 263, 264, 272, 273, 302, 328, 329, 330, 332, 333, 346, 351

Kant, 114, 147, 244, 261

Kantarcıoğlu (Sevim), 71, 72, 244, 261

Kaplan (Mehmet), 36, 50, 58, 112, 132, 159

Kara (Mustafa), 134

Karacaoğlu, 72

Karadişoğulları (Ekrem), 16

Karakaş (Şuayb), 17

Karakoç (Sezai), 69

Karalama Defteri, 274, 296

Karaosmanoğlu (Y. Kadri), 33, 34, 59, 61, 130, 185, 186, 318, 324, 325

Karpat (Kemal H.), 49, 50, 57, 59, 60, 93

Kars, 78

Kâşânî, 152

Kaynak, 51, 57, 279

Keats (John), 104

Kerman Kerman, 8, 10, 18, 26, 27, 36, 38, 41, 58, 69, 74, 88, 89, 94, 98, 99, 109, 128, 133, 155, 157, 160, 161, 180, 196, 198, 199, 200, 201, 209, 216, 226, 248, 260, 261, 262, 278, 288, 289, 297, 316, 320, 321, 344

Kıray (M. Emin), 209, 210, 344

Kısakürek (N. Fazıl), 9, 17, 25, 28, 31, 36, 41, 42, 43, 53, 66, 72, 91, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 184, 206, 241, 242, 259, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 280, 293, 296, 299, 300, 301, 303, 307, 308, 309, 310, 313, 322, 323,

330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
338, 350, 351, 352, 353, 354, 355
Kitabe-i Seng-i Mezar, 255
Kitâbu'ş-Şu'arâ, 6
Kitaplık, 18, 19
Kocatepe, 49, 319
Kocatürk (V. Mahir), 46, 47, 96, 97,
221, 222, 235, 236, 325, 326
Kolcu (A. İhsan), 159
Kolcu (Hasan), 53, 212, 219, 221, 224
Kop Dağı, 136, 280, 331, 332
Kopar (A. Rıza), 138, 139, 329
Kopuz, 221, 254
Koryürek (E. Behiç), 229, 231
Köni (Y. Kâzım), 116, 118, 140, 141,
202, 344, 345, 349
Köprülü (M. Fuat), 75, 76, 84, 312
Körükçü (Muhtar M.), 59
Köşe Kiraathanesi, 19
Kur'an-ı Kerîm, 122
Kutadgu Bilig, 84, 185, 294
Kutlu, 20
Kül, 103
Küllük Kahvesi, 18
Küllük, 18, 19
Küllükname, 19
Kültür Haftası, 16, 27, 47, 48, 103, 109,
153, 161, 163, 208, 263, 297, 299,
300, 343
—L—
L'art Poétique, 4, 107, 192
L'Évolution Créatrice, 72, 125, 138,
149, 156
La Poésie Pur, 275
Lamarck, 218
Lamartin, 329
Lâtîfî, 88
Le Figaro, 147
Lord Byron, 104
—M—
M. F., 65
M. Nazmi, 192, 194, 195, 196, 197
M. Zihni, 58
Macaulay, 104
Mackail, 307
Mahur Beste, 158
Makber, 31, 32

Mallarmé, 108, 127, 145, 148, 187, 209,
256, 282
Marmara Kiraathanesi, 18
Marmara, 9, 16, 18, 19, 103, 237
Mazhar Şevket, 161
Mecâlisü'n-Nefâis, 7
Meriç (Cemil), 14
Mescid-i Şerif, 122
Meserret Kiraathanesi, 18
Meşale, 15, 119, 326
Mevlâna, 295
Millî Mecmua, 27
Milliyet Sanat Dergisi, 94
Milliyet, 17, 29, 41, 130, 228, 297, 324,
327
Milosz (Czeslaw), 5
Milton (John), 104
Mimar Sinan, 43
Miras (Kâmil), 122
Miyasoğlu (Mustaf), 119
Mizanü'l-Evzân, 213
Modern Türk Şiirinin Doğası, 73, 241
Muallim Naci, 74, 295
Muallimler Bahçesi, 18
Muallimler Mecmuası, 314
Muhakemetü'l-Lügatayn, 287
Muhammed (Hz.), 122, 334
Muhit, 37, 38, 314, 326
Musa (Hz.), 251
Musavver Muhit, 143
Musset, (Alfred), 65
Muzaffer Reşit, 47, 96
Mücevherlerin Sırrı, 11, 40, 90, 279,
284, 335, 340
Mülkiye Mecmuası, 29, 131, 248
Müstakil Gazete, 10, 109
—N—
Nâbî, 72
Nabizade Nazım, 140
Nail V., 54
Nâilî, 94, 98, 101, 199, 279
Namık Kemal, 34, 37, 82, 91, 100, 243
Nayır (Y. Nabi), 16, 19, 35, 41, 52, 53,
54, 55, 97, 103, 119, 144, 145, 146,
228, 229, 231, 257, 276, 327, 349
Ne İçindeyim Zamanın, 158
Necatî, 71

Nedim, 39, 71, 72, 80, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 101, 154, 179, 199, 275, 279, 282, 287
 Nef'î, 39, 71, 72, 80, 91, 94, 96, 101
 Nerval, 161
 Nesîmî, 85
 Neşâtî, 71, 93, 289
 Nevâyî, 213
 Nisua Pastanesi, 18, 19
 Novalis, 4
 Nuruosmaniye, 18
—O—
 Odyakmaz (N. Sudi), 19
 Odysseia, 286
 Okay (M. Orhan), 1, 2, 8, 69, 74, 75, 91, 103, 105, 118, 119, 122, 143, 148, 255, 257
 Oluş, 17, 32, 74, 88, 98, 103, 104, 157, 169, 200, 322
 Omaçer (Necmi), 181
 Onan (N. Halil), 229, 230
 Onay (A. Talat), 233
 Ongun (C. Sena), 28, 116, 117, 124, 306
 Orfeus, 161
 Orhan Selim, 234
 Orhon (O. Seyfi), 10, 28, 53, 152, 179, 185, 191
 Ortaç (Y. Ziya), 215
 Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum, 49, 57, 60, 93
 Oxford Üniversitesi, 307
 Ozansoy (F. Ali), 17
 Ozansoy (H. Fahri), 53, 64, 65, 91, 213, 229, 230
 Ozansoy (M. Faik), 9, 103, 236, 237
—Ö—
 Ömer (Hz.), 122
 Örik (N. Sırrı), 19, 53
 Özcan (M.), 48, 52, 67
 Özdemir (Şaban), 11, 40, 90, 279, 284, 335, 340
 Özen, 20
 Özön (M. Nihat), 17, 88
—P—
 Pala (İskender), 7
 Paris, 26, 28, 29, 161
 Parlatır (İsmail), 62

Peyâm-ı Sabah, 190
 Peyami Safa, 17, 34, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 113, 114, 123, 137, 138, 161, 162, 164, 170, 200, 201, 237, 290, 291, 292, 314, 339, 340, 349, 354
Peyami, 17, 34, 35, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 113, 170, 200, 290, 291, 292
 Piyale, 9, 12, 29, 105, 106, 127, 128, 133, 143, 146, 180, 188, 243, 246, 248, 254, 275, 276, 277, 297, 341, 342
 Plâton, 141, 149, 261, 333, 334, 337
 Poe, 274, 275, 283
 Poetika Dersleri, 1, 8, 103, 105, 119, 122, 255, 257
 Poetika, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 14, 17, 23, 28, 55, 103, 105, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 135, 136, 141, 170, 171, 172, 173, 176, 182, 206, 242, 266, 267, 268, 280, 293, 296, 300, 303, 308, 309, 313, 323, 330, 331, 332, 333, 336, 338
 Poetry's Voice, Society's Song
 Ottoman Lyric Poetry, 323
 Porsuk, 181
 Posta Caddesi, 19
 Putları Yıkıyoruz, 33, 34, 301
—R—
 Racine, 38, 97, 263, 326, 329
 Ran (N. Hikmet), 32, 33, 34, 35, 53, 72, 130, 140, 225, 227, 228, 234, 235, 271, 302, 329
 Régner (Henri), 28, 108, 143
 Rembo, 42, 134, 308
Resimli Ay, 33, 34, 35, 36, 235
Resimli Dünya Mecmuası, 10, 152, 179, 185, 191
 Resûlu'llâh, 122
 Rıza Nur, 220, 221, 253, 254
 Rimbaud, 145
 Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'-Şi'r, 4
 Roman Gibi, 35
 Rûhü'l-Kuds, 122
 Rumeli, 75
 Rusya, 57, 61
—S—
 S. T. O, 66
 Saba (Ziya), 17, 25, 265

- Sâdî, 215, 333
 Sadi, 329
 Sahîh-i Buhârî, 122
 Sakarya Türküsü, 318
 Saki Safder, 161
 Sami Paşazade Sezai, 28, 95
 Samih Rifat, 227, 228
 San'at, 48
 Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler, 153, 251, 315
 Sanat ve Edebiyat Yazıları, 2, 69, 74, 75, 91, 144, 148
 Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 137, 167
 Sanata Dair-II, 236
 Sandburg (Carl), 104
 Sarı, 4
 Saussure, 244, 247
 Sazyek (Hakan), 1, 2, 5, 8
 Schiller, 104
 Sehî Bey, 7
 Sehî, Lâtîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi, 7
 Selekler (H. Macit), 41, 43, 44, 47
 Selimname, 318
 Serdaroğlu (Ahmet), 174, 178, 183
 Serim (Münür), 161
 Sertel (M. Zekeriya), 33, 34
 Sertel (Sabiha), 35
 Servet-i Fünûn, 15, 30, 36, 38, 63, 65, 140, 174, 184, 188, 190, 207, 212, 213, 214, 221, 222, 223, 225, 236, 243, 258, 271, 282, 296
 Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit, 258
 Sevgi (Ahmet), 48, 52, 67
 Shekespeare, 96, 329
 Shelley, 104
 Sina, 251
 Siyavuşgil (S. Esat), 18
 Solok (C. Kudret), 229, 230, 327
 Son Posta, 228
 Sonsuzluk Kervanı, 122
 Soupault (Philippe), 168
 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi, 57
 Sönmez (Sevengül), 19
 Sözden Söze, 92, 171, 180, 285
 Spencer, 218
 Su, 35, 36, 320
 Suad El-Hakîm, 85
 Sultanahmet, 19
 Sunar (Lütîfî), 58, 59
 Süleyman Çelebi, 39, 91
 Süleyman Efendi, 54
 Süleyman Nazif, 28, 37
 Süleyman Şevket, 110, 191, 207, 259
 Süleymaniye Camii, 7
 Sülker (Kemal), 35
—Ş—
 Şair, 215
 Şairin İşi, 2., 239, 255, 256
 Şakir Ziya, 131
 Şardağ (Rüştü), 90, 221
 Şeyh Galib, 71, 72, 81, 85, 91, 107, 126, 174, 175, 206, 282, 295
 Şiir Sanatı, 3, 4, 5, 69, 97, 103, 107, 119, 141, 144, 145, 146, 147, 161, 169, 188, 192, 205, 241, 245, 257, 338
 Şiir Sanatının Kanunları, 3
 Şiir ve Hakikat, 244, 295
 Şiir ve Mitoloji Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası, 317
 Şiir-i Kamer, 248
 Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, 76, 80, 323
 Şipal (Kâmuran), 167
 Şişli, 200
 Şuarâ Suresi, 122
—T—
 Tan, 17, 38, 137, 209, 251, 288, 344
 Tanpınar (A. Hamdi), 8, 11, 16, 17, 18, 19, 26, 27, 29, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 53, 69, 73, 74, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 98, 99, 100, 101, 112, 113, 123, 131, 132, 136, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 180, 181, 182, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 209, 211, 216, 226, 227, 238, 248, 249, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 272, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 288, 289, 290, 297, 298, 316, 317, 320, 321, 322, 335, 340, 343, 344, 349, 353, 354, 356
 Tanrıöver (H. Suphi), 33, 34
 Tanyer (Turan), 19

- Tarancı, (C. Sıtkı), 17, 25, 31, 32, 53, 124, 204, 205, 206, 240, 241, 263, 265, 266, 282, 328, 329, 333, 340
- Tarhan (A. Hamit), 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41, 43, 44, 47, 72, 107, 206, 249, 295, 296, 347
- Tarz-ı Kadim, 91
- Tasvir-i Efkâr, 94
- Taşpınar*, 57, 58, 137
- Tayyar Fethi, 30
- TDV İslâm Ansiklopedisi, 8, 62
- Tecer (A. Kutsi), 16, 19, 45, 46, 53, 54, 161, 162, 201, 202, 316, 317, 355
- Tereyağı, 167, 168
- Tevfik Fikret, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 209, 214, 215, 235, 347
- Tezkiretü's-Şuarâ, 7
- Tiran, 59
- Todorov (Tzvetan), 2
- Tokin (F. Husrev), 54
- Tolasa (Harun), 7
- Topçu (Nurettin), 148, 149, 150, 157, 158
- Tuna, 43
- Tunalı (Tunalı), 244
- Tunç M. Şekip), 18, 27, 72, 115, 117, 123, 125, 133, 137, 138, 149, 151, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 216, 217, 218, 219, 252, 253, 283, 284, 299, 344, 349
- Türk Dili Tetkik Cemiyeti Encümeni, 227
- Türk Dili*, 1, 2, 5, 8, 221
- Türk Edebiyatında Hece – Aruz Tartışmaları, 53, 212, 219, 224
- Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, 84
- Türk Kültürü İncelemeleri, 26, 29, 106
- Türk Yurdu, 277
- Türkçe Dîvân Dîbâceleri, 7
- Türkçülüğün Esasları, 219
- Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 58, 59
- Türkiye Edebiyat Mecmuası, 64
- Türkiye, 9, 14, 38, 50, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 76, 83, 91, 93, 94, 97, 284, 307, 317, 321, 333, 335, 337
- Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, 151, 317
- Türkiye'de Edebiyat Toplulukları, 166
- Türkoloji Kültürü, 7
- U—
- Uçman (Abdullah), 58
- Uludağ*, 49, 57, 319
- Ulus*, 17, 19, 41, 43, 44, 321, 328, 329
- Untermeyer (Louis), 104
- Urfi (Saffet), 64, 323, 324, 327
- Uslucan (Fikret), 35
- Uşaklı (Ö. Bedrettin), 231
- Uşaklıgil (H. Ziya), 140, 236
- Uyanış, 15
- Ü—
- Übey İbn-i Kâ'b, 122
- Ülken (H. Ziya), 6, 18, 151, 176, 177, 317
- Ülkü*, 16, 17, 19, 30, 53, 62, 157, 158, 160, 278, 279, 289, 317
- Üzgör (Tahir), 7, 8
- V—
- Vakit, 17
- Valéry, 9, 10, 103, 104, 109, 120, 121, 131, 132, 144, 145, 181, 263, 275, 276, 277, 278, 279, 283, 291, 297, 298, 299, 300, 308, 315
- Variété II, 278
- Varlık*, 16, 19, 25, 30, 31, 35, 37, 38, 41, 44, 45, 47, 48, 53, 54, 58, 62, 77, 91, 95, 96, 97, 103, 105, 107, 116, 117, 118, 119, 121, 132, 137, 141, 144, 145, 146, 165, 167, 169, 177, 203, 204, 205, 211, 228, 229, 230, 231, 236, 238, 239, 241, 249, 254, 256, 257, 264, 265, 266, 273, 276, 280, 281, 306, 320, 327, 330, 347
- Varşova, 110, 191, 207, 259
- Vatan*, 17, 91, 168
- Verlaine, 4, 97, 107, 110, 140, 191, 326, 329
- Victor Hugo, 130, 324
- Villon (François), 179
- Virjil, 329
- Voltaire, 104, 326
- W—
- Warren (Austin), 89, 90
- Wellek (Rene), 89, 90
- Wordsworth (William), 104, 305, 306

—Y—

Yağmurdereli (Nesib), 78
 Yaratıcı Tekâmül, 72, 125, 138, 149, 156
 Yarın, 16, 287, 295, 297
 Yaşadığım Gibi, 158, 263, 279
 Yavuz (Hilmi), 72, 295
 Yazılar-1, 234, 235
 Yedi Gün, 16, 41, 44, 314
 Yedi İklim, 218
 Yedi Meş'ale, 277, 325
 Yedigün Mecmuası, 153, 192, 207, 208, 259
 Yeni Adam, 8, 10, 14, 16, 33, 35, 36, 38, 42, 54, 66, 116, 118, 119, 141, 181, 182, 202, 221, 234, 345
 Yeni Hayat, 108
 Yeni Kitap, 30
 Yeni Muhit, 16, 35, 95
 Yeni Türk Mecmuası, 18, 56, 339
 Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi, 73

Yenişehir, 20
 Yenişehirli Avni, 85
 Yetkin (S. Kemal), 8, 9, 29, 73, 120, 161, 181, 182, 183, 204, 293, 304
 Yöntem (A. Canip), 39, 47, 48, 51, 52, 67, 184, 314
 Yunus Emre, 39, 124, 175, 179, 185, 214, 279, 294, 300
 Yunus Nadi, 35
 Yusuf Kenan, 232
 Yusuf Şerif, 319, 320
 Yücel (H. Ali), 28, 95, 96, 111, 112, 123, 125, 128, 129, 130, 317
 Yücel, 2, 16, 28, 30, 38, 55, 56, 57, 59, 95, 104, 111, 125, 128, 129, 130, 139, 210, 282, 306, 307, 317, 334, 344, 349

—Z—

Zeynü'd-din, 122
 Ziya Paşa, 34, 90
 Ziya'ya Mektuplar, 25, 205, 265, 266

(Terimler ve Kavramlar Dizini)

abes-muktebes, 211
 Acem, 77, 96, 100, 214, 215, 217, 223, 230, 235, 287
 ağıt, 187
 ahadiye, 176
 ahengin telkinatı, 250
 ahenk, 27, 54, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 118, 127, 135, 152, 154, 182, 186, 187, 189, 190, 193, 194, 203, 205, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 215, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 249, 251, 252, 255, 258, 259, 261, 262, 270, 272, 275, 276, 306, 341, 351, 352, 353
 ahiret, 69, 334
 aksan tonikleri, 220
 alegori, 144
 âlim, 133, 140, 294, 305, 306
 aliterasyon, 220
 Alman, 4, 96, 148, 333
 Almanca, 1

Altay, 311
 an'ane, 237
 Anadolu, 7, 47, 48, 50, 56, 64, 65, 75, 82, 83, 95, 151, 179, 186, 277, 280, 314, 322, 325, 326, 348, 355
 Anadolu insanı, 325
 Anadolu romantizmi, 277
 analogie, 315
 anarşizm, 324
 anî bir ceht, 158
 anket, 11, 41, 44, 55, 228, 321
 Antik Yunan, 3, 122, 126, 317, 338, 347
 Antik-Yunan mitolojisi, 318
 Arap, 6, 37, 77, 87, 96, 100, 209, 214, 215, 217, 220, 223, 229, 230, 233, 235, 287
 Arapça, 4, 6, 223, 233, 347
 Araplar, 222, 227
 arkaik semboller, 138
 armoni, 221, 235
 artistik faaliyet, 138
 artistik teşekkül, 163

- aruz, 23, 53, 185, 200, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 231, 233, 235, 236, 237, 240, 241, 352
- âşıkane, 274
- aşk hamlesi, 123, 134, 331
- Avrupa, 33, 42, 46, 75, 76, 81, 93, 97, 99, 101, 256, 276, 284, 285, 296, 326, 353
- Avrupalı, 29, 37, 81, 96
- Avrupalılar, 95, 279
- ayet, 334
- baksı, 131, 311
- Batı, 1, 4, 6, 8, 9, 10, 21, 22, 25, 27, 30, 37, 42, 44, 47, 66, 67, 74, 75, 76, 97, 98, 103, 104, 107, 113, 114, 120, 122, 147, 158, 161, 166, 173, 174, 177, 207, 243, 258, 274, 276, 277, 280, 282, 283, 287, 294, 295, 308, 310, 318, 338, 347, 348
- Batılı, 6, 21, 35, 46, 47, 59, 77, 104, 177, 183, 195, 350
- bâtın, 176
- Bedevî, 233
- bedîî, 76, 80, 91, 98, 108, 112, 113, 123, 180, 193, 226, 227, 249, 250, 278, 298, 310, 332
- bedîî alâka, 112, 113, 123, 180, 226, 227, 278, 298
- bedii zevk, 112
- belagat, 91, 106, 118, 144, 188, 246, 254, 277, 295, 296, 298, 300
- berceste, 95, 96, 208, 210, 211, 285
- Bergsonizm, 153
- besatet, 165, 166, 167
- bestekâr, 193
- beynelmilellik, 319
- Birinci Dünya Savaşı, 328
- Bolşevik, 34
- Bolşevizm, 179
- bugué, 311
- Cahiliye Sözcüğü, 6
- Cebrail, 250
- cemadat, 331
- cemiyet, 38, 42, 45, 60, 61, 63, 64, 65, 88, 90, 129, 130, 131, 142, 182, 283, 293, 295, 297, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 336, 337, 350, 355
- cemiyetçi, 64, 130, 324, 325, 327, 328
- cezbeye, 85, 165, 168, 253
- cezbeye hâli, 168
- cinsî kompleks, 138
- Cumhuriyet Devri, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 22, 35, 37, 53, 55, 58, 74, 75, 76, 77, 80, 94, 97, 98, 103, 122, 123, 126, 139, 141, 142, 143, 151, 177, 181, 213, 242, 301, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 356
- Cumhuriyet Devri poetikaları, 11
- Cumhuriyet Devri Türk şiiri, 54, 55
- Cumhuriyet Dönemi poetikası, 94, 189
- Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 98
- Cumhuriyeti'nin devlet ideolojisi, 62
- çağdaş kadın, 59
- çağırışım, 145, 157, 190, 198, 203, 245, 247, 341
- Çeka, 34
- Çemişkezek, 136
- çocukluk kompleksi, 176
- dâhî, 31, 33
- dâhî-yi âzam, 31, 34
- darlık, 79
- dégénéré, 330
- demokrasi, 336
- deneme, 11, 98, 136, 275
- Dergâhçılar, 15, 18, 114
- dérivatîf, 177
- derunî ahenk, 110, 113, 190, 191, 207, 231, 232, 247, 258, 272
- derunî infilâk, 116
- derunî ritim, 226
- derviş, 84, 159, 179
- destan devri, 49
- determinist, 148, 295
- determinizm, 114, 147, 306
- devlet himayesi, 336
- devlet, 333, 336, 337
- devletçilik, 62, 335
- devrim, 61, 62, 66, 302
- devrim edebiyatı, 61
- didaktik, 274, 310
- dinî mistisizm, 177, 350
- dinî ritüel, 311
- dinî sezgi, 149

- dinî ve örfî gelenek, 91
 dinî-mistik duyuş tarzı, 331
 dinî-tasavvufî gelenek, 86
 dinî-tasavvufî halk şiiri, 84
 divan edebiyatı, 8, 18, 35, 39, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 212, 282, 284, 318
 divan şairi, 85, 86, 212, 291
 divan şiiri, 7, 8, 43, 75, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 88, 92, 89, 91, 94, 96, 100, 154, 212, 285, 322, 353
 Doğu, 4, 6, 76, 114, 122, 125, 126, 134, 281, 294, 295, 331, 338
 Doğu İslam medeniyeti, 6, 114
 Doğu İslam mitolojisi, 318
 Doğulu, 90, 115
 dramatik, 274, 283
 durak, 220, 222
 durée, 152, 156
 durgu, 220
 duru, 274, 276
 eda, 105, 110, 118, 135, 182, 239, 255, 264, 266, 272, 353
 edebî akımlar, 184
 edebî muhit, 18, 20
 edebî Türkçe, 216
 edebiyat akımları, 174
 epik, 2, 45, 274, 291, 292, 354
 estetik, 1, 20, 22, 25, 29, 32, 38, 48, 51, 64, 68, 70, 75, 77, 79, 82, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 113, 117, 131, 142, 150, 157, 158, 166, 175, 177, 182, 185, 212, 213, 221, 222, 225, 229, 230, 233, 235, 240, 245, 246, 247, 254, 258, 282, 288, 312, 322, 338, 341, 342, 347, 348, 349, 351, 356
 estetik bilgi, 63
 estetik haz, 245
 estetik sezgi, 157
 felsefe, 59, 105, 106, 115, 118, 125, 148, 151, 172, 174, 183, 246, 283, 294, 296, 299, 309
 felsefi sezgi, 149
 fenâfi'r-resul, 86
 fenâfi's-şeyh, 86
 fenafillah, 86
 ferdî şahsiyet, 324
 ferdiyet, 63, 332, 333
 ferdiyetçi, 64, 130, 323, 324, 325, 327
 ferdiyetçilik, 324
 fertçilik, 327
 fıkra, 11, 52
 fildişi kule, 73, 123, 133, 134, 142, 181, 330, 331
 filozof, 3, 4, 72, 133, 156, 218, 294, 334, 337
 Finovalar, 311
 folklor, 16, 24, 311, 314, 316, 317, 354
 fonetik, 267
 form, 23, 257, 258, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 353
 form estetiği, 23, 257, 258, 259, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 353
 form meselesi, 266
 Fransa, 15, 25, 277
 Fransız, 4, 28, 71, 96, 103, 107, 108, 131, 138, 143, 144, 148, 173, 184, 275, 278, 279, 283, 285, 287, 313, 315, 326, 353, 354
 Fransız İhtilali, 147
 Fransız şiir, 71
 Fransızca, 1, 37, 79, 190, 214, 275, 276
 Frenk, 26, 80, 88, 98, 110, 154, 199, 259, 279
 Garip, 12, 55, 102, 118, 136, 167, 168, 170, 176, 203, 204, 238, 239, 255, 270, 322, 329, 347, 348, 350, 351
 Garipçiler, 167, 271, 176
 Garp, 36, 46, 96, 97, 229
 gayr-ı millî, 96, 108, 221
 gayr-i insanîlik, 79
 gazete, 10, 16, 17, 30, 48, 57
 gelenek, 5, 6, 21, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 78, 84, 100, 184, 212, 225, 228, 294, 295, 296, 300, 310
 geometri, 117
 gönderge, 244, 245, 247
 gösteren, 247
 gösterge, 244, 247
 gösterilen, 244
 güzel sanatlar, 4, 66, 195, 196
 hadis, 122, 334

- hakikatle temas, 158
 hakiki şiir, 199, 276, 278, 280, 288, 342
 hâkimane, 274, 295
 halis şiir, 144, 191, 203, 208, 259, 275, 276, 277, 302, 336
 halk şiiri, 214, 241, 316, 339
 halkevi dergileri, 181
 halkevi dergisi, 16, 57
 halkevleri, 50, 56, 57, 58, 59, 64, 314, 348
 harfleme, 220
 haricî ahenk, 232
 haricî âlem, 304
 hece, 1, 7, 8, 23, 28, 35, 39, 47, 51, 52, 53, 54, 96, 109, 119, 122, 124, 125, 185, 187, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 233, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 352, 255, 257
 hece – aruz tartışması, 212, 219
 hekimlik, 311
 heykeltıraş, 193, 196
 heykeltıraşî, 195, 246
 Hristiyanlık, 334
 his ve fikir yekûnu, 267
 Hisarcılar, 19
 hissilik, 136
 hokkabazlık, 254, 255
 hukuk, 224, 328
 hususî lehçe, 191
 I. Türk Dili Kurultayı, 227
 II. Dünya Savaşı, 46
 II. Yeni Şiiri, 73
 ırk, an ve mekân, 138, 265
 İbraniler, 222
 iç ahenk, 113, 208
 iç kafiye, 220
 İçtimaî fikirler, 329
 İdealar âlemi, 149
 idealist, 55, 194, 195
 ideoloji, 55, 59, 63, 77, 296, 301, 303, 317
 İkinci Yeni, 68, 242, 317
 iktidar kadrosu, 348
 ilahi, 187
 ilahî aşk, 175
 ilâhî vahyin, 183
 ilham, 4, 36, 48, 60, 62, 76, 114, 131, 148, 164, 166, 169, 174, 250, 251, 265, 290, 291, 292, 312, 319, 323, 344
 ilk dönem Cumhuriyet Devri, 13
 imaj, 101, 129
 imge, 88, 145, 168, 190, 203, 243, 245, 247, 337, 341
 imgesel yapıyı, 243
 İngiliz, 76, 95, 96, 126, 146
 İngilizce, 1
 initié, 119
 inkılap edebiyatı, 58, 61, 348
 inkılap ideolojisi, 16, 55, 58, 59, 63, 67, 139, 140
 inkılap sanatı, 62
 inkılapçı aydın, 55, 57
 inkılapçı çevreler, 38, 65
 inkılapçı düşünce, 57
 inkılâpçı edebiyat, 62
 inkılapçı ideoloji, 55, 80
 inkılapçı sanat, 62
 inkılâplar, 61, 62
 instantanéizm, 176
 instinct, 149
 intibaksızlık, 138
 iptidailik, 138
 İrréal âlemler, 330
 irtical, 291
 İslam devletleri, 334
 İslam medeniyeti, 6, 310
 İslami Devir Türk Edebiyatı, 6, 84, 174
 İslami mistisizm, 294
 İslamiyet, 84, 122, 149, 183, 184, 313, 334
 İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı, 84
 istiare, 106, 114, 115, 144, 200
 İstiklal Harbi, 54
 İtalyanca, 1
 İtalyanlar, 222
 itibarîlik, 197
 Kadrocu, 62
 Kadrocular, 59, 61, 62
 kafiye, 23, 54, 112, 113, 182, 191, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 225, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 352
 kam, 131, 311

- kaside, 89
 Kelime oyunculuğu, 79
 kelimeci zihniyet, 206, 351
 kelimelerin temasından doğan ahenk, 210
 kesafet, 192, 195
 Kevser, 37, 340
 kıraathane, 17, 18
 Kırgızlar, 311
 kısalık, 210
 kimya, 193
 Klasik edebiyat, 95, 287
 klasik İslam medeniyeti, 318
 klasik mitoloji, 318
 klasik şiir, 100, 339, 243, 347, 356
 klâsisizm, 42
 kolektif şuur, 71
 kompleks, 138, 167
 koşma, 187
 koşuk, 187
 kozmografya, 249
 kozmopolit, 319
 kozmos, 159
 kurgu, 188
 kurmaca, 290
 La rêve et la vie, 161
 ladinî, 85, 175
 lâfız sanatı, 220, 254
 Latin, 96, 317
 Latince, 1
 lirik, 235, 274, 283, 287, 291, 292, 295, 297, 300, 354
 lirizm, 85, 95, 116, 287, 295, 297
 maddeci düşünce, 114
 mahbupçuluk, 79
 manevi hava, 273
 mantık, 4, 105, 121, 123, 143, 144, 172, 188, 197, 255, 283, 299, 315
 manzum poetika, 5
 marksist, 57, 164, 235
 marksist endişeler, 164
 matbaa, 17
 matbuat faaliyeti, 36, 58, 348
 materyalist, 148, 303, 308
 materyalizm, 114, 147, 150, 303
 mazi, 61, 76, 91, 279, 318
 mazmun, 78, 106, 114, 243, 245, 277
 mazmunculuk, 78
 mecaz, 88, 175, 318
 mecmualar, 30, 213
 medrese, 6, 38, 81
 221
 mektep, 6, 31, 37, 91, 166, 279, 280, 281
 mektup, 11, 12, 224
 melodi, 191, 248, 249, 261
 Memlekette edebiyat, 47
 merî, 194
 mersiyeler, 89
 merveyyö, 303
 mesnevi, 4
 Meşrutiyet, 9, 179, 219, 230, 243, 277
 metafizik, 37, 114, 115, 147, 148, 149, 182, 295, 353
 metafor, 144
 meycilik, 79
 mısra, 8, 23, 26, 31, 32, 96, 98, 99, 105, 108, 110, 153, 191, 199, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 217, 220, 226, 230, 232, 240, 243, 249, 263, 315, 320, 351
 mısracı zihniyet, 210, 203
 mısraın hüviyeti, 23
 mikro kozmos, 115
 Millî dil, 185
 Millî Edebiyat, 52, 67, 179, 184, 185, 212, 221, 277, 296, 326
 millî edebiyat zevk ve anlayışı, 314, 318, 355
 Millî Edebiyatçı, 184
 Millî folklora, 319
 Millî Kurtuluş Savaşı, 59
 millî kültür, 319
 millî mefkûreye, 131
 Millî Mücadele, 13, 15, 48, 49, 50, 212, 213, 216, 221, 277, 319
 millî romantizm, 131
 millî tarih, 49, 319
 millî ülküler, 328
 millî vezin arayışı, 230
 millîlik, 319
 milliyetperver, 10, 179
 mimesis, 2, 3, 141, 338, 356
 mistik, 15, 22, 114, 115, 124, 134, 149, 182, 183, 270, 279, 295, 313, 318, 350, 351, 353

- mitoloji, 311, 317, 318, 354
 mizah dergileri, 213
 modern bilim, 22
 modern poetikalar, 6
 modern zaman, 286
 Mogol, 311
 monotonluk, 79
 muhakeme, 105, 144, 172, 183, 188, 246, 302, 306, 337
 musiki, 27, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 115, 117, 121, 123, 130, 155, 181, 187, 188, 189, 191, 195, 199, 209, 214, 220, 224, 225, 231, 232, 236, 246, 252, 261, 289, 292, 301, 343
 musikişinaslık, 311
 mutasavvıf şair, 85, 86, 175
 mutlak hakikat, 122, 123, 125, 171, 173, 183, 308, 310, 313, 331
 muvataat, 177
 mükemmeliyet, 27, 43, 112, 131, 132, 169, 170, 199, 211, 226, 227, 239, 278, 279, 297
 mülakat, 11, 98
 Münker ve Nekir, 69
 müreffeh sınıflar, 302, 346
 mürteci, 38, 76, 93
 müteazzî olan kafiyeleler, 217
 müvâzât, 222
 müzikalite, 187, 189, 198, 234
 nakarat, 220
 narsist, 129
 natüralist, 194, 195
 nazım, 4, 40, 62, 145, 200, 218, 221, 222, 224, 225, 228, 231, 237, 238, 240, 284, 290, 291, 298
 nebatat, 193
 nebatîlik, 136
 nevrotik, 137, 238
 nevroz, 137, 164
 nutuk, 106, 118, 246
 obje, 148
 objet, 150
 ocaklar, 20
 Orfeus, 161
 Orijinalite, 77
 Ortodoks, 137
 Osmanlı, 7, 34, 49, 57, 60, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 90, 93, 95, 212, 219, 220, 271, 318, 322, 334, 347
 Osmanlıca, 186, 229, 230
 otomatizm, 168
 ouïoun, 311
 öz şiir, 80, 88, 98, 154, 161, 163, 190, 239, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 315
 özcülük, 281
 özne, 163
 pansiyon, 20
 paradoks, 118, 255
 parnasizm, 147, 174, 296, 338
 Persler, 227
 Peygamber, 39, 64, 86, 133, 183, 251
 peygamberlik, 176
 plastik, 28, 115, 117, 123, 252, 267, 283
 plastik sanatlar, 87
 poésie pur, 274, 276
 poetik düşünce, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 35, 50, 55, 64, 67, 98, 103, 104, 120, 141, 158, 163, 173, 163, 176, 178, 179, 180, 183, 210, 213, 219, 232, 273, 288, 326, 337, 347, 350, 351, 352, 355
 poetik mekân, 20
 poetik muhit, 20
 poetik yazılar, 163
 poetika, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 35, 64, 67, 98, 103, 105, 119, 121, 123, 126, 132, 140, 142, 151, 164, 171, 174, 177, 178, 180, 183, 184, 186, 202, 204, 208, 210, 211, 237, 245, 248, 256, 260, 271, 276, 277, 282, 285, 287, 292, 296, 301, 306, 310, 311, 318, 320, 321, 325, 329, 333, 337, 338, 341, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 356
 poetika muhiti, 16, 17, 18
 Poetika ve Düşünce, 6
 Poetika ve Kur'anî Çevre, 6
 Poetika ve Modernite, 6
 poetika yazarları, 21, 319, 347
 poiein, 1
 polemik, 136, 140
 pozitif akıl, 149

- pozitif bilimler, 149
 pozitif düşünce, 294
 pozitivist, 89, 147, 295
 pozitivistler, 243
 pozitivizm, 114, 147, 150, 151, 173, 243, 328
 prédicatif, 177
 progrès, 150
 psikanalistler, 137, 160, 238
 psikanaliz, 163
 psikanalizm, 138, 163, 177, 350
 psychologiquement, 328
 pure, 156, 284, 330
 Putları Yıkıyoruz, 33, 34, 301
 rakkase, 81, 99, 199
 rakkaslık, 311
 raks, 115, 120, 123, 181, 252, 312
 redifi, 217
 reel, 31, 167
 remz, 124, 175, 183
 remzî ve sırrî, 124, 182
 remzîlik, 182
 resim, 42, 83, 335
 resmî ideoloji, 349
 ressam, 193
 Resûlu'llâh, 122
 rindler, 295
 riyazî kesinlik, 306
 riyaziyat, 193
 Roma imparatorluğu, 334
 Romalılar, 223
 romantik, 50, 161, 339
 romantikler, 287
 romantizm, 84, 147, 174, 179
 rubaî, 215
 ruhçu, 303
 Rûhü'l-Kuds, 122
 Rumeli, 75
 Rusya, 57, 61
 saf fikir, 308
 saf şiir, 9, 23, 43, 88, 113, 118, 119, 143, 155, 204, 238, 243, 248, 263, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 297, 301, 302, 315, 330, 349
 Safçılık', 281
 safdillik, 138
 sâfi şiir, 277
 safiyet, 165, 166, 167
 sahabeler, 122
 sahaf, 20
 sahih hadis, 122, 134
 sanat sanat içindir, 182, 274
 sanat sezgisi, 150, 157, 158
 Sanat ve Mefkûre, 76
 sanatçı kompleksi, 159
 sarıh ve emin, 194
 satirik, 274
 savtî, 194
 sembol, 85, 145, 244, 250, 315, 339
 sembolist, 12, 22, 23, 28, 29, 103, 107, 108, 116, 120, 123, 127, 141, 143, 147, 161, 191, 195, 201, 205, 243, 244, 245, 248, 249, 256, 261, 275, 278, 282, 291, 338, 341, 342, 346, 350, 353, 356
 sembolistler, 107, 108, 112, 119, 143, 145, 146, 148, 150, 181, 188, 244, 251, 275, 277, 288, 289 292, 297
 sembolizm, 4, 28, 103, 107, 110, 114, 116, 120, 123, 127, 144, 147, 150, 151, 153, 161, 173, 174, 200, 244, 256, 275, 249, 281, 291, 296, 298, 338, 351
 sertlik, 210
 Servet-i Fünûncular, 184, 207, 236, 258
 seyr ü süluk, 175
 sezgi, 125, 147, 149, 150, 156, 157, 158, 163, 180, 253, 289
 sezgici düşünce, 125, 173
 sezgicilik, 177, 350
 sezür, 220
 sır, 123, 124, 173, 175, 183, 253
 sırrîlik, 182
 sihirbazlık, 311
 simge, 144
 Sina, 251
 siyasi hayat, 50
 siyasi ideoloji, 66, 318, 356
 siyasi iktidar, 66, 93
 skolastik, 61
 sofıyane, 174, 274
 sol temayül, 303
 Son 25 Senenin Mısraları, 38, 209, 288, 344
 sonor hece, 220

- sonorite, 99, 199
sosyalist, 10, 59, 61, 62, 63, 81, 89, 116, 179, 302, 303
sosyalist fikir hareketi, 64
Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi, 57
spekülatif, 148
sunîlik, 79
süre, 12, 19, 20, 72, 87, 149, 150, 156, 157, 158, 163, 165, 171, 176, 195, 318, 340
sürnatural, 303
sürrealistler, 165, 168
sürrealizm, 174, 238
şairane, 118, 141, 202, 203, 264, 291
şair-i âzam, 31
şairin gayesi, 127, 193
şairin hüviyeti, 21
şaman, 311
Şark, 96, 97, 282, 318
şarkı, 106, 107, 141, 146, 187, 305, 322, 343
şehrengiz, 89
şekil estetiği, 257
şekil ve muhtevası, 258, 259, 261, 264, 265, 267, 268
şiir dili düşüncesi, 200
şiir sanatı, 1, 8, 20
şiir tarifleri, 21, 113, 116
şiir ve ahlak, 24
şiir ve birey, 321, 323
şiir ve cemiyet, 321, 323
şiir ve devlet, 321, 334
şiir ve din, 24, 313, 354
şiir ve hayat, 24, 322
şiir ve kültür, 24, 310
şiir ve mitoloji, 24, 318
şiir ve tabiat, 321, 337
şiir ve tarih, 24, 319, 355
şiirde duygunun yeri, 24
şiirde form estetiği, 23
şiirde gaye, 178, 181, 182
Şiirde İç Şekil, 242, 267, 271
Şiirde Kütük ve Nakış, 176, 267, 296
şiirde mana, 10, 22, 23, 105, 106, 116, 118, 127, 128, 129, 202, 242, 243, 146, 180, 188, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 256, 260, 284, 352, 277, 297, 341, 342, 343
şiirde mana ve gerçeklik, 22, 242, 245, 247, 248, 251, 256, 353
şiirde samimiyet, 250, 251
Şiirde Şekil ve Kalıp, 267, 268
Şiirde Usul, 171, 308
Şiirde Vuzuh, 105, 107, 126, 127, 187, 245, 277, 301
Şiire Dair, 8, 74, 116, 118, 141, 155, 165, 169, 181, 197, 201, 203, 204, 211, 238, 239, 254, 255, 264, 273, 316, 317, 330, 347
Şiiri tarif denemeleri, 21, 22
şiirin düşünceyle münasebeti, 24
şiirin formu, 257
şiirin gayesi, 21, 178, 181, 182, 183, 271, 313, 315
şiirin kaynağı ve tezahürü, 21, 22, 142, 143, 147, 152, 155, 158, 161, 163, 174, 177, 178, 350
şiirin tarifi, 21
Şiirin Usulü, 171, 172, 308, 309
şiirin yapısal unsurları, 21
şiiriyet, 249, 250, 274, 289, 315
Şuarâ Suresi, 122
tabakât, 6
tabii gerçeklik, 242, 244, 245
tahassüs edası, 301
tahteşşuur, 165, 166, 168
taklit sanatı, 2
taklitçilik, 78
Tahrir-i Sükûn Kanunu, 14
Tanrılar, 122
Tanzimat, 8, 9, 26, 31, 35, 36, 39, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 87, 91, 94, 95, 100, 165, 174, 184, 199, 207, 209, 212, 242, 243, 271, 278, 282, 287, 295, 296, 318, 322, 347
tarihî hadise, 319
tarihî şuur, 70
tasavvuf felsefesi, 174
tasavvuf öğretisi, 183
tâtonnement, 38
tecrit, 87, 121, 127, 155, 172, 272, 308, 309
tema, 51, 84, 86, 90, 243
teşbih, 56, 115, 144, 200
teşhis, 99, 100, 104, 144, 172, 309
tezkire, 6, 7

- tezkirecilik, 6
 tietoejoe, 311
 Tonguzlar, 311
 tragedya, 2, 333
 transformizm, 218
 Türk Avrupa şiiri, 93
 Türk devlet ideolojisi, 59
 Türk edebiyatı, 47, 50, 53, 78, 79, 84, 97, 99, 103, 139, 165, 271, 287, 297, 312
 Türk edebiyatı, 7, 8, 32, 33, 46, 48, 51, 52, 84, 95, 99, 103, 121, 174, 184, 212, 282, 312
 Türk inkılabı, 59, 62
 Türk kafiyesi, 220
 Türk kültürü, 72, 76, 316
 Türk mitolojisi, 318
 Türk siyasi hayatı, 59
 Türk şairi, 31, 174, 318
 Türk şiiri, 9, 13, 23, 26, 27, 28, 30, 39, 43, 45, 46, 51, 53, 64, 67, 71, 74, 101, 174, 199, 209, 220, 240, 243, 263, 296, 297, 312, 316, 318, 339, 348, 351, 356
 Türk tarihi, 49
 Türkçe, 1, 4, 7, 12, 26, 51, 97, 101, 152, 185, 186, 208, 215, 216, 219, 221, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 236, 276, 298, 307
 Türkçüler, 219
 Türkçülük, 219, 220
 Türkiye, 9, 14, 38, 50, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 76, 83, 91, 93, 94, 97, 284, 307, 317, 321, 333, 335, 337
 Türkler, 38, 46, 76, 312
 Türklük, 64
 türkü, 187
 Uzakdoğu mitolojileri, 318
 uzunluk, 210, 234, 235
 vahde, 176
 vahdet-i şuhut, 177
 vahdet-i vücut, 177
 vahidiye, 176
 veli, 86, 323
 velilik, 176
 vezin, 23, 53, 109, 110, 112, 113, 118, 119, 141, 182, 190, 200, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 259, 270, 306, 352
 vezin ve kafiye, 23, 113, 182, 190, 200, 212, 213, 217, 220, 225, 227, 232, 233, 235, 238, 239, 241
 Vezinler-I, 192, 214, 215, 221, 271
 Vezinler-II, 215, 217, 218
 Yakutlar, 311
 yarım aruz, 223
 Yedi Meşaleciler, 50, 54
 Yeni Lisancılar, 212
 yeni rejim, 66
 yenilik, 9, 33, 68, 71, 73, 74, 77, 99, 156, 165, 199, 200, 206, 276, 302
 yumuşaklık, 210
 Yunan, 3, 96, 317, 318, 333, 338, 356
 Yunanca, 1
 Yunanîler, 214
 Yunanlılar, 222, 344
 yükseklik, 192
 zebani, 69
 zihin terbiyesi, 345
 zümre edebiyatı, 78

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Adem CAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Kelkit 1971
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Erzincan Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Seminer: Türkiye’de Neşredilen Türk Dünyası Dergileri Y. Lisans Tezi: Yeni Kafkasya Mecmuası: İnceleme ve Edebiyatla İlgili Metinler Makale: “Yeni Kafkasya Mecmuası”, <i>bilig</i>, 41, (Bahar 2007), 109 – 122. “Bunalımın Panoraması ‘Ses Sese Karşı’dan ‘Bir Düğün Gecesi’ne”, <i>Yedi İklim</i>, 197, (Ağustos 2006), 56 – 61. “Yahya Kemal’de Bâkî Rüzgârı”, <i>Yedi İklim</i>, 199, (Ekim 2006), 48 – 54. “Bir Bülbülün Feryadı”, <i>Yedi İklim</i>, 201, (Aralık 2006), 61 – 66.
İş Deneyimi	

Stajlar	—
Projeler	—
Çalıştığı Kurumlar	Millî Eğitim Bakanlığı
İletişim	
E-Posta Adresi	adem.can@mynet.com
Tarih	28 Ekim 2010