

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

Murat KINA

TALAT SAİT HALMAN'IN ŞİİRLERİNDE GELENEĞİN İZLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Rıfat KÜTÜK

ERZURUM-2010

TEZ KABUL TUTANAĞI

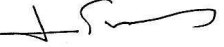
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

ERZURUM

Bu çalışma Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalının Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Yrd. Doç. Dr. Rifat KUTÜK

Danışman / Jüri


Yrd. Doç. Dr. Lokman TURAN

Jüri


Yrd. Doç. Dr. Halit DURSUNOĞLU

Jüri

Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir.

....../.../ 2010

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
ÖN SÖZ.....	VII
KISALTMALAR	VIII
 BİRİNCİ BÖLÜM.....	 1
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlılıklar	2
1.5. Araştırma Yöntemi.....	2
1.6. Araştırma Modeli	3
1.7. Verilerin Toplanması	3
1.8. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	3
 İKİNCİ BÖLÜM	 4
2. TALAT SAİT HALMAN’IN HAYATI, ESERLERİ VE SANATI.....	4
2.1. Hayatı	4
2.2. Eserleri	9
2.2.1. Şiir	9
2.2.2. Mizah	9
2.2.3. İnceleme	10
2.2.4. Oyun.....	10
2.2.5. Türkçeye çeviri.....	10
2.2.6. İngilizce şiir.....	10
2.2.7. İngilizce inceleme	10
2.2.8. İngilizceye çeviri.....	11
2.3. Sanatı.....	11
2.3.1. Şair olarak Halman.....	11

2.3.2. Çevirmen olarak Halman	18
2.3.3. Hakkındaki düşünceler	24
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	30
3. TALAT SAİT HALMAN'IN YETİŞTİĞİ EDEBİYAT İKLİMİ.....	30
3.1. Cumhuriyet Döneminde Divan Şiirine Bakış	30
3.2. Cumhuriyet Döneminde Halk Şiirine Bakış	34
3.3. Cumhuriyet Döneminde Cumhuriyet Şiirine Bakış	37
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	40
4. TALAT SAİT HALMAN ŞİİRİNDE ŞEKİL VE MUHTEVA	40
4.1. Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Şekil Özellikleri	40
4.1.1. Nazım birimi	40
4.1.1.1. Mısra	40
4.1.1.2. Beyit	42
4.1.1.3. Bent	49
4.1.1.4. Üçlemler	50
4.1.1.5. Dörtlük	52
4.1.2. Nazım şekilleri	58
4.1.2.1. Rubai	58
4.1.2.2. Tuyug (Tuyuk)	65
4.1.2.3. Kıt'a	72
4.1.2.4. Gazel	73
4.2. Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Muhteva	75
4.2.1. Konu ve tema	75
4.2.1.1. Ölüm	75
4.2.1.2. Aşk ve sevgi	90
4.2.1.3. Yalnızlık	97
4.2.1.4. Ümit	101
4.2.1.5. İstanbul	104
4.2.1.6. Deniz	109
4.2.1.7. Hatıralar	112

4.2.1.8. Vatan sevgisi	115
4.2.1.9. Tanrı	115
4.2.1.10. Zorbalık	120
4.2.2. Edebi sanatlar	122
4.2.2.1. Mecaz	125
4.2.2.2. Teşbih	127
4.2.2.3. Teşbih-i belîğ	130
4.2.2.4. Teşhis	131
4.2.2.5. Telmih	133
4.2.2.6. İstiare	135
4.2.2.7. Tecahül-i ârif	137
4.2.2.8. Tezat	137
4.2.2.9. İrsal-i mesel	138
4.2.2.10. İktibas	140
4.2.2.11. Tenasüp	141
4.2.2.12. Mübalağa	142
4.2.2.13. Tekrir	143
4.2.2.14. Hüsn-i talil	143
4.2.2.15. Cinaz	144
4.3. Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Ahenk Unsurları	146
4.3.1. Kafiye ve Redif	147
4.3.2. Söz ve Ses Tekrarları	160
4.3.3. Vezin	163
4.3.3.1. Aruz vezni	163
4.3.3.2. Hece vezni	184
4.3.3.3. Serbest vezin	185
BEŞİNCİ BÖLÜM	186
5. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE GELENEK	186
5.1. Bir Terim Olarak Gelenek	186
5.2. Türk Edebiyatında Gelenek Tartışmalarının Başlangıcı	190
5.3. Cumhuriyet Edebiyatı ve Gelenek	195

5.3.1. Bağımsız şairlerimiz ve gelenek	196
5.3.2. Garip akımı ve gelenek	201
5.3.3. 1950’li yıllar ve gelenek	209
5.3.4. 1980 sonrası türk şiiri ve gelenek.....	217
SONUÇ.....	221
KAYNAKÇA	226
EKLER.....	229
ÖZ GEÇMİŞ.....	248

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TALAT SAİT HALMAN'IN ŞİİRİNDE GELENEĞİN İZLERİ
 Murat KINA

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Rıfat KÜTÜK

2010 - Sayfa: VIII+228

Jüri : Yrd. Doç. Dr. Rıfat KÜTÜK

Yrd. Doç. Dr. Lokman TURAN

Yrd. Doç. Dr. Halit DURSUNOĞLU

Talat Sait Halman, küçük yaşlardan itibaren, önemli gün ve haftalar için yazmış olduğu şiirlerle sanat hayatına başlamış; Robert Koleji'nde okurken hem kendi şiir becerisini geliştirmiş hem de İngilizceden Türkçeye ve Türkçeden İngilizceye çevirilere merak salmış bir kültür adamıdır. Sanata merak sardığı günden bugüne birçok şiire, şiir çevirilerine, kültür, sanat, edebiyat alanlarında yazılara imza atmıştır.

Sanat, edebiyat, siyaset, bürokrasi, basın yayın, yöneticilik gibi birçok alanlarda çalışmaları bulunan Halman'ın, kültür hayatımıza tanıtılması gerekmektedir. Bu çalışmada da, Halman'ın şairlik yönü konu olarak seçilip, şairin şiirlerinde geleneksel şiirimizin izleri araştırıldı. Araştırmalar neticesinde Halman'ın geleneksel şiirimizin iki büyük kanalı olan halk şiirinin, özellikle de divan şiirinin değerlerini çağdaş değerlerle sentezleyerek kullandığı görüldü. Halman'ın şiirlerinde halk şiirinin izleri daha çok dil ve anlayış gibi dolaylı öğelerle gözlemlenirken; Divan şiirinin izleri; mısra, beyit, dördlük gibi birimler; rubai, tuyuğ, gazel, kıta gibi nazım şekilleri ve aruz vezninin kullanımı ile kendini açıkça ortaya koymaktadır. Fakat Halman, Divan şiirinin bu değerlerini kullanırken, kuru bir taklide düşmemekte; kullandığı birim, biçim ve vezne çağdaş açılımlar da getirmektedir. Bu bağlamda özellikle şiirlerinde aruzun şiirimizde pek kullanılmayan kalıplarını kullanmak, bir şiirin her dizesini farklı kalıplarla oluşturmaya çalışmak önemli ipuçları olarak belirtilebilir.

Denebilir ki Halman, 20. yüzyılın son yarısında ve 21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşadığımız bugünlerde rubai, tuyuğ, gazel, kıta gibi divan şiirinin nazım şekillerini kullanan birkaç şairden biridir. Bu çalışmaya konu olan bütün şiirlerinde kelimelerini halk şiiri kelimeleri sadeliğinde seçmiş, aynı kelimelere divan şiirinin sanatlı söyleyiş yoğunluğunu yüklemiştir.

Anahtar Kelimeler: Talat Sait Halman, şiir, gelenek

ABSTRACT
THESIS OF MASTER'S DEGREE
TRADES OF THE TRADITION ON TALAT SAİT HALMAN'S POEMS

MURAT KINA

Supervisor : Assist. Prof. Dr. Rıfat KÜTÜK

2010- Pages: VIII+228

Jury : Assist. Prof. Dr. Rıfat KÜTÜK
 Assist. Prof. Dr. Lokman TURAN
 Assist. Prof. Dr. Halit DURSUNOĞLU

Talat Sait Halman, starting from an early age, important days and weeks have been written for the poem began with the art life, Robert College, reading skills and developed his own poetry, as well as from English to Turkish and Turkish to English translation was released to the curious, a culture is the man. Since many poems that interested in art to shake, to poetry translation, culture, art, literature, writing in the field has its signature.

Art, literature, politics, bureaucracy, media, who has work in many areas such as management Halman, must be introduced to our cultural life. We, as a matter of selecting Halman poetry and direction to our work, our traditional poem traces the poet's poems have investigated. As a result of our investigation of our two great wing Halman traditional poetry of the folk poetry, especially poetry sofa, we saw a synthesis of values and modern values. Halman poem traces of folk poetry in the more indirect, such as language and understanding is being observed with items, Divan poetry traces; verses, couplets, quatrains, such as units; Rubai, tuyuğ, lyric, verse forms, such as continents and Aruz meter with the subject clearly reveals itself with nımı. But Halman, Divan poetry when using this value, did not fall into a dry imitation; used by unit expansion also brought the contemporary forms and metrical. In this context, especially in poetry much unused Aruz patterns of use in our poetry, a poem with each string to create different patterns can be specified as important clues to work.

To say that Halman the 20th In the last half century and 21 the first quarter of the century we are living these days Rubai, tuyuğ, ghazal, continental forms, such as a sofa prose poetry is one of the few poets. This also including poetry, all poetry of folk poetry in the words chosen by the words simplicity, the same word has been uploaded to the divan poetry artful intensity of utterance.

Key Words: Talat Sait Halman, Poetry, Tradidion

ÖN SÖZ

Gelenek, bir milletin geçmişinden gelip geleceğine uzanan bir köprüdür. Böyle bir köprüden yoksun olan milletler, geleceklerini üzerine bina edecekleri bir temel bulamazlar. Esasında köklü bir geçmişe sahip olan milletlerin hayatında bu temel kendiliğinden oluşmuştur. Fakat bazı nesiller yapıtlarını doğal olmayan zorlamalarla bu temelden yoksun bırakmaya çalışabilirler. Bu noktada aynı gelenekten gelip, aynı asrı paylaşan nesiller arasında gelenek taraftarları ile gelenek karşıtları arasında tartışmalar oluşur. İşte Türk edebiyatında da son yüzyılda bu tarz tartışmalar yoğun bir şekilde yaşanmıştır.

Türk şiirinin tarihi oldukça eski zamanlara dayanmaktadır. Bu eskilik şiirimize köklü bir gelenek kazandırmıştır. Bu köklü geleneğin şairlerimizin büyük bir çoğunluğunu farklı yoğunluklarda da olsa etkisi altına aldığı muhakkaktır. Günümüz şairleri üzerindeki bu etkiyi araştırmak kültür tarihimize büyük katkılar sağlayacaktır. Bu sebeple biz de bu çalışmamızda son dönem şairlerimizden Talat Sait Halman'ın şiirlerinde geleneksel şiirimizin etkilerini araştırdık.

Araştırmamızın, bir taraftan Talat Sait Halman'ın şiirlerini edebiyat dünyasına tanıtacağını diğer taraftan da gelenekten faydalanan bir Cumhuriyet şairinin profilini gözler önüne sereceğini düşünüyoruz.

Bu çalışmaya konu olan sanat ürünlerinin sahibi sayın Prof. Dr. Talat Sait HALMAN Bey'e hem sanat dünyamıza kazandırdığı telif ve tercüme eserlerinden dolayı hem de çalışmalarımız süresince yaptığı katkılardan dolayı sonsuz şükranlarımızı sunuyoruz.

Ayrıca çalışma süreci içerisinde, bize ve çalışmamıza büyük katkılarda bulunan değerli hocam Yard. Doç. Dr. Rıfat KÜTÜK Bey'e ve emeği geçen bütün öğretmen arkadaşlarıma ve aileme teşekkür etmekten büyük kıvanç duyuyorum.

Murat KINA

ERZURUM – 2010

KISALTMALAR

a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.m.	:	Adı geçen makale
C.	:	Cilt
ev.	:	Çeviren
Doç.	:	Doçent
Dr.	:	Doktor
İst.	:	İstanbul
İÜ	:	İstanbul Üniversitesi
msl.	:	Mesela
Prof.	:	Profesör
s.	:	Sayfa
TDK	:	Türk Dil Kurumu
vb.	:	Ve benzeri
vs.	:	Vesaire

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Son dönem Türk siyaset, kültür ve edebiyat dünyasının en önemli simalarından olan Talat Sait Halman, siyaset, kültür ve edebiyat dünyası ile yakından ilgilenenlerin iyi tanıdıkları bir şahsiyettir. 1931 yılında doğan Halman, 78 yıllık hayat serüvenine sanat adamlığı ve şairliğin yanı sıra birçok farklı alanlarda şirket yöneticiliği, yazarlık, spikerlik, televizyon programcılığı, ticaret adamlığı, yabancı üniversitelerde hocalık, kültür elçiliği, kültür bakanlığı ve son olarak da Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanlığı gibi çok çeşitli tecrübeler sığdırdı.

Halman; eğitim, kültür, siyaset, sanat, basın, ticaret gibi alanlarda büyük tecrübeler edinmiş, kültür hayatımızın ender kişilerinden biridir. Gün geçtikçe, bu denli bilgi ve tecrübeler edinmiş şahsiyetler ya aramızdan ebediyen ayrılmakta ya da ülkemizde son yıllarda sıkça adından söz edilen beyin göçü ile elimizden kayıp gitmektedir. Bu bakımdan Halman'ın bilgi ve tecrübelerini basın-yayın, akademisyenlik veya türlü faaliyetler yoluyla aktarabiliyor olması ülkemiz insanı için büyük bir şanstır. Bu şansı iyi değerlendirmek lazımdır.

Kültürümüzü ve şiirimizi yurt içinde ve yurt dışında tanıtan değerli kültür ve sanat adamı Talat Sait Halman'ı kültür ve sanat çevrelerine tanıtmak, kültür ve sanat hayatımıza büyük katkılar sağlayacaktır.

1.1. Problem

Cumhuriyet Dönemi boyunca edebiyatımız ile, özellikle de şiirimiz ile, ilgili bazı tartışmalar yaşanmıştır. Bir kısım şair ve eleştirmenlerimiz, yüzyıllara sığınan halk ve divan şiirini çeşitli gerekçelerle çağ dışı saymışlar ve bu tarzların kültür hayatımızdan ya tamamen ya da kısmen çıkarılmaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Bir takım şair ve eleştirmenlerimiz de gerek halk ve gerekse divan şiirimizin hem belli bir kültür birikiminin ürünü olmaları hem de sanat ve edebiyat yönünden dünya edebiyatı şiirleri ile yarışabilecek nitelikte olmaları yönleri ile sürdürülmeleri, en azından faydalanılması gereken ürünler olarak düşünölmeleri gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

Talat Sait Halman, Cumhuriyetin ilk yıllarında doğmuş, ilk çeyreğinde ise şiir hayatına başlamıştır. Şairin son altmış yıllık yaşantısında şiirle ve sanatla uğraştığı düşünöülürse, onun sanatının yukarıda değinilen tartışmalarla eş zamanlı oluştuğu

söylenbilir. Halman'ın sanatının bu tartışmaların neresinde bulunduğu araştırılıp ortaya konması gereken bir problem olarak durmaktadır. Bu çalışmada şairin şiirlerinden yola çıkılarak bu problem çözülmeye çalışılacaktır.

1.2. Amaç

“*Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Gelenegin İzleri*” olarak isimlendirilen bu çalışmada amaç, Halman'ı hem sanat ve edebiyat yönü ile tanıtmak hem de altmış yılını gelenek tartışmaları içerisinde geçirmiş bir kişi olarak geleneksel şiirimizin iki büyük kolu olan halk ve divan şiirlerinden ne derece faydalandığını ortaya koyabilmektir. Bu amaçla çalışmanın amacı aşağıdaki başlıklar etrafında şekillenmiştir.

- 1- Talat Sait Halman'ı tanıtmak.
- 2- Talat Sait Halman'ın şiirle ilgili düşünceleri ve sanatçı kişiliğini ortaya koymak.
- 3- Talat Sait Halman'ın şiirlerinin şekil ve muhteva özelliklerini tespit etmek.
- 4- Halk ve divan şiirinin Talat Sait Halman'ın şiirlerine etkilerini belirlemek.

1.3. Önem

Talat Sait Halman, Türk milletinin, kendi kültür ve edebiyatının, dünya milletlerinin kültür ve edebiyatları ile boy ölçüşebilmesi açısından yetiştirmiş olduğu ender kişilerden biridir. Bu bakımdan her Türk aydınının şairi ve şairin sanatının niteliklerini araştırmaya ve tanımaya ihtiyacı vardır.

1.4. Sınırlılıklar

Halman'ın şiirleri incelenirken, bütün şiirlerinin toplandığı “*Ümit Harmanı*” kitabı temel alınmış, çalışma bu kitapla sınırlandırılmıştır..

1.5. Araştırma Yöntemi

Araştırmada, şiir inceleme yöntemi yoğun olarak kullanıldığı için, öncelikle şiirin şekil ve muhteva olarak incelenmesi ile ilgili başlıklar belirlenmiş, bu başlıklarla ilgili birkaç kaynaktan ansiklopedik bilgiler çıkarılmıştır. Bu çalışmalardan sonra da bu bilgiler ışığında Halman'ın şiirleri incelenip bu incelemede ortaya çıkan saptamalardan yola çıkılarak şiirlerinde geleneksel Türk şiirinin izlerinin bulunup, bulunmadığı değerlendirilmiştir.

1.6. Araştırma Modeli

Araştırmada kaynak ve metin taraması modelinden faydalanılmıştır.

1.7. Verilerin Toplanması

Halman'ın bütün şiirlerinin yer aldığı “mit Harmanı“ şiir kitabı temel veri kaynağı olmuştur. Başlıklarla ilgili ansiklopedik bilgiler; kitap, dergi, makale tarzı kaynaklardan derlendikten sonra tezin amacı doğrultusunda kullanılabilecek veriler, şairin şiir kitabı taranarak ortaya konmuştur.

1.8. Verilerin özm ve Yorumlanması

Elde edilen veriler ilgili oldukları başlıkla ilgili ansiklopedik bilgiler, şairin yaşantısı ve görüşleri doğrultusunda çözümlenip yorumlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TALAT SAİT HALMAN'IN HAYATI, ESERLERİ VE SANATI

2.1. Hayatı

Talat Sait Halman'ın kısa hayat hikâyesi ve eserleri ile ilgili bilgileri İhsan Işık'ın, “*Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*” isimli eserinden faydalanarak verip hayatı ile ilgili diğer bilgileri şairin kendi ifadelerinden ve hatıralarından derlemeye çalışacağız:

Talat Sait Halman, “*Şair ve yazar. 7 Temmuz 1931, İstanbul doğumlu. Aslen Trabzonlu olan bir aileden ve Atatürk'ün İhtiyat Filosu Komutanı Tümamiral Sait Halman'ın oğludur. Robert Koleji (1951), New York Columbia Üniversitesi Siyasal Bilgiler ve Orta Doğu Edebiyatları Bölümü (1954) mezunu. Bitirdiği fakültede Türk Dili okutmanlığı (1953-60), Birleşmiş Milletler Radyosunda spikerliğin yanı sıra The Record Hunter adlı plak firmasında genel müdürlük yaptı. Amerika'da Princeton (New Jersey) Üniversitesi öğretim üyesi iken, Türkiye'ye çağrılarak 12 Mart (1971) döneminde kurulan Nihat Erim hükümetinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Kültür Bakanlığı görevine getirildi (17 Temmuz 1971). Bakanlığı kaldırılınca Amerika'daki eski görevine döndü.*

Princeton Üniversitesinde profesör öğretim üyeliği (1972-80) yaptı, 1980'de Dışişleri Bakanlığının Kültür İşleri Büyükelçisi oldu. 1984-86 yılları arasında Pennsylvania Üniversitesinde ziyaretçi profesör olarak görev yaptı. 1986'dan 1997'ye kadar New York Üniversitesinde profesör, Orta Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü başkanı, 1991-95 yılları arasında UNESCO Yönetim Kurulunda üyeydi. Eylül 1998'de Bilkent Üniversitesinin Türk Edebiyatı Bölümünü kurdu. “Konuk Mümtaz Profesör” olarak bu bölümü ve Türk Edebiyatı Merkezini yönetti; İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dekanlığını yürüttü. 2003 Ekim ayından itibaren UNİCEF Türkiye Millî Komitesi Başkanlığı yaptı.”¹

Işık, Halman'ın eğitim durumu ve akademik yaşantısı ile ilgili bilgileri bu şekilde aktardıktan sonra, gazete ve dergi yazarlığı ile ilgili olarak da geniş bilgiler

¹ İhsan Işık, *Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, Elvan Yayınları, Ankara, 2006 Cilt:4 s.1671.

vermektedir. Çünkü Halman'ın, gerek yerli gerekse yabancı birçok gazetede yazıları vardır.

“Şiir, eleştiri, çeviri, edebiyat ve siyaset yazıları; 1955'ten itibaren Yenilik, Türk Dili, Yeditepe, Şiir Sanatı, Varlık, Milliyet, Kitap-lık dergi ve gazetelerinde yer aldı. 1969-71, 1982- 2000 yıllarında Milliyet gazetesinde “Doğrusu” ve “Can Kulağı”, “7 Gün 7 Yazar”, “Kültür” genel başlıkları altında yüzlerce yazı yazdı. 1972-75 yılları arasında Akşam gazetesinde “Doğrusu” başlığıyla köşe yazarlığı yaptı. 2005 yılında başlayarak Cumhuriyet Ankara ekinde haftalık yazılar yazdı. Bunların dışında, Books Abroad, Contemporary Literature in Translation, Literature East & West, Pacific Quarterly Moana, Review of National Literatures, The Journal of Literary Translation, The Literary Review ile The Poetry Society of American Bulletin dergilerinin bazı sayılarının konuk editörlüğünü yaptı ve World Literature Today dergisinin yayın kurulunda yer aldı. Amerika'da bulunduğu yıllarda Türk şair ve yazarlarını İngilizceye çevirerek, Türk kültürü ve edebiyatını tanıtıcı çalışmalar yaptı.”²

Hamıan; şiirleri, yazıları, eserleri ve faaliyetleri ile yurt içinde ve yurt dışında birçok ödüller almıştır. Işık bu ödüllerle ilgili olarak da: “Kendisine TÛBA'nın (Türkiye Bilimler Akademisi) ve Dışışleri Bakanlığının Üstün Hizmet Ödülleri verildi. Kraliçe Elizabeth, Prof. Halman'a “Sir” unvanı karşılığı olan “Knight Grand Cross, GBE, The Most Excellent Order of the British Empire” payesini verdi. Aldığı çeşitli ödöl ve armağanları arasında Thornton Wilder Edebiyat Ödölü, Boğaziçi Üniversitesi Onursal Doktorası, UNESCO Madalyası, Rockefeller Beşeri Bilimler Bursu, Ankara Sanat Derneğı Ödölü, Avni Dilligil Ödölü, Türkiye Folklor Araştırmaları Kurumu Armağanı, Türk Amerikan Dernekleri Asamblesi'nin ABD'deki En Başarılı Türk Bilim adamı Ödölü vardır.”³ bilgilerini vermektedir.

Kısa hayat hikâyesi ana hatları ile bu şekilde belirtilebilecek Halman'ın hayatına dair ayrıntılar ise kendi hatıraları ile ilgili ifadelerinde gizlidir. Sanatçının hayatına dair ayrıntıları bilmek, sanatının daha iyi anlaşılması açısından da önemlidir. Zira, bir sanatçı, sanat eserini ne suretle oluşturmuş olursa olsun, ortaya çıkan sanat eseri mutlaka sanatçısının yaşantısı ile ilgili izler de taşır. Bu bakımdan Halman'ın hayatı ile ilgili bazı ayrıntıları araştırmak büyük önem arz etmektedir.

² a.g.e., s.1671.

³ a.g.e., s.1671.

Halman'ın çocukluk yılları bir konakta geçer. Bu konak hayatı onu çok etkiler. Öyle ki, o, konağı ve o konakta geçen çocukluk anılarını anlatırken: *“Aslında eğer bir gün hayat hikâyemi yazarsam o konağı nasıl anlatırım diye çok düşünmüştüm. “Hakkını verebilir miyim?” demiştim... O kadar renkli bir yerdi ki! Şimdi ise yazmıyorum, anlatıyorum.”*⁴ ifadeleri ile bu etkilenimin boyutlarını göstermektedir.

Şairin babası Tümamiral Sait Halman, o sıralar Gölcük'te denizaltı filosu komutanıdır ve gemi satın almak üzere çeşitli ülkelere gönderilmektedir. Şair, ablası Leyla ile Nemlizade Cemal Bey'in konağında kalmaya başlarlar. Halman, bu konakta mutludur. Ancak annesinin, babasının yanlarında olmayışı ona terk edilmişlik hissi vermektedir. Hatta bu hisle bir gün evi terk ettiğine dair bir not yazar ve köşkteki büyükçe bir piyanonun altına saklanır. Birgül'ün, o esnada neler hissettiği ile ilgili olarak sorduğu soruya, şairin verdiği cevap, hem onun o günkü hislerini anlatmakta hem de bunun hayatı üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır: *“Öfkeliydim... Annemle babamın bizi bırakıp gittiğini, bir daha da dönmeyeceklerini düşünüyordum. Bir başımıza bırakılmıştık. Terk edilmiştik. Bu olay, beni anlatması bakımından önemlidir. Hayatta da böyle yaparım. Bazen yok olurum ortadan. Aramam, sormam. Beni aramalarını, bulmalarını isterim. Tıpkı o çocukluk yıllarında yaptığım gibi.”*⁵

Halman, doğduğu, çocukluğunun tamamının ve gençliğinin bir kısmını geçirdiği evi hiçbir zaman unutmamıştır: *“1931 yılında, 7 Temmuz'da, İstanbul'da, Kadıköy'de aile evinde doğdum. Şefikbey sokak, 13 numara.. Aile evi herhâlde 1920'li yıllardan beri babama aitmiş. Çok güzel, bembeyaz bir evdi. Kırmızı panjurlu. Benim ayrı odam vardı. İçinde doğduğum oda daha sonra çalışma odam oldu. Bütün arkadaşlarım o evi hatırlar. Şimdiki Fenerbahçe Stadı'nın yanında, Kurbağalı Dere'nin hemen üzerinde. Ben on sekiz yaşına kadar o derenin temiz zamanını yaşadım. Bir botum vardı. Derenin bir başından bir başına onunla giderdim. Bazen bot su alırdı. O zaman dizime kadar dereye girip bottaki suyu boşaltırdım. Daha sonraları evler çoğalınca lağım suları dereye akmaya başladı. 1950'li yıllardan itibaren kokudan pencereleri açamaz olduk. Evin sokağa bakan tarafında yaşamaya başladık. O binada birkaç nesil geçirdi bizim aile! Ama sanırım*

⁴ Cahide Birgül, **Aklın Yolu Bindir**, “Talat S. Halman Kitabı” Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İst. 2002 s.15.

⁵ a.g.e, s.19.

1962’de tamamıyla terk edildi. Sonra bina metruk kaldı. 1970’li yıllarda eve hırsızların girdiği, eşyaların çalındığı söylendi. Esrarkeş yuvası olmuştu. Daha sonra da yandı gitti. İçinde pek çok hatıra da yandı onunla...”⁶

Babası Sait Bey’in ailesi Trabzon’un Holamana köyündendir. Aile çok mütevazı bir aileymiş. Şaire dedesinin ismi olan “Talat” verilmiştir. Halman, dedesi ile ilgili olarak: “Dedem Talat Bey, Bahriye Nezareti’nde memurmuş. Kırk, kırk bir yaşlarında kalpten ölmüş. Babası Sait Bey ise, Talat-İlhame çiftinin tek çocuğuymuş. On bir, on iki yaşlarında deniz okuluna yazdırmışlar onu. Deniz Akademisi’ni birincilikle bitirmiş.”⁷ bilgilerini aktarmaktadır.

“Halman” soyadı, onlara dedelerinin memleketi olan Holamana köyünden gelmiştir. Bu soyad sebebi ile Yahudi kökenli, Selanikli, dönme gibi suçlamalarla karşılaşan Halman, bunların olamayacağını babasının amiralliğe kadar yükselmiş biri olması ile açıklar. Çünkü Halman’a göre Türkiye tarihinde hiçbir Musevi kökenli, hatta Selanikli yahut dönme denebilecek kişiler, amiral olmamıştır.⁸

Anne, Fatma İclal Hanım, çok zengin bir ailenin, Nemlizadelerin kızıdır. Trabzon’un önde gelen ailelerinden biridir Nemlizadeler... Geçmişleri 16. yüzyıla kadar uzanır. Fatma İclal Hanım’ın babası Tahsin Paşa, servetini siyasi amaçlar için kullanmış, padişaha borç para vererek “Paşa” unvanını almış, çok zengin, çok çapkın, sadece zevki için uzun yıllar Paris’te kalmış bir kişidir.⁹

Halman, Cahide Birgül ile yaptığı söyleşinin bir yerinde, çocukluk huylarını da anlatmaktadır: “Duygulu bir çocuktum. Bazen marazi denecek kadar... Babam bu hâlimden endişe eder ve öfkelenirdi. Yeteri kadar erkek olmadığımı düşünürdü. “Başarılı biri olmayacak. Benim gibi sapına kadar erkek olan birinin çocuğu, nasıl bu kadar sulu gözlü olabilir?” Ben sessiz, içe dönük, kapalı, ezilirse ağlayarak ya da feveran ederek duygularını belli eden bir çocuktum, “Erkekler ağlamaz” düşüncesine annem de katılırdı. Kontrollüydüm ama. Hâlâ da öyleyim. Herhangi biri ne kadar kızdığımı, ne kadar üzüldüğümü anlamaz. Kontrol mekanizmasını giderek geliştirdim. Daha kurnaz ve hünerli bir şekilde.”¹⁰

⁶ a.g.e, s.19-20.

⁷ a.g.e, s.20.

⁸ a.g.e, s.21.

⁹ a.g.e, s.21.

¹⁰ a.g.e, s.24.

Halman, çocukken bayramlarda el öpmelere gittikleri yerlerde kendisine sorulan, “Büyüyünce ne olacaksın?” sorusundan çok sıkılır. Hatta büyüdükten sonra Milliyet’te bu başlıkla bir yazı dahi yazmıştır. Ancak kimseye söylemek istemese de o günden itibaren gelecekle ilgili bir takım hayaller kurar. Bu hayallerini şu şekilde anlatmaktadır: *“Bir hayalim vardı. İlkokuldayken kendim için çok kesin bir hayat yolu çizmiştim. ‘Mühendis olacağım. Yol ve köprü mühendisi... Bir süre sonra ama genç yaşta politikaya gireceğim. Kırk yaşında ya ulaştırma ya da bayındırlık bakanı olacağım. Dört yıl sonra başbakan olacağım. Ondan sonra da cumhurbaşkanı olacağım.’ diye kendime bir çizelge hazırlamıştım.”*¹¹

Halman, ilkokula başlamadan önce anaokula gitmiş, anaokulu dönemlerini ise: *“Harika bir anaokuluydu. Adakale sokakta oturuyorduk. Sıhhiye’de. Okul çok uzak değildi, at arabasıyla giderdik. Bir anım var orayla ilgili. Erkekler mavi önlük, kızlar pembe önlük giyiyorlardı. Biz okullar açıldıktan bir süre sonra gitmiştik Ankara’ya. Dediler ki ‘Gidin şu mağazadan önlüğünüzü alın.’ Hemen gittik. Ama mavi önlük bitmiş. ‘Ancak pembe verebiliriz’ demesinler mi? Ben tepiniyorum, ‘Kızların giydiği önlüğü giymem’ diye. Ama giymezsem okula da gidemeyeceğim, Giydim. Son derece yaramaz bir çocuğum. Hareketli, koşuşturan. Bir gün teyzem Mahmut’u almaya okula gelmiş, Kapıda beklerken hademeyle konuşmaya başlamış. ‘Çocuklar yaramaz mı?’ diye sorunca adam ‘Yaramazı da var, uslusu da... Ama pembe önlüklü bir oğlan var ki... Duman attırıyor bize...’ şeklinde anlatmaktadır.”*¹²

İlkokul 3. sınıfta iken, ilk kez yakınlarından birilerini kaybeden Halman, bu kayıptan çok etkilenir. Bu kayıp ile ilgili duygularını şu şekilde aktarmaktadır: *“İlkokul 3. sınıfta olmalıyım. Annem hamile kaldı. ‘İkiz çocuk doğuracak’ dediler. Ben çok heyecanlandım. Küçük iki kardeşim olacak! İkizleri çok severim. Büyük bir merakım vardır ikizlere. Entelektüel bir tecessüs aynı zamanda... Bireyin ikiye bölünmesi gibi. Sonra bir gün okuldan eve geldim. Annem yok evde... Evdekiler de telaş içinde. ‘Annem nerede?’ dedim. ‘Bir işi çıktı, sonra gelecek’ dediler. Meğer düşürmüş ikizleri, hastaneye kaldırılmış. Bize çok uzak olmayan, o zaman çok ünlü Dr. Mahmut Ata’nın doğum kliniği vardı. Oraya kaldırılmış. Ben müthiş bir paniğe kapıldım. ‘Annem öldü, ya da durumu çok ağır, bana söylemiyorlar’ diye... Hem annem için endişeleniyorum, hem de ikizleri düşünüyorum... O zaman, ikiz*

¹¹ a.g.e, s.26.

¹² a.g.e, s.36.

*kardeşlerimi kaybetmiş olmak fena hâlde dokunmuştu bana. Düşürdükten sonra anlaşıldı ki ikisi de oğlanmış. Ben de oğlan olmalarını çok istiyordum. O, çocuk yaşta yaşadığım çok büyük bir kayıptı...”*¹³

Halman’ın çocukluk yılları ile ilgili olarak dile getirmiş olduğu bu duygular elbetteki onun sanatına da tesir etmiştir. Belki de ölüm, zulüm, yalnızlık konularını şiirlerinde yoğun olarak işlemesinde, onun çocukluk anılarının da katkısı vardır. Bu durum Muhsin Macit’in de dikkatini çekmiş olacak ki, şairin şiirlerini değerlendirirken: “*Sevgi eşlik etmeseydi Halman’ın şiiri umut ve isyan arasında yorgun düşebilirdi.*”¹⁴ yorumunu yapmıştır.

2.2. Eserleri

Halman’ın çok farklı alanlarda eserler verdiği daha önce de vurgulanmıştı. Şair ile ilgili çalışmalarda, şairin farklı alanlarla ilgili olarak oluşturduğu eserlerin tamamını bir arada bulmak pek mümkün olmamaktadır. Bu sebeple bu kısımda Halman’ın bütün eserlerinin yer aldığı “Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi” isimli eserden faydalanılacaktır. Bu ansiklopedide Halman’ın eserleri Şiir, Mizah, İnceleme, Oyun, Türkçeye Çeviri, İngilizceye Çeviri, İngilizce İnceleme, İngilizce Şiir ana başlıkları ile sıralanmıştır.

2.2.1. Şiir

Halman, daha sonra ismi geçen tüm şiir kitaplarını 2008 yılında yayınladığı *Ümit Harmanı* isimli kitapta bir araya getirmiştir. Ümit Harmanı’nda bir araya getirdiği şiir kitapları İhsan Işık tarafından oluşturulan ansiklopedide şu şekilde sıralanmıştır:

“ *Can Kulağı (1968), Bin Bir:Özdeyiş Şiirleri (1976), Canevi (1980), Tuyuglar ve Başka Dörtlükler (1981), Uzak Ağıt (1991), Dört Gök Dört Gönül (1994), İki’ler (1997), Sessiz Soru(1998).*”¹⁵

2.2.2. Mizah

Karadeniz fıkralarının şiirleştirildiği mizahi şiir kitabı iki adettir. Bunlar da:

¹³ a.g.e, s.39.

¹⁴ Muhsin Macit, **Gelenekten Geleceğe**, Kapı Yayınları, Ankara, 2004, s. 101.

¹⁵ Işık, a.g.e, s.1672

“Şiirlerle Laz: Karadeniz Fıkraları (1992), Hepimiz Lazük: Karadeniz Fıkraları (1996).”¹⁶

2.2.3. İnceleme

“William Faulkner (1963), Doğrusu (Milliyet’ten 100 yazı, 1999), 21. Yüzyılda Üniversite ve Kültür (2002), A’dan Z’ye Yunus Emre (2003).”¹⁷

2.2.4. Oyun

“Türk” Shakespeare: Kahramanlar ve Soytarılar (2003).¹⁸

2.2.5. Türkçeye çeviri

Halman’ın çevirmenlik yönünü yansıtan ve farklı dillerden Türkçeye kazandırdığı eserleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

“Duman(1952), Çalınan Taç (1953), Eskimo Şiirleri(1969), Wallace Stevens: Seçme Şiirler(1970), Langston Hughes(1971), Eski Mısır Şiiri(1972), Eski Uygarlıkların Şiirleri(1974), Yaşayan Amerikalı Şairler (1992), Amerikalı Kadın Şairler(1992), Eski Mısır’dan Şiirler: Güneş-Tanrı ile Sevgi Ozanı(1994), Eski Anadolu ve Orta Doğu’dan Şiirler (1996), Candan Cana: Mevlana Celaleddin Rumi’den Seçme Rubailer(1999), Baba Tahir Üryan: Aşk Çırçıplak (2003), Shakespeare: Soneler(2003), Mevlana’dan Seçme Rubailer:Sevda Yüce Gözlerle (2003), Soneler (Shakespeare’dan, 2004).”¹⁹

2.2.6. İngilizce şiir

Halman sadece İngilizceden Türkçeye çeviriler yapmamış, aynı zamanda İngilizce şiirler de yazmıştır. Şair İngilizce şiirlerini şu isimlerle kitaplaştırmıştır:

“Shadows of Love (1979), A Last Lullaby (1990).”²⁰

2.2.7. İngilizce inceleme

Halman, genellikle Türk kültürünü veya bu kültüre katkıda bulunan şahsiyetleri İngilizce incelemek sureti ile, Türk kültürünün ülke dışında tanıtılmasına katkı sağlamıştır.

¹⁶ a.g.e., s.1672.

¹⁷ a.g.e., s.1672.

¹⁸ a.g.e., s.1672.

¹⁹ a.g.e., s.1672.

²⁰ a.g.e., s.1672.

“ Yunus Emre and His Mystical Poetry (1981), Mevlana Celaleddin Rumi and the Whirling Dervishes (Prof. Dr. Metin And ile, 1983), Turkish Legends and Folk Poems (1992), An Overview of Turkish Literature (2005).” ²¹

2.2.8. İngilizceye çeviri

Halman, bazı eserleri İngilizceden Türkçeye çevirdiği gibi, Türkçe oluşturulmuş bazı eserleri de İngilizceye çevirmiştir:

“ *Selected Poems* (1969) - *Hiroshima* (1970) (Fazıl Hüsnü Dağlarca’dan), *I am Listening to Istanbul: Selected Poems by Orhan Veli Kanık* (1971), *The Humanist Poetry of Yunus Emre* (1972), *On the Nomad Sea: Selected Poems of Melih Cevdet Anday* (1974), *Modern Turkish Drama: An Anthology of Plays in Translation* (1976), *Dağlarca: Quatrains of Holland* (1977), *Dağlarca: The Bird and I* (1980), *Rain On a Step Away: Selected Poems of Melih Cevdet Anday* (1980), *Contemporary Turkish Literature: Fiction and Poetry* (1982) *A Dot on the Map: Selected Stories and Poems by Sait Faik* (1983), *Süleyman the Magnificent Poet* (1987), *The Tales of Nasreddin Hoca* (1988), *Living Poets of Turkey: An Anthology of Modern Poems* (1989), *Old Photographs* (Dinçer Sümer, 1990), *Yunus Emre: Selected Poems* (1990), *I Anatolia* (Güngör Dilmen, 1991), *Just for the Hell of it: 111 Poems by Orhan Veli Kanık* (1997), *Tömer Dil Dergisi Taizt Sait Halman Özel Sayısı* (haz. Hüseyin Atabaş, Nisan 2001), *Beyond the Walls* (R. Christie, R. McKane ile Nazım Hikmet’ten, 2002), *Sleeping the Forest: Short Stories by Sait Faik* (2004), *Nightingales & Pleasure Gardens: Turkish Love Poems* (2005), *A Brave New Quest: 100 Modern Turkish Poems* (2006).”²²

2.3. Sanatı

2.3.1. Şair olarak Halman

Her şair, şiir yazma sürecinin yanı sıra şiirle ilgili kuramsal fikirlerini de zaman zaman dile getirmektedir. Bu, Aristo ile başlayan poetika oluşturma geleneğinin bir sonucu olabileceği gibi, çeşitli programlarda, seminer, tartışma, röportaj vb... faaliyetler esnasında şiirle ilgili sarf edilen sözlerden ibaret de olabilir. Her hâlükarda şiir yazan kişilerin, şiirin ne olması veya ne olmaması gerektiği ile

²¹ a.g.e., s.1672.

²² a.g.e., s.1673.

ilgili fikirleri mutlaka vardır. Talat Sait Halman da değişik mekânlarda şiirle ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. Bu bölümde şairin şiir ile ilgili düşüncelerini aktarmaya çalışacağız. Konuyu ortaya koyarken Cahide Birgül'ün Talat Sait Halman Kitabı olarak hazırladığı “*Aklın Yolu Bindir*” isimli söyleşi eseri temel kaynağımız olacaktır. Halman, sözü edilen kitapta, şiirin kendisi için ne anlam ifade ettiğini, “*Çok kutsal bir şey benim için şiir. İyi yazılmayan şiirleri şiir sanatına bir ihanet gibi görüyorum. Öfkeleniyorum. Birçok şiiri bir daha asla görmek istemiyorum. Bu bakımdan çok mutluyum. Çünkü kendi antolojimi yaratabiliyorum.*”²³ şeklinde dile getirmektedir.

“*Dil Dergisi*”ndeki bir röportajında ise kendisini Amerikalı yazar James Thurber’in yarattığı tiplerden Water Mitty’e benzetir. Bu tip sıradan olmasına rağmen kendisini büyük işler yapmış, bir takım kahramanlıklar gerçekleştirmiş bir kişi olarak hayal eder: “*Elbette, Walter Mitty’nin kendini bildi bileli en coşkulu düşü, şair olarak ün salmaktı. Büyük şair olabilseydim, öteki alanları hiç düşünmezdim bile. Yine de yalnız şiirle yaşamaya can atıyorum. İlk özlemim şairlikti, son arzum da şairlik...*”²⁴ diyen Halman, “*Şiir yaşamınızın neresinde?*” sorusuna karşılık olarak da: “*Şiir benim yaşamımın canevi. Şiir içinde ve şiir için yaşıyorum. Bambaşka alanlardaki çalışmalarım da bile şiirsel bir yaklaşım ya da yapı olsun istiyorum. Dilin, duygunun, düşüncenin musikisi olarak yaşıyorum şiiri.*”²⁵ cevabını vermektedir.

Atabaş’ın, eski uygarlıkların şiiri ile ilgilenmesinin nedenini sorması üzerine Halman, “*İlkin şiir vardı. Eski uygarlıklar, kolektif ve kişisel yaşantılarını şiirlerle, şarkılarla yoğurdular. O denli güçlü başka yaratı olanakları azdı. Mimari yaratamayacak kadar yoksuldu bazı eski toplumlar. Zaten pek çoğu göçer topluluklar olarak yaşıyordu. Ama, sözün gücü, şiirin büyü. İnsanlığın değişmez gerçeğidir. Dualar, ninniler, ağıtlar, övgüler, yakınmalar... Tanrısal sesler de, insan yaşantılarının yankıları da hep şiirde... Bizim kültür tarihimizde de, ilk yazıtlardan 20’nci yüzyıla kadar, en egemen türün şiir olması, bir rastlantı değildir. Bugün şiirin hiçbir toplumda, eskisi gibi önemsenmediği doğru. Bin yıllar boyunca başka sanatlar, yeni türler, yakın çağlarda teknolojiye dayanan yaratılar gelişti. Romanın,*

²³Birgül, a.g.e, s.42.

²⁴Hüseyin Atabaş, Talat Sait Halman, “Şiir İçinde ve Şiir İçin Yaşıyorum”,(Söyleşi) **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.8.

²⁵ a.g.m., s.13.

tiyatronun, fotoğraf ve filmin, müzik ve dansın rekabetine karşı koymak kolay mı?”²⁶ değerlendirmesi ile şiirin doğuşu ile ilgili fikirlerini ortaya koymaktadır.

Halman, “Peki şiir, romanın, tiyatronun, fotoğraf ve filmin karşısında bir gün yok olma tehlikesi yaşayabilir mi?” sorusuna da, “Hayır, asla. Sanat, teknoloji dünyasında yeni biçimlere ve biçemlere yönelebilir, ama bitmesi düşünülemez. Şiir ise her zaman, her yerde, sözün güzel ve güçlü uzantısıdır. Duygu, düşünce ve dil bitmedikçe şiir yaşamını sürdürecektir ve insan yaşamını taçlandıracaktır.”²⁷ şeklinde cevap vermektedir.

Halman, geleneksel şiirimizin en önemli kollarından biri olan divan edebiyatına nasıl ve ne zaman ilgi duymaya başladığını da: “İlkokulda... Dokuz on yaşlarındayken “Türk Edebiyatı’nı bütün yönleriyle öğrenmek gerekir” diye düşündüm. Galiba dokuz yaşındaydım, bir gün Kadıköy’de Net Kitabevi’ne gittim. Baktım, Mehmet Âkif’in Seçme Şiirler diye bir kitabı çıkmış. Onu almak için yeterli param da var. Kitapevinin sahibi, adını hatırlamıyorum, çok olgun, tatlı bir insandı. “Oğlum, ben bu kitabı sana satmam” dedi. “Neden? Ben Mehmet Âkif’i seviyorum?” dedim. “Hayır, senin yaşına göre bir kitap değil bu. İçinde o kadar zor kelimeler, o kadar çetin şiirler var ki, sen bu şiirlerin birçoğunu hiç anlayamazsın. Git önce annenden ya da babandan izin al.” Gittim eve, anneme söyledim, annem alabileceğime dair bir not yazdı. Ve o kitabı aldım. Boş vakitlerimde sözlüğe bakarak tek tek okudum. O zaman yavaş yavaş Divan Edebiyatı’nı da, genel edebiyat tarihlerinden okumaya başlamıştım. Tabii ilkokul kitaplarında yoktu öyle şeyler... Hayat Ansiklopedisi’nden falan okuyordum... O arada Divan Şiiri’ne çok büyük merak sardım. Divan Şiiri’nin kelime dağarcığı bakımından bu kadar zor olması, âdeta başka bir dil gibi olması bana çok çekici geldi. Dedim ki, “Ben bunu öğreneceğim.” Yavaş yavaş öğrenirken aruz da ortaya önemli bir yön olarak çıktı. Anladım ki ben aruz bilmeden Divan Şiiri’ni iyi öğrenemem. Böylece aruza ilişkin kitaplar almaya başladım. Yine Net Kitabevi’nden. Öyle kitap çok azdı ama yine de vardı. Oturdum, günlerce haftalarca aruz çalıştım. On, on bir yaşlarında... Yani Robert Koleji’ne gittiğimde aruzu çok iyi bilen bir çocuktum. Hatta aruzla ufak tefek denemeler yapıyordum. Ortaokuldayken aruzla şiirler yazmaya başlamıştım. Bu bir nevi ayrıcalık sağladı bana. Çünkü hiçbir arkadaşım ilgilenmiyordu aruzla. Ya da

²⁶ a.g.m., s.16.

²⁷ a.g.m., s.16.

bizim sınıfta hiç yoktu diyelim. Aruz benim için bir nevi özel sevgili gibi oldu. Ondan sonra da bütün şairlik yaşamım boyunca aruzu birçok vesilelerle kullandım..."²⁸ ifadeleri ile ortaya koymaktadır.

Görüldüğü gibi Halman daha ilk çocukluk döneminden başlayarak divan edebiyatı ile ilgilenmiş, divan şiirini sevmiş, hatta Cumhuriyet döneminin çoğu şair ve yazarlarının büyük eleştirilere konu ettiği aruza da bir sevgili nispetinde bağlandığını, onu bütün şairlik hayatında çeşitli vesilelerle kullandığını dile getirmiştir. Birgül de şairin divan veznine olan ilgisine işaret ederek, "*Siz aruzu çok önemseyen bir şairsiniz...*" değerlendirmesini yapmakta, buna karşılık Halman da, aruzun kendisi için ifade ettiği anlamı dile getirmeye çalışmaktadır: "*Aruzu bir vezin sistemi olarak çok değerli, çok ahenkli, kulağa çok hoş gelebilecek bir sofistike ses sistemi, bir müzik yaşantısı olarak düşünüyorum. Aruzu zevk olarak edinmemiş olan kimselerin aruzu karikatürize etmelerini de anlıyorum. Okullarda aruz mekanik bir şekilde öğretiliyor. Takır tukur bir şey çıkıyor o zaman ortaya... Çünkü öyle duymuşlar, onun ötesine gidememişler. Ben Divan şiirini yüksek sesle, oldukça güzel okuyorum. Aruzun musikisini, aruzun ahengini yaşayabiliyorum. Onda bir müzikalite olduğunu hissedebiliyorum. Bu beni heyecanlandırıyor, büyülüyor. Birçok gazelleri, Alman Lied'leri gibi zevk alarak dinleyebiliyorum. Gazellerde dünyanın pek çok şiir türünde bulunmayan bir musiki var. Aruzu ustalıkla kullanan birçok şair, veznin takırtısının üstüne çıkıyor. Birçok gazeller için şöyle diyorum: "Bunlar kendi şarkılarını söyleyen şiirler." Onun için, şiirlerin müzik eşliğinde okunmasına karşıyım. Şiirin kendi musikisi varsa, arkada bir gitara, neye ihtiyacı yoktur. İyi şiir kendi enstrümanını içinde taşır.*"²⁹

Şair, divan şiirini çok beğenmesine rağmen divan şiirinin işlevini tamamladığı savına da katılmaktadır. Bir farkla ki, Halman'a göre divan şiirinin işlevini tamamlaması onun öldüğü anlayışını getirmemelidir. O, edebiyat kültürümüzün büyük bir parçası olarak devamlı öğrenilmeli, bir kültür değeri olarak yaşatılmaya çalışılmalıdır. Bu anlamda şair, divan şiirinin işlevini tamamladığı görüşüne katılıp, katılmadığı ile ilgili soruya: "*Katılıyorum. Çoktan tamamladı. Ama işlevini tamamlamış demek tamamıyla ölü hâle gelmiş demek değildir. Genç şairlere, genç eleştirmenlere, Türk Edebiyatı'nı bilmek, öğrenmek isteyen herkese Divan Şiiri'ni de*

²⁸ Birgül, a.g.e. s.55-56.

²⁹ a.g.e, s.56.

çok iyi öğrenmeye çalışmalarını tavsiye ediyorum. Çünkü estetik değerleri bakımından son derece güçlüdür. Kötü örnekleri elbette vardır. Modern şiirin kötü örnekleri yok mudur? Ama Divan Şiiri'nin en kötü örneklerini alıp bir ispata kalkışmak yanlıştır. “İşlevini bitirmiştir, bırakalım, okumayalım” demek çok yanlıştır. Bir Millî Eğitim Bakanımızın dediği gibi “fâilâtün fâilâtün devri kapandı” demek çok yanlış bir pedagojik ve kültürel yaklaşımdır. Hiçbir edebi güzelliğin devri kapanmaz. Bazı yaklaşımlar değiştirilebilir. Ne Divan Şiiri'ni ne de Halk Şiiri'ni tümüyle inkâr etmemeliyiz. Bizim kültürümüzü, dilimizi zenginleştirir hepsi...”³⁰ şeklinde cevap vermektedir.

Halman divan şiir geleneğinden etkilendiği, bu etki ile aruz ölçüsünü birçok şiirinde kullandığı hâlde, Birgül'ün ifadesi ile bir yerde aruzun kendisine ayak bağı olduğunu söylemektedir. Birgül'ün, bu anlamdaki sorusuna karşılık, Halman aruzun kendisine hangi bakımlardan ayak bağı olduğunu, “Eleştirmenlerin tavrı bakımından. Rahmetli Yaşar Nabi örneğin.. - Birçok şiirlerimi gönderirdim ona. Yaşar Nabi aruzu bilen bir adamdı. O bakardı, “Çok güzel, çok beğendim, ama aruzla yazmışsınız yine” derdi. Birçok kimselerde aruza karşı bir ön yargı var. Aruzu bilmek demek, eski edebiyata sıkışıp kalmış olmak değildir. Nitekim bunun en iyi örneği Orhan Veli Kanık'tır. Aruzu fevkalade iyi bilen, aruzla şiir yazabilen, aruzla çeviriler yapabilen devrimci bir şairdi.”³¹ şeklinde açıklamaktadır. Burada sarf edilen: “Aruzu bilmek demek, eski edebiyata sıkışıp kalmış olmak değildir.”³² ifadesi Halman'ın sanatını ortaya koymak bakımından önemlidir. Çünkü gerçekten de şairin şiirleri bir bütün olarak incelendiğinde görülecektir ki, hem serbest olarak yazılan şiirlerde hem de bizzat divan şiiri nazım şekilleri ve divan şiiri vezni ile oluşturulmuş şiirlerde çağdaş bir dil, çağdaş imge, konu, tema ve diğer şiirsel değerler kullanılmıştır. Onun şiirlerinde bazı temel değerler dışında genel hava olarak divan şiirini, başka bir söyleyişle eskiliği anımsatacak unsurlar yoktur.

Halman, aruzun ve divan şiirinin bu denli eleştirilmesinin sebebini kendisine sorulan: “Aruzun geri planda kalmasının nedeni Cumhuriyet Dönemi mi?” sorusuna: “Cumhuriyet Dönemi... Ama bir bakıma aruz kendini yitirmişti tabii. Doğal dile aykırı gibi görünüyordu. Divan Şiiri 'nin en güzel örnekleri içeriği bakımından o

³⁰ a.g.e, s.57.

³¹ a.g.e, s.57.

³² a.g.e, s.57.

kadar Arapça ve Farsça kelime ile doluydu ki, artık yapay bir dil olarak düşünülüyordu. Aruz bunun aracı gibiydi, besliyordu bir bakıma... Âdeta zorunlu kılıyordu. Çünkü aruzda kapalı heceler, uzun heceler çok hâkimdi. Halbuki değişen ve kendini yenileyen Türkçe büyük oranda kısa hecelerden oluşur. O bakımdan aruz artık yeterli bir araç değil...”³³ şeklinde cevap vermektedir.

Halman’ın aruzla ilgili çözüm önerileri de mevcuttur. Ona göre: “Aruzun reformu mümkündür. Ben onu da düşündüm. “Fâilâtün, fâilâtün, failatün, fâilün” yerine “fe feilatun”... Üç kısa hece peş peşe... Ondan sonra bir ya da iki uzun hece... Yepyeni aruz kalıpları geliştirebiliriz. O şekilde bugünün Türkçesine tamamıyla uygun bir yeni aruz yaratabiliriz. Bu eski kalıpları kullanmak gerekmez... Mutlaka “mefâilün, mefâilün, mefâilün, mefâilün” demek zorunda değiliz. Sadece kısa ve uzun hecelerin belirli düzenlere konulmasından ibaret olan, o eski Arapça tanımlamaları kullanmayan yep yeni bir Türkçe aruz yaratabiliriz. Öyle bir ritme bence Türk şiirinin yatkın olduğu inkar edilemez. Yatkındır. Niçin vezin tamamıyla serbest olsun? Niçin hiçbir şekilde mısralar arasında ritim benzerliği olmasın? Dünya şiirinde serbest nazım çok yenidir, azdır. Nitekim şimdiki Amerikan ve İngiliz şairleri oldukça esnek bir şekilde eski vezinleri kullanıyorlar... Hemen hemen hepsi kullanıyor. Biz de bunu yapabiliriz.”³⁴

Cahide Birgül, divan şiiri ve aruzla ilgili bu değerlendirmelerden sonra Halman’a: “ Robert Koleji’nde aruza hakim olmanız işe yaramıştır sanırım.” sorusunu yöneltmektedir. Halman ise bu soruya Robert Koleji’ndeki bir anısı ile karşılık vermektedir: “Ortaokulda evet... Ama lisede büyük dert açtı başıma... O dört senelik eğitim sırasında, cahil diyebileceğim bir Türk Edebiyatı hocamız oldu. Lisan bilmediği için birçok şeyleri yanlış söylerdi. Ben çok meraklıydım edebiyata. Mükemmel bir aruz bilgisine sahiptim artık... Bizim eğitim sistemimizde aruz üzerinde çok durulduğu için, bu hocamız da aruzu öğretmeye çalışırdı, beceremezdi. Hata yapardı, vezni yanlış söylerdi. Biz iyi bilenler sabrederdik. Sırayla elimizi kaldırır, “Affedersiniz öğretmenim, o öyle değil” derdik. Ben de ukalayım ya, bildiğimi göstereceğim hem hocaya, hem öteki arkadaşlara... Hemen atılır, adamın yanlışını söylerdim. Birdenbire müthiş öfkelenirdi. “Otur aşağı, sen nerden bileceksin!” derdi. Otururdum. Sonraki derste gelir, ilk önce şunu söylerdi. “Çocuklar bakın, en büyük

³³ a.g.e, s.57-58.

³⁴ a.g.e, s.58.

*hocalar bile yanılabilir. Geçen derste arkadaşınız veznin başka türlü olduğunu söyledi, ben hâlbuki ona yakın bir vezin düşünmüştüm, gittim evde kitaplardan kontrol ettim, arkadaşınız haklıymış” diye doğru hâlini tahtaya yazardı. Beni aklardı o şekilde. Bu olgunluğu gösterirdi. Onun dört yıl boyunca edebiyat hocamız olması büyük talihsizlikti. Benim edebiyata öyle şaşmaz ve sarsılmaz bir sevgim vardı ki, o hoca bile benim şevkimi kıramadı.”*³⁵ Bu anı dahi Halman’ın ta ortaokul, lise yıllarından itibaren aruz ile ne denli ilgili olduğunu ve aruzu ne kadar başarı ile kullandığını ortaya koymaktadır.

Halman, Hüseyin Atabaş ile gerçekleştirdiği söyleşide de divan şiiri ile Cumhuriyet şiirini karşılaştırmakta ve: *“Divan şiirimizin kökleri Arap-Fars geleneğinde olsa bile, bazı estetik yaklaşımlarıyla, ahengi ve iç sesleriyle, çeşitli arayışlarıyla “bizden” olan ilginç bir sentezdi. Modern Türk Şiiri için de aynı gözlem geçerlidir bence, Eski şiirimizin ustaları, kendi çağlarında yaşayan Arap, İranlı ve Avrupalı, Doğulu Batılı şairlerden hiç de aşağı değerde olmayan nice nefis şiirler yarattılar. 20’nci yüzyıldaki şairlerimiz için de aynı değerlendirmeyi yapabiliriz.”*³⁶ değerlendirmesini yapmaktadır.

Birgül, Halman’ın, bir yerde şiiri gözle değil, kulakla yaşamak istediğini söylediğini Halman’a hatırlatmakta ve *“Burada müzikalite mi kastediliyor?”* sorusunu yöneltmektedir. Halman da buna karşılık, *“Evet. Biz şiir okumaktan ve şiir dinlemekten zevk alan bir milletiz. Hele bundan önceki dönemlerde bizim gençliğimizde çok şiir programları olurdu, büyük ilgi görürdü. Bir şair halkevine şiir okumaya gittiğinde yüzlerce kişi gelirdi. Ama o şairin kitapları çok az satardı. Bizde kitap alıp okuma alışkanlığı çok az. Dinlemek daha kolay ve zevkli olduğu için daha çok kulakla şiirin tadına varıyoruz. Gözle değil.”*³⁷ değerlendirmesini yapmaktadır.

Popüler şiirle ilgili olarak da: *“Başka birçok kimseleri tedirgin ettiği kadar tedirgin etmiyor beni. Çünkü daima her kültürde, müziğin, resmin, şiirin, hem en üst düzeyde klasik örnekleri, hem de daha çok popüler zevke hitap eden, daha kolay anlaşılır, düşük bir zevkle yazılmış diye düşünülen örnekleri olabilir... Bu ne kültür yozlaşmasıdır bence, ne bir türe ihanettir. Elbette şiirin her türlü olacağıdır. Bunun sağlıklı bir tarafı da vardır. Birçok kimseler önce popüler şiir aracılığıyla şiire merak*

³⁵ a.g.e, s.58-59.

³⁶ Atabaş, a.g.m., . s.14.

³⁷ Birgül, a.g.e, s.332-333.

sarabilir, yavaş yavaş daha yüksek bir zevke yönelirler. Tehlike şu: Daha yüksek düzeyde şiirler yazılmıyorsa, şiir âlemine sadece popüler ya da pespaye şiirler hakim olmuşsa o bir yozlaşmaya yol açabilir...”³⁸ değerlendirmesini yapan Halman, hemen ardından Türk şiiri için böyle bir tehlikenin bulunmadığına olan inancını dile getirmektedir: “ Türkiye’de nefis şiirler yazılıyor, yayınlanıyor. Bizim kültürümüzde hiçbir zaman şiirin üstün değeri kaybedilmedi. Kültür tarihimiz boyunca, hemen hemen 1500 yıldır enfes Türkçe şiirler yazıldı. Popüler şiir de olsun, ziyarı yok...”³⁹

2.3.2. Çevirmen olarak Halman

Talat Sait Halman, şiirleri kadar çevirileriyle, özellikle İngilizceden yaptığı çevirilerle de büyük önem kazanmış bir şahsiyettir. Küçük yaşlardan itibaren Robert Kolej’inde İngilizceye merak duyan Halman, İngilizce şiirlerle de ilgilenmeye başlar. Halman, bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: “Robert Koleji’nde İngilizceyi hemen çok sevdim. Çok hoşuma gitti. Bana ahenkli bir dil olarak geldi. Kavramlar bakımından, nüanslar bakımından çok zengin bir dil. “Bu dili iyi öğrenmek benim için büyük bir kazanç olacak. Aynı zamanda zevk olacaktır. Bu dil benim için bir araç değil bir amaç olmalıdır. Kendimi bu dile vermeliyim” diye düşündüm. Gerçekten canla başla çalıştım, öğretmenleri can kulağı ile dinledim. Daha ilk yılda İngilizce şiirlerle de meşgul olmaya başladım.”⁴⁰

İngilizceyi seven Halman, ilk çevirisini daha kolejdeki hazırlık sınıfında iken yapar: “İngilizceden Türkçeye ilk çevirimi 1944 yazında, Heybeliada’da, Deniz Harp Okulu’nun arkasındaki bir yazlık evde yaptım. 13 yaşındaydım. Robert Koleji’nin hazırlık yılını bitirmiştim. O yıl bize birkaç Amerikan şarkısı ve türküsü öğretmişlerdi: Yankee Doodle, Clementine, bir de eski bir Zenci türküsü: Old Black Joe. Ezgisi ve ezikliği hep kulaklarımdaydı o yaz. Türküyü sık sık mırıldanıyordum. Birden, “Acaba Türkçesi nasıl olabilir?” diye düşündüm. Bunaltıcı bir öğleden sonrası çevirmeye başladım. Vezni dikkate aldım. Türkünün birinci satırının ilk yarısında sekiz hece vardı, ikinci yarısında yedi hece. Sonraki satırlarda hece sayısı değişiyordu ama, Türkçesini baştan sona 8+7 ile yapmaya karar verdim. Vezinli kafiyeli bir çeviri oldu. Türkünün ruhunu, özgülüğünü, tevekkülünü de sanırım çeviride verebildim.”⁴¹

³⁸ a.g.e, s.333.

³⁹ a.g.e, s.333.

⁴⁰ a.g.e, s.50.

⁴¹ a.g.e, s.50.

Daha sonraki çevirilerinde de ilk çevirisinde olduğu gibi çevirdiği eserlerin orijinalinin ruhuna, özgürlüğüne, tevekkülüne bağlı kalmaya özen gösterir: “Evet. *O yöntem o gün bugün büyük ölçüde egemen oldu şiir çevirilerimde: Elimden geldiğince şiirin biçimini, ritimlerini, uyak düzenini korumak. Ve mutlaka şiirin ruhunu, özünü, anlamlarını aktarmak, çevirinin iyi bir Türkçe şiir olması üzerinde durmak.*”⁴²

Halman, İngilizceden Türkçeye çeviri yaptığı gibi; Türkçeden de İngilizceye de çeviri denemeleri yapmış. Türkçeden İngilizceye ilk çevirisini ne zaman ve nasıl yaptığı ile ilgili olarak: “*Yine Robert Koleji’nde 16 yaşındayken yaptım. Sanırım bir Ahmet Haşim ile bir Yahya Kemal. İngilizce vezni pek becerememiştim ama, tam kafiyeler düşürebildiğim için sevindiğimi, övündüğümü anımsıyorum. O çeviriler de, Old Black Joe çevirisi de ne yazık ki Kadıköy’deki evde, nice notlarım, müsveddelerim, kitaplarımla birlikte yandı gitti.*” bilgilerini aktaran Halman, çeviri serüveninin başlangıç felsefesini ise: “*Ben daha on üç, on dört, on beş yaşındayken, dünyayı biraz daha anladığım zaman, Türk kültürünün önemini kavradım. Ama “Onu da bilinçli bir şekilde eleştirmeliyiz, bunu yaparken de Batı kültürünü perspektif olarak kullanmalıyız. Kendi içimizden bir sentez çıkarmalıyız,” diye düşündüm... Çeviri de bu bakımdan benim için özel bir önem taşıyordu. O nedenle bu kadar çok çeviri yaptım diyebilirim. Daima en iyileri çevirmeye çalıştım.*”⁴³ şeklinde izah eder.

Fransızca da öğrenmeye çalışır. Fakat İngilizceye olan ilgisi bu duruma engeldir: “*Daha sonra Fransızca da öğretiler bize. Ama Fransızca’yı başaramadım. Tuhaf bir şey, hani karısına çok âşık olan bir adam başka hiç kimseye bakmak istemez ya... İngilizceyle olan ilişkim öyleydi.*” sözleri ile İngilizceye olan bağlılığını karısına çok âşık olan bir adamın başka kadınlara ilgi duymamasına benzeten Halman, aslında Fransızcaya da ilgi ve yeteneğinin olduğunu, ama bu dili öğrenememenin hem annesinin isteğine karşı, hem de kendi isteğine karşı içinde bir ukde olarak kaldığını belirtmektedir: “*Yeteneğim de var aslında. Fransızca’yı telaffuz ettiğim zaman çok düzgün söyleyebiliyorum da, hiçbir zaman başarılı olamadım. İyi notlar alıyordum. Ama Fransızca’yı bir dil olarak, bir kültür aracı olarak hiçbir zaman edinemedim. Buna çok üzülürüm. Öğrenseydim hem annemin bir isteğini yerine getirmiş olacaktım hem de yaşam boyu çok faydasını görecektim. Nitekim*

⁴² a.g.e, s.51.

⁴³ a.g.e, s.51.

UNESCO’da Yönetim Kurulu Üyeliği yaparken birçok konuşmaları Fransızca dinlemeyi kendi konuşmalarımı bazen Fransızca yapmayı tercih ederdim. Sonradan birkaç kere daha denedim, olmadı, olmadı, olmadı... Hayatımın en büyük ukdelerinden biridir.”⁴⁴

1952 Haziran’ında ise Halman’ın çeviri dünyasında yeni bir sayfa açılacaktır. O yıl, William Faulkner çevirisine başlayacaktır: “1952 Haziranı’nda Yaşar Nabi Nayır’dan bir mektup aldım. “Sizinle bir konuyu görüşmek istiyorum. Varlık Yayınevi’ne uğrarsanız sevinirim” diyor. Heyecanlandım tabii. On iki yaşımdan beri Varlık dergisinin her sayısını, her sayfasını okumuştum. Birkaç gün sonra Cağaloğlu Yokuşu 40 numaradaki Varlık Yayınevi’ne gittim. Küçük bir odada Yaşar Nabi Bey, eski püskü bir masada oturuyordu. 1950’li yıllarda bile tükenmeye yüz tutmuş olan bir incelikte buyur etti beni. Hal hatır sordu. “Bu kadar genç olduğunuzu bilmiyordum” dedi. Sonra “William Faulkner’ı okudunuz mu?” diye sordu. 1949’da Nobel’i kazanmış olan Amerikalı yazarın, Robert Koleji Kütüphanesi’ne gelmiş her kitabını derin bir ilgi ile okumuştum. “Ben okumadım” dedi Yaşar Nabi, “Faulkner hakkında birkaç Fransızca yazı okudum, o kadar. Üslubu zor, hatta çetrefilli diyorlar”. Önüme bir cep kitabı koydu. Knight’s Ganibit. “Bunu okudunuz mu?” dedi. Okumamıştım. “Bir Faulkner yayınlamak istiyorum. ‘En kolay çevrilebilecek, okurlarca en rahat anlaşılabilir Faulkner budur’ dediler. Ama bizdeki belli başlı çevirmenlerin hepsi, hepsi zor buldu. Hiçbiri çevirmeyi kabul etmedi. Siz çevirmeyi düşünür müsünüz?” Yutkundum. Yazarlığımın ilk günlerinde olan bir gence, Yaşar Nabi hem cenneti hem cehennemi öneriyordu.”⁴⁵ Halman bu şekilde düşünmesinin sebebini de şu şekilde açıklamaktadır: “Kitap, Faulkner’ın bağlantılı hikâyelerinden oluşan, üst düzey bir avukatın çeşitli kimseleri korumasını anlatıyor ama, o kadar edebi, güçlü bir dille yazılmış ki! Üstelik o güne kadar Faulkner’dan hiç kitap çevrilmemişti dilimize. Çeviri sorunlarının çözümü bakımından bir öncü, ya da örnek yoktu. “Faulkner’a Türkçemizde güçlü bir ses bulabilir miydim?” Karar vermek için birkaç gün istedim ve dört beş kez okudum kitabı. Faulkner’ın büyük yapıtlarından biri değildi. Ama üslubunun ünlü güzellikleri ve güçlükleriyle yaratılmıştı. Gençliğimin cüretiyle çeviriyi yapabileceğime karar verdim.”⁴⁶

⁴⁴ a.g.e, s.51-52.

⁴⁵ a.g.e, s.99.

⁴⁶ a.g.e, s.100.

Faulkner'in bu çevirisi ile edebiyatımızda bir Faulkner modası başlar: *“Sonraki yıllarda Faulkner’in Türk roman ve öykü yazarları üzerindeki etkisini izlemek çok ilginç oldu. Denebilir ki ülkemizde bir “Faulkner okulu” oluştu. Özgür çağrışım akımı, bilinç akışı tarzındaki kitaplar ondan sonra moda olmaya başladı.”*⁴⁷

Faulkner'den sonra Vedat Nedim Tör ile Mark Twain çevirisine başlar: *“Vedat Nedim Tör çağırdı. Mark Twain'in The Prince and the Pauper adlı kitabını çevirip çeviremeyeceğimi sordu. İyi para vereceklerdi. Ben de para kazanmak istiyorum. Onu da çevirdim. O da galiba 1952 sonunda yayınlandı.”*⁴⁸

Sonraki dönemlerde Halman, telif eser yayınlanmaktansa, daha çok bizim eserlerimizin yabancı dillere çevrilmesini yeğlemeye başlar: *“1969'da Milliyet'te yayımlanmış bir yazımda “Çeviriye Paydos” diye başlık atmıştım. Hâlâ o doğrultuda düşünüyorum. Elbette çeviri eser yayınlanması güzel bir şey. Ama biz galiba ölçüsünü kaçırdık. Çevirilerle kendi edebiyatımızı gölgeledik. Bunu mutlak bir yargı olarak söylemiyorum tabii, birçok yazarlarımız yabancı dilleri iyi bilmedikleri için, Batı alemini ancak çevirilerden izleyebiliyorlar. Ama bazen “Bu kadar çok kitabın çevrilmesi gerekir mi?” diye düşünüyorum. Bir de bazı kitaplar kısa bir süre içinde iki ayrı çevirmen tarafından aktarılıyor Türkçemize... Bu bence hem beşeri, hem edebi bir israf. Eğer birinci çeviri çok kötü olmuşsa onu düzeltmek elbette bir görev ama, bazen bakıyorum, şiirde bu çok sık oluyor iki çeviri eşdeğer gibi geliyor bana.”*⁴⁹

Cahide Birgül'ün: *“Daha çok kendi ilgi alanınızda yani şiir olarak çeviri yaptınız değil mi?”* şeklindeki sorusuna: *“Evet hiç roman çevirmedi. Eleştiri yazısı çevirmedi. Oyun çevirdim ama... Dinçer Sümer'in Eski Fotoğraflar adlı piyesini çevirdim. Kendisi acele bir çeviri istedi. Kıramadım. Amerika'da oynanma ihtimali vardı. Güzel bir çeviri oldu. Ama sanırım tiyatro kapandı, oynanmadı o piyes... (Kültür Bakanlığı'nın yabancı dillerde Türkçe piyesler dizisi var, orada basıldı.) Güngör Dilmen'in yazdığı, Yıldız Kenter'in oynadığı Ben, Anadolu adlı piyesin İngilizcisini hem Yıldız Kenter, hem Güngör Dilmen istedi. Onu çok zevk alarak çevirdim. İngilizce olarak birçok yerlerde oynadı. Sonra maalesef ikisi arasında bir anlaşmazlık oldu; Güngör, Yıldız'ın oynamasını yasakladı. O zamandan beri birkaç*

⁴⁷ a.g.e, s.100.

⁴⁸ a.g.e, s.101.

⁴⁹ a.g.e, s.101.

kere oynandı ama amatör oyunculardı, pek başarılı olamadılar.”⁵⁰ şeklinde cevap veren Halman, “İngilizce hikâye çevirdiniz mi?” sorusuna da, “İlk yaptığım hikâye çevirisi Sait Faik’in *İki Kişiye Bir Hikâye*’sidir. Ondan kısa bir süre sonra, Orhan Kemal’den, *Tarlada Doğan Bebek*’i çevirdim. Sait Faik’ten sekiz on hikâye daha çevirdim. İngilizceye çevirdiğim hikâye sayısı zannederim on beş kadardı. Türkçeye çevirdiklerim ise bir o kadar olsa gerek. Şiirde sayı yükseliyor. Türkçeden İngilizceye ve İngilizceden Türkçeye toplam 5.000 kadar şiir çevirdim. Çok emek verdim çeviriye.”⁵¹ karşılığını vermektedir.

Halman’ın çeviri hayatının temel eserlerinden biri de Shakespeare’nin Soneler’idir. Birgül’ün, “Galiba sizi en çok gururlandıran çevirileriniz Shakespeare’in Soneler’i değil mi?” sorusuna Halman, “Doğru. O kadar zor bir tür ki sone... Öyle zincirlerle bağlıyor ki insanı. Kafiyesi, vezni... Benim temel çeviri anlayışım şöyle: Bir şiir vezinli, kafiyeli ise ben de onu vezinli, kafiyeli çevirmeye çalışıyorum. Kafiye düzenini muhafaza ediyorum. Ama o kadar derinliği olan şiirleri bu kalıp zorlukları içinde başka bir dile, başka bir kültüre başarılı aktarmak o kadar çetin bir iş ki!”⁵² cevabını vermektedir.

Halman’ın soneleri çevirmesinin sebeplerinden biri, sonelerin zor bir çeviri olması ve onun soneleri, İngiliz şiirinin en güzel örnekleri olarak görmesidir. Bunu şairin: “İngilizcenin şiir olarak gururudur Soneler... Havsalanın zor aldığı güzellikler ve inceliklerle doludur. Çok güçlü bir beşeri yaşantı, bir manevi yönelme aşkın en güzel ifadesi ve İngiliz dilinin ahengi, ritmi, nüansları ve incelikleri bakımından en üst düzey başarılarından biridir. İngilizcede bile o çapta başka bir şiirler topluluğu bulmak çok zordur.”⁵³ şeklindeki değerlendirmelerinden anlıyoruz.

Halman’ın soneleri çevirmesinin bir nedeni de Türkçenin anlatım gücünün İngilizceden aşağı kalmadığını ispatlayabilmektir: “Soneler’i çevirmemin bir başka nedeni de, Türkçenin, şiir dili olarak İngilizce asıllarından hiç aşağı kalmadığını göstermekti. Bunu başardım da. Kelime dağarcığının daha zayıf olması ve felsefi terimlerin eksikliği bir yana, şiir dili olarak Türkçe, İngilizceden hiç aşağı kalmaz. Bunu ispat etmeye, her şiiri Türkçe yazılmış bir şiir gibi otantik hâle getirmeye

⁵⁰ a.g.e, s.101.

⁵¹ a.g.e, s.102.

⁵² a.g.e, s.162.

⁵³ a.g.e, s.163.

çalıştım. Bilirsiniz, “çeviri kokuyor” sözü vardır. Bence bu çevirilerin hiçbiri için kimse “çeviri kokuyor” diyemez. O şiirler Türkçe yazılmış olabilir.”⁵⁴

Halman’ın çeviri anlayışında, çevirmen olmadan önce şair olmanın gerekliliği vardır. O, şair olmayan kişilerin de şiirleri güzel bir şekilde çevirebileceğine inanmaktadır. Ancak yine de bu tarz kişilerin çevirilerinde bir yavanlık bulunduğu kanaatindedir: “Romancı olmadan roman çeviren birçok insan var. Ama bence şair olmadan şiir çevirmek imkânsızdır. Şairliği olmayan kişiler tarafından yapılmış, oldukça beğendiğim şiir çevirileri var. Ama onlarda çoğu zaman bir boyut eksikliği, bir yavanlık var gibi geliyor bana.”⁵⁵ Böyle düşünmekle birlikte iyi çeviri yapmak için iyi şair olmanın gerekli olduğu veya iyi şairler iyi çeviri yapar anlayışında olmadığını da özellikle vurgulamaktadır: “İyi şair olmak, iyi şiir çevirmeni olmak anlamına gelmiyor. Nitekim birçok iyi şiir çevirmenleri, çok iyi şair değiller ama, şair olarak özel çabaları var hiç değilse... Önemli şair olamamışlar, güçlü şiirler yazamamışlardır belki. Bazılarının da hakları yenmiş şu veya bu şekilde...”⁵⁶

Bir ulusal dil yaratısı olan şiirin gerçekten çevrilip, çevrilemeyeceği ile ilgili olarak Halman: “Bu konuda kategorik bir tutum ya da yargının karşısındayım. Çevrilemeyecek şiir var elbette. Sadık ve düzgün bir çevirisi yapılsa bile, ikinci dilde bozulan yavanlaşan, çirkinleşen şiirler de az değildir. Bilinçli çevirmenlerin bu tür şiirlere dokunmaması vicdani bir görevdir. Birçok şiirler, aynı güzellikte çevrilebiliyor. Bazılarının ikinci dilde orijinali aştığı, çok daha güzel olabildiği de bir gerçek.

Şiir çevirisi mekanik bir işlem, kuru bir teknik değildir. Bir sanat türüdür. Bir yaratıcılıktır.. Böyle bir sanatı iyi icra edenler de var, kötü icra edenler de. Nasıl ki başarılı besteler, resimler, oyunlar, romanlar da vardır, başarısız kalanlar da... Şiir çevirisini bir sanat türü olarak düşünmeliyiz. Bu türün ustalarının eline diline sağlık. Onlar sayesinde, dünyanın en güzel şiirlerinden bazıları, başka dilde birer başyapıt olabiliyor.”⁵⁷ değerlendirmeleri ile karşılık vermektedir..

Halman iyi edebiyat ürünleri veren kişilerin çeviri yapmasının gerekli olup olmadığı konusunda da kararsızdır. Bu konu ile ilgili olarak da Birgül’ün sormuş olduğu: “Edebiyat ürünü veren insanların çeviri yapmaması gerektiğini

⁵⁴ a.g.e, s.163-164.

⁵⁵ a.g.e, s.164 .

⁵⁶ a.g.e, s.355.

⁵⁷ Atabaş, a.g.m., s.13.

söylemişsiniz... Hâlâ böyle düşünüyor musunuz?” şeklindeki sorusuna: “Tam olarak öyle değil de, bir gözlemim var, Türk Edebiyatının birçok büyük isimleri çeviri yapmadıkları gibi, çeviri yapacak kadar yabancı dil de bilmiyorlar. Bu belki bizim çağdaş edebiyatımızın gelişmesi bakımından hayırlı oldu diye düşünmedim değil. Yaşar Kemal yabancı dil bilmiyor, Dağlarca yabancı dil bilmiyor, Murathan Mungan bilmiyor... Belki de böyle isimler yabancı dil bilselerdi para kazanmak için kendi özgün yaratıcılıklarına daha az vakit ve enerji ayırabileceklerdi. Bu bir spekülasyon elbette. Doğru olmayabilir. Bir de şu açıdan bakmak mümkün: Bu dehalar, çeviri yapsalar edebiyatımıza eserler kazandıracaklardı. Büyük katkıları olacaktı. Ama kendilerini sadece Türkçe eserler vermeye adanmaları bir bakıma bizim talihimize oldu denebilir.”⁵⁸ karşılığını vermektedir.

Modern şiirimiz başka dillere de çevrildiği hâlde divan ve halk şiirimizin başka dillere çevrilmeyişini Halman, bir talihsizlik olarak görmektedir: “Eski şiirimiz (Divan da, Halk da) çeviriye elverişli olmadığı için talihsiziz. Modern şiirimiz, çoğunlukla gayet başarılı çevrilebiliyor birçok dillere. Dünya Türk şiirini pek bilmiyor. Bir çok ülkeler, kendi şiirlerini bile ne kadar okuyup, izliyorlar ki?”⁵⁹

2.3.3. Hakkındaki düşünceler

Edebiyat dünyasındaki bir sanatçının gerçek değerinin anlaşılmasında sanatçının hayatı ve sanat ürünlerinin önemi yanında, başka sanatçıların onun hakkındaki değerlendirmeleri de büyük değer arz etmektedir. Biz de edebiyat dünyamızın önde gelen isimlerinden birkaçının Halman ile ilgili düşüncelerini ortaya koymanın, Halman’ın daha iyi tanınması açısından faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Aydın Şimşek, Halman’ın sanatını çeşitli yönlerden değerlendirerek, onun hem bireysel hem de toplumsal olabildiğini kaydetmektedir: “T. Sait Halman’ın sanat dili (uslup ve humoru) gelişmiş ve üst bir dil olarak, gündelik dilin argolaşmasına, arabeskleşmesine ve liberalleşmesine de bir karşıtlıktır. Bu nedenle, özellikle şiirlerindeki hem söylem, hem de gerçeğe karşı aldığı soyutlama tutumu gerçeküstüne, ütöpik olana yakındır

Talat Sait Halman, genelde sanatın bütününe kavrayışla, özelde şiirin duyular tepkiler dünyasını estetik eylemlilikle düzenleyişle, hem özdeşleşme, hem de

⁵⁸ Birgül, a.g.e., s.355-356.

⁵⁹ Atabaş, a.g.m., s.14.

farklılaştırma sistemini kurar. O hem kaotik ilişkilere yönelişiyle bireyseldir, hem de kurulu sistemle arasına koyduğu mesafeyle toplumsal ve çoğuldur. Yalnız her iki durumda da, yönelişin üslubu teatraldır, bu nedenle yazdıklarıyla görsel bir şöleni de hayata geçirir.”⁶⁰

Şimşek, aynı zamanda Halman’ın, eski ile yeniye sentezleyerek çağdaş şiir bilgisine ulaştığını şairin ikilerini örnek göstererek ifade eder: “*Talat Sait Halman ‘ın şiir bilgisi, süzülüp geldiği “Ölü uygarlıklar”dan yola çıkarak, modern belleğin yarattığı tüm sanatsal sıçrayışların teorik kalıtını içerir ve bu birikim Halman tarafından şiir olarak içselleştirilir.*

Onun İkiler adını verdiği yapıtında. ikişer dizelik şiir ve özdeyişlerden örülü söylemlerinde eskiyle yeninin çağdaş bir buluşumuna tanık oluruz. Aslında, kendi tarihi ve yaşamışlığının bir bütün olarak kendince değerlendirilmesi, hatta yaşamışlığını eleştiriye açması da sayılabilecek olan ikiliklere, 1975’te Bin Bir başlığı altında çıkan ve 1001 tane birer dizeden oluşan özdeyiş şiirlerinin devamıdır da diyebiliriz.”⁶¹

Mustafa Şerif Onaran, Halman’ın, kültür yozlaşmasının karşısında olduğundan; gelenekten faydalandığından; şiirin iç sesini bulmak için aruzu kullandığından; tasavvuf, felsefe, ve akıl bileşimini yakaladığından bahsetmektedir:

“Talat Sait, basmakalıp bir kültürü uygulamadan yana değildi. Kültür yozlaşmasının karşısındaydı. Gelenekten yararlanmış ama geleneğe takılıp kalmamış bir kültür insanıydı. Batı kültürünü kendi koşullarımız içinde geliştirmekten yanaydı.

Şiirin iç sesini bulmak, dizede denge kurmak, yerleşik şiirin koşullarını tanımaktan geçer. Talat Sait: aruz ölçüsünü iyi bilen, şiirdeki iç sesi tekdüzelikten kurtarmak için, değişik aruz ölçülerini şiirinde kullanmayı, dizelerine gizli bir aruz sesi sindirmeyi seven bir ozandı. “Bir Selvi”. “Dev’ gibi nice şiirlerinde bu uygulamanın örnekleri görülebilir.

...

Talat Sait Halman, Doğu insanının tasavvuf anlayışını, bir felsefe dizgesi içinde, Batının akılcı, uygulamacı anlayışıyla yoğurup yeni bir bileşime varmıştır.. O bileşim, içindeki yangının külünden, yaşamaya incelikle bir gülümsemeyle bakmasını

⁶⁰ Aydın Şimşek, “Talat Sait Halman’ın Şiirleri Bağlamında Sorulmamış Soruları Yanıtlamak”, **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.26-27.

⁶¹a.g.m. s.28.

*bilen, hoşgörölü yeni bir insan çıkarmıştır. O yeni insan, savruk bir ömür sürse de, sevgi ile çoğalmış, dünyaya gönöl gözüyle bakmasını bilmiştir.”*⁶²

Özdemir İnce de Halman'ın çevirmenliğı üzerinde durur ve çevirinin niçin zor ve fedakârlık isteyen bir iş olduğunu açıklar:

“Bir şairin bir başka şairi çevirmesi kadar işkenceli pek az iş vardır. Ana dilden yabancı dile çevirirken bu işkence katmerlenir, yoğunlaşır. Talat Bey kim bilir kaç yüz Türk şairinden kim bilir kaç bin şiir çevirmiştir İngilizceye. Çevirmek bir dert. Bir de bu şiirleri temize çekmiş, yayımlayacak bir yer bulmuş ve postaya vermiştir. Postanelerin işkencesine katlanmıştır. Editörlerle kim bilir kaç kez mektuplaşmış, kaç kez telefonla konuşmuştur. Kendisine kaç kez yazdım, böyle bir şey yapabilmek için insanın kendi ben'inden vazgeçmesi, kendi şiir yeteneğıyle uzlaşmış olması, zamanını sebil etmesi gerekir.

Niçin?

*Kendi emeğini kendi yeteneğini başkalarının yapıtı ve ünü için kullanmak, sebil etmek! Uğrunda fedakârlık ettiklerin kimlerdir? Belki de “seni” küçümseyenler “enayi” yerine koyanlar belki de rakipler. Çoğu şair ve yazar böyle düşünür. Öyleleri vardır ki yeteneğini sezdiklerinin adlarını ağızlarına bile almazlar. Talat Bey, hiçbir şairi rakip olarak görmemiştir, onları yol arkadaşı, tekke yoldaşı saymıştır. Bunu yapmak için insana bir derviş ruhu, Yunus Emre'lik gerekir.”*⁶³

Oktay Akbal ise gerçek bir aydın, gerçek bir sanatsever ve gerçek bir dost olarak vasıflandırdığı Halman'ın, çağdaş şiir antolojilerinde yeterince yer bulamadığından şikayet etmektedir:

“Gerçek bir aydın örneğı sorulursa benim vereceğim bir ad, Talat Halman olur. Yine gerçek bir sanatsever sorulursa o da Talat Halman: Gerçek bir dost yine Talat Halman. Sevilen bir şair, yine o. Yazılarını kaçırmadan okuduğum, yine o.

*Talat Halman istediğı kadar çağdaş şiir seçkilerinde yer almasın! Bu tuhaf bir kayıtsızlık. Halman'ın şiirleri kimseninkine benzemez. Nerde okursam tanır gibiyimdir. Boşuna yazmamıştır, şiir olsun diye değil, içinden gelen bir duyarlılıkla: “İki'ler”, “Sessiz Soru”, “Can Kulağı...”*⁶⁴

⁶² Mustafa Şerif Onaran, “Talat Sait Halman” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.67- 69.

⁶³ Özdemir İnce, “Halmanzade Talat Sait Çelebi” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.74.

⁶⁴ Oktay Akbal, “Talat Halman İçin” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.75.

Doğan Hızlan, Halman'ın hem yazabilen hem de konuşabilen nadir sanatçılardan olduğunu belirttikten sonra nesrinin ve şiirinin farklı yönleri üzerinde durur:

“Konuşmakla yazmak her zaman aynı kışide, aynı güzellikte, aynı güçte buluşmuyor. Güzel konuşanların, kâğıt başında sustuklarını, iyi yazarların da mikrofonu görür görmez dillerini yuttuklarına tanık olmuşumdur. Talat Halman, bu iki yeteneği de kendinde birleştirmiş bir dostumdur. Konuşmasında metni okumakla yetinmez, tonlamalarla, hatta zaman zaman teatral tavırlarıyla onu bir tirada dönüştürür. Yazısıyla konuşması arasındaki başarı benzerliği, ikisinde de kullandığı ironinin dozunu ustaca ayarlamasından kaynaklanır.

Zekasız alaycılığın basitliğine düşmeden dilin bütün olanaklarını aralar.

Şiir, yoğundur. nesri oyalı. İkisinde de işlenmişliğin, uğraşmışlığın aza indirgenmiş tadı vardır.

Yazısında ve şiirinde ölçü önemlidir. Ölçü dediğimde bunun sadece yazma biçimleri ile sınırlı olduğunu sanmayın. Nice büyük yabancı şairi aruzla dilimize çevirmiştir. Düz çevirmen değildir. Her şairi kendi dilinde bir yere yerleştirir, ondan sonra da çevireceği dilde yer arar ona. Onun özgünlüğünü bozmadan, Türkçedeki söylenişini bulur. Bundandır ki şairler onun rehberliğinde dil değiştirince tedirgin olmazlar. İnanmışlardır ki l-Halman'ın çevirdiği dilde de aynı lezzetle okunacaklardır.

Özdeyiş şiirleri, şiirin bir konsantrasyon sanatı olduğunu, en aza indirgeme ustalığının türü olduğunu ispatlar.”⁶⁵

Hızlan, Halman'ın üslubunun etkileyici olduğundan da bahsetmektedir:

“Üslubun hırçınından kaçır. Çünkü bu ikna gücü olmayanlara özgü bir zafiyet belirtisidir. Konuyu çitiler âdeta, enine boyuna tartıştır, biraz sertleştiğinde içine bilginin, humourun yumuşatıcılığını katar ve yazı ikna edici bir şekilde sonuçlanır.”⁶⁶ der.

Savaş nedeni ile 1998 yılında Türkiye'ye sığınan Kosovalı Türk şairi Hasan Mercan'dan Halman hakkında değerlendirme yapması istendiğinde, “Neyi yazmalıyım hakkında bu saygın zatın? Bana, aileme aylarca gösterdiği yakınlığı,

⁶⁵ Doğan Hızlan, “Talat Halman: İyi Konuşan Bir Yazar Dostum” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.77.

⁶⁶ a.g.m., s.79.

sunduğu katkılarını mı? Portre örneği efendiliğini mi? Yoksa, yoksa okuyup bitirdiğim, notlayıp benimsediğim (belleğime yerleştirdiğim) kalıcı dizeler müzesinden oluşmuş kitabıyla ilgili mi? En iyisi, kitabıyla ilgili, diyorum.” demekte ve yazısının başlığına da atıfta bulunarak, “Neden Sessiz Sorunun Ses’li yanıtları? Şundan: Uysalca, akıllıca, efendice konuşan Talat Bey gibi birinin ‘gizli sesi’nin açılmamış parantezinin ana temasıdır, ‘sessizlik’ bence.”⁶⁷ değerlendirmesini yapmaktadır.

Ahmet Özer ise Halman’ın Tevfik Fikret’in oğlu Haluk’la yazışmalarını konu edindiği yazısında şairin kısa özgeçmişine değinmekte ve onun uzun yıllar yurt dışında yaşadığı hâlde ulusalcı kalabildiğini övmektedir: “İşin gerçeği Halman, yaklaşık 50 yıllık Amerika yaşamında evrenselin içinde ulusalı aradı, kendi yurdunun ünlü-ünsüz nice değerini uluslar arası alanda öne çıkarmaya çalıştı. Yaptığı çevirilerde, verdiği derslerde, yıllar sonra döndüğü yurdunda boy veren emeğinde, bu düşüncenin saklı olduğunu görürüz.”⁶⁸

Mustafa Balbay, Halman’ı konu edinen Edebiyat Arkeoloğu isimli yazısında kendi söylemi ile, Halman’ı “Halmanca” anlatmak için farklı bir yöntem kullanır ve Halman’ı bir şiirle anlatır:

“Kalben Anadolulu, ama beynen evrenseldir Talat Halman.
Mısırlıyla Mısırlı, Hititliyle Hititli, Almanla Alman.
Onun diline komşudur hem Shakespeare hem Dede Korkut,
Yazılarını ilkokul öğrencisinden al, üniversiteye okut.
Bazen mizahtır izah tarzı, bazen şiir, bazen destan.
Yararlanır hem tecahül ariften hem cinastan.
Üretimindeki zenginliği anlatmak Amazon gibi ırmak ister,
Onu dinledikçe insan ‘Yaşasın Talat Halman’ diye bağırmak ister.”⁶⁹

Adnan Binyazar, Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi’ndeki değerlendirmesinde Halman’ın Doğu ile Batı kültürleri arasında köprü görevi görmesini ele almaktadır:

“Halman, bir ayağı Amerika’nın devingen kültüründe, beyni ve beğenisi Anadolu ve Ortadoğu topraklarında, bütün olanakları kullanmayı bilen, olayları nesnel ölçülerin süzgecinden geçiren, bir bakıma gönüllü bir misyon adamıydı. Bir

⁶⁷ Hasan Mercan, “Sessiz Soru’nun Sesli Yanıtları” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.80.

⁶⁸ Ahmet Özer, “Halman’ın Haluk Fikret ve Ethel G. Fikret’le Yazışmaları Üzerine” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.85.

⁶⁹ Mustafa Balbay, “Edebiyat Arkeoloğu” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001. s.85.

uzun yol katarı gibi, kültürü, sanatı ve edebiyatı toplumdan topluma ulaştırmaya çalışıyordu. Bir toplumun ancak kendi yarattığı kültürle evrensel dünyada var olacağı bilinciyle, Türkiye'nin, hatta bütün Doğu dünyasının yaratı ürünlerini, ucu ta Okyanus ötelerindeki Batı'ya, Amerika'ya taşıyordu. 13. yüzyıllarda Anadolu topraklarında düşünsel bir yeniden doğuşu muştulayan Yunus, Mevlana, Nasreddin Hoca gibi düşünürleri Amerika'ya tanıtma çabalarını, onun, kültürel varlığımızı evrenselleştirme düşüncesine bağlayabiliriz.”⁷⁰

Ataöv Türkkaya da Halman'daki şairlik yeteneğinin doğuştan geldiği kanaatindedir:

“Talat Halman ozan doğmuştu. Sanırım, bazı sanat dalları zamanla öğrenilir de manzum satır döktürmenin kısa yolu ozan doğmaktır. Yunus, Dante, Shakespeare, Puşkin ve Tagore gibileri de ozan doğmuşlardı. İyi şiir için kültür gerekli olmasına gerekli ama, bazı ulusları bugünlere taşıyan, yüzyılların eskitemediği bu ozan yanlarıydı. (...) Talat kısa pantolonluyken de aruzla şiir yazardı; bazen olabildiğince lirik, bazen de muziplik katarak.”⁷¹

⁷⁰ Işık, a.g.e.,s.1671-1673.

⁷¹ a.g.e., s.1671-1673.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TALAT SAİT HALMAN'IN YETİŞTİĞİ EDEBİYAT İKLİMİ

Cahide Birgül ile yaptığı söyleşide dokuz, on yaşında edebiyatla ilgilendiğini, yine o yaşlarda önemli gün ve haftalar için şiirler yazdığını, on üç yaşlarında iken de ilk şiir çevirisini yaptığını dile getiren Talat Sait Halman'ın 1931 yılında dünyaya geldiğini daha önce söylemiştik. Doğduğu yıl ve şiirinin ilk örneklerini vermeye başladığı yıllar düşünüldüğünde, Halman'ın sanat ve edebiyat hayatının 1937-1940 yıllarından itibaren şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Bu dönem de Cumhuriyetin ilk çeyreğine denk gelmektedir. O zaman, Halman'ın yetiştiği edebiyat ikliminin Cumhuriyetin ilk çeyreğinden bu güne değin oluşan muhitlerden teşekkül ettiğini söyleyebiliriz.

Talat Sait Halman'ın, nasıl bir ortamda yetiştiğini, şiirlerini nasıl bir temel üzerine bina ettiğini ortaya koyabilmek açısından, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine ve Cumhuriyet Dönemi boyunca halk ve divan şiirlerine nasıl bakıldığına değinmek faydalı olacaktır. Çünkü, Halman'ın hayata gözlerini açtığı ve şiir hayatına başladığı dönem, Cumhuriyet dönemidir. Bu dönemde edebiyat ve şiir üç farklı kulvarda varlığını sürdürmektedir. Birincisi etkinliği henüz yeni yitirilmiş, fakat sanat sahnesinden tamamen çekilmeyen, en azından farklı bir sentezle varlığını sürdürmeye çalışan divan şiiri; ikincisi Türklerin tarih sahnesine çıktıkları ilk zamanlardan beri süregelen, millî değerlere yaslanan halk edebiyatı; üçüncüsü ise batı edebiyatlarının tesiri ile edebiyatımıza girmiş, varlığını zenginleştirmek, rotasını çizmek için uğraşan Cumhuriyet şiiridir.

Cumhuriyet dönemi şair, yazar ve eleştirmenlerinin, bu üç kola bakışlarını kısaca ortaya koymak, Halman'ın, yapıtlarının oluştuğu edebiyat iklimini tanıtmak bakımından büyük önemlidir.

3.1. Cumhuriyet Döneminde Divan Şiirine Bakış

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak divan şiiri ile ilgili olumlu ve olumsuz değerlendirmeler çokça yapılmıştır. Çalışmamızın bu bölümünde bu değerlendirmeleri kısaca ele almaya çalışacağız.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **19. Asır Türk Edebiyat Tarihi**'nde, 19. yüzyıl Türk şiirini değerlendirirken, divan edebiyatının arz ettiği manzarayı tasvir etmekte, bu manzarada görülen zevk bozulmasından, bayağılıktan, boş bir yarenlik edasından

özellikle şikayet etmektedir: “On dokuzuncu asrın ilk yarısında Türk şiirinin manzarası bir bakıma geçen asırlardan pek farklı değildir. Nedim’den sonra arazi iyiden iyiye görülen, fakat başlangıcı daha evvelce çıkan bir zevk bozulması ve dağılışı, ilhamın umumiyetle küçük, ve kelime, ifade oyunlarına dayanan buluşlardan öteye geçememesinden gelen bir yoksulluk, mesnevilerde Nabi’den beri çalışılan fakat bir türlü sırrı bulunamayan bir yerli icat arzusu, daha ziyade nesre ait hususiyetlerin artması, bu yarım asrın şiirinin de esas vasıflarıdır. Hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçemeyen bir realizm ve yerlilik zevki daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensualite teşhiri, söylenecek bir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yarenlik edası, ilk göze çarpan şeylerdir. Ne halk ifadesine ve diline karşı gittikçe artan ilgi, ne nazirecilik dolayısıyla sık sık eserlerine dönülen eski şairlerin tesirleri, ne de geçen asrın sonunda, yani Galib’in musammatlarla yapmağa çalıştığı geniş nefesli ve hamleli şiir tecrübesi ve yine onun tesiriyle hızını arttıran mevlevi ve tasavvufi ilham bu çözülmüş manzarasını değiştiremez. Sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırıl çıplaktır. Ve sanki insanın yerine aruz vezninin bizzat kendisi ortada dolaşıyor, halk ağzından ve hayattan topladığı ifadeler üzerine tek başına küçük, manasız oyunlarını yapıyordu.”⁷²

Buna karşılık Cem Dilçin de “Türk Kültürünün Kaynağı Olarak Divan Şiiri” isimli makalesinde Tanpınar’ın aksine düşüncelerle divan şiirinin çok zengin bir kültür kaynağı olduğunu, söylendiği gibi sosyal hayattan kopuk olmadığını, gerçekleri şiirin doğası gereği şiir dili ile, sanatla ifade ettiğini vurgulamaktadır:

“XIII. yüzyıldan başlayarak XIX. yüzyılın sonlarına kadar yaşamış olan divan şiiri, kapsadığı uzun zaman dilimi dikkate alındığında, Türk kültürü tarihi açısından çok zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Durum böyle olduğu hâlde divan şiirini, toplum hayatından uzak soyut bir şiir gibi değerlendirmek ve onu özellikle bu açıdan eleştirmek gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır. Divan şiirinin çok yoğun mecazi dünyası dikkatle incelendiğinde, gerçek hayatın pek çok yönüne ilişkin bilgiler elde edilebilmektedir. Divan şiirinin anlatım yöntemi, büyük ölçüde insan- tabiat, insan- toplum, insan-nesne arasındaki türlü yönlerden ilişkileri, benzerlik ve paralellikleri türlü söz ve anlam sanatlarına başvurarak anlatmaya dayanır. Bir söz sanatı olduğu gibi aynı zamanda bir dil olayı da olan “soyut bir kavrama benzetme yollu somut bir

⁷²Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyat Tarihi s.77-78.

anlam yükleme”, insan ile tabiat, toplum, nesne ilişkilerini anlatmak için divan şiirinde oldukça sık kullanılan bir anlatım biçimidir. Kısacası, divan şairi gerçeği şiir diliyle anlatır. O çağların şiir anlayışına göre şairden beklenen de zaten budur. Burada divan şiirini inceleyen araştırmacıya düşen görev, gerçekte mecazı sağlıklı bir biçimde ayırt edebilmektir. Divan şairi için evrende var olan soyut somut akla gelebilecek her şey, şiirde kullanabileceği zengin bir malzeme niteliğindedir. Divan şairi bu malzemenin seçiminde sonsuz bir özgürlüğe sahip olmakla birlikte, bunların şiire uygulanması ve şiir içinde işlenmesi açısından bazı estetik kurallarla sınırlanmıştır.

Divan şairi için dış dünyadaki her türlü olay, durum, eylem, iş, olgu kendi iç dünyasını anlatabilmek için birer somut örnektir. Divan şairi, kendi dışındaki çevreye duygu ve düşüncelerini somutlaştıran bir araç gözüyle bakar. Bunları yaparken türlü örneksime yollarına başvurur. İç dünyasının ruhsal görünümünü, dış dünyadaki beş duyuyu algılanabilen şeylerin çağrıştırdığı niteliklerle özdeşleştirerek ve bunlarla somut bağlar kurarak anlatır. Bunun için divan şairi, dolayısıyla onun ürünü olan divan şiiri, gerçek hayattan sanıldığı gibi uzak değildir. Yanlış olarak yerleşmiş ve yaygınlaşmış olan bu kanının değişmesi gerekir.”⁷³

Dilçin, verdiği bu bilgilerden sonra, divan şiirinin dış dünya ile kurduğu ilişkileri, toplumla olan bağını örnek olarak aldığı beyitler yardımıyla ispatlamaya çalışmaktadır.

Agah Sırrı Levend ise bu iki bakış açısını birleştirerek, divan şiiri ile ilgili olumsuz yaklaşımları kabul etmekte, fakat bu olumsuzlukların o dönemin yaşantısı ile paralel olduğunu, dolayısı ile her edebiyatın olduğu dönemin fikirlerine, hassasiyetlerine ve hayallerine göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır:

“Mevzuumuz, İslam medeniyeti tesiri altında inkişaf eden ve asırlarca Türk cemiyetini ifadeye çalıştıktan sonra, nihayet yerini, yavaş yavaş garp medeniyetinin tesiri altında inkişaf eden yeni bir edebiyata terk eden eski edebiyatımızdır.

Bu edebiyattan bahsederken daima tekrarlarız: Divan edebiyatı kaideci bir edebiyattır. Hayatla alakası azdır. Kitabî ve mücerrettir. Mazmun ve mefhum edebiyatıdır v.s. Evet... Fakat kaideci, kitabî ve kaideci dediğimiz bu edebiyat nedir? Ne gibi esaslara dayanmakta, hangi vasıfları ve hususiyetleri ihtiva etmektedir?

⁷³ Cem DİLÇİN, “Türk Kültürünün Kaynağı Olarak Divan Şiiri” **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 571, Temmuz 1999, s. 618-619.

Her edebiyat, kendi devrinin bir tefekkür, bir tahassüs ve tahayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, san'at telakkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini taşır. Divan edebiyatımız da, hayatla alakası ne kadar az olursa olsun, cemiyet hayatının seyrini takip etmekle, onun akislerini taşımaktadır.

*Divan edebiyatı, mücerret mefhumlar ve mazmunlarla doludur. Böyle olmakla beraber, bu mücerret dediğimiz mefhumlar ve mazmunlar, o devre ait akidelere, bilgilere ve kanaatlere telmih ve işaret ediyor.”*⁷⁴

İskender Pala da “Divan Edebiyatı” isimli eserin giriş kısmında önce divan edebiyatını: “Kendine özgü bir sanat anlayışı, sınırlı bir duygu ve şiir dünyası, sanatlı bir dili, İslam dini ve tasavvufa dayalı bir düşünce örgüsü bulunan şekilci, kuralcı ve idealist Türk edebiyatı...”⁷⁵ şeklinde tanımlamakta; sonra da, bu edebiyatın altı asır boyunca Osmanlı toplumunun sanat zevkinin en seçkin bölümünün oluşturmasını, sahip olduğu olumlu özellikler ile açıklamaktadır: “Bu edebiyat, yüksek bir değer taşıması, yer yer duru ve muhteşem örnekler ortaya koyması, ruha hitap eden yüksek duygu ve heyecanlarıyla, ifadesindeki güzellik ve sağlam diliyle, bütün güzelliğini ön plana çıkaran beyit yapısıyla, yoğun sanat gücü ve söyleyişiyle altı asrı aşkın bir zaman Osmanlı toplumundaki sanat zevkinin en seçkin ve büyük bölümünü oluşturmuştur.”⁷⁶

Pala, yazısının devamında divan şiirinin anlam ve dil özellikleri ile ilgili önemli bilgiler vermektedir:

“Divan edebiyatı beyit bütünlüğüne dayanan bir edebiyattır. Her ne kadar murabba, muhammes... vb. bent bütünlüğü esasına dayalı birçok nazım şekilleri kullanılmışsa da eve (beyt), kapıdan (mısra) girilir ve içindeki insana (mana) ulaşılır. Bu şiirde mana her şeydir. Bir beyit, çeşitli anlamlarla yüklü olabilir. “Manasız bir şiir, içi olmayan badem gibidir.” Bu edebiyatta mananın daha önce söylenmemiş olmasına özen gösterilirdi. Bu amaca erişmenin yolu kıvrak bir zekâyâ sahip olmak, dilin inceliklerini bilmek ve birçok şairi okumuş olmaktan geçerdi. Bir şairin bütün birikimlerini edebi sanat denen süslerle de donatması şarttı. Mana bir dilber ise, edebi sanatlar onun ziynet eşyasıdır. Mana denen dilberi alımlı ve değişik şekilde

⁷⁴ Agah Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984. s.7.

⁷⁵ İskender Pala, **Divan Edebiyatı**, Kapı yayınları, İstanbul, 2004. s.5.

⁷⁶ a.g.e., s.5.

süslemek, bir yetenek ister. Gerçek yenilik ise kimsenin aklına gelmeyen şeyi söylemek, gidilmemiş yolda gitmektir.

Bu edebiyatta şair, kelimeleri akılcı bir söyleyişe uygun gelecek şekilde seçmeli, onları bir kuyumcu titizliğiyle işlemelidir. Üslup ve edayı sağlamalı, ancak bu konuda kendinden önce yaşamış şairlerin yolundan ayrılmamalı, divan edebiyatının çerçevesi dışına taşmamalıdır. Anlamı zenginleştirerek hikâye, latife atasözü vs. ile sanatlar yapmalı, akıcı vezinler ile estetik güzellikler ortaya koymalıdır.

Divan edebiyatında kelime çok önemlidir. Her kelime tam anlamında ve yerli yerinde kullanılmalıdır. Bazen kelimelerin üçüncü anlamları bile beyte uygun düşer. Bu, tıpkı geometrik bir kompozisyonudur. Her şeyde aşırı sınırları zorlar. Onun için bu edebiyatta büyük, en büyük; küçük ise en küçüktür. Bunların ortası olamaz. Bu bakımdan divan şiiri, kahramanları daima birinci sınıf, zaman ve mekânı en uygun olan bir roman gibidir. Bu edebiyatın iç güzelliğini de kelime oyunları ve edebi sanatlar oluşturur. Manayı beyitte yoğunlaştıran şair, bütün güzelliği yerine parça güzelliğine önem vermiştir. Başka edebiyatların uzun uzun anlattıkları bir konuyu Divan şairi bir beyte sığdırmayı gaye edinmiştir.”⁷⁷

3.2. Cumhuriyet Döneminde Halk Şiirine Bakış

Talat Sait Halman'ın şiirlerinde geleneğin etkilerinin araştırıldığı bu çalışmada, halk edebiyatı ve halk şiiri kavramlarından nelerin kastedildiğinin bilinmesi son derece önemlidir. Çünkü Türk şiir geleneği denince, divan şiirinin yanında akla ilk gelen halk edebiyatıdır. Fakat halk edebiyatı ve şiiri, Türklerin İslamiyet öncesi verimlerinden başlayarak, günümüze değin varlığını devam ettirdiği için, uzun bir süreci kapsamaktadır. Bu uzun süreci çalışma içerisinde araştırmak, çalışmayı amacından uzaklaştıracaktır. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde halk edebiyatı ve şiiri kavramları, Cumhuriyet dönemi araştırmacılarının değerlendirmeleri ile sınırlı tutulacaktır.

İsmail Habib, “*Halk Edebiyatında Üç Nevi*” başlıklı makalesinde öncelikle halk edebiyatı araştırmalarının hangi vesilelerle başladığını ve edebiyat tarihimiz boyunca özellikle 19. yüzyılda ortaya çıkan edebiyat gruplarının, bu gruplarla birlikte, Cumhuriyet döneminin de halk şiirine yaklaşımlarını ortaya koymaktadır.

⁷⁷ a.g.e., s.5-10.

Habib, halk şiiri ile ilgili çalışmaların ancak Meşrutiyetten sonra Türkçülük cereyanının neşet etmesiyle başladığını belirtmekte; divan şairlerinin halk edebiyatı şairlerini ve onların eserlerini asırlar boyunca küçümsediklerini dile getirmektedir:

*“Divan edebiyatı münevverleri baştan sona kadar, asırlar boyunca, Halk edebiyatını hiç mühimsemedi. Onlar zaten aruzla yazılmayana nazım nazarıyla bakmadıkları için Halk edebiyatını edebiyattan saymıyorlardı. Hiç bir saz ve halk şairi divancıların “Şuara tezkereleri” ne girememiştir.”*⁷⁸

Habib, halk edebiyatına karşı bu olumsuz tavrı belirledikten sonra, divan edebiyatı da dâhil, diğer edebiyat dönemlerinde halk edebiyatı ile alakalı gelişmelere değinmektedir:

*“Divan şairleri içinde ilk defa Nedim bir koşma yazıp bunu divanına koymak suretiyle heceli nazımların dahi şiir olabileceğini hem kabul, hem ilan etmiş oldu. 18’inci asır sonunda Şeyh Galib’le 19’uncu asır başında Keçecizade İzzet Molla dahi aynı suretle hareket ettiler. A. Paşa dahi ölen küçük torununa heceyle “koşma” tarzında bir mersiye ve yine heceyle bir iki türkü yazdı. Fakat bunların hepsi münferid birer hadise hâlinde kaldılar. Yüksek tabakanın Halk edebiyatına karşı umumi lakaydisi devam ediyordu.”*⁷⁹

Divan edebiyatından sonra gelen Avrupa etkisindeki edebiyat dönemlerinde ise divancıların lakayt tavırlarına karşılık Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti, Millî Edebiyat dönemlerinde halk edebiyatına karşı olumlu tavırlar da görülmektedir. Buna göre:

“Tanzimat şair ve edibleri arasında heceye karşı bir sempati, hatta aruza karşı bir hoşnutsuzluk temayülü görülür gibi oldu. Ziya Paşa’nın Londra’daki “Hürriyet” gazetesinde çıkan “Şiir ve inşâ” makalesi bir yazı değil âdetâ bir bayraktı. İlk defa ve açıkça hakiki veznimizin hece olduğunu, aruzla irticali şiir yazılamayacağını ilan ediyordu. Halk edebiyatının geri kalışı onun yüzüstü bırakılışındandı; işlenseydi elbet o da terakki ederdi. Namık Kemal de Enderunlu Vasıf’ı halkçı şiirlerini aruzla yazdığı için muaheze eder, eğer o bu işi heceyle yapsaydı unutulmaz ve hayırlı simalarımızdan olacaktı. Recaizade Ekrem de La Fontaine tercümelerine yazdığı manzum bir mukaddemede aruzun kelimelerimizdeki tonu bozduğundan şikâyet ederek bu işi heceyle yapmak istediğinden, fakat onun da

⁷⁸ İsmail Habib, **Edebiyat Bilgileri**, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.193.

⁷⁹ a.g.e., s.194.

*kolay olmadığını anlayınca naçar kalarak aruza döndüğünden bahseder. Heceye karşı bu sempati ile aruza karşı husumet denecek bu hissi gösteren onların hepsi de birer aruz şairidirler. Hepsi bütün manzumelerini aruzla yazdılar. Ziya Paşa sadece bir türküyü, Namık Kemal küçük bir kıt'ayı, Ekrem de ancak son eseri olan "Nejad" da bir iki manzumeyi heceyle yazdılar. O kadar."*⁸⁰

Habib, Servet-i Fünûn döneminde halk şiiri değerlerine yaklaşımın divan edebiyatı yaklaşımlarının da gerisine düştüğünü ortaya koymakta ve bu durumu onların Parnasizm ve Sembolizm akımlarının etkisinde kalmaları ile açıklamaktadır:

*"Servet-i Fünûncular zamanında ise aruz Divan zamanındakinden bile daha ikbaldeydi. Nedimden itibaren Divan şairleri heceyle, velev münferit olsun, tecrübeler yaptıkları hâlde Servet-i Fünûn şairleri, istisnasız, böyle münferid denemelere bile girişmediler. Çünkü onlar Parnas'ların ve sembolistlerin şiirde "müzik" ve "ahenk" telakkileriyle kamaşarak aruza sarılmışlardı. O bir san'at hazinesiydi, hem Avrupa milletlerinin mahrum oldukları bir hazine."*⁸¹

Habib, Servet-i Fünûn ile ilgili bu bilgilerden sonra bu dönemde yaşayıp, Türkçe şiirler yazan Mehmet Emin Yurdakul'un hece çalışmalarından da bahsetmektedir. Fakat Yurdakul, bütün çalışmalarına rağmen hecenin asırlardan beri akıp gelen iç sesini yakalayamamıştır. Yurdakul'un öğrencisi olan Rıza Tevfik, bu iç sesi yakalamışsa da, onun da "arkaik", yani maziden aksetme, antikamsı bir eda ile tam verimli olamadığını söylemektedir. Habib'e göre, halk şiiri ile ilgili en güçlü temayüller millî edebiyat ve Türkçülük akımı ile ortaya çıkmaktadır:

"Hele Balkan Harbinden sonra millî cereyan ve Türkçülük hareketi hızla bu harekete ön ayak olanlar, ondan evvel bu işi aruzla yapmaya çalıştılar. Hareketin büyük bayrakdarı olan Ziya Gökalp bomba gibi patlayan "Turan" manzumesini aruzla yazmıştı. Mehmed Ali Tevfik, Fuad Köprülü, Ali Canib ve diğerleri de aruzla yazıyorlardı. Lakin terkipli lügatli olunca bunun Türkçülüğe uygun olmayacağı anlaşıldı. Onlar atılınca da, yani saf Türkçe ile aruz çok güçleşiyordu. Ziya Gökalp'in reisliğinde çıkan "Yeni Mecmua" ile heceye dönüldü. "Hecenin beş şairi" dediğimiz genç şairler millî vezni hem "Türkçe şiirler" deki kuruluktan kurtararak, hem de Rıza Tevfik'in arkaikliğine düşmeyerek heceyi canlı dille işlemeye başladılar. O zamandan beri bir taraftan hece böyle işlenip dururken diğer taraftan da Halk

⁸⁰ a.g.e., s. 194.

⁸¹ a.g.e., s. 194.

edebiyatının tetkiklerine girildi. Bizdeki bu tetkikler en ziyade Halk edebiyatının nazım sahalarında yapıyordu.”⁸²

3.3.Cumhuriyet Döneminde Cumhuriyet Şiirine Bakış

Cumhuriyet şiiri ile ilgili bilgileri verirken, İnci Enginün’ün **Türk Dili** dergisindeki “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*” isimli yazısından geniş ölçüde faydalanılacaktır.

Enginün, “*Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri, Osmanlı Devleti’nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra yazılan şiirlere verdiğimiz addır.*” tanımlamasını yaptıktan sonra, Cumhuriyetin ilanı olan 1923’ü Cumhuriyet şiirinin başlangıcı olarak kabul etmekte ve, “*1923’ten sonra yazılmış olan şiirler, daha önceden başlayan edebiyat geleneğinin devamıdır. Tanzimat sonrasında Divan şiirinin yerini, yeni şiir arayışlarının alması II. Meşrutiyet’ten sonra bu arayışları cevaplandıracak şahsiyetlerin yetişmesiyle yeni bir gelenek hâline gelmişti. İlk yazılarını yüzyılın başında, II. Meşrutiyet döneminde yayımlayanlar 1923’tе hayatta idiler ve eser vermeye devam ettikleri gibi, gençler üzerinde de derin bir tesir uyandırıyorlardı.*”⁸³ açıklamasını yapmaktadır. Enginün, Cumhuriyet dönemi şiirimizin, tıpkı Tanzimat sonrası yenileşme dönemi şiirimiz gibi, üç gelenekle beslendiği ve geliştiği fikrindedir. Bunlar: Batı şiiri, Divan şiiri ve Halk şiiridir.

Mehmet Kaplan, Cumhuriyet devri Türk şiirinin Tanzimat’la gelişen yeni şiirin bir devamı olmakla beraber, bazı özellikleri bakımından önceki devirlerin şiirlerinden ayrıldığını ve bu devrin şartlarına göre nesiller boyunca değiştiğini belirttikten sonra Cumhuriyet şiirinin kaynaklarını tespit etmektedir. Kaplan’a göre de, Yeni Türk şiiri, Batı, Divan ve Halk şiiri geleneklerinden beslenmektedir. Fakat o, bu kaynaklığın taklit getirmediğini düşünmekte ve bu düşüncesini de: “*Bazı unsurları terkbine katan, fakat onların hiç birine benzemeyen, çağdaş Türkiye’nin sosyal, politik ve kültürel gelişmelerine sınıksız bağlı mükemmel olmasa bile yeni ve orijinal bir şiirdir.*”⁸⁴ şeklinde ifade etmektedir.

⁸² a.g.e., s.194-196.

⁸³ İnci Enginün, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Türk Dili Dergisi**, Türk Şiiri Özel Sayısı IV Sayı:481-482 TDK Yay. Ank.1992. s. 565.

⁸⁴ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, Dergah Yay. İst. 1987 s.307.

Enginün, Cumhuriyet şiirinin ilham kaynaklarını tespit ettikten sonra, bu kaynakların Cumhuriyet şiirinin seyrine nasıl katıldığını izaha koyulmaktadır. Buna göre:

“Gerçekten büyük bir gelenek olan Divan şiiri, nasıl ki Tanzimat’tan itibaren bütünüyle reddedilmesine rağmen, yine de şairlerin olgunluk çağlarında yeniden döndükleri bir kaynak olma vasfını sürdürmüşse, Cumhuriyet Dönemindeki şairler için de aynı durum geçerlidir. Divan şiirinin itibar kazanmasında Yahya Kemal Beyatlı’nın rolü önemlidir. Divan edebiyatının itibar dünyası, güç anlaşılan dili, bu geleneğe karşı olanlarca daima ileri sürülmüştür. Ancak, kültürlü şairlerin Divan şiirinden vazgeçmedikleri ve bu kaynağı tanıyıp tattıkça, kendi şiirlerini de zenginleştirdiklerini görmekteyiz. Bazı yazarların sadece şekil ve vezin olarak Divan şiirini devam ettirmeleri, bir çizgi hâlinde bu tesirin varlığını göstermekten öte gitmez. Ancak onun imaj dünyasını, yapısını anlayarak şiirlerine katanlar Cumhuriyet Dönemi şiirine katkıda bulunmuşlardır. Mehmet Çınarlı, Atilla İlhan, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Edip Cansever, Turan Oflazoğlu, Hilmi Yavuz’a kadar ulaşan bu şairlerde şiirimizin üç geleneği de vardır.

Cumhuriyet devri şiirinin özellikle başlangıç yıllarında, en önemli kaynak Halk şiiri geleneğidir. Bu gelenek bütün nesiller tarafından ortaklaşa paylaşılmıştır. Yaşama şartları değiştiğinden Halk şiiri geleneğinin devamı da mümkün değildir. Bu geleneğin son temsilcisi Âşık Veysel’dir. Ancak Halk şiiri ve kültürü, Türk şairlerinin asla vazgeçmeyecekleri besleyici kaynaktır.

Garip hareketine kadar şiirimizdeki hemen hemen yegâne yol olarak görülen Halk şiiri geleneği Garipçiler tarafından reddedilmiştir. Ancak, bir süre sonra Orhan Veli Kanık’ın “Yol Türküleri”ni yazması, bu kaynaktan vazgeçmenin kolay olmadığını açıkça gösterir.”⁸⁵

Bu değerlendirmelerinden sonra, Cumhuriyet şiirini yıllara göre 1923-1940; 1940-1960; 1960 ve sonrası olarak tasnif eden Enginün, 1923-1940 yılları arasını Eskiler, Memleket Edebiyatı, Öz Şiir olarak; 1940- 1960 yılları arasını Garip Hareketi, Hisar Grubu, İkinci Yeni Şiiri başlıkları ile değerlendirir. 1960’tan sonraki şiir için ise özel başlıklar kullanmaktansa, bu dönem şiirini yıllara göre değerlendirmektedir.⁸⁶

⁸⁵ Enginün, a.g.m., s.565.

⁸⁶ Enginün, a.g.m., s. 565-615.

Enginun, söz konusu makalesinde Talat Sait Halman'dan da söz etmektedir. Yazar Hisar Grubu'nu değerlendirirken, *“Batının taklidiyle yetinilmesine karşı çıkan; sanatın zaruri şartı olan değişmeyi reddetmemekle birlikte, bu değişimin geleneklerin reddi anlamında olmasını istemeyen, belirli bir siyasi görüş veya ideolojinin aracı propagandası olan sanatı reddeden, dil konusundaki aşırılıklara karşı, günlük dilin kullanılmasını savunan bu yazarlar, ortak bir görüş etrafında birleşmişler ve “öztürkçe” akımına karşı çıkmışlardır. Onlar “öztürkçe” akımının, dilde ifade gücünü azalttığını savunmuşlardır.”*⁸⁷ tespitlerine yer verdikten sonra, bu gurup şairlerin listesine Talat Sait Halman'ı da dahil etmektedir.

Yine Enginün'e göre Talat Sait Halman; Osman Türkay, Turan Ofıazoğlu, Hilmi Yavuz ve İsmet Özel ile birlikte 1960'tan sonra şiir yazıp İkinci Yeni dışında dikkati çeken şairlerden biridir. Enginün, Halman'la ilgili olarak, *“Talat Sait Halman, (d.1931) bugün batıda ve Amerika'da yaptığı çeviriler ve konuşmalarla Türk edebiyatını büyük bir başarı ile tanıtmaktadır. Can Kulağı (1968), Binbir (Özleyişler 1976) adlı şiir kitaplarını yayımlamıştır. Şairin İngilizce olarak yayımlanan Shadows of Love/Les ombres de l'amour (Aşk Gölgeleeri) (1979) adlı kitabı onun Türkçe kadar İngilizceye de hâkim olduğunu gösterir. Şair bu kısa şiirlerini sadece şiir diye adlandırmak ister. Doğuda ve batıda yaygın olan bu kısacık şiirlerinin ne haiku ne rubai geleneğine dayandığını belirtir.”*⁸⁸ değerlendirmesini yapmaktadır.

⁸⁷ Enginün, a.g.m., s. 610.

⁸⁸ Enginün, a.g.m., s. 612.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.TALAT SAİT HALMAN ŞİİRİNDE ŞEKİL VE MUHTEVA

4.1. Talat Sait Halman'ın Şirlerinde Şekil Özellikleri

4.1.1.Nazım birimi

Edebiyat tarihi kitaplarına bakıldığında şiirin şekil unsurlarından olan nazım birimine geniş yer ayrıldığı görülecektir. Bu tarz kitaplarda genellikle birim tanımlanmakta, o birimin ilk olarak kullanıldığı edebiyatlar vurgulanmakta ve birimlerin Türk edebiyatındaki kullanımları incelenmektedir.

Haluk İpekten birimle ilgili olarak : *“Arap ve İran edebiyatlarında ve bu arada Türk edebiyatında nazımın en küçük birimi mısra’dır. Mısra’ların değişik kafiye düzeni içinde ve değişik sayılarda birleşmelerinden ayrı ayrı adlandırılan nazım şekilleri ortaya çıkmıştır.”*⁸⁹ tespitinde bulunmaktadır.

Bu kısımda öncelikle, en küçük nazım birimi olan mısra ve değişik sayılarda mısranın gruplanması ile oluşan beyit, bent ve dörtlük hakkında bilgi verilecek, daha sonra da Talat Sait Halman’ın bu nazım birimlerini ne ölçüde kullandığına değinilecektir.

4.1.1.1.Mısra

Mısra kavramı, şiirin en küçük nazım birimi olmakla birlikte, şiirin tek satırına verilen isimdir de. Haluk İpekten sözü geçen kavramla ilgili olarak, *“Mısra, Arapça’da “kapı kanadı, çadır kapısının iki yan parçası” anlamlarına gelir. Nazım terimi olarak da mısra’, tam bir aruz kalıbıyla söylenmiş olan beyitin yarısına denir. Ya da daha geniş bir anlamda bir nazım parçasını oluşturan her bir satıra mısra adı verilir.*

*Araplarda ev çadırıdır. Çadır kapısının iki yanının bir çadırı meydana getirmesi gibi nazımda da iki mısra’ bir beyti oluşturur. Bazen nazımın içinde göze çarpan güzelliği ve anlamın dolgunluğu ile dillerde dolaşan bir mısra’ atasözü gibi kullanılmaya başlar. Böyle mısra’lara Mısra-ı berceste “sıçramış, fırlamış mısra” adı verilir.”*⁹⁰ bilgilerine yer vermektedir.

İsmail Habib de mısra ile ilgili olarak İpekten’in bilgilerine ek olarak sunabileceğimiz: *“Mısraların nazım ölçüsündeki rolüne gelince mesela “müseddes*

⁸⁹ Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergah Yay. İstanbul, 2006 s.11.

⁹⁰ a.g.e. s.11.

her kıt'ası altı mısradan mürekkep nazım şeklidir.” denilir. Demek ki mısraın iki türlü rolü var: Biri diğer manzumeleri ölçmek için “vahid-i kıyasi”lik yapmak, diğeri en küçük bir nazım şekli olmak. Halk Edebiyatı manzumelerinde de mısra birinci rolünü yapar; yani “halk şiirleri her kıt'ası dörder mısralık manzumelerden ibarettir” deriz. Fakat halk edebiyatında mısraın ikinci rolüne imkân yoktur. Çünkü o edebiyatta en küçük nazım ölçüsü dörtlüktür.”⁹¹ bilgilerini vermektedir. Habib'in bu değerlendirmesinden de anlaşılacağı gibi mısra bağımsız bir nazım şekli olarak sadece divan edebiyatı nazım şeklidir. Bu da günümüzde mısra-ı âzâde tarzı şiirler yazanların, divan şiiri geleneğinden etkilendiklerini, o gelenekten beslendiklerini ortaya koymaktadır.

Tek mısradan oluşan ve **Birler** başlığı altında sıraladığı manzumeleri “birer mısra-ı azade olarak mı düşündünüz?” şeklinde sorduğumuz soruya şair: “Özdeyiş tarzında söylemek istediğim birçok şeyler vardı. Çünkü özlü, güçlü, yoğun bazı şeyler söylemek istiyordum. Onları herhangi bir şekilde söyleyebilirdim. Ama aruzla söylemeyi, tek mısralık özdeyişler tarzında, yani sadece mekanik olarak mısra-ı âzâde değil, bir nevi içinde ritmi olan, içinde kendine özgü ahengi olan özdeyişler tarzında düşündüm.”⁹² şeklinde cevap vermiştir.

Halman, her ne kadar Birler'ini mısra-ı âzâdelerin devamını oluşturmak düşüncesi ile yazmamışsa da, divan şiirindeki bu geleneği günümüze taşıyan şairlerin başında yer almaktadır. Bu durum, Halman'ın şiirlerini inceleyen bizlere, şairin divan şiiri geleneğinden etkilendiğini; kendine mahsus bir dil ve hayat görüşü ile geleneği yeniden ürettiğini düşündürmektedir. Halman'ın toplam 1206 tane olan Birleri, mısra-ı azadelerin klasik bütün özelliklerini göstermektedir. Bunların büyük kısmı birer atasözü niteliğinde, az sözle çok şey anlatmayı amaçlayan şiirlerdir. Bu şiirlere örnek verecek olursak:

Gerçek sevenin her günü, bir taze düşündür.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.337)

Aydınların karanlığıdır halkı ağlatan.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.338)

En yüksek uçan kuş, en umutsuzca sevendir.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.339)

Hayvanların en yalnızı, sahipli köpektir.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.340)

⁹¹ Habib, a.g.e., s.101.

⁹² Talat Sait Halman ile 20.01.2010 tarihinde yaptığımız mülakat.

<i>Doğudan battı güneş sevgilinin gittiği gün.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.341)
<i>Her çit bir umut boğar ve bir sevgi gömer.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.347)
<i>Hiç kimse hadımlar kadar ölmez.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.348)
<i>Dün öleceksin ki yarın var olasın.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.350)
<i>Karanlık mı kalbin? Kafan, aydın olmaz.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.351)
<i>Hiç ölmeden yaşamak, doğmadan yok olmaktır.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.357)
<i>Hayır bir ilkedir, evet bir ülkedir.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.366)
<i>Atılsa devlet, adil değildir.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.376)
<i>Dal olmak değil, kopmamak yaprağın isteği.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.380)
<i>Sürgün kuş üşür en sıcak iklimde bile.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.392)
<i>Yırtıcı hayvan yemez avcılarının kalbini.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.405)
<i>Kin besleyenin ekmeği zıkkım gibidir.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.436)
<i>Ambarları boş memleketin minberi boldur.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.454)
<i>Ektiğin kin tohumundan büyüyor kanlı ekinler.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.470)

4.1.1.2.Beyit

Beyit, genellikle anlam, ölçü ve kafiyeleşme bakımından aralarında bir bütünlük bulunan iki mısranın birleşmesi ile meydana gelen nazım birimidir.

İpekten beyitle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: “*Beyt Arapça’da “çadır, ev, oda” anlamlarındadır. Nazımda iki mısra’ bir beyti oluşturur. Beytin ilk mısraına sadr, ikincisine de acuz denir. Bir beyitin oluşması için iki mısraın birleşmesi gerekli, ama yeterli değildir. Aynı vezinlerde iki mısra’ bir beyit hâlinde birleşmez. Vezin birliği şarttır.*

İki mısra’ı birbirine kafiyeleşen beyitlere Mukaffa, Mısarra veya Matla’; mısra’ları kafiyeleşen beyitlere de Müfred ya da Ferd adı verilir”

Matla’ sözü daha çok kaside ve özellikle gazelin iki mısra’ı birbiriyle kafiyeleşen ilk beyitleri için kullanılmıştır. Kasidelerde bu matla’dan başka kasidenin içinde söylenen iki mısra’ı kafiyeleşen beyitlere de matla’ adı verilmiştir. Ayrıca müretteb

divanların sonunda toplanan tek beyit ve mısra'lara da müfred denmiş ve bunlar Müfredat adı altında bir araya getirilmiştir.

Eski edebiyatımızda her beytin bir anlam bütünlüğü vardır. Beytin anlamı kendi içinde tamamlanır. Ama çok az görülmekle birlikte bu kaidenin dışına çıkıldığı da olmuştur. Böyle, bir nazım parçasının içinde anlamı kendi içinde tamamlanmayıp alttaki beyitlere de geçen beyitlerin her birine Merhun adı verilir.⁹³

İsmail Habib de beyitle ilgili şu önemli bilgileri vermektedir: “Beyt iki mısradan mürekkebe olduğu hâlde yalnız nazım ölçüsü olarak kullanılır. Müstakil olduğu zaman o beyitlikten çıkar, o zaman adına “müfred” denir.”⁹⁴

İsmail Habib, müfret ile ilgili olarak ayrıca: “Divanlarda müstakilen söylenen, yani bir manzumenin içinde ölçü cüzü olmayan iki mısralık beyitlere “müfred” denir. Bu iki mısra kafiye de olabilir, kafiyesiz de. Naci müfredi “musarra olmayan tek beyittir” diye tarif ediyor. Yani kafiye de olmazsa “müfred” kafiye de olursa “matla namını alır” diyor. Biz bunda eski sistemin bir zühulünü görüyoruz. Gazel ve kasidelerin ilk beyitlerine “matla” denmesi gazelle kasidenin o ilk beyitten doğduğu içindir. Divan şairleri divanlarının sonuna aldıkları müstakil beyitlere ister kafiye olsun, ister olmasın “müfredat” ismini veriyorlar. Hatta Şeyh Galib divanında yedi sahife tutan bu müfretlerin “Ebyat-ül- müfredat”, yani “müfret beyitler” manasına bir de koskoca başlığı var. Bu müfredler kafiye de kafiyesiz olarak karmakarışıktır.”⁹⁵

Talat Sait Halman’ın şiirleri, yukarıdaki bilgiler ışığında incelendiğinde beyit görüntüsü veren kullanımların üç farklı şekilde oluştuğu görülecektir. Bunlardan birincisi, **Şiirler** başlığı altındaki kısımda yer alan ve bağımsız şiirlere serpiştirilmiş iki dizelik gruplanışlar; ikincisi Halman’ın şiirleri içerisinde “Masal Sonu” ve “Özöldürüm” şiirlerinde görülen ve her yönü ile klasik divan şiirindeki beyit nazım birimini çağrıştıran kullanımlar ve üçüncüsü ise **İkiler** başlığı ile ele alınan ve birbirinden bağımsız yüzlerce ikiliğin bulunduğu kullanımlardır.

Halman’ın **Şiirler** başlığı ile ele aldığı kısımdaki şiirlerinde, bağımsız şiirlerin içerisine serpiştirilmiş iki dizelik gruplanışlar mevcuttur. Bu kullanımlar şiirin nazım birimine beyit dedirtecek seviyede değildir. Şiirlerin içerisine serpiştirilirken bir

⁹³ İpekten, a.g.e., s.12-13.

⁹⁴ Habib, a.g.e., s.102.

⁹⁵ a.g.e. s.102.

düzen gözetilmemiştir. Bu tarz kullanımların en ilgi çekici olanlarına birkaç örnek verecek olursak:

“*Birlik Kuvvettir*” başlığı ile tek beyit şeklinde oluşturulan şiir, divan şiirindeki klasik beyit ile aynı görünümündedir.

*Bir çekirge ne kadar gülünçse
Bin çekirge o kadar korkunçtur.* (Ümit Harmanı, Şiirler, s.96)

“*Alfabe*” şiirinde de üç beyit kullanılmıştır.

*Altan topu at
Suna topu tut*

*Altan topu attı
Suna topu tuttu*

*Suna topu atmadı
Atsa da
Altan tutmayacaktı*

Top yoktu ki

*Alfabeler aldattı bizi
İri yazılarla*

Sevmedik sevilmedik

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.92)

“*Oynasana*” şiirinde 9’ar hecelik dizeler şeklinde dört; 12’şer dizelik iki ve 14’er dizelik iki beyit mevcuttur.

*Camlar kumrulara açıldı,
Camiler Tanrıya kapanık.*

*Dirilmedi düşen askerler
Laterna geçmeyen sokakta
Ve son düşün kurgusu bitti.
Dilsiz dualarda öcü var.*

—*Anne, canım çok sıkılıyor
Dedi çocuk, kumrusuz ve loş.*

*İki anne birden aynada tedirgin:
Gözleri kukumav kendine baktıkça.*

*Pancurlara bekçiler sinmiş.
Hacıyatmaz gülmez, ağlamaz.
Biten ninninin karaltısı
Bir baykuş bile getirmedi.*

—Anne, canım çok sıkılıyor
Dedi çocuk, içi kördüğüm.

*İki anne birden usandı aynada:
Alev alev sönmüş kara kuru sütü.*

—Canın sıkılıyorsa canına pencere aç.
Anneler paramparça oldu aynada birden.

*Kör bıçak acıtmadı iç karartısı kadar
Ve çocuğun göğsünde gül bitti öbek öbek:*

—Anne, bak, canıma pencere açtım.

*Camiler Tanrıya kapandı;
Camlar kumrulara örtülü.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.81)

“Ağıttan Sonra” şiirinde de toplam 6 beyit mevcuttur. Bu beyitlerden biri 14’er heceden, biri 11’er heceden oluşturulmuşken, diğer beyitlerin birinci dizeleri 11’er heceden; ikinci dizeleri ise farklı sayıda heceden oluşturulmuştur.

*Gölgelerle cebelleşti gölgesiz adamlar
Aynalarda her çılgının kanı hâlâ sıcak*

*Ekinler kuş ağzında kin getirdi
Bozgunu hangi rahmet durduracak*

*Bir kuru başını sevdikçe Tanrı
Ölgün kedilerden dokuz can uman
Unutur dünden hazır kurbanları*

Kendinden çözülmezse kargışlıdır kahraman

*Boşuna irkildi varlığın suçu
Yanan yaprakları söndürmediler
Özsuyu tüketti bir buruk duman*

Kimsenin kaldırmadığı cenazedir zaman

Bir kedi devirdi çöp kutusunu:

Can atmıyorduk sevişmeye.

*Bir köpek uludu yangın yerinde:
Yaşadığımızı unutmuşuz.*

*Bir martı süzüldü durgun kıyıya:
İçimize ecel doğdu.*

*Ölüyordu geyik, kaplana kurban:
Güneşi okşadık ilkin.*

*Ve seviştik
Yıkıntılardan
Tanrıya kadar.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.79)

Halman'ın “*Masal Sonu*” şiiri, birim olarak, divan şiiri geleneğindeki beyit anlayışının tam karşılığıdır. Halman, bu şiiri ile hem gazel nazım şeklinin bir örneğini vermekte; hem de beyit nazım birimini kullanmaktadır. Şiirin ilk beyti gazel nazım şeklinin klasik görüntüsüne uygun olarak murassadır. Tam ve cinaslı kafiyeyle örülen şiir aruzun “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü fe’ûlün” kalıbıyla söylenmiştir. Lakin şair şiirinde mahlas kullanmamakla gelenekten ayrılır.

Masal Sonu

*Devlet başa. Kökler kopuyor kendiliğinden.
Kıl çengi yiğitler suyu sökmüş iliğinden.*

*Kurban. Işığın tek gözü vardır, o da kördür.
Bozgun günü kim kurtaracak avları inden?*

*En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.
Toprak acı bilmez, koparır sevgiyi dinden.*

*Göç mevsimi kuşlar yine yorgun ve umutsuz,
Ermez ağaran kente yüreklerdeki kinden.*

*Kuzgun leşe. Gerçekten ölen, tanrıdır ancak.
Harmanları çılgılla doğar ölgün ekinden.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.36)

“Özöldürüm”, şiirinde beyit ve birlerin ilginç bir kompozisyonuna tanık olmaktayız. Şair bu şiiri tek mısra ve beyitleri ard arda sıralamak sureti ile üç mısra

ve üç beyitten oluşturmuştur. Şiirin genelinde “mef’ûlü fâilâtü mefâîlü fâilün” kalıbı kullanılmış, mısra sonlarında kafiye ve redife yer verilmemiştir.

Ölmek zorundayım yaşamak bitmesin diye

*Beklersem ağrı boş ve ecel kahraman değil
Beklersem er geç ölmeyecektim de kim bilir*

Öz öldürüm çözer kölelikten bilincimi

*Kim yoklamış sevinci cesetlerle bunca yıl
Kıskanmışım da kendimi tek tanrı duymamış*

Son özleyişlerin hiçe varmakla doğduğu

*Kaldırdılar cenazemi hiç sormadan bana
Toprak benim değil bu bitiş başlayış benim.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.96)

Halman’ın İkiler başlığı ile kaleme aldığı kısımdaki şiirler çoğu kafiyesiz iki dizeden oluşmaktadır. Beyitle ilgili olarak yukarıda verilen ansiklopedik bilgiler göz önüne alındığında bu ikişer dizelik gruplanmaların divan şiirindeki müfretlerle kimi bakımlardan benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Gerçi Halman, ikilerle müfretlerin ilişkisini sorduğumuzda: “Bütünden kopuk olan birer beyit. Ama müfret geleneğini bugünde sürdürelim tarzında düşünmedim bunu. Bazı söyleyişlerim, yani birerler için söyleyişlerim tek mısraya sığmadı. Daha geniş kapsamlıydı. Birkaç şeyi birden söylemek istiyordum. Bunları ancak bir beyit içinde söyleyebiliyordum. Dolayısı ile bunlar da çoğu ayrı kalıpta olan beyitler hâlinde bana geldi.”⁹⁶ şeklinde karşılık vermektedir. Halman, müfretlere karşılık olarak düşünmemiş olsa da İkiler ya müfretlerle aynı özellikleri gösteren, ya da müfretleri çağrıştıran özellikte bağımsız ikiliklerdir. Bu kullanımların yüzyılımıza taşınmış olması, hem modern edebiyatımıza farklı bir görünüm kazandırmakta, hem de Halman’ın şiirine divan şiiri geleneğinin izlerini katmaktadır.

İkiler içerisinde ölçülü ve kafiyeli örnekler olsa da Halman, bu şiirlerin büyük çoğunluğunun oluşumunda kafiye ve redif unsurlarına pek fazla dikkat etmemiştir. İkiler içerisinde aynı aruz kalıbı ile oluşturulmuş olanlar, divan şiirindeki beyit

⁹⁶ Talat Sait Halman ile 20.01.2010 tarihinde yaptığımız mülakat.

anlayışına uygunken, farklı aruz kalıpları ile yazılmış olanlar divan şiirindeki beyit birimine uzak bir görüntü sergilemektedir. Örnek verecek olursak:

*Mola verdikçe zorba orduları
Her ağaç küstü kendi gölgesine.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.257)

*Çıkmayandır mert kılıç; kan dökmeyen.
En yiğittir kında paslanmış kılıç.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.333)

*Ürküntü var içimde, sezerlerse sevgimi
Hem Tanrı, hem ecel sana âşık olur diye.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.261)

Bu tarz ikilikler fazladır ve beyit görüntüsü sergilemektedir. Aşağıda örnekleri sunulan ikiler ise farklı aruz kalıpları ile yazılmış örneklerdir.

*Başkaldıranın gölgeleri
Başka doğar, başka büyür, başka ölür.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.257)

*Ülke kavuşmuştu taptaze bir özgürlüğe:
Baktım, ölü kuşlar yeni baştan şakıyor.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.260)

*Uzanır çizgilerin en kısısı
Minnet ile nefret arasında.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.265)

*Sessiz sevenin yazgısıdır
Deniz altındaki depremleri duymak.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.267)

*Ne yorgundum, ne yalnız. Çok geç öğrendim
Hem yaşlı küheylanmış ölüm, hem de değirmen.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.273)

*Büyür özgür ağacın kökleri, sessizce yürür,
Temelinden aşındırır sarayı.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.278)

*Babalar öldürür oğullarını
Ya sillelerle, ya hep depreşen umutlarla.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.304)

*Var olmak için, boğmalıdır her mağara
Ve her zorba aydınlığı.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.313)

*Seni sevdim—ne çıkar sönse güneş:
Gölgen bile aydınlatacak gölgemî sonsuz.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.327)

*Öldürüp iftirayı gömdük de
Ağzından ısırganlar kurtlar büyüdü.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.328)

*Aşka bir pencere açmazsa sanat
Tabuttur.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.333)

Yukarıdaki parçalarda da örneklendiği gibi Halman'ın geri kalan ikilerinin dizelerindeki hece sayıları arasında bir iki fark olabildiği gibi, daha fazla fark da olabilmektedir. Dolayısı ile bu ikilerin dizelerinin her birinde farklı uzunluklarda aruz kalıpları kullanılmıştır. Bu bakımdan bu tarz örnekler divan şiirindeki klasik beyit görüntüsü sergilememektedirler.

4.1.1.3.Bent

Lütfü Alıcı, Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri adlı yazısında Türk şiirindeki birimleri mısra, beyit, bent olarak almakta ve bentle ilgili olarak da: “*Bend, sözlük anlamıyla bağ, bağlanan şey, kuşak, fıkra ve makale gibi yazıların kısımları demektir. Nazım terimi olarak, başından sonuna kadar aynı vezinde çok mısralı / beyitli parçalardan meydana gelen şiirlerin her bir bölümünün adıdır. Bendler 3-10 mısra olabilir. Bunlara parça anlamında kıt'a da denilmektedir.*”⁹⁷ bilgilerini vermektedir. Alıcı aynı yazının devamında Türk şiirinde kullanılan nazım şekillerini sıralarken de, kıt'ayı beyit nazım birimi ile yazılmış, rubai ve tuyuğu ise tek bentle yazılmış şiirler içerisinde göstermektedir.

İskender Pala da bent için: *İki beyitlik kıt'alar için, divan şiirinde bentlerden kurulu nazım şekillerinin, (msl. murabba, şarkı, muhammes) her bir parçasının adı olan “bent” kelimesi de kullanılagelmıştır.*

“*Divan şiirinde asıl nazım birimi beyit ise de, beyitlerin bir araya gelişyle oluşan bentlerin (şiir öbekleri) sayı ve kafiyeleşişine göre de bazı nazım şekilleri ortaya konulmuştur.*

Bentlerden oluşan nazım şekillerinin yalnızca bir dörtlükten ibaret olanları dışındakilere musammat denir. Musammat bir bakıma bentlerden kurulu nazım şekillerinin genel adıdır.”⁹⁸ bilgilerini aktarmakta, devamında ise musammatlarla

⁹⁷ Lütfü Alıcı, **Eski Türk Edebiyatına Giriş**(Komisyon ile):: “Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri”, Akçağ Yay, Ank, 2007 s.78.

⁹⁸ Pala, a.g.e., s.78.

ilgili ayrıntılı bilgiler verdikten sonra Talat Sait Halman'ın da kullandığı rubai ve tuyug şekillerini, bent esasına dayalı nazım şekilleri içerisinde göstermektedir.

Ayrıca Pala, başka bir eserinde yine bent için: “*Başından sonuna kadar aynı vezinde çok dizeli / beyitli parçalardan meydana gelen şiirlerin her bir bölümü.*”⁹⁹ ifadelerini kullanmaktadır.

Bent konusunda farklı kaynaklar arasında tam bir fikir birliği olmadığı için, bu çalışmada Halman'ın üçlem, kıt'a, rubai ve tuyug başlıkları ile oluşturduğu şiirlerinden üçlemler, üçlük; kıt'a, rubai ve tuyuglar ise dörtlük nazım birimi ile yazılmış şiirler olarak değerlendirilecektir.

4.1.1.4. Üçlemler

Üçlükler hem halk hem de divan edebiyatında, bağımsız birer nazım birimi olarak kullanılmamakla birlikte, halk edebiyatı şiirleri içerisinde özellikle de türkü nazım şekli içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Halman'ın kullandığı üçlükler ise ne yukarıdaki bent tanımına ne de halk şiirinde zaman zaman örneklerine rastladığımız üçlüklere benzemektedir. Bunlar, Halman'a özgü kullanımlardır. Halman bu şiirleri için **Üçlem** başlığını tercih etmektedir

Halman'ın **Ümit Harmanı** kitabında yer alan üçlemleri toplam 83 adettir. Bu şiirler başlıksızdır. İlk bakışta serbest vezinle söylenmiş gibi görünse de, bu şiirlerde her dizesi farklı bir kalıptan olmak üzere aruz ölçüsü kullanılmıştır. Dizeler uzunlu kısıldır. Kimi dizeler üç hecelik tek kelimedenden oluşmuşken, dizelerin büyük çoğunluğunda da hece sayısı 7-13 arasında değişmektedir. Üçlemlerde belirli bir kafiye ve redif düzeni yoktur. Yine de dikkatle incelendiğinde üçlemlerden beş tanesinin a-b-a; bir tanesinin a-a-a; bir tanesinin a-a-b; ve bir tanesinin de a-b-b düzeninde kafiyeleşmiş olduğu görülecektir:

*Cânım kelekler iki üç gün yaşar ancak.
Bir kelek var, seviyor tâ yüce göklerden öte:
Yalnız o, sonsuz uçup özgür ve ölümsüz kalacak.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.243)

*İntihar:
Bir ses, iç yankılarından koparak
Kubbede bir yepyeni sessizlik arar.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.244)

⁹⁹ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2004. s.66.

*Ölümün belki biraz ölmesidir
Bir gülücük, bir öpücük,
Ecelin belki biraz doğmasıdır.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.245)

*Yobazların inancı
Afyonudur kendi varlıklarının,
Ama özgür yaşayan her başa sancı.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.246)

*Kopup gelirken ecel ıııııııııı bir gülle,
Gönlün inançlıysa püskürtebilirsin onu
Aşk ve güzellik dolu bir gül'le.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.246)

*Yok ederken ecel her ürküntüyü—
İlk aşka erdi mavikuş, ürperdi ilk tüyü . . .
Dirildi ölüm, bozuldu büyü.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.247)

*Seni sevdim yaratırmış gibi son tanrıçayı:
Mucizemin öncesi ben, sonrası sen.
Varlığı sen, hiçliği ben.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.248)

*Bir kuyu
Öyle derin sevdi ki toprakla suyu—
Yankısı hiç kimseye sır vermeyecek.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.254)

Üçlemler, sosyal konularda öğüt veren, bilgilendirici, insanı düşünmeye sevk eden konu ve temalarda oluşturulmuştur. Bu bağlamda yukarıda kafiye ve redif kullanımına örnek olarak verdiğimiz üçlemler incelenebilir. Bu üçlemlerden birincisinde sevginin varlıkları ölümsüzleştirdiği; üçüncüde bir gülücüğün, bir öpücüğün çok şeyi değiştirdiği; dördüncüde yobazlığın baş belası olduğu; beşincide aşk ve sevginin kurşunları bile püskürtebileceği mesajı verilmektedir.

*Bir yaşlı değirmen ne yel ister ne de buğday,
Hem göğre hem insana kırgın
Sürüp gittikçe kan davası köyde.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.243)

Yukarıdaki üçlemde de şair, kan davalarını eleştirmekte, kan davaları devam ettikçe eski bir değirmenin bile insana ve göğre kırılacağı ve üzerine düşeni hakkıyla yerine getirmeyeceği, yerine getirmek istemeyeceğini vurgulamaktadır.

*Baktım: yiğidin üstüne düşmüş
Köpeğin gölgesi—ondan iri, ondan güçlü.
Havlamalar susturur artık güzelim türküleri.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.250)

Bu üçlemde ise yiğit kişilerin, ehil olmayan kişilerin emri altına girmesi ile güzelliklerin yerini rahatsız edici şeylere bırakacağı belirtilmektedir.

*İftira, hep baharı kurban eder,
Kırletir Tanrının pınarlarını,
Kin kusar göklere, kutsal güneşe.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.254)

Burda da, iftiranın sosyal dengeyi nasıl alt üst edeceği konu edilerek, toplumda huzur ve düzenin olması için, iftiranın bulunmaması gerektiği vurgulanmaktadır.

Halman'ın üçlemlerinden hangisine bakarsak bakalım, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi sosyal bir mesajın işlenmekete olduğunu göreceğiz. Halman, divan şiirinin hikemi tarz denen öğüt verici şiir tarzını günümüz Türkçesi ile oluşturulan üçlemlerinde hiç zorlanmadan doğal bir dil seyri içerisinde şiirselliği de ihmal etmeden verebildiğini göstermektedir.

4.1.1.5. Dörtlük

Türk şiirinde geçmişten günümüze kadar en yoğun olarak kullanılan nazım birimi dörtlüktür. Çünkü dörtlük aynı zamanda Türklerin millî birimidir de. Talat Sait Halman da, **Dört Gök Dört Gönül** isimli kitabının “Tuyug Anlatımı” isimli kısmında önce dörtlüğün geleneksel Orta Doğu şiirinin temel birimlerinden biri olduğunu, yerine göre, rubai, dübeyt, kıt'a diye adlandırıldığını, Türk şiirinde maninin anonim halk yaratıcılığının en gözde 'bağımsız dörtlük' türü olageldiğini vurgulamakta ve devamında bizlere dörtlükle ilgili olarak: “*Divan u Lügat-it Türk'te Kaşgarlı Mahmud'un bir araya getirdiği şiirlerden başlayarak bugüne kadar, hece ile yazılmış şiirlerimizde, dörtlük hep en önemli birimdir.*”¹⁰⁰ bilgilerini vermektedir.

Divan şiiri kaynaklarında dörtlük kavramı pek kullanılmaz. Bunun yerine dörtlüğü yani dört dizelik gruplanışlar hâlinde yazılmış birimleri de içine alan bent kavramı kullanılır. Bu konu ile ilgili açıklamalar için bent kavramı ile ilgili olarak bilgi verdiğimiz kısma bakılabilir. Biz çalışmamızın bu kısmında dört dizenin gruplanması ile oluşturulan birimi dörtlük olarak ifade edeceğiz. Buna göre, Türk şiir geleneğinin iki ana kaynağını teşkil eden divan ve halk edebiyatında dörtlük nazım

¹⁰⁰ Talat Sait Halman, **Dört Gök Dört Gönül**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1995. s.135.

biriminin yaygın olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Hatta dörtlük halk edebiyatımızın ana birimidir. Böyle olmakla birlikte Halman'ın kullandığı dörtlüklerin tamamına yakın bir kısmı divan edebiyatı nazım şekilleri olan, kıt'a, rubai, tuyug nazım şekilleri içerisinde değerlendirilmelidir.

Halman'ın **Ümit Harmanı** kitabında 368'i rubai, 101'i tuyug ve 10'u kıt'a olmak üzere toplam 479 dörtlük mevcuttur. Bu dörtlükler divan edebiyatında yoğun olarak kullanılan nazım şekilleri içerisinde kullanıldıkları için, divan şiirinin klasik özelliklerinden bir çoğunu yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda, dörtlüklerin tamamı a-a-x-a düzeninde kafiyeleşmiştir. Dörtlüklerde kafiye ve redife; özellikle aruz veznine sıkı bir bağlılık söz konusudur. Çoğunlukla tam veya yarım kafiye, redifin her türlü ile birlikte kullanılmıştır.

Halman, gerek rubailerinde, gerek tuyuglarında, gerekse kıt'alarında başta aşk, sevgi, adalet, zulüm, umut vb. olmak üzere sosyal konuların hemen hemen hepsinden örnekler sunmuştur. Halman'ın dörtlüklerinin şekil ve muhteva özelliklerini göstermesi bakımından birkaç örnek verecek olursak:

İnanç

*Boş dualar, köhnemiş dinlerdedir.
Mavi kuşlar, yankısız inlerdedir . . .
Kubbeler yorgun, şadırvanlar sağır;
Tek inanç, âşık güvercinlerdedir.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.101)

Kimin Tuyugu

*Adsız askerler şehit—taklar kimin?
Köylüler çırpındı—topraklar kimin?
Meyvalar hep zorbanın: dal soygunu.
Düşmeyen görkemli yapraklar kimin?*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.103)

Biten Göç

*Yaşlı kısırak vermiyor artık kımız;
Eski bir özlemde susmuş şarkımız.
Bin ufuktan kopmuşuz, avlar uzak . . .
Hangi dağlardan gelir son yankımız?*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.113)

Halman tuyugların tamamında bu nazım biçiminin yegane vezni olan “fâilâtün fâilâtün fâilün”ü kullanmıştır. Bilindiği gibi bu vezin 11'li hece veznine de uygun

düşmekte, halk şiirinde 11’li hece kalıbı ile yazılan manilere de tuyug adı verilmektedir.

Gerçek Ecel

*Sevdiklerimizden gelir en kutsal ecel.
Gerçek ölüm: aşk. Sanki nedir uysal ecel?
Sevda bizi hep sürükler aç bir denize:
Enginler ecel, sular ecel, kumsal ecel.*

(Ümit Harmanı, Aşk Rubaileri, s.132)

Baki Kalan

*Orman yanacak, soylu filizler kalacak;
Görkemli saraydan dehlizler kalacak.
Sevdanın ayak sesleri can verse bile
Kutsal öpücüklerden izler kalacak.*

(Ümit Harmanı, Aşk Rubaileri, s.137)

Erdem Körü

*Sevmez ki duvar kendi örümceklerini;
Irmak çıkarır mavi bürümceklerini.
Kendindeki erdemlere kör kalmak için
Gözler bırakır tanıya merceklerini.*

(Ümit Harmanı, Adalet Rubaileri, s.132)

Rubailerden alınan bu dördlük örneklerinde de tuyuglarda görülen kafiye ve redif özellikleri mevcuttur. Tuyuglardan farklı olarak rubailer aruzun birçok kalıbı ile yazılabildikleri için, Halman’ın rubailerinde de dizelerdeki hece sayıları kullanılan aruz kalıbının niteliğine göre değişiklik gösterebilmektedir.

Hangi Özgür?

*Özgürlüğe koştuyorsa da çığ, dağlara tutsak;
Baş, kendine buyruksa da sevdalara tutsak.
Devrimleri tarihi aşan güçlü akıllar,
Rüyasını gördükleri dar çağlara tutsak.*

(Ümit Harmanı, Kıt’alar, s.235)

Yok Töre

Karanlığın yüzüdür doymayan sevişmelere,
Hadım dudakları yalvarmıyor ışıklı köre.
Ecel uyanmasa donsuzların duası acır;
Madonna'sıyla düşen tanrıdır bedende töre.

(Ümit Harmanı, Kıt'alar, s.235)

Kıt'alarda ise hem kafiye şeması hem de dizelerdeki hece sayıları farklı aruz kalıpları kullanıldığı için değişik sayılarda olabilmekte, yine çoğunlukla tam ve zengin kafiye kullanılmakta, redife de büyük bir bağlılık görülmektedir.

Halman'ın dörtlükleri arasında değişik uzunluktaki ve farklı vezinlerdeki manzumeler de dikkat çekecek kadar fazladır. İlk bakışta serbest şiir izlenimi veren bu manzumeler esas itibariyle aruz vezniyle söylenmiştir. Aşağıdaki örneklerde de görülebileceği gibi şairin kendine mahsus bir anlayışla kullandığı aruz vezni bu dörtlüklerde kimi zaman mısraların her birinin, bazen de bir kaçının farklı vezinlerle vücut bulmasıyla oluşmuştur:

Sessiz Soru

*Tek bir soru kalmıştı sormaya can attığım.
Sen, susalım diyordun, sesler bilge değildir.
Kendini gölgelere adanmış bir ormanda
Bir ağaç devrilirken yalnız biz duyacaktık.*

.....

*Biliyordum
Kuyu derinleştikçe güzelleşir yankısı,
En lezzetli taneler çatlamamış nardadır,
Çağırısı görkemlidir cennet kapı duvarsa.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.3)

Bey Vakti

*Konak, erkeğe bürünmeli bey vakti—
Yarına kalsın el emeği göz nuru:
Bu saat kandilli temennalar saati,
Efendimizle gelir ailenin uğuru.*

.....

*Beynimde bir çıbanbaşı, bir yaban gülü.
Ürpertiyor benliğimi bu atlas,
Kan ağlıyor şeytanın koparttığı peçe,
Musallamın endam aynası bu cibinlik.*

.....

*Hatta
Kırpıklerimin uzunluğu
gözlerime letafet veriyor diye
kırpıklerimi keserdi.”*

.....
“Ey tabib-i cân ü dil, rahm eyle bu bimârına:
Muntazırdır göz göz olmuş zahmler timârına.
Bari bir gün mazhar eyle mihr-i lûtf âsârına.
Dest-i lûtfunla devâ kıl hasta-i nâcârına.”

.....
*Durmuşum el pençe divan,
Özlüyorum bir başka göğün yıldızlarını.
Biliyorum Promete bir kadın, kendimiz.
Mutluluk, Tanrıdan kaçan tek günahkâr.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.18)

İlkin Balıklar Vardı

*Balıklar boğulur sular çekilmedikçe
Hafakanlar basar da solungaçlarını
Deniz manastırlarında küflü yosunlarla
Debelenir ve donar kanları göksüz*

*Balıklar boğulur sular çekilmedikçe
Ağız tıkanmış mağarasında özgürlüğün
Akmayan zamanı bekleyip soluk soluğa
Yüce yangınların özlemiyle kan kusarlar*

*Balıklar boğulur sular çekilmedikçe
Kulaçsız doğmanın çarmihına gerilmiş
Gözleri yaşlanmayan İsa gibi çırpınarak
Ağlara ve çöllere ve Tanrıya susarlar*

*Balıklar boğulur sular çekilmedikçe
İçmeye can atarlar da gömüldükleri suyu
Dört döner kanatları dört duvarlı varlıkta
Deniz diye kıvranırlar boğum boğum*

*Balıklar boğulur sular çekilmedikçe
Kör mavinin karanlığında kısıvrak
Bir ölüm duası gibi hem doymuş, hem aç
Şerha şerha kanar kılçıkları derinden*

Ve her balık kendini boğar sonunda

*İlk soluk denizde balıklarındı
Ve ilk koşu ve ilk iskelet
İlk balık ve her balık sularda boğuldu
Sonsuza kadar susuz*

*Ve denizden boğuntuyla çıktı çıkanlar
Balıklar boğulur sular çekilmedikçe*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.60)

“Bekleşî” şiirinde ise dörtlük nazım birimi içerisine yerleştirilen mısralar, beyitler ve üçlükler dikkat çekmektedir:

Bekleşî

*Her yolcunun ardından bir maşrapa su kanar
Yatağanlarda söner yatalağın dört gözü
Duraklar değişiyor durmadan ve kötü kan
Su uyur düşman uyur ayrı düşenler uyumaz*

*“Bekledim de gelmedin
Hiç mi beni sevmedin”*

*Bir karınca duası doldurur boş kubbeyi
Dağ dağa kavuşurken gidenler şimdi nerde
Tanrının ötesinden çağırıp tanrıları
Uzar Karacaahmet hıncahınç fatahasız*

“Ne zaman geleceksin

Bu kaçınıcı bahar”

*‘Belki’ bütün dillerde güzeldir duyulursa
Sina çölünde belki şehit düşmemiş zabıt
Duvarlarda yok yere kararmış apoletler
Boşuna mevlutlardan yeni başlıyor gerdek*

“Eşin var âşiyânın var baharın var ki beklerdin”

*Çekirgeler ne zaman gelecek son göklerden
Muradına ermeyen derviş hiçten beklemiş
Su istemiyor artık çorak yorgunu toprak
Acıkanlar açlığı unutmuştur belki de*

“Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin”

*Kızkurusu cumbada yapayalnız soyunuk
Ummayan bir eceldir bir de can çekişenler
Barışa güvenemez cinayet bekçileri
Kan çeker kutsal kenti Mesih görünmedikçe*

“Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahara”

*Gelmeyecek trenleri bekledik uğultulu garlarda
Bir ana baba günü yolcular ecirsiz kampana sağır
Heybeler boşaldı vagonlardan kan sızdı durup dururken*

“Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın”

*Hangi türküyü bekler bağışlanmayan katil
Gün doğmadan boğulur sevenlerin duası
Uğurlayan ellerin ürperişi uğursuz
Ve çökük türbelerde adak mumları kördür*

*Gözler yollarda kalmış hepsi de çıkmaz sokak
Su serpenler olmamış özleyen yüreklere
Tanrı gibi büyümüş içimizde ayrılık
Sevişmeyi beklerken beklemeyi sevmişiz.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.88)

4.1.2. Nazım şekilleri

4.1.2.1. Rubai

Rubai nazım şekli, İslam kültürü altındaki edebiyatlarda Arap ve Fars edebiyatlarından esinlenilerek kullanılan bir nazım şeklidir. Türk edebiyatı içerisinde de daha çok divan edebiyatı sürecinde kullanılmış, divan kültürü etkisinin kaybolduğu dönemlerde de bu geleneği sürdürme çabası içinde olan sanatçılarca devam ettirilmiştir.

“Sözlük anlamıyla rubâ’î “dörtlü, dörtlük” demektir. Nazım terimi olarak da dört mısralık bir nazım şeklinin adıdır. Çıkış yeri İran olan bu şekle İranlılar Arapça isimi ile Rubâ’î demişler. Araplar da Farsça Dûbeyt adını benimsemişlerdir. Bu nazım şekli Türk edebiyatına da İran’dan rubâ’î adıyla geçmiştir.”¹⁰¹ Rubainin sözlük anlamı ve kaynağını bu şekilde açıklayan Haluk İpekten, şeklin dayandığı kaynak ve doğuş şekli ile ilgili farklı bilgilerin de var olduğunu belirtmektedir. Buna göre:

“Ruba’inin İran’da doğuşuna dair birçok söylenti vardır: Bazıları bunun aslı dörtlük olan Türk nazmından İran edebiyatına geçtiğini söylerler. Bazı edebiyat tarihçileri de İran halk şairlerinin söyledikleri Fehleviye adı verilen dörtlüklerin sonradan aruza uydurulmasıyla ortaya çıktığını savunurlar. Bir başka açıklamaya göre de Ruba’i, İran’da çocukların ceviz oyunları sırasında söyledikleri sözlerden

¹⁰¹ İpekten, a.g.e., s.75.

doğmuştur. Anlaşıldığına göre Safavilerden Emin Ya'kub'un oğlu attığı cevizin çukura girişi için: “Yuvarlana yuvarlana çukurun dibine gidiyor” diye bağırması üzerine saray şairleri garip bir ahenk taşıyan bu sözlerin Hezec bahrinin “mef’ûlün fâ’ilün mefâ’ilü fa’ûl” kalıbına uyduğunu görmüş ve önce bir mısra sonra bir beyit ekleyerek ruba’i nazım şeklini bulmuşlardır.”¹⁰²

Cem Dilçin de şeklin özelliklerini şu şekilde belirtmektedir: “Rubai, 4 dizelik ve kendine özgü ayrı ölçüsü olan, bağımsız bir biçimdir. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı, üçüncü dizeleri serbesttir. (a a x a). Rubainin üçüncü dizesine uyaksız olmasından dolayı hasi (hadım) adı verilir. Rubai için terane, dübeyt, çar-mısra’, çehar-mısra’ terimleri de kullanılır.”¹⁰³

İpekten kafiye konusunda Dilçin ile benzer olan bilgiler verdikten sonra, Dilçin’in de bahsettiği terane kavramını açıklamaktadır: “Asıl rubâ’î kafiyesi böyle (a a x a). olmakla birlikte, daha az sayıda, dört mısralık kıt’a, yani xaxa şeklinde kafiye rubâ’îler ve bütün mısraları kafiye rubailer de yazılmıştır. Bunlara rubâ’î-i musarrâ veya terâne denir.”¹⁰⁴ İpekten: “Fakat, böyle rubailerde, uyaklı olmasından dolayı üçüncü dizede uyum değişikliği olmadığından, dördüncü dizede asıl söylenmek istenen duygu ve düşünce güçlü bir etki bırakmaz.”¹⁰⁵ fikrindedir.

Dilçin, rubailerin ölçüsü ile ilgili olarak ise: “Rubainin, aruzun hezec bahrinden olan 24 kalıbı vardır. Bunlar ahreb ve ahrem diye ikiye ayrılır. Her iki kümede de 12 kalıp bulunur. Mef’ûlü parçasıyla başlayan kalıplar ahreb, mef’ûlün parçası ile başlayanlar ahrem kümesini oluşturur. Türk edebiyatında yalnız ahreb kalıpları kullanılmıştır. Şair, aynı kümeden olmak üzere rubaide ayrı ayrı kalıpları karışık olarak kullanır. Rubainin her dizesi ayrı bir ölçüde olabildiği gibi, dört dizesi de aynı ölçüde olabilir. Genellikle bir rubaide iki kalıp kullanılmıştır.”¹⁰⁶ bilgilerini vermektedir.

İpekten de rubainin vezni ile ilgili kısımda yukarıdaki bilgilere benzer bilgilerin üzerine ek olarak: “Bu 24 kalıbın sonları Türkçeye göre aynı değerde olduklarından Ahreb ve Ahrem vezinlerinin toplamı 12’ye iner. Açık hece sayısı daha az olan Ahrem kalıpları Türkçenin yapısına aykırı düştüğünden, ayrıca ahreb

¹⁰² a.g.e., s. 77.

¹⁰³ Cem Dilçin, **Türk Şiir Bilgisi**, TDK Yay. Ank. 2007, s.207.

¹⁰⁴ İpekten, a.g.e., s.75.

¹⁰⁵ Dilçin, a.g.e. s.209.

¹⁰⁶ a.g.e., s.207.

kalıpları Türk şairlerince daha ahenkli bulunduğundan, daha çok ahreb kalıpları kullanılmış, Ahrem'in ise sadece iki kalıbı ile, o da çok az sayıda rubâ'î yazılmıştır.”¹⁰⁷ bilgilerine yer vermektedir. Yine Dilçin, Türk edebiyatında en çok kullanılmış rubai kalıpları olarak:

mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fa'ûl

mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilün fa'

mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'ilü fa'ûl

mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'ilün fa' kalıplarını belirtirken, Haluk İpekten bu kalıplara ahreb kalıpları olarak:

“mef'ûlü mefâ'ilün mef'ûlün fa'

*mef'ûlü mefâ'ilün mef'ûlü fa'ûl”*¹⁰⁸ kalıplarını; ahrem kalıpları olarak da:

“mef'ûlün fâ'ilün mefâ'ilün fa'

*mef'ûlün fâ'ilün mefâ'ilü fa'ûl”*¹⁰⁹ kalıplarını eklemektedir. İpekten, rubainin diğer edebiyat şekillerinden farklarından söz ederken de şu özelliklerini dile getirmektedir: “Rubailerde veznin kullanılışı da hiçbir nazım şeklinde görülmeyen ayrı bir özellik gösterir. Bütün nazım şekillerinde baştan sona aynı veznin kullanılması zorunlu olduğu hâlde, rubai'de her mısra' ayrı bir vezinle yazılabilir. Dört mısra' içinde önemli bir fikri kısa ve özlü olarak söylemek rubainin ikinci özelliğidir. Bu nazım şekliyle felsefi, tasavvufi fikirler, bir dünya görüşü, bir hiciv ya da nükte özlü olarak söylenir. İlk üç mısra' fikrin hazırlayıcısıdır. Asıl söylenmek istenen fikir dördüncü mısra'da ve çarpıcı bir şekilde söylenmelidir. Bu dördüncü mısra rubainin ana fikrini veren ve kilit noktası olan mısra'dır.”¹¹⁰

Dilçin de, rubailerde çeşitli konuların kullanıldığını belirttikten sonra: “Şair, dünya görüşünü, felsefesini, tasavvufi düşüncelerini, maddi ve manevi aşkını en özlü bir biçimde ancak bu biçim içinde anlatabilir.”¹¹¹ bilgilerini aktarmaktadır.

İskender Pala da rubainin özelliklerini ele alırken: “Rubainin bir başka özelliği de yoğun fikir örgüsüne sahip oluşudur. Bu bakımdan ahengi sağlamak oldukça güçtür. Ustaca söylenmiş rubailerde tasavvuf ve felsefe konularından dünya

¹⁰⁷ İpekten, a.g.e., s.76.

¹⁰⁸ a.g.e., s.76.

¹⁰⁹ a.g.e. s.76.

¹¹⁰ a.g.e. s.76.

¹¹¹ Dilçin, a.g.e. s. 208.

görüŖüne; hicivlerden nüktelere kadar birçok konu özlü biçimde ifade edilmiştir.¹¹² ifadelerine yer vermektedir.

İpekten, rubainin özelliklerini aktardığı bu ifadelerine: “Rubainin bir başka özelliğı de, güzel ve ahenkli söylenmesidir. Şairler bu ahenk konusundan çok özen gösterirler. Rubaide de, iki beyitli kıt’a, nazm ve tuyugda olduğu gibi mahlas söylenmez. Bununla birlikte bazı şairlerin, özellikle Haleti ve İbrahim Hakkı’nın, bazı ruba’ilerinde mahlas söyledikleri de görölmüştür.”¹¹³ bilgilerine yer vermekte ve devamında, “Ruba’ide bir fikrin derlenip toparlanarak kısaca söylenmesi gerektiğinden iyi bir rüba’i söylemek oldukça güçtür. Önce şairin söylenecek ve okuyucunun dikkatini çekecek önemli bir fikri olması gerekir. Bu bakımdan hemen bütün şairler ruba’i yazmayı denedikleri hâlde bu konuda başarılı olan şair azdır: İran’da Ömer Hayyam, Araplarda Ömer b. Farid ve Türk edebiyatında Haleti gerçek ruba’i ustası olarak tanınmış nadir şairlerdendir.”¹¹⁴ bilgilerini de eklemektedir.

Daha önceki kısımlarda Türklerin rubai nazım şeklini İranlılardan aldığı belirtilmişti. Bu konu ile ilgili olarak Haluk İpekten: “En eski Türk şiirinin dörtlüklerden meydana gelmesi Ruba’inin Türk şairleri tarafından kolaylıkla benimsenmesine yol açmıştır. Fuat Köprülü’nün araştırmalarına göre, Türkçe ruba’inin başlangıcı XII. yüzyıla kadar iner. Yüzyıllar boyunca da az ya da çok bütün şairlerce kullanılmıştır. Müretteb divanların çoğunda hiç olmazsa birkaç ruba’i mutlaka bulunur. Birçok nazım şeklinde olduğu gibi ruba’inin de Anadolu’da öncüsü Mevlana (ölm. 1273)’dır. Felsefi fikirlerinin olgunluğuyla ruba’inin en güzel örneklerini Mevlana vermiştir. Divan-ı Kebir’de 1500 ruba’isi vardır. Mevlana’nın ruba’ileri Farsça olduğu hâlde, öteki Farsça şiirleri gibi Türk şairleri üzerinde çok etkili olmuştur.”¹¹⁵ değerlendirmesinde bulunmakta, Cem Dilçin ise bizdeki rubai kullanımını daha gerilere götürmekte ve: “Türk edebiyatında XIV. yüzyıldan sonra rubai yazılmaya başlanmıştır. XVII. yüzyıl şairlerinden Azmizade Haleti rubailerleriyle tanınmışsa da, bu yolda büyük başarı gösterememiştir. Yine XVII. yüzyıl şairlerinden Nâbi, divanını tertip ederken, her harf ile başlayan gazellerin başına aynı uyakta bir rubai koymuştur.”¹¹⁶ değerlendirmesini dile getirmektedir. Fakat bu nazım şeklinin

¹¹² İskender Pala, Divan Edebiyatı, s. 79-80.

¹¹³ İpekten, a.g.e., s.76.

¹¹⁴ a.g.e., s.76-77.

¹¹⁵ a.g.e., s. 77-78.

¹¹⁶ Dilçin, a.g.e., s. 208.

kullanımı bize hangi milletten geçmiş olursa olsun; kaçınıcı yüzyılda kullanılmaya başlanmışsa başlasın, yine Dilçin'in değerlendirmesi ile: “*Rubai ince duygu ve düşüncelere, nükteli buluşlara çok uygun olduğundan, divan edebiyatı nazım biçimleri içinde günümüze kadar canlılığını yitirmeden yaşayabilmiş tek biçimdir.*”¹¹⁷

Halman da, rubainin günümüze dek gelişi ile ilgili olarak, içinde daha çok rubai tarzı şiirlerinin bulunduğu **Dört Gök Dört Gönül** isimli şiir kitabının ön sözünde: “ ‘*Aruz öldü, rubai türü geçmişte kaldı.*’ diyenler yanılıyorlar. Rubai, birçok çağdaş şairin benimsediği bir biçim... Kimisi, vezinsiz kafiyesiz yazıyor. Ama, klasik anlayışta (rubai türüne özgü vezinlerle, kafiye) yazanlar da var - hem de günümüz Türkçesini tertemiz kullanarak. Yahya Kemal Beyatlı'dan sonra yaşamayacak sanılan rubai, 1990'lı yıllarda dinç.”¹¹⁸ değerlendirmesini yapmaktadır.

Rubai nazım şeklinin şiir geleneğimizin iki önemli kanalından birinin, divan şiirinin nazım şekillerinden biri olması, bu nazım şekli ile şiir söyleyenleri kuşkusuz, gelenekle buluşturur. Halman da divan geleneğinin ciddi biçimde terk edildiği 21. yüzyılın arefesinde bu nazım şekliyle toplam 368 manzume söylemiştir. Bu şiirler, bizzat Halman tarafından sınıflandırılmıştır. Buna göre bu şiirlerin 91'i aşk rubaileri; 76'sı adalet rubaileri; 197'si göçebe rubaileri; 4'ü de Yunus Emre rubaileri başlıkları altında toplanmıştır.

Yaşayan, dupduru bir Türkçe ile söylenen bu rubailerin en dikkat çekici tarafları, rubailerin genelinde imge yoğunluğunun bulunuşu ve çağrışım gücü yüksek kelimelerin tercih edilmesiyle birlikte nazım şeklinin zaruri kıldığı nükteli ve hikmetli söyleyişlerin şaşırtıcı sağlamlığıdır. Rubailerin tamamı aruz ölçüsü ile kaleme alınmıştır. Bu rubailerde, Halman'ın diğer şiirlerinde de görülebileceği gibi, hiçbir aruz kusuruna tesadüf edilmez:

Sen

Sen bin yüce destan içeren bir dizesin, a
Cennet susuyor aşkı yücelttikçe sesin. a
Her rengini senden alıyor gökkuşağı; b
Dört mevsimi bin mevsim eden mucizesin. a

(Ümit Harmanı, Aşk Rubaileri, s.131)

¹¹⁷ a.g.e., s. 208.

¹¹⁸ Talat Sait Halman, Dört Gök Dört Gönül, s.V.

Seziyor

Kuş, sırrını gömdüyse de, rüzgâr seziyor; a
Dal, aşkı unutmuş, deli bir nar seziyor. a
Tarih, kan sürmüş ama her mutlu çağa, b
Bir soylu yarından gür umutlar seziyor. a

(Ümit Harmanı, Adalet Rubaileri, s.157)

Umut Harmanı

Her ıssız ağaçta biz bir orman buluruz; a
Buğday kurumuş mu, onda harman buluruz. a
Yol yorgunu, gök yılgınıdır başkaları; b
Biz yolda umut, ufukta derman buluruz. a

(Ümit Harmanı, Göçebe Rubaileri, s.196)

Yunus Emre'ye Rubailer

Cennetteki kuşlar gibi inlerdi Yunus, a
Allahtaki insanlığı dinlerdi Yunus . . . a
Canlar canı sevdikçe soğuk suyla yanıp b
En kutsal ateşlerle serinlerdi Yunus. a

(Ümit Harmanı, Yunus Emre'ye Rubailer, s.229)

Verilen örnekler üzerinde de görüleceği gibi şekil özellikleri bakımından klasik rubainin gereklerine uygun olarak dört dize şeklinde oluşturulan rubailerde asıl verilmek istenen mesaj ve anlam yükü, rubainin genel özelliklerine uygun olarak üçüncü ve dördüncü dizelere yüklenmiştir.

Halman'ın rubaileri divan şiirindeki rubailerin birçok özelliğini taşımakla birlikte klasik divan rubaisinden farklı özellikler de gösterir. Divan edebiyatı şiirinde rubailerin özel isimleri bulunmazken, Halman rubailerine özel başlıklar verir. Rubailerini: Aşk Rubaileri, Adalet Rubaileri, Göçebe Rubaileri ve Yunus Emre Rubaileri ana başlıkları ile sınıflandıran Halman, her dörtlük için de dörtlüklerde kullanılan konu ve temaya uygun birer başlık kullanır. Örneğin Aşk Rubaileri kısmında: “ Bu Cennet, Sen, Kutlu Umut, Çağlayan, Düş ... gibi başlıklar; Adalet Rubaileri kısmında Seziyor, Can, Tane, Susarken, Gördüklerimiz, Erdem Körü, Kibir, Yaratı, Güç, ... gibi başlıklar; Göçebe Rubaileri kısmında Sor, Sev, Tanrıların Faniliği, O Mevsim, Yılgın, Cennet Kolu, Sessiz Su ... gibi başlıklar kullanmış; Yunus Emre Rubaileri kısmında ise rubailer başlıksız olarak art arda sıralanmıştır.

Halman'ın rubailerinde, divan şiirinde olduğu gibi, kafiye ve redife sıkı bir bağlılık görülür. Bu bağlamda şiirlerinde zengin ve tam kafiyei yeğleyen şairin redifin her türlüüne müracaat ederek ahengi tesis etmeye çalıştığı fark edilir.

Halman, rubailerinde konu ve tema bakımından da klasik anlayışı takip etmiştir. Şair, dünya görüşünü, felsefesini, tasavvufi düşüncelerini, maddi ve manevi aşklarını en özlü bir biçimde sade bir Türkçe ile anlatma yoluna gitmiş; fakat bu öğretici konu ve temaları işlerken şiirin temel niteliği olan, sanatlı söyleyişi, imgeleri, kelimelerin çağrışım gücünden faydalanmayı da ihmal etmemiştir. Böylece yaşayan Türkçenin sanatlı bir söyleyişle öğretici konuları da dile getirebilecek güçte olduğunu göstermiştir.

Halman, Dört Gök Dört Gönül'ün ön söz kısmında rubailerin konuları ile ilgili olarak: *“Kitaptaki rubaileri üç ayrı bölüme koydum: Birinci bölüm, “Aşk” . . . ikincisi, “Adalet” başlığını taşıyor ama, içinde erdemlerin yanı sıra, kötülüklerimiz, kusurlarımız, günahlarımız konusunda da şiirler var. Üçüncü bölüm, ulusumuzun tarihindeki “göçebelik” döneminin duygu ve düşüncelerini, yaşantılarını yönelişlerini anlatmaya çalışan iki yüze yakın dörtlükten oluşuyor. Bu bölümdeki rubailer, ayrı ayrı okunabilen şiirler ama, bu kültür döneminin panoramasını ve iç yaşamını geniş bir çerçeve içinde yorumlamaya çalışıyor.”*¹¹⁹ bilgilerini vermektedir.

Göçebe Rubaileri başlığı ile ele aldığı kısımla ilgili olarak şair: *“ ‘Göçebe Rubaileri’ başlığı altında sunduğum şiirler, hep bir arada, bir göçer toplumun yaşamını anlatmaktadır. Doğa içinde hareket eden, bozkırları yaylaları dereleri tepeleri canını dişine takarak aşan insanların öyküsü... İçinden geçtikleri güzellikler^{1e} ve tehlikelerle içli dışlı olmuş mert, tevekküllü, öfkeli, umutlu bir kabilenin ruhu...”*¹²⁰ değerlendirmesini yapmaktadır.

Göçebeliğin birçok toplumda olduğu gibi, bizim ülkemizde de ilkel gibi görülüp horlandığını vurgulayan Halman, bu kısımdaki rubailerde göçebe kültürünün olumlu özelliklerini yansıtmaya çalışırken: *“Bu rubailerde, tekil ve çoğul açısından, göçebelerin savaşımlarını, Göktanrı inancını, şamanistik ve panteistik duygularını, doğa içindeki tedirginliğini ve huzurunu, akın akışla gelişen yaşantılarını, bireysellik ve birlikteliğini, barış özlemini, gelenekleri korurken bir yandan da yenilikleri arayışını,*

¹¹⁹ age. s.VI.

¹²⁰ age. s.65.

yaşam ve ölüm anlayışlarını dile getirmeye çalıştım.”¹²¹ değerlendirmesini yapmaktadır.

Öte taraftan göçerlik değerlerinin kültürümüzde, manevi yaşantımızda sürüp gitmekte olduğu kanaatini vurgulayan Halman bu konuyu irdelemekteki maksadını da: “Amacım, yalnızca, kapanmış bir dönemi bugünün diliyle yakalayıp sunmak değildi. Toplumumuzda sürüp giden “yerleşik göçebelik” gerçeğini de ortaya koymaya çabaladım.”¹²² şeklinde açıklamakta ve: “Sanırım, iki yüze yakın göçebe rubaimi ve tuyuğumu okuduğunuzda, hem İslamiyet öncesi Türk boylarının yaşamını, hem de sonraki dönemlerde ve bugünün Türk kültüründe köklü sayılabilecek birçok göçer nitelikleri bulacaksınız. 15 yüzyılı kapsayan bir maceradan özler ve izler vermeye çabaladım. Ama, göçebe şiirlerim her şeyden önce, birer evrensel şiir olmak umudunda.”¹²³ değerlendirmesi ile Göçebe Rubailerinin de yöresel kalmayıp, evrenselleşmesi umudu taşıdığını bilhassa dile getirmektedir.

4.1.2.2. Tuyug (Tuyuk)

Divan edebiyatı nazım şekilleri genellikle Türklerin ya Araplardan ya da Farslardan alarak kullandığı şekillerdir. Divan edebiyatı nazım şekilleri içerisinde şarkı ile birlikte kaynağını Türk kültüründen alan şekillerden biri de tuyugdur. Tuyuğun kavram olarak ve nazım şekli olarak kaynağını nereden aldığı ile ilgili olarak Haluk İpekten: “Türkçe bir kelime olan tuyug (toyık, toyuk) sözlük anlamıyla “şarkı söyleme, övme, kapalı, gizli ve cinaslı, imalı söz” demektir. Edebiyat terimi olarak tuyug, Arap ve İran edebiyatlarında görülmeyen, yalnız Türk edebiyatında kullanılan bir nazım şeklinin adıdır. Başlangıcı, millî Türk şiirinin nazım şekli olan dörtlülüklerdir. Tuyug, Halk edebiyatındaki maninin Divan edebiyatında ruba’i karşılığı olarak görülen şeklidir. Bu nazım şekli üzerinde araştırmalar yapan Samoylovic ve Fuad Köprülü’ye göre, Oğuz Türklerinin Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Irak’a yerleşmeleriyle dört mısralık halk şiirleri bu bölgede “Fehleviyyat” denilen ve aruzla yazılan, bestelenip söylenen ruba’ilerden etkilenecek tuyug şekline dönüşmüştür. Türk şairleri böylece öteden beri kullandıkları toyuk, koşuk ve mani şeklini aruzla söylemeğe başlamışlardır. Tuyugda Mani ‘nin cinaslı kafiyesi

¹²¹ age. s.66.

¹²² age. s.67.

¹²³ age. s.67.

korunduğu gibi, 11 heceli hece vezni de aruzun kısa “Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” kalıbına uydurulmuştur.”¹²⁴ ifadelerine yer vermektedir.

Cem Dilçin de konu ile ilgili İpekten’e benzer bilgiler vermektedir. Ona göre: “Tuyuğ, uyak düzeni rubai gibi olan ve aruzun yalnız Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün fâ’ilün kalıbıyla yazılan 4 dizelik bir nazım biçimidir. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı, üçüncü dizesi serbesttir(a a x a). Halk edebiyatında on birli kalıpla yazılan mani biçimindeki şiirlere de tuyuğ denir.”¹²⁵

Bu izahlardan sonra tuyuğun yalnız Türk edebiyatında görüldüğünü de belirten Dilçin, bu nazım şeklinin halk edebiyatındaki mani biçiminin karşılığı sayılabileceğini, manide olduğu gibi tuyugda da genellikle cinaslı uyak kullanıldığını, bu biçime daha çok Azeri ve Çağatay edebiyatlarında rastlanıldığını, edebiyatımızda en çok tuyug yazmış şairin de Kadı Burhanettin olduğunu dile getirir. Kadı Burhanettin’in haricinde İvaz Paşazade Atayı, Nesimi ve Ali Şir Nevai’nin tuyuğlarıyla meşhur olduğu bilgisini aktaran araştırmacı, XVI. yüzyıldan sonra edebiyatımızda hemen hemen hiç tuyug yazılmadığını vurgular.¹²⁶

İpekten, ayrıca bazı şairlerin bu nazım şekli ile ilgili fikirler beyan ettiğine işaret ederek, bu fikirleri: “Tuyug yazan şairlerden Ali Şir Neva’i ve Babur Şah bu nazım şekli hakkında bilgi vermişlerdir. Nevai, Miznü’l-evzan ve Muhakemetü’l-Lugateyn’de tuyug’un “Remel-i müseddes-i maksûr” vezniyle söylendiğini ve kafiyelerinin cinaslı olması gerektiğini anlatmıştır. Babur Şah da Aruz Risalesi’nde “Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” veznini anlatırken, bu vezinle Türkçe tuyuglar yazıldığını; bu nazım şeklinde iki ve üç kafiye’nin cinaslı olabileceği gibi ilk ve üçüncü mısraları kafiyesiz ve cinassız tuyuglar da yazılabileceğini söylemiş, Neva’i tuyuglarından örnekler vermiştir.”¹²⁷ şeklinde özetlemekte ve bu nazım şeklinin özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

“Tuyug’un başlıca özelliği, mani’de olduğu gibi kafiyelerin cinaslı kelimelerden seçilmesidir. Buna karşılık iki mısra’ı cinassız hatta hiç cinassız tuyuglar da vardır.

Tuyuğ’da ikinci özellik, hemen hemen yalnız “Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” kalıbıyla yazılmış olmasıdır. Bunun dışındaki kalıplarla yazılmış tuyug hiç yok

¹²⁴ İpekten, a.g.e., s. 80.

¹²⁵ Dilçin, a.g.e., 2007 s.210.

¹²⁶ a.g.e.,s. 211.

¹²⁷ İpekten, a.g.e., s. 80.

denecek kadar azdır. Örnek olarak Nesimi'nin *Feilâtun mefâ'ilün Fe'ilün* kalıbıyla 1 ve "*Mef'âilün mef'âilün fa'ülün*" kalıbıyla 2 tuyug yazdığı gösterilebilir. Tuyug'da da mani ve rubaide olduğu gibi önemli bir fikir söylenmeğe çalışılır. Yine bu şekillerde olduğu gibi tuyuglarda da mahlas söylenmez. Tuyug nazım şekli divan yazmalarında çoğu kez kıt'a ya da ruba'i başlıkları altında verilmiştir."¹²⁸

İpekten, tuyug nazım şeklinin daha çok Azeri ve Çağatay edebiyatlarında kullanıldığını belirtmekte ve bu şeklin kullanım sahaları ve kullananları ile ilgili olarak ise şunları söylemektedir: "*Anadolu edebiyatının başlangıcında da bazı şairler tuyug yazmışlardır. Azeri edebiyatında tuyug ilk olarak XIV. yüzyıl şairlerinden Kadı Burhaneddin ve Seyyid Nesimi'de görülmüştür. Kayseri kadısı iken siyasi hayata atılan ve bütün hayatını bir devlet kurma çabasıyla savaşlar içerisinde geçiren Kadı Burhaneddin (ölm. 1399) aynı zamanda büyük bir alim ve duygulu bir şairdir. Divanında gazel ve ruba'ileriyle karışık olarak 119 da tuyug vardır. Çoğu tasavvufi olan bu tuyuglar sade bir Türkçe ile söylenmişlerdir. Bazıları cinassızdır. Aynı yüzyılda bir başka Azeri şairi Sevyid Nesimi (ölm. 1404) samimi ve coşkun bir şairdir. Hurufiliğin kurucusu olan Fazlullah Hurufi'nin halifesi olan Nesimi, kendisine gelinceye kadar harf oyunlarından ileri gidememiş olan hurufiliği canlı bir hâle getirmiştir. Divanı'nda kaside, musammat ve gazelleri yanında 363 de tuyug vardır(131). Nesimi'nin tuyuglarının özelliği hemen hepsinin cinassız olmalarıdır. Ayrıca 280 tuyugda bütün mısralar kafiyevidir. Kafiyelerin de büyük bir kısmında redif kullanılmıştır.*

Tuyug nazım şeklinin asıl kullanım alanının Çağatay edebiyatı olduğu anlaşılıyor. Babur Şah'ın bildirdiğine göre tuyuglar bestelenerek sultanların şiir ve musiki toplantılarında okunur ve pek beğenilmiş. Ali Şir Neva'i de Tezkire'sinde tuyug yazan şairlere özellikle yer vermiş ve tuyuglardan örnekler göstermiştir. XV. Yüzyıldan önce de tuyug yazan pek çok şairin bulunduğu Çağatay edebiyatında, bu yüzyılda Sultan İskender-i Şirazi, Lutfi, Nevai tuyug yazan şairlerin en tanınmışlarıdır."¹²⁹

Bu değerlendirmelerde her ne kadar tuyuğun 16. yüzyıldan itibaren hemen hemen hiç kullanılmadığı vurgulansa da 21. yüzyılda Türk şiirinin divan geleneğine hediye ettiği bu millî şekli unutmayan, unutturmayan bir şairimiz vardır ki, o da Talat

¹²⁸ a.g.e., s. 80.

¹²⁹ a.g.e., s. 80-82.

Sait Halman'dır. Halman'ın rubaiden sonra, edebiyat hayatımızdan silinmeye yüz tutan bu geleneksel nazım şeklini de kullanması, onun şiir geleneğimizle ne denli sıkı bir bağ tesis ettiğini gösteren delillerdendir. Şairin, şiir kitabında 100 adet tuyuğu mevcuttur.

Sadece tuyug yazmakla yetinmeyip, tuyug hakkında fikirler de beyan eden Halman, **Dört Gök Dört Gönül** isimli kitabında Tuyug Anlatımı başlığı altında tuyug ile ilgili olarak: *“Aruzla yazılmış dörtlükler arasında, rubai hep baş köşede kalmıştır ama, ‘tuyug’ çok daha bizden, çok daha özgün.”* ifadelerini kullanmaktadır. Tuyuğun en eski Türk şiiriyle Arap-Fars geleneği arasında bir köprü olduğunu da ifade eden Halman, bu nazım şeklinin özellikleri ile ilgili olarak da: *“ ‘Tecnis’ sanatını işleyen, yani çoğu zaman cinaslı sözler ve kafiyeyle bezenen tuyuğlarda bir yandan hikmet, felsefe ve tasavvuf, bir yandan da duygu ve imge ağır basmaktadır. Ünlü Türkiyatçı Radloff’a göre, Sibiry’a’daki Türk kökenli topluluklarda tuyug, ‘kapalı’, ‘her taraftan çevrili’, ‘gizli’ anlamına gelir. Bu, gizemden çok, kendi içinde bütünlüğü olan, bir düşünceyi ya da duyguyu kesin bir çerçeve içerisinde dört başı bayındır olarak dile getirip tamamlayan demek olsa gerek. Bir başka yoruma göre de, ‘tuyug’ terimi, belki ‘duymak’ ile ilişkilidir, yani ‘duygu şiiri’ diye tanımlanabilir. Eski tuyuğlarda düşünce yönü de, duygu öğeleri de egemendir.”* der. Dört yüzyıldan uzun süre hiç tuyug yazılmadığını ve Sehi Tezkiresi’ne dayanarak bu türün, Osmanlı şairleri arasında gözden düşmüş olduğunu, hatta alay konusu edildiğini söyleyen Halman: *“Oysa, tuyugdan vazgeçmek, Divan edebiyatını Türklere özgü bir türden yoksun bırakmak ve şiirimizi büsbütün Arap-Fars boyunduruğuna sokmak sonucunu vermiştir.”* ifadeleri ile bu türü korumanın edebiyat kültürümüz açısından değerini ortaya koymaktadır.

Halman, Cumhuriyet Döneminde kendisinin ve başka şairlerin tuyug türünü diriltme çabalarını da: *“Cumhuriyet Döneminde, başta Yahya Kemal Beyatlı olmak üzere, düzinelerle şairimiz, binlerce rubai yazdı, yazıyor. Özellikle Hayyam’dan ve Mevlana’dan birkaç bin rubai çevirisi yapıldı. Ama tuyug üzerinde hiç durulmadı. 1970’lerin ikinci yarısında ben, tuyug türünü diriltmek ve günümüzün duyarlılığı ve diliyle geliştirmek çabasına koyuldum. Yayınladığım yüzden fazla tuyugun çoğu, elinizdeki kitapta (Dört Gök Dört Gönül) yer almaktadır. 1981 ‘de Şiir-Tiyatro Yayınları’nın çıkardığı ‘Tuyuglar’ başlıklı kitabımın ‘Ön söz’ünde demiştim ki: ‘Şiirimizin en önemli türlerinden birini yeniden değerlendirmek yolundaki çabalarımı*

okurlar beğenirse dünyalar benim olur. Bir dileğim de, başka şairlerin tuyug türüne iltifat etmesidir.’ Sevinerek gördüm ki Hasan İzzettin Dinamo serbest vezinle güzel tuyuğlar yazdı. Seyfettin Başcılar ile Fırat Kızıltuğ, aruzla tuyuğlar yarattılar. Umarım, tuyug kervanına başka şairler de katılır.”¹³⁰ cümleleri ile anlatmaktadır.

Halman’ın tuyug ile ilgili beklentilerini paylaştığı *Tuyuglar ve Başka Dörtlükler* adlı kitabının ön sözüne bakıldığında da, yukarıdaki bilgilere ek olarak Halman’ın şu bilgilere de yer verdiği görülmektedir: (Tuyugların) “*Her biri, türün öz vezni olan ‘Fâilâtün fâilâtün fâilün’ ile, aaba biçiminde (ara sıra aaaa, yani dört mısraın her biri kafiyeleşmiş olarak) yazılmıştır. Kimisinde aruz kalıbının ötesine yönelmek amacıyla, mısralar kırık sunulmaktadır.”¹³¹*

Halman tuyuglarını nazım şeklinin zaruri kıldığı ‘Fâilâtün fâilâtün fâilün’ kalıbı ile söylemiş; tuyugların büyük çoğunluğunu aaba şeklinde kafiyeleşmiş, sayıları çok az olmakla beraber kimi tuyuglarda aaaa kafiye şemasını tercih etmiştir. Kırık mısralı tuyugların mevcudiyeti Halman’ın bu nazım şekline getirdiği yeniliklerin mihverini teşkil etmektedir.

Kimin Tuyuğu

*Adsız askerler şehit—taklar kimin? a
Köylüler çırpındı—topraklar kimin? a
Meyvalar hep zorbanın: dal soygunu. b
Düşmeyen görkemli yapraklar kimin? a*

(Ümit Harmanı, *Tuyuglar*, s.103)

Kalbur Saman

*Kin. Samanlar ezmek ister kalburu . . . a
Öç:
cemaat, tekme—yumruk, cumburu. a
Saldırırlar
kör körün can düşmanı; b
Hırpalar nefretle
kambur kamburu. a*

(Ümit Harmanı, *Tuyuglar*, s.104)

¹³⁰ Halman, *Dört Gök Dört Gönül*, s.135.

¹³¹ Talat Sait Halman, *Tuyuglar ve Başka Dörtlükler*, Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara s.8.

Karabasan

Anneler doğmaz, ölür.

Çil yavrusu, a

Bir yiğit çağ.

Kurdu peygamber pusu. a

Aşk, ölümden sonradır.

Düş.

Yumrusu . . . a

Tanrıdan bir ses getirmez kumrusu. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.105)

Yun

Bir davar

yönsüz

çobansız

aç. Koyun. a

Hangi çıplaklarda altınlar? Soyun. a

Oy çalanlar, dört kol oynar, göz oyar. b

Suçlu?

Sen. Siz.

Taş kesilmiş toplum. Oyun. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.107)

Yağma

Yağma var. Açlık ve özlem yorgunu a

Artık affetmez bu çirkin soygunu . . . a

Yağma yok. Açlık ve özlem yorgunu a

Görmez olmuş bunca iğrenç vurgunu. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.109)

Kuşdili

Martı:

topraksız, denizsiz

kuş dili . . . a

Ufka kör

yönsüz

süzer dar sahili— a

Dalga

rüzgâr

bir tutam çöp

sis

kaya . . . b

Martı, şair kuşların en cahili a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.112)

Göz / Dağ

Aşk büyür gömgök:

küçümser göz, dağı. a

Cılk yürek ummaz;

iyimser göz, dağı a

Yakmadan,

nuruyla okşar, kurtarır. b

Ürperir yer gök;

gülümser gözdağı. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.114)

Fal

Fal bakarken korkuyor bir çingene: a

Bir soğuk el, bir ceset, kaç bin kene . . . a

Aşkı ölmüş yol, cehennemden geçer. b

Sevgisiz kalmak—kenetlenmiş çene. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.114)

Gölge Oyunu

Perde kur.

Şem'a yak. a

Gülmek, eceldir.

Oynaşır

sevgiyle

def

ham

hum

dayak . . . a

Gölgelerden kurtuluştur kahkaha:

b

Eş olur zenginle

Hay Hak!

yalnayak. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.121)

Zafer

Ordular bitkin. Savaş bitmiş. Zafer.

a

Ölmemiş—vahşetten iğrenmiş nefer.

a

Bando, bayrak, tak, nişan. “Ah keşki,” der. b

“Sönmeyip kalsaydı tek bir gözde fer.”

a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.126)

Halman'ın tuyuglarında genel olarak sosyal konular işlenmiştir. Şair rubailerde olduğu gibi tuyuglarında da yaşayan Türkçeyle konuşmuştur. Onun klasik

tuyuglardan farklı olarak her tuyuga işlenen konu ve temaya göre özel başlıklar vermesi geleneği dönüştürerek devam ettirme çabasının bir sonucu olsa gerektir.

4.1.2.3. Kıt'a

Kıt'a, en az iki beyitten oluşan nazım biçimidir. Beyit sayısı ikiden fazla olanlara kıt'ayı kebire (büyük kıt'a) adı verilir. İki beyitlik kıt'alar için, divan şiirinde bentlerden kurulu nazım şekillerinin, (msl. murabba, şarkı, muhammes) her bir parçasının adı olan "bent" kelimesi de kullanılagelmıştır.

Divan şiirinde kıt'alar mahlassız şiirlerdir. Dizeleri arasında anlam bütünlüğü bulunur. Konuları önemli bir düşünce, hikmet, nükte, yergi, övgü, hayal, görüşü vs. olabilir. Bir, iki ve dördüncü dizeleri birbiriyle kafiyeli olan kıt'alara "nazım" denir. Beyit sayısı ikiden artık olan kıt'ayı kebirler matlaı olmayan gazele benzer. Ancak konu yönüyle gazelden ayrılır. Bu nazım şekliyle daha çok tarih, muamma, lugaz ve hicviye yazılır. Bu tür kıt'aların herhangi bir beytinde mahlas bulunabilir. Kafiyeleşimi a-b, c-b, d-b, vs. şeklinde devam eder. Beyit sayısı 5 ila 12 arasında değişir. Ancak daha uzun veya kısa kıt'ayı kebirler de yazılmıştır.

Kıt'alar, müstakil şiirler olarak divanların sonunda "Mukattaat (kıt'alar)" başlığı altında yer alır. Ancak musammatlar bölümünün sonunda da kıt'a nazım şekliyle yazılmış manzumelere (muamma, lugaz... gibi) de rastlanır.¹³²

Halman'ın **Ümit Harmanı** isimli kitabında Kıt'alar başlığı ile kaleme aldığı kısımda 10 adet şiiri vardır.

Pala'nın yukarıdaki nitelemesine göre, Halman'ın kıt'alarının büyük çoğunluğu birer nazımdır. Çünkü dörtlüklerin birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri birbiri ile kafiyelidir.

Seni Sevmek

*Sevdim seni: artık erimez buzda nakışlar; a
Bir hiçliğe varmaz kara topraktan akışlar. a
Sevdim seni: görkemli anıtlarla dolar gök; b
Bir yepyeni anlam bulur Allaha bakışlar. a*

(Ümit Harmanı, Kıtalar, s.236)

Pala, kıt'aların konularının önemli bir düşünce, hikmet, nükte, yergi, övgü, hayal, görüşü vs. olabileceğini belirtmektedir. Halman'ın kıt'alarında da aşk, töre,

¹³² Pala, Divan Edebiyatı, s. 66.

ölüm, barış, hayaller soyut ifadelerle verilmeye çalışılmıştır. Kıt'aların aruz ölçüsü ile mahlas belirtilmeden yazmış olması geleneksel kıt'a ile benzerlik gösterdiği hususlardır. Fakat Halman'ın kıt'alarının klasik divan kıt'alarından ayrılan yönleri de mevcuttur. Bu farklılıkların ilki Halman'ın kullanmış olduğu sade dildir. İkinci farklılık ise Halman'ın kıt'alarında görülen özel başlıklardır. Zira divan kıt'alarında başlık olarak sadece nazım şeklinin ismi kullanılırken; Halman, kıt'alarında Seven Ölüm, Hangi Özgür?, Yok Töre, Yanık Su, Ecelin Kanatları, Yaratanlar, Yeni Tanrı, Seni Sevmek, Argın Kuyu, Ağusu gibi özel başlıklar kullanmıştır.

4.1.2.4. Gazel

İskender Pala, **Divan Edebiyatı** isimli kitabında gazel ile ilgili olarak: “*Divan edebiyatında en yaygın nazım şekillerinden biridir. Kelime anlamı “kadınlar için söylenen güzel ve aşk dolu söz”dür. Özellikle İran ve Türk edebiyatında çok sevilir ve yazılırdı. Arap edebiyatında kasidenin bir bölümü iken (tegazzül) sonradan ayrı bir şekil olmuş ve gelişme göstermiştir. Çoğunlukla 5 veya 7 beyit hâlinde yazılır.*”¹³³ bilgilerini vermektedir. Dilçin, bu bilgilerden farklı olarak gazelerde beyit sayısının 5-9 arasında değiştiğini, hatta Şeyh Galip'in gazelerinde 9-15 arasında beyitle yazılan gazeller olduğunu da belirtmektedir.¹³⁴

Gazellerin “*İlk beyti musarra (kendi arasında kafiye) olur. Daha sonraki beyitlerin ilk dizesi serbest, ikinci dizeler ilk beyit ile kafiyevidir (a-a, x-a, x-a, x-a, x-a, x-a, x-a).* Musarra olan ilk beyit matla (doğuş, başlangıç) adını alır. Gazelde birden fazla musarra beyit bulunabilir. Gazelin son beytine makta (kesme yeri, bitiriş); sondan bir önceki beytine ise hüsnü makta denir. Bu beytin de makta'dan güzel olması şarttır. Şair, mahlasını (takma ad) makta yahut hüsnü makta'da söyler.

Gazelin en güzel beytine beytü'l-gazel yahut şah (şeh) beyit denir. Beytü'l-gazelin yeri veya sırası önemli değildir. Gazelin dize ortalarında kafiye yapılmışsa musammat adıyla anılır. Bu tür gazeller dörtlüklerden oluşan bentler hâline dönüştürülebilir. Sonu getirilmemiş veya 5 beyitten az bırakılmış gazellere natamam gazel denir. Gazeller çok zaman başka şairler tarafından birkaç dize ilavesiyle bent şekline dönüştürülebilir. O zaman adları taştir, tahmis, terbi vs. olarak değişir.

¹³³ a.g.e, s.58

¹³⁴ Dilçin,a.g.e, s.109.

Nazireye (aynı vezin ve kafiye yazılan benzer şiir) çok elverişlidirler. Aşk konulu mesnevilerin aralarına da gazeller serpiştirilebilir.

Divan şiirinde gazele büyük önem verilmiştir. Lirik konusu, derli toplu yapısı, çekici şekli ile her divan şairinin özenle işlediği bir şiirdir. Gazeller işledikleri konulara ve bu konulara bağlı üsluplara göre çeşitli adlarla anılır. Aşkla ilgili her türlü acı, sıkıntı, mutluluk, sevgi, yakarış vs. içli duyguların anlatıldığı gazeller, âşıkane gazel adını alır. Fuzûlî'nin gazelleri gibi. İçki ile ilgili çeşitli düşünceler, dünya ve hayata aldırış etmeme, yaşamaktan zevk alma vs. konulu gazellere rindane gazel denir. Baki'nin gazelleri gibi. Kadın ve ten zevklerinin ağır bastığı bir aşkı anlatan gazellere şuhane gazel denir. Nedim'in gazelleri gibi. Hayat dersi veren, öğretici ve veciz söyleyişli gazellere de hakimane gazel denir. Nabi'nin gazelleri gibi.

Gazel, beyit bütünlüğüne dayalı bir nazım şeklidir. Buna rağmen bazı gazellerin bütün beyitlerinde aynı konunun ele alındığı görülür. Bu tür gazellere yek-aheng gazel denir. Eğer gazelin her beyti birbirinden ustalıklı söylenmişse buna da yek-avaz gazel denilir. Bu tür gazellere usta şairlerin divanlarında sıkça rastlanır. Gazelde aruzun hemen her kalıbı kullanılmıştır. Divan şiirinin en yaygın nazım şekli olduğundan, divanların büyük bölümünü gazeller doldurur. Bir divan oluşturacak şair Arap elifbasını esas alarak her harf ile sona eren en bir veya birkaç gazel yazmak zorundadır. Eskiden gazellerin bestelenerek okunduğu da bilinmektedir. Hatta bestelenmek üzere yazılmış gazeller vardır. Gazelleri makam ile okuyan kişiye gazelhan denilirdi. Gazel şeklinde şiirler yazan usta şairlere de gazelsera denilir. Türk şiirinin en ünlü gazelseraları arasında Fuzûlî, Nevi, Nabi, Nedim ve Sebk-Hindî tarzı gazelleri ile Şeyh Galip sayılabilir. Gazeller divanlarda kıt'alar ve mussammatlardan sonra tasnif edilir.¹³⁵

Halman'ın bu nazım şekli içinde değerlendirilebilecek tek şiiri 'Masal Sonu' isimli manzumedir:

Masal Sonu

Devlet başa. Kökler kopuyor kendiliğinden.
Kıl çengi yiğitler suyu sökmüş **iliğ**inden.

Kurban. Işığın tek gözü vardır, o da kördür.
Bozgun günü kim kurtaracak avları **inden**?

¹³⁵ Pala, Divan Edebiyatı,, s.58- 60.

*En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.
Toprak acı bilmez, koparır sevgiyi **dinden**.*

*Göç mevsimi kuşlar yine yorgun ve umutsuz,
Ermez ağaran kente yüreklerdeki **kinden**.*

*Kuzgun leşe. Gerçekten ölen, tanrıdır ancak.
Harmanları çılglıkla doğar ölgün **ekinden**.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.36)

Beş beyitten oluşan bu şiir, vezin, kafiye düzeni ve kafiye türleri bakımından gazel nazım şeklinin özelliklerini göstermektedir. Aruzun *mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün* kalıbıyla söylenen şiirde ulama/vasl dışında herhangi bir aruz uygulaması bulunmamaktadır. Şiir konu ve tema bakımından da Pala'nın "hakimane" tabir ettiği, Nabi tarzı veya hikemi gazel olarak da değerlendirilen üslubun bir örneği sayılabilir. Halman'ın bu gazeli, özel bir başlığın kullanılması, arı bir Türkçe ile yazılmış olması ve mahlas kullanılmaması yönleri ile divan şiiri geleneğinden ayrılmaktadır. Zira divan şiiri mahsulü gazellerde nazım şeklinin ismi dışında bir isimlendirmeye gidilmemekte, genellikle gazelin son beytinde mahlas söylenmektedir.

4.2. Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Muhteva

4.2.1. Konu ve tema

Talat Sait Halman'ın şiirleri ferdî ve fertlerin bir araya getirerek oluşturduğu toplumun, çoğunluğu evrensel kabul edilebilecek, bütün sorunlarına açıktır. Onun bu sorunlara bakış açısı ideolojik olmaktan ziyade hümanisttir. Şair insana ait bütün problemlere temas eder; toplumsal ve kurumsal aksaklıklara bir sanatkar dikkati ve hassasiyeti ile yaklaşır.

4.2.1.1. Ölüm

İlk günden bugüne ölüm konusu insanların gündeminden hiç çıkmamıştır. Ölüm üzerine değerlendirmeler yapan birçok dinî, felsefi anlayışlar ortaya çıkmış; herkes kendince ölüme bir anlam yükleyip, bu sırrı çözmeye çalışmıştır. Bu konu ile ilgili olarak Millî Eğitim Dergisinde "*Abdülhâk Hâmid'in Şiirlerinde Ölüm Tefekkürü Ve Mezar Tasavvuru*" başlığı ile bir araştırma yayınlayan Kemal Erol ölüm temasının edebiyatımızdaki seyri hakkında şu bilgileri verir:

“Hayat gibi beşerî ve evrensel bir gerçek olan ölüm de insanoğlunun zihnini var oluşundan beri meşgul edegelmiştir. Ölümü ilk gören insan ile günümüz insanı arasında ondan korkma ve bu hakikat karşısında acı duyma ile dehşete düşme konusunda önemli bir fark yoktur. İnsanoğlu, tarih boyunca yerin altını ve göğün boşluğunu kurcalamış ancak içine girmekten kurtulamadığı mezarın sırrını çözebilmiş değildir. Aslında insanın muzdarip olduğu nokta da işte bu bilinmezliktir. Ölüm, kimi toplumların kültür ve medeniyetlerinde, felsefî anlayış ve inanışlarında bir bitiş, tükeniş ve yok oluş olarak algılanırken; İlahî dinlerin akidelerine göre de ebedî âleme bir göçtür, yeniden doğuş için atılan ilk adımdır.

...

Türk edebiyatının da belli başlı temlerinden biri olan ölümün, daha İslamiyet öncesinde sagu ve destanların asıl konusu olduğu ve bu edebî ürünlerden bazılarının günümüze kadar intikal ettiği bilinmektedir. Ölen kişilerin ardından düzenlenen yuğ törenlerinde ağıtlar yakılmış, ölenin iyi yanlarının anlatıldığı sagular söylenmiştir. Ölüm temi, İslâm sonrası dönemde de edebiyatımızda varlığını devam ettirmiştir. Mersiyeler yoluyla Divân edebiyatında, ağıtlar yoluyla da Halk edebiyatında önemli yer tutan ölüm hâdisesi, Tanzimat sonrası edebiyatımızda –bilhassa şiirde- Fransız edebiyatının da tesiriyle metafizik bir derinlik kazanır. Aklın hâkimiyetinde varlık gösteren klasisizme karşı romantizmin edebiyata ve sanata getirdiği ferdîlik, sanatkârı duyuş ve düşüncesinde de serbest bırakır. Bunun sonucu olarak insanın kâinât karşısındaki duruşu, ölüm ve ötesi hakkındaki vaziyeti de değişecekti. Nitekim bu dönemde felsefî bir mahiyet kazanan varlık-yokluk, hayâl-hakikât, ruh, hilkât ve Allah fikri, din çerçevesinin dışında ele alınmaya başlanmış, divân ve halk şiirinde kazandığı manadan farklı bir anlama ve kavrama biçimiyle şekillenerek değişik bir mecraya oturmuştur.”¹³⁶

Halman’ın şiirlerinde de ölüm, sık kullanılan bir konudur. Halman şiirlerinde sık sık ölüme göndermeler yapılır.

Halman, uzunca bir şiir olan “Abbas Yolcu”’da hem Orhan Veli’nin konusu ölüm olan Kitabe-i Seng-i Mezar isimli şiirine atıfta bulunur, hem de ölüm karşısındaki duygularını, kendisini ölüme nasıl hazırlaması gerektiğini, âdeta ölüm öncesi provasını baştan sona hikâye eder:

¹³⁶ Kemal Erol, “Abdülhâk Hâmid’in Şiirlerinde Ölüm Tefekkürü Ve Mezar Tasavvuru”, **Millî Eğitim Dergisi**, 2005, sayı 168.

Abbas Yolcu

*İlkin
yokluğa sığınmak duygusunu
içine sindirmeli insan
yeni bir aşkın ürpertisiyle*

*Sonra
iştahla tutmalı ölümü
bir kutsal meyveyi soyar gibi.*

*Azat buzat
beni
cennet kapısında gözet,
salıvermeli topal bir örümceği
mavi bir aydınlığa uyanan mağaradan,
bir ninni mırıldanmalı
okşayarak çözer gibi bürümceği.*

*Ve sezmeli tohumların
tam patlamadan önceki şehvetini,
doğmalı canevinde
uzun özlemler ardından
samanyoluna kavuşan gecelerin büyüğü . . .*

*Abbas yolcu.
Yıllar yılı
“Ayıp ayıp!”
Umursamadıktan sonra.
Giderayak, perişan evrakı toplayıp
düzene koymalı biçare ailenin
dağınık işlemlerini hiç değilse.*

*Vasiyetname yazmalı bir yol—
anasının nikâhını istemezse avukatla noter.
“Ölüm hak, miras helal” demişler eskiden.
Baştan sona
ecel beşiğiymiş benim yaşamım:
Ne kadar çırpındımsa da
bir şeyler kurtaramadım aslanın ağzından.*

*Şimdi çoluk çocuğa ne miras kalır sanki
vaktiyle ölü fiyatına edindiğimiz
kırık dökük eşyadan,
üç beş baba yadigârından başka?
Bir de cılız banka hesabı var,*

ama onu geç bir kalem.
 Bari nişanları, eski kılıcı, antika saati
 kimlere bıraktığımı yazayım da
 şu senin, bu benim diye kavgaya tutuşmasınlar.

“Hazır mezarın ölüşü” ağızımdan düşmeyen söz.
 Gel gör ki
 ölmek de yaşamak kadar çetrefil.
 Adıma bir eşme kalsaydı keşke, hayrat,
 bağı yanıklara, yolculara zencefil . . .
 Kr talih, kim nerden bulacak o kadar parayı?
 Çaresiz, evlad ü ayal kalacak sefil.
 Yine de herkesi ayrı ayrı düşünüp gönöl almalı,
 hakkını yememeli hiç kimsenin.

Komşunun yalın ayak başı kabak ahretliğine
 yüreğim parçalanırdı ya,
 ona cep harçlığı bıraksam mı?
 Olmaz ki, mahallede ayyuka çıkar dedikodu.
 İyisi mi, şimdiden birkaç kuruş tutuşturayım eline,
 ama kızcağız
 “Bayram değıl, seyran değıl . . .” demez mi?

Taşradaki arkadaşlara birer mektup yollamalı
 ecelin beni okşayıp durduğunu sezdirmeden.
 Kalender, hatta keyifli laflar mı etsem?
 “Göreceğim geldi” dememeli ööl gözöl . . .
 Bir de bu sefer
 “Eliniz değıerse yazın” diye bitirmemek gerek.

Ve sonra, İstanbul’un doyum olmaz birkaç semtini
 dolaşmalı dünya gözüyle,
 savruk bir ömrün yan izdiğı lezzetleri
 şu son günlere sığdırarak yel yepelek . . .
 Serinlemek Bizans’tan kalma bir ayazmada,
 en yakın dallardan itlembik koparmak,
 mescidin kitabesini okumak ilk kez,
 Arnavut kaldırımlarına son bir serzeniş,
 şirket vapurlarını kalyonlarla yarıştırmak limanda
 ve yeniden inşa etmek
 Çıra gibi yanmış canım yalıları,
 okşamak

bir deri bir kemik kalmış sütçü beygirlerini,
 yerden iki üç kara dut alıp dişlemek,
 kulağımda yeniçerilerin gülbangi çınlarken
 muhallebicide kazandibi kaşıklamak, cennet taamı,
 karabatak taşlayan pileri kovalamak bunca yıl sonra,
 kr kuyuya sarkıp bir yankı bırakmak,

hatmilere, hüsnüyusuflara birer öpücük,
pencerelerdeki tüm saksılara,
kızkurularına merhaba . . .

Kim bilir, belki Orfeo gibi
dönmek kismet olur o semtlere
ve belki iskeledeki çınarla
mahallenin delisi
o güne dek unutmazlar beni.

Dost düşman bilir hurafelere inanmadığımı,
ama Tellibaba Tekkesinde
fukaranın birinin mumu sönmüş,
onu yakmalıyım gizlice.

Köşedeki kolsuz bacaksız dilencinin tasına
sadaka atsam cennete hak kazanacak değilim,
yine de yüreğime su serpilir
bir ayağım çukurdayken
hiç değilse bir ufacık sevap işledim diye.
“Emri hak” yaklaşırken
başka gözle bakılıyor kurda kuşa.
Radyoda papaz ölüsü mü kaldırıyorlar ne?
Arkadan bir gazel
hırçın kediler gibi odaları dolaşıyor bir bir.
Bunlar bile artık cana yakın;
maveradaki sessizlik daha mı iyi sanki?

Nasıl veda etsem
şu Allah’ın cenneti, kulların cehennemi kente?
El sallasam görür mü
imbatta şaşkına dönmüş mavnalar?
Dalgakİrandan ufka hem rahmet,
hem lanet okuyan
martılar ürperir mi bir an?
Ölüsü dirisine binmiş caddelerde
hangi yabancıya

“Hakkını helal et, hemşehrim” desem?
Acaba minarelere bir yanık türkü mü söylesem?
Hiçbirinin umurunda mı
sıradan bir adamın,
nergis gibi mağrur,
ölüme yaklaştığı
ve belki de ilk kez varlığını aştığı?

“İnadına bir piyango bileti almalı” diyorum—
en azından, züğürt tesellisi . . .
Kahrolası, param çıkışmıyor.

Niyet çekiyorum iş olsun diye:
 “Bu sene leyleği ayakta gördün” yazılı.
 Niyetçi—burnunda kocaman bir et beni—
 çocukluk masallarındaki Zebani.
 Güvercin
 uşmayı çoktan unutmuş, iniyor boyuna.
 Şadırvandan bir maşrapa su içiyorum kana kana.
 Ömür boyu abdest almamışım:
 Nasıl kabul etsin cennet beni?

Bari bakkalın çakkalın hesabını görüp
 peşin paraya geçeyim son günlerde . . .
 “Borçlu ölmez, benzi sararır” derler;
 borçsuzun benzi sararmıyor mu?

Hiç olmazsa ölümlüğümü koymuşum bir kenara.
 Cenaze levazımatçısı
 “Lüküs tarife” diye dil döktü. Pabuç bırakmadım:
 Yoksa eş dost “Ayrılmı yok içmeye . . .” der.
 Bir de başımı sokacak bir yer bulsam . . .
 Kaç yıl oldu
 Şehitlikteki aile mezarlığımız dolalı.
 Gerçi ölmüşlerimizden uzaklara gömülmek de
 bir gurbet ama, onlar bağışlar beni:
 Bilirler ki oldum olası
 kafileden ayrı kalmışımdır.

Karıma, çocuklara birer mektup?
 Ölümlerden ölüm beğen:
 Duygulu yazsam belki okur okur ağlarlar,
 kuru yazsam yüreklerinde bir kurt yeniği:
 Bizi sevmiyor muydu?

Vedaları döşekteki son sözlere bırakmak da var:
 Can verirken sayıkladıklarımız
 şaşırtıcı da olsa, gizemli de,
 anılarda daha gür yaşar.
 Goethe “Işık, biraz daha ılık” diye mırıldanmış,
 Atatürk sormuş: “Saat kaç?”
 Babam, en son “Metin olun” demişti . . .
 Ben de başucumdakilerin unutmayacağı
 bir çift lakırdı tasarlasam bari şimdiden.

Yatalak olmamayı kafama koymuşum ya,
 ana sütü gibi tertemiz gideceğim.
 Kötü huylarıma içerleyenler
 “Bu herifi teneşir paklar” derdi hani;
 şimdi teneşir imrenecek,
 Su, kendi gibi, aziz bilecek mi beni?

Gazeteye ilan verilsin mi?
 Önceden hazır etsem mi ilanın yazısını?
 Hakçası, paraya yazık,
 ama adım gazetede çıkacak hayatımda ilk kez,
 bizim çocuklar belki
 önemseyecek “rahmetli pederi.”
 Fena mı?
 Onların adı da gazeteye geçmiş olacak.

Tabutumu yeşile mi saracaklar, bayrağa mı?
 Gerisi tasa değil doğrusu:
 Cami belli, cemaat dünden hazır.
 Nasıl olsa ecir sabır diye çığırışarak
 üşüşecek abullabut hısım akraba
 ile mahallenin leş kargaları.

Elden ne gelir, kendi geleneklerimize göre
 toparlanıp gideceğiz:
 İmamın dört çiftesine binmek böyle olur.
 Hintliler gibi cesedimi yakıp
 küllerimi ırmağa serpecek değiller ya.

Tören mören istemesem
 “Ölüsü kınalıdan ne beklenirdi?” der konu komşu,
 “Dinsiz imansız gitti . . . Cehennemde yanacak.”
 Varsın, “zındık” damgası vursunlar;
 eloğlu doğru söylemiş:

“Benden sonra tufan.”
 Ne var ki düşünmemek olmaz
 ailenin şerefini, sağ kalanların huzurunu.

Bilmem kaç rekât namazım kılınacak.
 Benim gibisinin cenazesinde
 ihtiram kıtası, bando mızıka,
 alacalı çelenkler olacak değil elbet.
 Bizim aslanlar musalladan omuzlayacak tabutumu,
 ağır ezgi fıstıkî makam
 yola koyulacağız.

Kabristanda okuyup üfleyecekler,
 Ye’cuc ile Me’cuc alkış tutarken,
 üstüme birer tutam taş toprak atarak
 çukura koyuverecekler beni.
 Belki öteki ölüler tedirgin olacak ama,
 Allah bilir ya,
 ne selviler umursayacak, ne de kuşlar.

Lokma dağıtılacak
 bizden bile yoksul ailelere.
 Evde hatim indirilecek:
 Ayılan bayılan olmaz inşallah.
 Biraz gül suyu serpilirse benim ruhum şad olur . . .

Kırk gün sonra Mevludum okunacak herhâlde.
 O gün camide ben de gezineceğim usulcacık
 ve sevineceğim
 Süleyman Çelebi
 merhaba bahrini benim için yazmış gibi.
 Şeker vereceklerdir kapıda,
 tatlı yiyenler adımla tatlı ansın diye.
 Çok sonra, mezar taşı da dikebilirler,
 üstünde vezni bozuk, yarım kafiye bir manzume,
 “Biricik Varlığımıza
 El-Fatiha”

Oldu olacak, dargınlarla barışmalı giderayak:
 Kırıldıklarım olmuştur, kırıldıklarım,
 İnsanlık hâli . . .
 Teneşir horozu, şirretlik etmemeli.
 Son demimde hiçbirisiyle
 can ciğer kuzu sarması olacak değilim ama,

bağışlayacağım
 başıma Deccal gibi dikilip
 anamdan emdiğim sütü burnumdan getirenleri,
 kan kusturanları bile
 onlar bana küs kalsalar da.
 Allah taksiratımı affeder mi, onu Allah bilir;
 kullar affetsin diye
 elimden geleni ardıma komayacağım.
 Bağışlamak, en yaman öç.

Bir de, yola düşmeden,
 evdeki kitapları kâğıtları düzene koymak var:
 Birikmiş bunca mektubu yeniden okuyup
 kimisini saklamak, kimisini yakmak . . .
 Peki, uğrunda ömür çürüttüğüm
 bunca yazı ne olacak?
 Eski yeni evrakı zarflara yerleştirerek
 iyice işaretlesem birer birer
 ve albüme dizsem aile fotoğraflarını

çıplak bebekler
 sünnet düğünü
 mülazım-ı evvel dayımla
 lepiska saçlı yengem

*bir Boğaz gezintisi
askerlik hatıraları*

*tavan arasına çıkıp
annemden kalma sandığı açsam
sadakora sarılmış
bir altıpatlar sıçrayacak üstüme
ve lavanta çiçekleri fışkıracak
kucak kucak . . .*

*Şu bahar temizliği yok mu,
işte asıl o, gözümü korkutuyor:
Ömür törpüsü.*

*Tevekkeli, atalarımız
“Ölümün ötesi kolay” dememişler.
Öbür dünyaya hazırlanmak ne zor.*

*En iyisi, ansızın göçüp gitmeli,
tek bir kanat çırpışıyla . . .*

*Görkemli bir şelalenin altında durup
başını göğsüne kaldırıncaya
Tanrıdan bile gizlenen
bir ebemkuşağını görmüş gibi.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

Baba, Ölüm şiiri ise, şairin 1948’de ölen babası Amiral Sait Halman ile 1983’te vefat eden oğlu Sait Halman için kaleme aldığı bir manzumedir. Bu şiirde evlat ve baba olarak Halman hatıraların eşlik ettiği bir duygu seli ile konuşur:

Baba, Ölüm

*–1948’de ölen Babam Amiral Sait Halman ile
1983’te ölen Oğlum Sait Halman için–*

*Babamla yürürdük yaz sabahları Gölcük’te
Barakadan bozma evde bırakıp kadınları
kırık aynalarla başbaşa . . .*

*Yürürdük Yavuz’a doğru:
Rıhtımda babalara sımsıkı bağlı,
mosmor, gurursuz duruyordu
Ve gönül yaralarından ölmüş mamutların
yazgısına uğramamak için,
Her gün yeniden batıyordu şanlı Yavuz.*

*Daha maviyi gömmemişti İzmit Körfezi,
Sürüyordu papatyaların sömürgesiz imparatorluğu,
İlk aşk gibi masum,
Değirmendere kirazların şehvetini yaşıyordu.*

*Babam, güneşe çıkar çıkmaz
Belli belirsiz dualara dalar giderdi:
Hurafesiz bir devrime inanmış yüreğinde
Muhteşem ya da bezgin
Bir yankı mıydı masallardaki kuyulardan?
Umutsuz bir barış türküsü mü?*

*Bilemezdim, karıncalar da dua eder mi?
Ben, adı var, kendi yok, o gölcüğü düşünürdüm
Ve oradan enginlere yürüteceğim donanmayı,
Tek bir papatya yolmaksızın,
Dallardaki kirazları okşayarak . . .*

*Savaş buyruğu vermişti tanrıların çığırtkanları:
Cehennem kartalları yırtıyordu yeri göğü;
Saklambaçlara ve öpücüklerle doymamış
Çocuklar ölüyordu ezik narçiçekleri gibi.*

*Yavuz'daki terzi,
deniz teğmeni üniformamın provasını yapacaktı.
Çocuklara teğmenden yüksek rütbe
vermezlerdi o zamanlar.
"Çok hastalık geçirdin," dedi Babam.
Şimdi keçiyolunda yürüyorduk, o önde, ben arkada.
"Ölümün eşiğinden döndün kaç kere . . .
Deniz subayı olamazsın."*

*İçim burkulmadı:
Benim düşlerimde muhripsiz denizler vardı
Denizaltılar geçmezdi mercan adalarımından . . .
Babamın göğsünde inip kalkan,
Oturma odamızın vitrininden yorgun bakan
Madalyalara özenmemiştim ki hiç . . .
"Çürüğe çıksan da," dedi Babam, "Üzülme,
Askerlerden başka kahramanlar da var dünyada."*

*İki martı birden tünemeye çabalıyordu
Karşıdaki direğin sivri tepesine . . .
Ve ikisi birden kayıp düşüyordu tâ aşağılara
Yere çarpacakmış gibi şaşkın.
Babam güldü davudi bir kahkahayla
Ve ben biliyordum ki
Umutsuz özlemlerde akbabalar*

Acemidir mavikuşlar kadar.

*Babamın iştahları vardı
 Fırından yeni çıkmış ekmekten sıcak . . .
 Susuzluğu artardı şadırvanlarda.
 Bahriye Nezareti memurlarından
 Talât Bey'in 41 yaşında kalpten ölerək
 Yetim bıraktığı cin gibi zeki oğlan,
 Annesi İlham Hanım'ın cennet taamlarıyla
 el bebek gül bebek büyüttüğü gürbüz Sait
 Her akşam, güneş
 bir idam mahkûmunun
 hücre penceresinden bakan yüzü gibi
 kararıp giderken,
 Cumbada oturup ağlarmış . . .*

*Kırk yıl sonraki heybetli Sait Paşa,
 Belki o cumbayı,
 o ıssız babayı
 unutmak için,
 Apoletlerin utandığı gözyaşlarını tutmak için,
 Kükrerdi,
 yüzü gözü pençe pençe . . .
 "Hamidiye'de bağırduğında," derlerdi
 "Mecidiye'de selama dururdu herkes."
 Öfke ne bal, ne baldıran.
 Karanlığa yenilmemek uğrunda bir çırpınış,
 Balta girmemiş bir ormandan kaçmaya can atan
 yırtıcı kuşun yalvarışı . . .*

*Ansızın döndü bana,
 "Sola bakma," dedi. "Sağıma geç."
 Ama, çoktan görmüştüm ben:
 Taflanların arasında
 Ölü yavrusunu yalıyordu bir kedi
 Diriltmeyi umarak . . .
 Başını kaldırıp bize baktı da,
 Tımarhane geceleri gibi
 Çılgılık çılgılığa bir sessizlik
 Işıldadı gözlerinde.*

*Yürüdük, geçtik koşar adım.
 Babam, gözlerini siliyordu bir zambak mendille:
 "Güneş yakıcı," dedi, "öyle terletti ki beni."*

*Bir nefere rastladık ilerde, çakı gibi, hazırolda . . .
 "Oğlum, git, şurda ölmüş bir yavru kedi var,
 Göm onu hemen.
 Ama, dikkat et, ana kedi tırmalamasın seni."*

Gitti asker bir koşu . . .

“Belki,” dedim. “Baba kedidir o.”

“Olmaz,” dedi kesik kesik,

“Baba kediler, yavrularını yalamaz.”

“Kızılca kıyamet” sözünü yeni duymuştum.

Önce kıyameti anlattı Babam

Beni ölüme ve sonrasına, acımasız Tanrıya
erkekçe hazırlamak için . . .

Sonra, Balkan Savaşı,

Birinci Dünya Harbi, Skajarak,

İstiklâl Savaşı boyunca denizlerde vuruşarak

Mahşeri cesur ve mağrur yaşamış

Ve barışa

huzura

yeni aşklara

susamış bu eski cengâver

“Şimdiki savaş,” dedi. “Asıl kızılca kıyamet.

Şükür Allaha, bize saldırmadılar,

Ama başka ülkelerin kıyametinde

Ölüler hiç dirilmeyecek.

Ne zaman bitecek savaşınların çılgınlığı?”

Benden karşılık bekliyor sandım da,

Ne diyeceğimi bilmediğimden sordum:

“Avcılar, vurdukları kuşların hayvanların

Yüreklerini yermiş, doğru mu?”

“Oğlum, o çok eskidendi, ilkel çağlarda.

Artık böyle vahşilikler kalmadı . . .

Hem sen bu kötü şeylere kafa yorma.

Güzellikleri düşün, göğü, denizi, ağaçları . . .”

O yıllarda askerleri fena döverlerdi

Karşı geldi diye, içti diye, köye kaçtı diye . . .

Yanıbaşımızdaki garnizonda falaka başlarken

Kulaklarını tıkardı Annem

Kafasını ezecekmiş gibi;

Yalnız ben duyardım mırıldandığı duayı . . .

Tespih taneleri dökülürdü gözlerinden.

Ve gün olur, erin çığlıklarını bastırmak için,

Garnizonda, gramofonu sonuna kadar açıp

Arjantin tangoları çalarlardı.

Ve sonra, ayakları birer domuz gibi şişmiş levendi

Çakıllı dikenli yolda yürütürlerdi.

Beyoğlu’nda, damların üstünde

Bir kedi geziyordu lenduha gibi

Kutsallığa karnı tok,
 azgın dişilere aç.
 Hiçbir iştahda günah yoktur.
 Kedinin gölgesi büyür küçülür
 gecenin çıkmazlarına düştükçe
 et ve nedamet kokan Beyoğlu'nda.

Evimizde, ilk dualar
 Fırtınalı denizdekilere adanırdı hep,
 Büyüklerin küçüklerin sağlığına . . .
 Yakarışlar
 Allah Baba'nın affına ve rahmetine—
 Ve hep "büyük adam" olmaya.
 Ben dua edemezdin nedense,
 Yüreğime çivi yazıları yazıyordum.

Yavuz'daki kamerasını akvaryuma çevirmişti
 Babacan Yarbay Hilmi:
 Al sarı mavi yeşil sayısız balığın dört döndüğü,
 Solungaçlarla, aç ağızlarla cıvıldaşan
 Bir tropika . . .
 Gönlü hep ummanlara özlem çeken Babam
 Alay ederdi: "Bizim Hilmi, lumbuzdan dışarı bakmaz da
 Denizi bir havuzda icat etmeye uğraşır."
 Yarbay Hilmi'nin küçücük kepçeleri vardı:
 Ana balık, doğurduğu yavruları
 dönüp bir çırpıda yutar ya—
 Kepçeleri hızla daldırıp
 onları kurtarmaya çabalardı.

Başarırsa gülümserdi incecikten;
 Kurtaramazsa
 "Ne mutlu onlara," derdi. "Analarına döndüler."
 Yine de, arasıra,
 gözlerinden iki damla yaş süzülürdü havuza.

Hiç kimse şeftalileri ısırmazdı
 Babam kadar şehvetli . . .
 Dilinin ucundaydı küfürlerin en sunturlusu
 acayip tekerlemeler
 en sarsıcı kahrkaha . . .
 Boşuna değildi acıklı oyunlardan kaçması:
 "Tanrı," derdi, "bizleri ıstırap için yaratmış,
 Biz kendimizi ancak gülerek
 yaratabiliriz yenibaştan."
 Sonra, bir nükte uydururdu
 damdan düşercesine:
 "Dünya zaten kan revan . . ."
 "En iyisi, yarım tepsi revani."

Babam, aklın ve duyuların çıplaklığında
 Meydan okuyordu ecele
 Özgür yaşamak
 Gür sevişmek açlığıyla . . .
 Ve yüreği, taşınmayacak kadar büyüyordu
 aşkın coşkusundan,
 Beyni kanayıp boğuluyordu
 yaman düşüncelerde, ülkelerde.

Garip ağıtların ve tesellilerin kadınıydı Annem:
 “Her gün ölmekten yoruldu da—ondan öldü,”
 Demişti
 ve eklemişti:
 “Baba demek, ölüm demektir.”

“Erkekler ağlamaz,” diye gürlendi Babam.
 Bir Amiralın kırk yıllık karısı ölmüş.
 Yürüyorlar tabutun ardında,
 Ağlıyormuş yaşlı Amiral: Paşalar ağlar mı hiç?
 Babam bağıra bağıra “Paşam,” demiş. “Yeter artık, ağlama!
 Seni hemen evlendiririz, olur biter.”
 Katılmış herkes gülmekten . . .
 Düğün alayına dönüşmüş cenaze.

Asude koylarda demirli kalmaktan
 bunalıp yelken açmasaydı
 ölümün enginlerine,
 Belki bir gün anlayacaktı
 benim niçin ağladığımı.
 Erişilmez dağlardaki ateşlere doğru
 Belki yeniden el ele tutuşacaktık.
 Erkekler utanmasaydı gözlerini yakan tuzdan,
 kim bilir,
 Belki yalnız ölümü değil,
 Yaşamı da hiçe sayan
 iki çocuk gibi
 Yürüyecektik kaderimizden öteye.

Yıllar sonra,
 Adını taşıyan, aklını aşan torunu
 Her akşam, güneş
 bir güleç büyükbabanın
 erken koparttığı meyvedeki
 arzular ve hüznlerle
 ufka inerken
 ağlardı da
 herkesin öpmeye can attığı,
 menevişlerini cennetten almış gözleriyle

*Varlığın ve yokluğun
gizli gerçeklerine ererdi.
O yaratmıştı kıyametsiz barışı
Kurbansız zaferi
Ve tanrılarının imrendiği aşkı . . .*

*En yüce düşleri
Sonsuzluğa aşk içinde düşenler görür.*

*Ben ömür boyu
Babamın babası
Oğlumun oğlu
Olsam diye çırpındım.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.41)

Mısralarında ölüme karşı isyanın da işaretlerini veren Halman, ölümün suçlusu olarak da tanrıları görür:

*Savaş buyruğu vermişti tanrılarının çığırtkanları:
Cehennem kartalları yırtıyordu yeri göğü;
Saklambaçlara ve öpücüklerle doymamış
Çocuklar ölüyordu ezik narçiçekleri gibi.*

Tanrıları ölümün suçlusu olarak görmek aslında Halman'ın başka şiirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu düşünceden olsa gerek Halman, tanrılardan, dini kaidelerden, müstehzi bir dille söz etmektedir.

Yukarıdaki şiirde ölümü dolayısı ile hatıraları canlanan şair, Talat Bey'in ölümü karşısında kendi durumunu ise:

*Bahriye Nezareti memurlarından
Talât Bey'in 41 yaşında kalpten ölerək
Yetim bıraktığı cin gibi zeki oğlan,
Annesi İlham Hanım'ın cennet taamlarıyla
el bebek gül bebek büyüttüğü gürbüz Sait
Her akşam, güneş
bir idam mahkûmunun
hücre penceresinden bakan yüzü gibi
kararıp giderken,
Cumbada oturup ağlarmış . . .“*

dizeleri ile dile getirmektedir. Halman ölümün müsebbibi olarak gördüğü tanrıyı acımasızlıkla itham etmektedir:

*Beni ölüme ve sonrasına, acımasız Tanrıya
erkekçe hazırlamak için . . .*

Annesinin ölüm karşısında oğlunu teselli etme çabasını da Halman anlamamakta ve bu teselli sözlerini alaycı bir üslupla dile getirmektedir:

*“Garip ağıtların ve tesellilerin kadınıydı Annem:
“Her gün ölmekten yoruldu da—ondan öldü,”
Demişti
ve eklemiştir:
“Baba demek, ölüm demektir.”*

Yukarıda belirttiğimiz şiirler dışında Güvercin, Bir Selvi, Uzak Ağıt, Gerçek Ölüm, Kaplumbağa Özlemle Ölür, Düşten Karanlık, Otağ Kurdu Gölgele, Ölümsü, Kara Kan, İlkın Balıklar Vardı, Ölenle Ölümez, Belki Ölüm, Güneşten Kopardığım Çiçek, Kurubaşına, Ağittan Sonra, Ölüm Yılım, Özöldürüm, Ölü Sevgi isimli şiirler de doğrudan ölüm ve ecel konularını işleyen şiirlerdir.

4.2.1.2. Aşk ve sevgi

Bütün milletlerin, bütün dönemlerin şiirinin değişmez konusudur aşk ve sevgi. Türk şiirinde, özellikle de divan şiirinde aşk ve sevgi yoğun olarak işlenmektedir. İskender Pala bu konu ile ilgili olarak Divan edebiyatının ortak kalıplarının başında âşık-maşuk-aşk üçgeninin geldiğini şu cümlelerle belirtir: *“Bunlara bazen rakip de eklenebilir. Bu şiirde aşk esastır. Gerek ilahi gerekse beşeri aşkı andıran platonik aşk, hemen birçok beyitin esasını oluşturur. Yani Divan şairi daima âşıktır. Sevilen ise her zaman vefasız ve cefakardır. Üstelik aşığın rakipleri vardır. Sevilen tek, seven yüzlercedir. Söz konusu olan aşk, asla ilacı bulunmayan bir derttir. Gerçi buna dert de denmez. Çünkü divan şairi bu durumdan mutlu olur. Bu derdin çaresi yine derdin kendisidir. Dolayısı ile tabibin yapacağı bir şey yoktur.”*¹³⁷

Halman’ın şiirlerinde de Pala’nın “beşeri aşk” tabiri ile isimlendirdiği aşk ve sevgi yoğun bir yer tutmaktadır. Öyle ki rubaileri içerisinde özellikle Aşk Rubaileri özel başlığı ile bir bölüm de vardır.

Biz de öncelikle Halman’ın Şiirler başlığı ile ele aldığı bölümü inceleyip, aşk ve sevgi konulu şiirleri; sonra da hem aşk rubaileri hem de tuyug, kıt’a, üçler, ikiler ve birleri mercek altına alıp, şairin aşk ve sevgi anlayışını ortaya koymaya çalışacağız.

¹³⁷ Pala, Divan Edebiyatı, s. 7-8.

Halman, “Acı Mevsim” isimli şiirde “Sevgiyi unuttuğumuz mevsim bu.” mısrasını sürekli tekrar ederek bu dönemin sevgi anlayışını beğenmediğini, hakiki sevginin ise unutulduğunu vurgulamaktadır.

Acı Mevsim

Sevgiyi unuttuğumuz mevsim bu.

*Güvercinlere kim öğretecek
İssızlığa başkaldırıp
Pembe bulutları okşamayı yeniden?*

*Mercanlara kim öpücük taşıyacak
Umutsuz martıların kör kaldığı
Ebemkuşağından?*

Sevgiyi unuttuğumuz mevsim bu.

*Buğdaylara kim ağıt yakacak
Şehitliğin çeşmesinden
Yükselen bir uçurtma düştüğünde?*

*Tanrıya kim sezdirecek ölümsüzlüğünü
İncecikten seslenmezse ırmak
Yediveren güle,
Mavi bir el uzanmazsa
Kül olmak yazgısını hiçe sayan aleve?*

Sevgiyi unuttuğumuz mevsim bu.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.24)

Halman’ın sevgi anlayışında karşılık beklemek de yoktur. Kendi sevgisini ortaya koyar ve sevgilinin tavrını önemsemez. “Sevmesen de Olur” şiirinde vadideki rüzgarın, nazlı gelen baharın, dağda ateş yakanların ve hatta yarılan narın bile sevgisini fark ettiğini, buna mukabil sevgilinin sevgisini fark etmesini önemsemediğini “Ben seni çift yürekle / dört gözle / yüz canla / bin coşkuyla sevdim. / Sen hiç sevmesen de olur.” mısraları ile dile getirir.

Sevmesen de Olur

*Vadideki rüzgâr biliyor
yenilgiye uğratacaktır eceli
ısırgan otlarıyla börtü böcek
ve ikimizden kalan yankı.
Sen sormasan da olur.*

*Nazlı gelen bahar biliyor
ayçiçeği güneşe değmeden, arzuyla ürperecek;
artık ne kışlalar, ne yaylalar deli:
Yörükler göçmese de olur.*

*Dağda ateş yakanlar biliyor
umutsuz bir ülkünün şavkı
yaratır kavlardan bir tanrı eli;
can pazarı biterken belki başlar düğün dernek . . .
Bengi su akmasa da olur.*

*Yarılan nar biliyor
tanelerinden birine gömülmüş günseli
sessizliğe ve sonsuzluğa erecek.
Her yasak meyveden doğar bir zafer takı.
Cennet karanlıkta kalsa da olur.*

*Ben seni çift yürekle
dört gözle
yüz canla
bin coşkuyla sevdim.
Sen hiç sevmesen de olur.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.32)

Şair “Sevgi Çağı” isimli şiirde ise sevgiyi, “Sevgi çağın durmasıdır odalarda” ve “Sevgi kendi kubbesinin yankısıdır” şeklinde tanımlamaktadır:

Sevgi Çağı

*Şeytan geçer yirmi kala yirmi geçe
Sevgi çağın durmasıdır odalarda
Kuru başlar aynalarla sevişirken*

*Yedi gün mü yedi ay mı yedi yıl mı
Sevgi kendi kubbesinin yankısıdır
Tapınaklar nergisleri öldürdükçe*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.53)

“Çağırma” isimli şiirde şair, sevgiliye çağrı yapmakta, yeni bir aşka başlama teklifinde bulunmaktadır. “Yolarsak yanan kökleri / Er geç varırız kör etmeyen bir güneşe.” dizeleri ile de aşk yolunda mücadele etmenin, tahammül ve sabır göstermenin güzel neticeler vereceğini dile getirmektedir.

Çağırma

Gel.

*Yeniden başlayalım aşka.
Çöken kubbemize
Bir eleğimsağma sızar belki . . .
Yosunlar uzanır
Bir devrim özlemiyle ecirsiz bulutlara.*

*Yolarsak yanan kökleri
Er geç varırız kör etmeyen bir güneşe.*

*Biz sevişirken
Tanrı
Belki bir ürperti duyar da
Kendine yepyeni bir cennet yaratır
Ecelden öte.*

Gel.

Yeniden okşayalım gölgemizi . . .

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.68)

Halman, daha çok sosyal konuların işlendiği tuyuglarında da aşk ve sevgi konularını işlemekte, aşk ve sevgi anlayışını ortaya koymaktadır. Dağdağa, Koru, Gölgeden, Aşka Doymuş Ev, Yol, Yaşlı Aşk, Çılgın Aşk, Sevgili, Aşk Davası , Bitmiş Aşk, Ölen Sevgi, Aşk İçin Tuyug, Aşk isimli tuyuglar da yukarıdaki örneklerle belirttiğimiz aşk anlayışını ortaya koyan manzumelerdir.

Dağdağa ve Koru şiirlerinde aşk ve sevginin yokluğundan söz edilmektedir:

Dağdağa

*Sevgi bitmiş—değmiyor dal toprağa.
Yankı yok: seslenmez olmuş dağ dağa . . .
Aşk ölürken yer ve gök sessiz durur,
Sonra başlar en amansız dağdağa.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.3)

Koru

*Aşk dinmiş köklerin kavdan koru;
Yaşlı yangın özlemez lavdan koru.
Mutlu yanmıştır sevenler ormanı:
Bekliyor kutsal ateş avdan koru.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.102)

“Bitmiş Aşk“ dörtlüğünde bitmiş aşkların ölümden daha beter olduğuna vurgu yapılmaktadır:

Bitmiş Aşk

İrmak artık sevmiyormuş nergisi,
Çünkü nergis okşamaz olmuş sisi.
Bitmiş aşklar belki ölmekten beter—
Bir yenilgin ordunun son çergisi.

(mit Harmanı, Tuyuglar, s.118)

Aşk Davası, len Sevgi ve Gölgeden isimli şiirlerle aşktan mahrumiyetin olumsuzluklarından söz edilmektedir. Ona göre aşk olmazsa yerde kan davaları, gökte kin dinmeyecek; sevginin olmadığı iklimlerde nefret kol gezecektir:

Aşk Davası

ptğm gözler değil artık tekin;
Tanrıdan yalnız zehir bekler ekin.
Aşka tapmazsak her an, çağlar boyu,
Yerde kan davası dinmez, gökte kin.

(mit Harmanı, Tuyuglar, s.118)

Ölen Sevgi

Kahreder sevdalı gözler ölmeyi;
Aşk sürer, bilmez ki kzler ölmeyi.
Kin ve nefret kol gezerken, tanrılar
Sevgisiz kalmış da, zler ölmeyi.

(mit Harmanı, Tuyuglar, s.122)

Gölgeden

Aşkla rpermezse yerler gölgeden
Soylu kuş sıyrılmak ister gölgeden;
Bir güneş sanmış hükümdar kendini,
Zevk alır dehşet veren her gölgeden.

(mit Harmanı, Tuyuglar, s.103)

Yukarıda belirttiklerimiz dışında da aşk ve sevginin türlü hllerinden bahseden dizeler, dörtlükler çoktur. Bu bağlamda; Aşka Doymuş Ev, Yol, Yaşlı Aşk, Çılgın Aşk, Aşk İçin Tuyug, Aşk, Sevgili isimli tuyuglar; Bu Cennet, Sen, Kutlu Umut, Çağlayan, Dş, Belki?, Gerçek Ecel, Çılgın, zgrlğe Ermek, Aşk İştahı, nsezi, Sevgili, Candan Cana, Menekşenin Gz, Doğuşlar, Keşki Belki, Sevgimiz,

Erken, Yok Yere, Can Pinari, Aşk Yalnizi, Yaratan, Sevenlerde, Öğreti, Yeni Aşk, Baki Kalan, Sezi, Yazgisi, Ürperti, Soylu Kedi, Görkemli Doğum, Dinler, Son Lâle, Tohumsuz Aşk, Rahmet, Aşklar Aşki, Cennet Durağı, Bir Başka Zulüm, Aşkın Sonu, Sen Ve O, Usananlar, Arayışlar, Ötesi, Tek İnanç, Yüce Kat, Kuşun Aşkı, Sevgiye Çağrı, Sevdali Ölüm, Çilgin Kuş, Son Göz Ağrısı, Beklerken, Başkaldiri, Nasıl Sevmek, Ise, İç Musiki, Sevdaya Bedel, Sallar Salı, Argınların Mevsimi, Durgun Ecel, Aşk Ani, Yılgın, Yarınki Aşk, Tazelenen Masal, Enginle, Yeni, Beyhude, Sevdasız Serap, Gülümseyişler, Ecelden Öte, Eren, Tanrı Tadı, Acı, Yüce Kiskanç, Cennete Doğru, Yaşamak, Gölgesi, Yalnız Yangın, Dönemeç, Çağrı, Güneş Tanrı, Gülümser, Başka Ölüm, Deli Güller, Aşk Seferi, Gölge, Acısız?, Aklama, Yönler Yönü, Değil Değil, Aç isimli rubailer özellikle hatırlanmalıdır.

Birçok üçlükte de sevgi ve aşktan söz eden Halman, aşağıdaki üçlüklerin birincisinde sevgilisini kumsala vuran dalgalardan dahi kışkıandığını; ikinci üçlükte yeni bir aşka kapılmakla, güneş, yer, gök ve çağın kendisine yetmemeye başladığını ve tanrının bu şekilde kendisine yeni bir evren yarattığını; üçüncü üçlükte aşktan kaçan bulutun, en yükseğe çıksa dahi güneş, deniz ve yer tarafından sevilmeceğini vurgulayarak aşksızlığı hiçbir varlığın sevmeyeceğini; son üçlükte de yine aşksız ışığın vurduğu en soylu atın gölgesinin, beygir leşinden farksız olduğunu dile getirerek aşk ve sevgi anlayışı hakkında bizlere ipuçları vermektedir.

Dalgalar kumsala vurdukça öper sevgilimi.

Kıskanırım—öyle ürker ki deniz,

Kıyımızdan çekilir, bir daha gelmez.

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.241)

Yeniden aşka kapıldım: Bu güneş köhne bana.

Bu yer, bu gök bana yetmez. Bu çağ da neymiş ki?

Yeni tanrım, bana taptaze bir evren yaratır. .

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.241)

Aşkın ürpertilerinden kaçarak

En yükseğe çıkmış bulutu

Ne güneş sever, ne deniz, ne yer.

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.241)

*Ayla güneş, aşksız gönderiyor gelgiti:
Kumsalda koşan soylu atın gölgesi artık
Beygir leşidir.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.244)

Şair bir çok İki’liğinde de aşk ve sevginin huzur ve mutluluğun kaynağı olduğunu; aşksızlık ve sevgisizliğin doğadaki her varlığı mutsuz edeceğini bir kez daha tekrarlar:

*Karadutlarla böğürtlenleri öksüz bırakır
Aşkı yanıtsız kalan ishak kuşu.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.258)

*Açık denizlerin aşkıyla depreşen kıyıda
Martıların leşleri çılgınca sever dalgaları.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.259)

*Aşk: iki cennet arasında
Uzanan en kısa çizgi.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.262)

*Toprak, göğe âşıkça, ne dal sesleri ister
Ne nal sesleri.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.263)

*Öldürür aşk beni bir kez;
Yaşatır aşk beni bin kez.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.267)

*Aşkı ölmekte olan her yüreğin kendi eli
Mıh çakar girdiği çirkin tabuta.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.274)

*Aşk duymadıysa gökte birbirlerine,
Er geç sönerek kör göz olur yıldızlar.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.279)

*Sevgiyle yemiş verip de sevgiyle ölen
Ağacın kökleri hep mavi kalır.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.281)

Halman'ın Bir'lerinde de aşk ve sevgiye dair duygular diğer şiirlerinden farklı değildir:

- Sönmez yaşayan sevginin üstündeki bir gökkuşağı.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.337)
- Gerçek sevenin her günü, bir taze düğündür.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.337)
- Aşk: bire bak, sonsuzu gör; sonsuza bak, bir teki gör.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.338)
- Solucanlar bile aşksız boğulur.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.343)
- Sevgisiz devleti dev nefret ezer.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.352)
- Yedi candan usanır sevgisi ölmüş kediler.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.364)
- Sevgisiz kahkaha hayvan sesidir.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.367)
- Sevginin yokluğu, yoksulluğun en korkuncu.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.369)
- Ağaçlar erken ölür sevgisizse yapraklar.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.387)
- En ağır leştir aşkı ölmüş yürek.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.388)
- Allah katıdır insanı sevgiyle düşünmek.*
(Ümit Harmanı,Bir'ler, s.393)

4.2.1.3.Yalnızlık

Yalnızlık da Halman'ın sık sık başvurduğu bir konudur. Şair “*Tosuncuk*” şiirinde yalnızlığının çok keskin olduğunu ve bu denli yalnızlığa tanrıların bile dayanamayacağını iddia etmektedir:

Tosuncuk

*Ben tosuncuk doğmuşum.
Kafam çatlıyor kafam
Rahmete aç topraklar gibi . . .
Git-git-bitmez boşluklarımda
Donuyorum, sarsak ve ıpsız.*

*Balıklar var, biliyorum,
Sarı balıklar, al balıklar, mor balıklar . . .
Balık?*

*Aynalar var, bakamam korkarım—
Kafam sığmıyor aynalara.
Sızım sızım büyüyen etlerimde
Sancılar bile aptal.*

Çocuklar üşüş üşüş,
 Çocuklar kaçış kaçış—
 Hepsinde mavi boncuk:
 —Tosuncuk, tosuncuk, tosuncuk!
 Anne, benim mavi boncuğum?
 Benim yaprağım, benim kahkaham?

Bir ıslık ver bana, anneciğim;
 Yalnızım, o kadar yalnızım ki
 Tanrılar olsa dayanmaz!

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.52)

“Hiç Cevap Yok” şiirinde ise şair, bir arkadaşının cephesinden cevapsız telefonların, çocuklardan ve eşten uzak oluşun, ıssızlığın ve tenhaliğin ruhta uyandırdığı isyan hislerini dile getirmektedir. Bu isyan, şairi “Tanrı yoktur!” yargısına kadar götürmektedir:

Hiç Cevap Yok

“Günlerdir arıyorum, arıyorum,” diyordu
 arkadaşım, “Hiç cevap yok.” Ansızın
 dikleşti sesi: “Neden cevap yok?”
 Özür dileysem mi diye düşündüm.
 “Evde kimse yoksa cevap da yok.”
 Ve irkildim: sanki diyordum ki
 Dua etmek boşunadır, çünkü Tanrı yoktur.
 “Bak, belki aşırı duygusalım
 sanacaksın ama, açık söylüyorum
 bizim ev ıssız artık.
 Telefon çalınca çocuklar atlardı üstüne.
 O eskidendi: Şimdi denizler kıtalar
 ötesinde biri . . .
 Ve biri öldü.
 Hep daha düzgün olmasını özlediğimiz
 bir el yazısıyla not alacak kimsecikler yok.”

Yaşanmamış hayat, bir aşk çağrısı bekler,
 bir kahkaha çağrısı,
 ve cevapsız bırakır ağıtları, mevlutları. (Ümit Harmanı, Şiirler, s.82)

“Can Yoldaşı” şiirinde şair, bir arada oldukları hâlde kendisi ve arkadaşının yalnız olduğundan şikâyet etmekte; yalnızlığın aralarında iki başlı bir canavar doğurduğunu ve neticede kendilerini yalnızlığa gömdüklerini anlatmaktadır:

Can Yoldaşı

*Yalnızız
İkimiz
Bir arada.*

*Yalnızlığı bölmüyor
Birlik ikiye.*

*Yalnızlığımız
Bir canavar
Doğuruyor
İki başlı.
Yüreğine
Bir kuş
Uçuyor yüreğimden
Kör
Ve kanatsız.*

*Bir dal
Uzatıyor—
İskelet kolu.*

*Yalnızız
İkimiz
Bir arada.*

*Kendimizi
Yalnızlığa
Gömüyoruz
Diri diri.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.93)

“Yiğit Yankı” şiirinde ise, yalnızlığa isyan yanında, yalnızlığa övgü de var. Dağ başında tek başına türkü söyleyen bir insanı kimse duymasa da o insanın şarkısını söylemeye devam etmesi gerektiğini ifade eden şaire göre yalnızlık peygamberlere has bir durumdur. Yalnızın şarkısı ‘yiğidin şarkısı’dır:

Yiğit Yankı

*Yalnız bir adam
Dağ başında
Bir şarkı söyledi
Ciğerlerini sökercesine.*

*Kimse duymasın diye
Dağ başında
Yüreğini kusarak
Bir şarkı söylüyordu
Yalnız bir adam.*

*Kimse duymadı,
Duyamazdı.
Sığırtmaçlarla yalvaçlar
İşitilmez.
Şarkı söyledi yalnız adam
Kimse duymayacağından.*

*Bağrını boşaltarak
Söyledi şarkısını
Karşı dağlar yankılanmasa da.
Kimse işitmeyecekti,
Sağırdı vadiler . . .*

*Şarkısını haykırdı yine de
Dağ başında
Duyulmayacağını bile bile
Yerden göğe döktü kafasının içini.*

*Yalnızın şarkısı.
Yiğit şarkısı.*

*Dağ başında
Kimselerin duymadığı
Bir şarkı
Yankısı boyunca güzeldir,
Sesi kadar ölümsüz.*

*Kimselerin duymayacağı
Bir şarkıyı
Gür sesle söylemek
Yiğitlerin yalvaçların gücüdür.*

*İçine gömdüğü
Yankıyla güzeldir şarkı.*

*Kimseler duymasa da
Güçlü şarkılar
Söylenmelidir,
Söylenecektir.*

4.2.1.4.Ümit

Halman'ın şiirlerinde ölüm, yalnızlık, geçmişe duyulan özlem, karamsarlık yoğun olarak işlenir. Bununla birlikte şair ümit etmekten hiç vazgeçmez. “Uçsuz Kanat” şiiri, bunun güzel örneklerindirdir.

Uçsuz Kanat

kuşlar ölünce gözleri açık kalır
 —kimseler örtmez—
 ayakları çarmıhtaki İsa
 tüyleri darmadağın
 ama direnir gözleri
 eceli dize getiren
 kahramanlar gibi

kuşlar ölse bile
 gözleri gök dolu güneş doludur

kuşlar ölünce ağızları açık kalır
 —kimseler kapatmaz—
 cennetin özlediği düş

kuşlar ölse bile
 ağızları türkü dolu bulut doludur

bir tutam yaprak gibi çürürken kuşlar
 onların ağzından
 ölümsüzlüğü dinler Tanrı

balıklar ölünce gözleri açık kalır
 —kimseler örtmez—
 solungaçlarında taş kesilir su
 pulları yürür geçer karanlıklara
 ama gözleri meydan okur
 çılgın tanrıçalar gibi
 uğursuz kadere

balıklar ölse bile
 gözleri deniz dolu ufuk doludur.

balıklar ölünce ağızları açık kalır
 —kimseler kapatmaz—
 sonsuzluğun ürpertisi

balıklar ölse bile
 ağızları rüzgâr dolu inanç doludur

*koparılmış yosunlar gibi debelenirken balıklar
onların ağzında
yankılanır yerin göğün özgürlüğü*

*ozan ölünce
belki bir sevgili örter gözlerini
ölümünden bir şiir kurtarmaya çırpınarak
son bir öpücükle*

*kimbilir çenesini hangi el bağlar
musalla sevinir çiçek olmadığına
bিরer avuç toprak atarlar üstüne
ele güne karşı*

*ve bir fatiha ıssızlaşır
sinmekte olan gece rüzgârları gibi
cennet cehennem
susar bir an*

*ağaçlarla mercanlar
ölmeyi unutmuş mu ne
Tanrı doğar en büyüğü ağıtlarıyla*

*ozan ölse bile
gözleri
kuşlarla denizde
ağzı
balıklarla göktedir*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.94)

“Yalnız” şiiri başlığın ilham ettiği karamsarlığa rağmen, “Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin.” tekrarları ile direnmeyi ve umutlu olmayı, hayata tutunmayı terennüm eden söyleyişlerle örülmüştür:

Yalnız

*Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin.
Kuytular, tanrılarındır.
Çağlar ve sınırlar ötesinden
Sana hep seslenecek can çekişen kurbanlar.
Hangi ıssızlığa varsan
çığırışan açlar bulacaksın
Başaklar sallanırken tâ uzaklarda
altın ve hayırsız.
Yaşamak yorgunu açlar
Bir kapkara iman gibi davet edecek
Seni görkemli beraberliğine.*

Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin
 Korkular, tanrılarındır.
 Tarih
 Kahraman sesleri hep boğmuş olan bir cellat—
 Ama gür yankılar kopup gelecek
 Onlardaki özlemle doğan cennetten.
 En uzak güneşlere türküler yakanlar
 davet edecek
 Seni görkemli beraberliğine.

Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin.
 Tenhadaki lanetli sular, tanrılarındır . . .
 Ve bilir belki yaşlanan ırmak
 Gölge olmak değil onun yazgısı,
 Baş eğmemek, yiğitçe haykırmak;
 Gölden göle, dağdan denize
 Özgür akarak bentleri kırmak . . .
 Kör kuyular, tanrılarındır.
 Bilge olmaktır ırmağın yazgısı,
 Sormayı bilmek yanıtız soruyu,
 Susmayı bilmek ve coşup durmayı,
 Köhnemiş dağlara, ham meyvelere
 Taze bir ses taşıyıp bir yeni çağ açtırmak.

Akıp giden bir akıldır ölüm,
 bilir bunu su,
 Toprakta hep boğulsa da aşkın uğultusu,
 Çağıldayan o ölümsüz pınarlar, ummanlar
 davet edecek
 Seni görkemli beraberliğine.

Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin.
 Aşkı sönük uykular, tanrılarındır.
 Sen öyle soylu ve gür sevgiler yarattın ki
 Sevgililer, tek bir ağaç olmaya
 Can atan orman gibi davet edecek
 Seni görkemli beraberliğine.

Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin.
 Bin gözle bakıp okşadığın
 Yiğitler, sevenler ve açlar,
 Sönmek diye bir yazgıya başkaldıracak,
 Susarken yaman türküler söyleyen
 Güneşler gibi
 davet edecek
 Seni görkemli beraberliğine.

4.2.1.5. İstanbul

Şehirler eskiden beri şairlerin ilgi odağı olagelmıştır. Hatta divan şiirinde şehirleri, bu şehirlerin güzellerini ve güzelliklerini anlatan mesneviler oluşturulmuş, bunlara da şehrengiz ismi verilmiştir. Bu bağlamda İstanbul, hem Osmanlılar hem de Cumhuriyet döneminde Türk şairlerinin en fazla konu edindiği şehirlerin başında gelmiştir. İstanbul bütün cazibesıyla Türk şiirinin, Türk sanatının ve kültürünün başkentidir.

İstanbul'un Türk edebiyatındaki yerini “Türk Edebiyatında İstanbul” başlığı ile ele alan Mehmet Kaplan, yazısında İstanbul'un ilgi odağı olmasını : “ *Fetih'ten sonra beş yüz yıla yakın Osmanlı Devleti'nin başkenti olan ve nesiller boyunca Türk zevk ve yaratıcılığının her sahada en mükemmel örnekleriyle dolarak büyük bir medeniyet merkezi hâline gelen İstanbul, Türk edebiyatı üzerinde derin tesirler yapmıştır. Güzel ve çeşitli tabiat manzaraları muhteşem sarayları konakları, yalıları, mabetleri, medreseleri, imalathaneleri, çarşıları, eğlence yerleri ve mesireleriyle bu büyük şehir denilebilir ki Türklerin yaşayış tarzlarıyla beraber hayat görüşlerini ve karakterlerini de değiştirmiş, onlara bir başka hüviyet vermiştir. Edebiyatta bu değişikliği, daha önceki yüzyılların saf ve açık bir dille anlatılan hamasi ve dini muhtevasından, gittikçe daha süslü, ince, zarif ve nükteli bir üslupla ifade olunan dünyevi, âdeta, burjuva tarzında, denilebilecek bir hayat görüşüne geç olarak tavsif edebiliriz.*”¹³⁸ şeklinde ifade eder.

Türk edebiyatında İstanbul'u, İstanbul'un semtlerini, tarihi yapılarını şiirlerinde yoğun işleyen şairlerden biri de Talat Sait Halman'dır.

Halman'ın İstanbul ilgisi ve sevgisi, “*Abbas Yolcu*” şiirindeki :

*“ Ve sonra, İstanbul'un doyum olmaz birkaç semtini
dolaşmalı dünya gözüyle,
savruk bir ömrün yan çizdiği lezzetleri
şu son günlere sığdırarak yel yepelek . . .
Serinlemek Bizans'tan kalma bir ayazmada,
en yakın dallardan çitlembik koparmak,
mescidin kitabesini okumak ilk kez,
Arnavut kaldırımlarına son bir serzeniş,
şirket vapurlarını kalyonlarla yarıştırmak limanda*

¹³⁸ Kaplan, a.g.e., s.37.

ve yeniden inşa etmek
 çıra gibi yanmış canım yalıları,
 okşamak”

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

dizeleriyle kendini ortaya koymaktadır. Esasında bu şiirde, ölüm öncesinde yapılması gerekenleri anlatır. Halman burada İstanbul’un semtlerini dolaşmayı, tarihi mekânlarıyla vedalaşmayı son bir arzu olarak ister.

Halman şiirlerinde İstanbul’u her vesileyle anar. Onda İstanbul aşkın, isyanın; ümidin ve ümitsizliğin; güzelin ve çirkinin bir mekan şeklinde tecelli edişidir. Bu şiirlerinden biri de, İstanbul’u karamsar bir bakış açısıyla tasvir ettiği ‘İstanbul’ isimli şiiridir:

İstanbul

*Hangi ayazmadan su içsen
 Başında kaç batın
 Susuzluktan ölmüştür*

*Irıpları çekmeyerör
 Boğazda her balığa
 Bir orospu gömülmüştür*

*Dinmişse
 Saraylarda düğünler
 Harem ağası gülmüştür*

*Yangın yerlerinde tekbir
 Yoksulların
 Canevinden dökülmüştür*

*İstanbul
 Çağların görmekten korktuğu
 Düştür.”*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.75)

Bu şiirde İstanbul’un çağların görmekten korktuğu bir düş olarak tanımlanması hakikaten güçlü bir imgedir.

“İstanbul Yangını” şiiri şehrin keşmekeşinden, korkunçluğundan, bir dev misali insanı yuttuğundan söz eder:

İstanbul Yangını

*Tanrı
Korkmuyor mu
Kendi gazabından*

*Sular
Kıskanıp
Kundak sokmuş*

*Yanıyor
Kentler kenti
Denizden yamaçlara*

*Soyunmuş
Gölgelerden
Konakların içi dışı*

*Gece
Yarasalar
Hayran yangına*

*Alev
Cennete ulaşacak
Minarelerden önce*

*Altının
Külü olmaz
Yanan yoksulun varı yoğu*

*Elçiler
Zafer ve öç
Sevinciyle gülümsüyor*

*Murad'ın
Darağacı gözleri
Islak ve ürkek şimdi*

*Cellada
Verilmişlerden
Fıskıran kan mı bu yangın*

*Korkunç gülü
Kopartıp ezecek
Kahramanlar neredede*

*Yağma
En iğrenç yeniçeri
Ve imam duaların en boşu*

*Günah
Diyor cariyeye
Cehennemde yanıyoruz*

*Analar
Çırılçıplak
Divanı kül olmuş şairin*

*Yanıyor
Kentlerin kenti
Acılı susuz aç suçlu*

*Öz
Yangınıyla
Kıvraniyor İstanbul*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.50)

“İstanbul” şiirinde ise şehir, yaşadıklarından yorulmuş, bağışlamaya dahi tahammülü kalmamış bir yorgundur:

İstanbul

*Şimdi de
ayazma
fısıldıyor Bizans’ın ağusunu
susuzluktan ölen aşk
ve kendini öldürmüş Tanrı*

*yaşlı balıkçı
ağları çektiğinde
Boğazın sularından
her balıkta gömülü
bir orospu buluyor*

*Sarayda
lâle öbekleri muştuluyor
yenilginin dilsiz mevludunu
ölüm çırılçıplak bir derviş
dönüyor yankısına ayak uydurarak
kızlar ağasının attığı kahkahanın*

*Yoktur
Allahtan başka
tanrı*

Var

Gölge herşeydir

Yanılığlar depremler veba Tanrı temennası

*Bir odalık sonsuz bakiredir
Son hüsnühattın soylusu
atlayıverir
kaderden*

*camisiz
bir minare*

*Güneş utanıyor
yoksulluğun kubbeleri içine doğmaktan
Katedralin mozaikleri unutmuş
çoktan
gözyaşı dökmeyi
verdikleri ilham sadece badana*

*Tanrı karar vermiş
Ne Krallıktır
Ne de Saltanat
Kendi şehvetli odalığı*

*İstanbul anlıyor ama
öyle yorgun ki bağışlamaya gücü yok*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.75)

“Üsküdar” şiirinde ise İstanbullu Üsküdar bir medeniyetin doğumunun ve ölümünün mustarip şahidi olarak ele alınır:

Üsküdar

*Rüzgârları bin fatiha yüklenmiş uğuldar
On binlerin ölgünce uzaklaştığı yerde.*

*Kumrular ağlaşıyor:
“Gidelim Üsküdar’a”
“Gidelim Üsküdar’a”
Kumruların sürgünü selvi gibi.bitmezse ki hiç bitmeyecek
Sevgi ölüm bekçisidir*

*Kanıyor Haçlıların yağması evler dolusu—
Nice çırpınsa Leander boşuna,
Yılan efsanesi doymuş, susuyor Kız Kulesi.*

*Bir cehennem düşü görmüş de uyanmaz, uyumaz
Karacaahmet*

“Ne tâc ü ne taht ü ne mülk ü ne mâl”

*Her Cuma zerde pilav Valide Sultan’da ama
Üsküdar gitgide aç, gitgide loş,
Çengiler gülmüyor ve güldürmüyor,
Ordular döndü yenilgin ve yarım.*

*Hasbahçesi yorgun sarayında
Daralan ufkunu imzalarken
Sonrasız ağlıyor Üçüncü Selim.*

*Üsküdar çeşmesi candan su verir yaşlılara,
Ama ölmüşlerinin cânı için sır vermez.
Kamyonlar ağıldar deli, Allaha emanet.*

*Söndüren kimdir adak mumlarını?
Kim çözer çıkmayan dilekler için
Türbeye üstüste bağlanmış olan bezleri?*

*Bu duasız çürüyen ülkeye sürmüşlerdi
Nedim-i şeydâyı bile:
Selvilerin her biri ıssız, bir onun selvisi şen.*

*Yüzlerce yıl bahara özenmiştir Üsküdar.
Uçmasa üstünde ecel kuşları
Neftî gece son bulur mu bir gün?*

*Genç ölenler deli otlarla büyür.
Tanrıya küskün mezar taşları çağlar boyu
İstanbul’u dinler ve bağışlar yeni baştan.*

*Ve ölüm
Hıncahınç gölgeler günahlarla
Dar gelir Üsküdar’a.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.85)

4.2.1.6. Deniz

Halman, şiirlerinde deniz ve deniz ürünlerini yoğun olarak kullanmaktadır. Burada Halman’ın hem İstanbul’da yaşıyor olmasının hem de babasının mesleğinin denizcilikle ilgili olmasının katkısı büyüktür.

Halman, deniz ve denizle ilgili varlıkları kullanırken, doğrudan bu varlıkların kendisini anlatmak amacıyla değildir. Şair, bunları şiirin temasını teşkil eden duygu veya düşünceleri teşbih, teşhis, vb. sanatlarla somutlaştırmak maksadı ile kullanmıştır. “İlk Sevgiliye” isimli şiir bu anlayışın güzel bir örneğidir:

İlk Sevgiyle

*Deniz can atsa bile sulardan soyunmaya
Ve ufuk kendi çizgisinden
Ve kanatlarından martılar,
Çıplakların en çirkini deniz anası
Sırnaşır yelyepelek,
Kertenkele doğurmaya teşnedir de tek ve içdiş,
Tanrının lanetini rahminde taşıyarak
Doymadan sürüklenir ölüsüz kefen gibi.*

*Dönen balıkçının özlemi bitmez,
Dönmeyenler kurban.
Kör gözdeki görüştür istiridye,
Ürperdikçe doğurgan ve karardıkça cömert,
Sonsuz hücrelerinde yalnızlar hora teper;
İncileri sancır da derinden,
Mavinin ötesinde fışkırır nergisleri
Ve sağır kabukları kutsal ülkeyi duyar.*

*Medüza cılk sevginin cinayetiyle yüklü,
Soyunur da sınırsız baştan başa meme, lök,
İliklerine işler ıssız istiridyenin;
Deniz anası obur öpüşlerle doyarken
Kutsal ülkeden uzak
Ezilir istiridye binbir kollu kucakta,
Kabukları gevşer, son soluğu tıkanır:
Denizanası boğarak öldürür sevgiyle.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.80)

Birler'e baktığımızda da denizle ilgili kavramları barındıran onlarca dizenin mevcut olduğunu görmekteyiz. Bu kavramlar genellikle farklı temaların ifadesi amacı ile kullanılmıştır. Bu dizeler içerisinde seçtiğimiz aşağıdaki örneklerde de gemi, martı, okyanus, yunus, salyangoz gibi varlıkların her biri farklı temaları aktarmak için kullanılmıştır.

Demir atmışsa seven bir gemi, batmış gibidir.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.338)

Okyanus, belki uyanmaz diye asla uyumaz.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.362)

İster ki deniz, tek yunus olsun, onu sevsin.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.362)

Martılar özler de bilmez mavinin tarihini.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.370)

Martı korkar çöpü olmaktan öbür martıların.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.388)

Salyangoza altın koza der gerçek iyimser.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.417)

İkilerde de deniz, gemi, martı, ısparmaça, kumsal, mercan gibi deniz varlıkları, yine farklı temaları işlemek maksadı ile kullanılmıştır:

*Denizin tâ dibinde tunç ile mermer:
İşte katmerli ölümsüz deniz artık.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.271)

*Deniz dibinde öyle mutludur ki dönmek istemez
Tamtakır tekneye, sarmaş dolaş ısparmaçalar.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.294)

*İlk gelen martıya gülmek de ucuz bir duygu,
Son giden martıya yas tutmak da.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.294)

*Kumsalda bir ayak izi kalmışsa martıdan
Sevinir dalgalar da kumlar da.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.317)

*Mercan denizin aşkını sezmiş. Kayalardan
Ölümsüz sanar kendini.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.324)

Halman'ın üçlüklerinde de denizle ilgili benzer varlıklar duygu ve düşünceleri somutlaştırmak amacıyla kullanılmıştır

*Sevişir bir balıkla bir mercan—
Denizin dibindeki gölgelerle ışıklanır
Ansızın gök kubbe . . .*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.241)

*Yaklaşırken gemi en mavi, en özgür ufka,
Güvertesindeki birkaç bakar-kör özlemle
Bakıyor arkada kalmış o karanlık kıyıya.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.251)

*Martılar yankı umuduyla ötüp durdu ama,
En yakınlarda uzaklıklar içindeydi deniz—
Bencildi: hiç işitmedi şeytan minaresi . . .*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.253)

Dörtlüklerde de yine deniz ile ilgili varlıklar ve kavramlar yoğun bir şekilde göze çarpmaktadır:

Martı

*Gök unutmuş her zaman aç martıyı;
Bunca sahil gömmüyor kaç martıyı.
Soylu bir kuş var, direnmiş zorbaya,
Zulme. Ürkütmez ki kırbaç martıyı.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.108)

Ürperen?

*Bir bulut ölgün geçer, at ürperir;
Bir balık yüzmez de imbat ürperir.
Mutlu bir çağ özleyen gür ülküyü
Öldürürken hangi cellat ürperir?*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.108)

Sen ve O

*Mercan yücelir sevgiye ermişse yosun,
Aşk türküsü gelmişse ufuktan yunusun;
Ölmezliği cennetteki kuşlar şakımaz:
Aşk hangi bedenle ruhu vermişse o'sun.*

(Ümit Harmanı, Aşk Rubaileri, s.140)

Aklama

*Çırpındı balık—öldü. Günah ağda değil.
Çığ indi: ecel sevindi. Suç dağda değil.
Harman sonu: Gönlündeki her kutsal ışık
Söndüyse kabahat kara sevdada değil.*

(Ümit Harmanı, Aşk Rubaileri, s.152)

4.2.1.7. Hatıralar

İnsanlar geçmiş günleri çoğunlukla hüznün ve özlemle yad ederler. Halman'ın şiirlerinde de geçmişi yad etme duygusu güçlü ve etkili bir şekilde işlenmiştir. Halman'ın, –1948'de ölen *Babam Amiral Sait Halman ile 1983'te ölen Oğlum Sait Halman için*– ithafı ile başlayan ve “*Babamla yürürdük yaz sabahları Gölcük'te*” mısrası ile devam eden “*Baba Ölüm*” şiiri, Halman'ın babası ile birlikte yaşadığı çocukluk anılarını anlatan uzunca bir şiirdir.

Halman'ın konusu hatıralar olan önemli şiirlerinden biri de “*Canevi*” dir. Bu şiirde şair, annesinin bir mektubunu şiirleştirmektedir. Annesinin, yıllarca uzak

kaldıktan sonra ziyaret ettiği eski evi karşısındaki duygularını etkileyici bir anlatımla aktarmaktadır.

Canevi

*Dün Kadıköy’e eski eve gittim.
—Diyordu Annem son mektubunda—*

*Bahçe kapısının kilidi paslanmış,
Yağmurdan olsa gerek—
Tanrının rahmetinden sual olunmaz.*

*Yeni bir komşu sarktı karşı pencereden:
“Onlar kaç senedir yoklar,” dedi.*

*Üşüdü elimde anahtar,
Pancurlar bize dargın mı, ne,
Kırk beş yıldır ilk defa.*

*Bahçedeki can eriği kurumuş . . .
Ama hünnap duruyor yerli yerinde:
Onun dibinde kurban kestirdikti hani;
Depreşen koyundan kan fışkırırken
“Kurbanın Bayramı olmaz,” diye ağlamıştın da,
Bize güneşe bakmayı günah gibi
gösterenlerin abdesti bozulmuştu.*

*—Şimdi yerden göğe anlıyorum seni.—
Neyse, alt katta “Babanın Mevludu” okunduğunda,
Şadırvandan uzak düşmüş güvercinlerin sesiyle
Sen de katılınca “Allah hümme salli alâ”ya,
Su serpildiydi onların kavruk yüreklerine.*

*Belki inanmayacaksın:
Bilirsin, ne kadar iğrenirdim,
Ama bugün eve girerken
Sevdim örümcekleri—
Çatlakları hep içe doğru kanayan duvarlarda,
Bunca düğün, bunca tabut ardından
Çirkin de olsa bir kımlı kalmış yine.
Dört mevsim açan güller gibi
Sonsuz olamazdı ki gülücükler—
Bu kadarı da canıma minnet.*

*Baban öldüğünde, gözleri hâlâ ufuk dolu,
Seni avutmuştuk
“Yine bir uzun yolculukta,” diye—*

Uyuyan bir kuşu gömer gibi.
—Belki biliyordun
Uykusuz kuşlarındır en uzun mezar.

Ses çıkmayacak evde, ne ıslık, ne de şarkı.
Kırk gün duracak zaman
—ve lokma . . .
Mahallenin fakir fukarası bilir ve bekler
Ölümün tadını.

Aynalar bir ıslık özlüyor gibi geldi bana . . .
—Yetmişlik kadından bekler misin?—
Islık çaldım, canevimden,
Dudaklarımın gerdek gücüyle
Issızlığa karşı, çürüyen vakte karşı,
Ama her şeyden önce, evime bir zafer türküsü,
Sevişmeye son çağrı . . .

Ve bir yakarış, bağışlanmak için.

Sarmaşık, en umutsuz, en ölümsüz aşk.
—Biz hiç çıkmamalıydık evimizden—
İçindeki eşyanın ne hayrı olur:
Küflü bir karanlıkta
Kimi can vermiş gönüllü,
Kimi ölüm derdinde.
Kala kala sarmaşık okşuyor koca evi yaz kış.
Oysa ilk boy verdiğinde “Sırnaşıktır,”
demişlerdi, “Kopartın, yoksa binayı viran eder.”

Biz yokken, sanırım, bir usta girmiş içeri,
Birçok basamaklar eklemiş merdivenlere,
Yine de tavanarasına çıktım.
Dam hep akardı ya—
Ne de olsa ahşap yapı, köhne—
Başa çıkamazdık aktarmakla.
Artık kiremitler iyice aralanmış:
Gökyüzünü görmez miyim ansızın?
Biz eski kadınlar
Cenneti hep çatımız altında arardık.

Şimdi ölüme yakın,
Çatımız bir avuç gökyüzü sunuyor bize.

Kalfanın biri “Yıkalım,” diyormuş, “Yerine beş katlı . . .”
Doğrusunu istersen, onarmaktan umut yok.
Onarsak bile sen oturmazsın ki, çocukların oturmaz ki.

Bir beddua sanma bunu—

Çünkü değil;

*Keşki ben ölseydim, diyorum,
Evimiz ölmeden önce.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.54)

4.2.1.8. Vatan sevgisi

Vatan sevgisi, Halman'ın şiirlerinde doğrudan işlenen bir tema olmasa da, birçok şiirde dolaylı olarak ele alınır. Onda vatan tarihsel birikimlerin, tecrübelerin toprak ve ruh şeklinde tecelli edişidir. Bu anlamda “*Vicdanımız Rahat*” şiiri ilginçtir:

Vicdanımız Rahat

*Yalan söylüyorsam Arap olayım
Çelebi millettir bizimki
Ayrılık gayrılık gözetmez*

*Gâvurlara inanmayın
Biz basmadık mı bağrımıza
Engizisyon kurbanı çıftları*

*Londra kulesinde
Kelleler uçurulurken
Palikaryaları vezir yapıyorduk*

*Kürtlerin kuyruğu var dedikse
Yok mu
Biz Acem miyiz ki uyduralım*

Beş parmak bir mi

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.40)

4.2.1.9. Tanrı

Halman'ın şiirlerinde tanrı kavramı yoğun bir şekilde işlenmektedir. Fakat bu kavramın kullanımında çoğu zaman bir isyan, ince bir alay da söz konusudur. “*Hiç Cevap Yok*” şiirinde, çocuklardan birinin uzaklarda, birinin de öldüğünü belirttikten sonra; ölüm karşısında duyduğu acıdan da olsa gerek: “*Evde kimse yoksa cevap da yok. / Ve irkildim: sanki diyordum ki / Dua etmek boşunadır, çünkü Tanrı yoktur.*” ; “*Umutsuz Tohum*” şiirinde aralara serpiştirilen “*Tanrı, doğuştan kördür*”, “*Tanrı, doğuştan sağır.*” ; “*Düşten Karanlık*” şiirinde “*Tanrı sonsuzluğu öldürmese kutsal olamaz.*” ; “*Güneşten Kopardığım Çiçek*” şiirinde: “*Ölümü seçeceğim günlerden bir*

gün / Tanrı, hiçliğine çağırmadan beni . . .” ; “*Istanbul Yangını*” şiirinde: “*Tanrı / Korkmuyor mu / Kendi gazabından*” ; “*Oynasana*” şiirinde: “*Camlar kumrulara açıktı, / Camiler Tanrıya kapanık.*” ; “*Yalnız*” şiirinde birimlerin arasına nakarat gibi yerleştirilen, “*Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin./ Kuytular, tanrılarındır. /.../ Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin / Korkular, tanrılarındır. /...../ Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin. / Tenhadaki lanetli sular, tanrılarındır . /...../ Özgür akarak bentleri kırmak . / Kör kuyular, tanrılarındır./...../ Yalnızlığı hiç bilmeyeceksin. / Aşkı sönük uyuklar, tanrılarındır.*” dizeleri tanrı ile ilgili eleştirel düşünceleri ortaya koyan dizelerdir.

Halman’ın Birler’i incelendiğinde de tanrıyı eleştirel bir tavırla işleyen birlerin yoğun olduğu görülmektedir:

<i>Tanrı bilseydi sevişmek nedir, öldürmezdi.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.337)
<i>Tanrının gözyaşı yoktur, acıtır kahkahası.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.340)
<i>Tanrılar hiç mi özlemez ölmeyi?</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.345)
<i>Tanrı duymaz mı kendi yokluğunu?</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.349)
<i>Tanrı ölümsüzlüğe ersin diye bizler ölürüz.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.353)
<i>Gömülen her çocukla Tanrı ölür.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.357)
<i>Tanrının körlüğüdür tanrısızın duymadığı.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.359)
<i>Silmeyin, Tanrı kendi sanrısıdır.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.360)
<i>Sevgidir Tanrının unuttuğu dil.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.361)
<i>Tanrımız açlığı bilmezse adalet yoktur.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.367)
<i>Günün birinde bağışlar mı Tanrı kendisini?</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.369)
<i>“Tanrıçılık oynayalım.” “Kimleri kim öldürecek?”</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.371)
<i>Kör bir köledir Tanrı ibadet dilenirse.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.419)
<i>Tanrının boştur ölümsüzlüğü aşk öldükçe.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.426)
<i>Aşk ne zaman ölse, ölür Tanrı da.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.428)
<i>Tanrıyı en kıt tanıyan, en çok anar.</i>	(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.434)
<i>Tanrı öldüyse tanrılaşmalıyız.</i>	

<i>Tanrının gözleri âşıklar ölürken kamaşır.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.438)
<i>Can verenlerdeki iştahlara doymaz Tanrı.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.444)
<i>Kör kaldı tanrıdan öte bir tanrı görmeyen.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.445)
<i>Susarak, kendini öldürmeyi bekler Tanrı.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.446)
<i>Tanrı ergeç duyacak bendeki yalnızlığını.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.451)
<i>Tanrı, cehennem yaratırken ufalır, belki ölür.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.457)
<i>Kendini öldürmeyen Tanrılar erken ölür.</i>	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.462)
	(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.467)

İki'lerde de aynı his ve fikirlerin terennüm edildiği görülür:

<i>Bir cenazeyle karşılaştı düğün: Tanrı değil, aşkı sezen ilk ve son ürpermeleri.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.257)
<i>Tanrı, baktım, eğilip öptü seni— Tanrıyı öldürdüm o an.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.258)
<i>Öttü de bir kubbede bir tanrı kuşu— Tapınanlar ne inanç duydu, ne ses.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.265)
<i>Çırpınır Tanrı sevişmek, yaşayıp ölmek için, Kendi yarattıklarından biri olmak için.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.295)
<i>İntihar: Kendi göğümdür ecelim— Tanrıların hiçliğidir hiçliğimin tanrıları.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.300)
<i>Tanrı kurban istemez. Hep en günahkâr tanrılardır Kurban diye, kurban diye ter ter tepinenler.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.306)
<i>Güzelliğin benim aşkımla öyle kutsal ki Tanrının artık açılır kör gözü.</i>	(Ümit Harmanı, İki'ler, s.310)
<i>Bir sevgi götürmüyorsa bir başka göğe</i>	

Kuş uçmuyor gibidir, Tanrı doğmamış gibidir.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.319)

Belki bilir Tanrı: Cehennem

Kendi yalnızlığıdır, kendi ölümsüzlüğüdür.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.320)

Tanrı benim. Yankılar parçalıyor kubbemi—

Bunca dua, bunca umut, bunca günah.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.322)

Özlüyorduk yeni öldürdüğümüz tanrıları—

Tanrı, hiç öldürmüyor, özlemiyor bizleri.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.326)

Üçlemler incelendiğinde Şiirler ve İki'ler kadar yoğun olmasa da tanrı ile ilgili olumsuz değerlendirmelerin mevcut olduğu görülür:

Tek Tanrıyı gömdüktü uzak çağlara. Sustu.

Bekledik er geç gelecek tanrıları.

Bir Tanrı oldu bekleşimiz—bir güdük ecel.

(Ümit Harmanı, Üçlemler, s.244)

Bir ölümsüz aşka erdim: Tanrının

Bir anlık unutkanlığı mı,

Yoksa aydınlığımın körlüğü mü?

(Ümit Harmanı, Üçlemler, s.253)

Rubai, tuyug ve kıt'alarında da aynı tarz yaklaşımların örneklerine rastlamak mümkündür:

Ölümlü

Bir tanrı: adaletsiz, amansız, zalim:

Yoksullara her attığı bir kanlı dilim.

Bir tanrı, “Bağışlamam,” diyor nefretle.

“Ben aşka inanmam: ben ölümsüz değilim.”

(Ümit Harmanı, Adalet Rubaileri, s.159)

Çocuk İnancı

“Tanrım,” diye bir boşluğa seslendi çocuk,

“İman bu mu: korku, sıyga, tespah, boncuk?”

“Aklımda masalsız bir inanç olsa yeter,

“Kalbimde umut ve sevgi, sırtımda gocuk.”

(Ümit Harmanı, Adalet Rubaileri, s.169)

Aşka Doymuş Ev

*Tanrı, ıssızlıkta kurmuştur pusu;
Çağlamaz, sessiz akarmış bengisu.
Belki ölmek macerasından kaçır
Aşka doymuş evlerin en kuytusı.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.107)

Büyü

*Kahramanlar, gök ararken kök söker.
Tanrı, sonsuz zorbadır. Cennet çöker
Sevgisizlikten. Duasız bir cadı,
Aşkı öldürmek için kurşun döker.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.117)

Mazgal

*Bunca yıl cenk—Ansızın bir aşk dalı
Candan okşar kan kusan bir mazgalı . . .
Ürperir bir yaşlı asker:*

Tanrımız

Bunca kandan sonra doymuş olmalı.

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.118)

Ağusu

*Ruhu topraktır barışsız varlığın, ahengi su.
Cenge girdik: Kin çağıldar, akmaz artık bengi su.
Cennet ölmüştür de çoktan, ordular kurban yine;
Tanrıdan rahmet: Cehennemden yağın kan rengi su.*

(Ümit Harmanı, Kıt'alar, s.107)

Fakat bütün bu örneklerle rağmen nadiren de olsa şair bir tevekkül duygusu ile tanrıya yaklaşır. Bu anlamda, özellikle “Kargış” şiiri dikkat çekecek niteliktedir:

Kargış

*Umut,
Tanrıdan gelecek
Bir evet'tir.*

*Sevgi,
Tanrıya yönelen
Evet'lerin en mutlusu.*

*İnanç,
Tanrıya yükselmiş
Binlerce evet . . .*

*Tanrıdan ne gelirse
Onda
Bir hayır vardır.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.58)

Tanrı ile ilgili olarak Halman'ın şiirlerine yansıyan bu olumsuz tavır Cahide Birgül'ün de dikkatini çekmiştir. Birgül, Halman'a: “*Şiirlerinizde “Allah, Tanrı” çok geçiyor. Ama aslında inançsızsınız... Bu çelişki neden?*” sorusunu yöneltmektedir. Birgül'ün bu sorusuna karşılık Halman: “*Ama dikkat ederseniz çok eleştirel bir anlayışla “Allah” geçiyor... Birçok yerlerde Allah'ın olmadığından, adaletsizliğinden bahsediyorum. Allah bence dünya kültür tarihinin çok önemli bir teması... Ben o açıdan bakıyorum. Onu dışarıda bırakmaya imkân yok. Aşk, ölüm, Tanrı düşüncesi, bunlar insanlık tarihinin en büyük gerçekleri. Gerçek olsalar da olmasalar da... Ama dünya felsefesini en çok etkilemiş olan değerler, varlıklar... Aynı şekilde aşk ve ölüm de çok geçiyor şiirlerimde. Çünkü o konularda düşünüyorum. O konularla ilgileniyorum. Daha önce de söylediğim gibi, hiçbir zaman dindar bir insan olmadım. Allahı daima insanı yaratan olarak değil, yöneten olarak gördüm.*”¹³⁹ değerlendirmesini yapmaktadır. Anlaşıldığı gibi Halman, Tanrı kavramını dünya felsefesini en çok etkileyen evrensel değerlerden gördüğü için yoğun olarak kullanmış, Tanrıyı insanı yaratan olarak değil, yöneten olarak değerlendirdiği için de ona karşı eleştirel bir üslup sergilemiştir.

4.2.1.10. Zorbalık

Halman'ın şiirlerinde zulüm, zalim, mazlum, zorba gibi aynı anlam dünyası içinde yer bulan kavramlar çokça kullanılmaktadır. Hayata hümanist bir çerçeveden, insan odaklı bakan şair için insana ve hayata zulmeden herkes zorbadır. Zorbalığın, zulmün olduğu yerde huzur ve mutluluktan eser bulunmaz.:

Zorbalar ülkesinin yağmuru kan kırmızıdır.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.338)

Zorba baştaysa çorbalar acıdır.

¹³⁹ Birgül, Aklın Yolu Bindir, s.289.

- (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.342)
Zorba baştayken düğün yastır, duvaklar kapkara.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.377)
Zorbanın bahçesinde gül kan kokar.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.381)
Zorba baştaysa gün aydınlığı lanet gecesi.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.402)
Zindandadır en parlak ışık zorba çağında.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.402)
Zorbalar başta: bebekler doğuyor ak saçlı.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.338).
Zorbanın ülkesinde mordur güneş.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.342)
Kan yaşla açar zorba sabahında tomurcuk.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.381)

Bu dizelerde görüldüğü gibi, zorbalık yağmuru kan kırmızıya, çorbaların tadını acıya, düğünü yasa, duvakların beyazlığını karaya, gülün rayihasını kan kokusuna, güneşin hayat veren ışığını mora; umudun ve geleceğin timsalı bebekleri ak saçlı doğmaya sevkeden lanetli bir iksirdir şair için.

“Kendi zindanlarının tutsağıdır her zorba.” (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.376) dizesinde zorbaların esasen zulümlerinin gerçek esirleri olduğuna temas edilir.

“Zorba, zindanda güneş söndü sanır.” (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.384) dizesi de yukarıdaki dizenin anlamını tamamlar mahiyettedir. Bu söyleyişte, zorbanın zulmünün güzelliklerin önüne hiçbir zaman geçemeyeceğine, ancak zorbanın güzellikleri yok ettiğini zannederek sadece kendisini zindana mahkûm ettiğine vurgu yapılır.

- Zorbayı ergeç boğar çiğnediği.*
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.415)
Zorbanın ezdiği güller dirilir, ejder olur.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.383)
Kör eder zorbayı söndürmeye uğraştığı nur.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.405)
Zorbanın baktığı her aynada bir kan lekesi.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.434)
Zorba hep kendine işkence eder kabrinde.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.435)
Zorba ışıksız bırakır caddeyi—korkar, geçemez.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.445)
Zorbanın tek duası: gün doğmasın.
 (Ümit Harmanı, Bir'ler, s.447)

Bu dizelerde zulmün sonsuza kadar sürmeyeceği, gerçekte zalimin eziyetinin mazlumu güçlü kıldığı fikri ifade edilir. Yani halk söyleyişindeki karşılığı ile, zulm ile abad olanın sonunun berbat olacağı inancı tekrarlanır.

Zorbanın kentinde heykeller inilder, yaş döker.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.378)

Ahtapot, zorbayı gördükçe küser kollarına.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.384)

Zorbalar baştayken ürker kargalardan korkuluk.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.386)

Zorba deniz olsa hür ırmaklar akar dağlara.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.426)

Zorbanın geçtiği meydanda güvercin durmaz.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.429)

Bu dizelerle de insan dışındaki canlı veya cansız varlıkların da zorbalığa karşı büyük tepki duydukları ifade edilir:

Kan kardeşidirler: sevişir zorba ve cellat.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.363)

Bin eli var zorbanın: her biri cellat eli.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.363)

Bu dizelerde de zorbalık ile cellatlık aynı kefeye konur.

4.2.2. Edebi sanatlar

Şiir sanatı, edebi sanatlar üzerine bina edilmiş; özellikle az sözle çok şey anlatma, dilin bir kuyumcu inceliği ile işlenerek cevher hâlinde sunulması edebi sanatlar sayesinde gerçekleştirilmektedir. Yavuz Bayram bu konudaki düşüncelerini: “Edebi sanatlar, söze açıklık ve incelik, manaya güç ve derinlik veren ve şiirde gerekli olan en önemli unsurlardır. Bugüne kadar daha çok söze güzellik katan unsurlar olarak sayılmışlardır. Halbuki edebi sanatlar, söze estetik kazandırmak işlevine ek olarak, aynı zamanda şairin / okurun hayal dünyasını açık ve etkili olarak sergilemeye yarayan anlam figürleri manzumesidir.” şeklinde dillendirir ve ekler: “Şüphesiz edebi sanatlar, edebi metinlerin çözümlenmesi ve anlamlandırılmasında da dikkate alınması gereken önemli unsurlar arasındadır. Öyle ki ister sözlü ister yazılı olsun, edebi metinlerin hem oluşum (yazılma/söylenme) hem de çözüm (tahlil/anlaşılma) aşamasında göz ardı edilemeyecek işlevlere sahiptirler. Bu sebeple “şairler, yazarlar, eleştirmenler, hatipler” gibi edebi metinleri oluşturanlar kadar;

bu metinleri okuyanlar, şerh edenler ve dinleyenler/izleyenler tarafından da edebi sanatların iyi bilinmesi gerekmektedir. Aksi hâlde metnin doğru biçimde algılanması mümkün değildir. Şüphesiz bu anlamda edebiyatla yakından ilgilenenler için bu gereklilik, mecburiyet hâlini almaktadır. Nitekim bugüne kadar edebi sanatlar konusunda pek çok kitap ve makale yayımlanması, bildiriler sunulması, konferanslar ve dersler verilmesi de edebi sanatların bu işlevlerinden kaynaklanmaktadır.”¹⁴⁰ şeklinde ifade etmektedir.

Edebi sanatlar özellikle şiir için vazgeçilmez öneme sahiptir. Bu konuda da Bayram, şu tespit ve değerlendirmelerde bulunur: *“Edebi sanatların bu önemi; öncelikle sözde tasarruf sağlamalarına, sözü güzelleştirip ilgi çekici hâle getirmelerine; dolayısıyla da muhatabın duygularına hitap edilmesine, etkilenmesine ve ikna edilmesine imkân sağlamalarına dayanmaktadır. Ne var ki metinlerin kurulması ve çözümlenmesinde bu denli önemli bir işleve sahip olan edebi sanatların algılanması için de özel bir çaba ve belirli bir birikime sahip olmak gerekmektedir. Örneğin bir şiirdeki edebi sanatların, dolayısıyla anlam inceliklerinin fark edilebilmesi için, öncelikle “geniş bir hayal gücüne, farklı bakış açılarına ve keskin bir zekâyâ ihtiyaç vardır. Ayrıca yerine göre konuyla ilgili “bilgi, birikim, tecrübe, kelime hazinesi ve bazı gelişmeler, tarihi olaylar ve şahsiyetlerle ilgili ipuçlarına da ihtiyaç duyulmaktadır. Bu anlamda dikkat edilmesi gereken önemli husus, şüphesiz edebi sanatların hem teorik hem de pratik anlamda çok iyi bilinmesidir. Bu bakımdan yeterli donanıma ve birikime sahip bir kimse, edebi metinlerde veya herhangi bir sözde yer alan sanatları çabuk ve kolay fark edebilecek; böylece metni bütün cepheleriyle algılama imkânına kavuşmuş olacaktır.”¹⁴¹*

Geleneksel şiirimizin iki ana damarı olan halk ve divan şiirleri de şiirselliklerini söz sanatlarından almaktadır. Özellikle divan şiiri için edebi sanatlar en vazgeçilmez unsurlardandır.

Muhsin Macit ve Uğur Soldan’ın birlikte hazırladıkları Edebiyat Bilgi ve Teorileri isimli çalışmada şiir incelemelerinde ve eski metinlerin şerhinde edebi sanatların önemli bir yere sahip olduğu ve metinleri şerh eden kişilerin mutlaka bu konuda bilgi sahibi olması gerektiği hususen vurgulanır: *“Divan şiirinde bir şairin ne*

¹⁴⁰Yavuz Bayram, **Eski Türk Edebiyatına Giriş**(Komisyon ile): *“Eski Türk Edebiyatında Anlam Figürleri/Edebi Sanatlar,”* Akçağ Yay. s.150.

¹⁴¹ . a.g.m., s.151.

söylediği kadar, nasıl söylediği de önemlidir... Eskiler sözü bir güzele benzetir, edebi sanatları da güzelin süsü olarak değerlendirirlerdi. Divan şiirinde sanatsız beyit hemen hemen yok gibidir. Divan sanatçıları sözü sanatlı söylemeye düşkün olduklarından bazen bir beyit içinde bazen birkaç sanatı iç içe kullanmışlardır.”¹⁴²

İskender Pala da divan edebiyatında söz sanatlarının kullanımı hakkında şunları söylemektedir: “Divan edebiyatı sanata önem veren bir yapıya sahiptir. Hemen her bir sözün sanatla süslediği bu edebiyatı iyi anlamak ve ondan zevk almak için de bu sanatları bilmek gerekir. Bazen bir beyitte birkaç sanatla birden karşılaşan okuyucu bu edebiyatın ihtişamını görür. Ancak hemen belirtmek gerekir ki sanat yapmak için dilin de sanatlı ve ağır olmasına gerek yoktur. Çok yalın bir dil ile de çok güzel sanatlar yapılabilir.”¹⁴³

Cem Dilçin de söz sanatlarının edebi metinlerin anlaşılması ve yorumlanmasında önemli bir yere sahip olduğunu belirtir: “Özellikle, divan edebiyatının iyice anlaşılabilmesi için bu sanatların çok iyi bilinmesi gerekir. Divan şiirinde sanatsız bir beyit hemen hemen yok gibidir. Divan sanatçıları sanat yapmaya çok düşkün olduklarından, bir beyit içinde birkaç sanatı iç içe kullanmışlardır.”¹⁴⁴ bilgilerini bize aktarmaktadır.

Dilçin, divan şairlerinin aşırı sanat düşkünlüğünün bu şiiri zaman içinde kuru ve zevksiz hâle getirdiğini de düşünmektedir: “Sanat yapma kaygısı ile, yalın bir anlatım bir anlatım yolundan uzaklaşan kimi şairlerin divanları kuru ve zevksiz beyitlerle dolmuştur. Ancak, sanat yapma düşkünlüğünden kendini kurtarabilmiş şairler, şiirin özünde yenilikler yaparak, bir çığır açmayı başarmışlardır.”¹⁴⁵

Türk şiir geleneğinden beslendiğini her fırsatta ortaya koymaya çalıştığımız Talat Sait Halman’ın şiirlerinde söz sanatları büyük önemi haizdir. Esas itibarıyla şairlerin anlam incelikleri yakalamak, manayı zenginleştirmek için edebî sanatlara müracaat etmeleri kaçınılmaz görünmektedir. Biz çalışmamızın bu bölümünde Halman’ın şiirlerinde söz sanatlarının kullanımı ile ilgili tespitlerimize yer vereceğiz.

¹⁴² Muhsin Macit, Uğur Soldan, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2005, s.51.

¹⁴³ Pala, Divan Edebiyatı, s.135.

¹⁴⁴ Dilçin, Türk Şiir Bilgisi, s.405.

¹⁴⁵ a.g.e., s.405.

4.2.2.1. Mecaz

Şiir sanatı içerisinde en fazla başvurulan sanat mecazdır. Hatta sadece şiirde değil günlük hayatımızda da mecaz sanatının yoğun olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Öyle ki henüz bebeklik dönemimizde annelerimizin dilinden dökülen ninniler, maniler, türkülerle başlar; konuşmaya başladığımız ilk dönemlerden itibaren de bilhassa deyimlerle devam eder.

Bilindiği gibi bir kelimeyi gerçek anlamından başka bir anlamda kullanma sanatına mecaz denir. Mecaz söze canlılık ve parlak veren, onun etkisini arttıran sanatların başında yer alır.

Pala, mecaz kavramını hakikat kavramı ile karşılaştırarak izah etmeye çalışır: *“Mecaz, hakikatin zıddıdır. Nitekim bu tür ifadelerde kelimenin gerçek anlamını iten ve onu anlamamıza engel olan bir başka kelime bulunur. “Ahmet, sevincinden uçuyor,” cümlesindeki uçmak” eyleminin gerçek anlamıyla kullanılmasına “Ahmet” ismi engeldir.”*¹⁴⁶

Bu örneklerdende anlaşıldığı gibi, bir kelimenin mecaz olup olmadığı birlikte kullanıldığı kelimelerle ortaya çıkar. Buna göre tek başına kullanılan kelimeler için mecaz söz konusu değildir. Hatta: *“Mecazda bu ikinci kelimeye “karine”, aradaki ilgiye de “alaka” denir. Alakası teşbih olan mecazlar, gerçek mecazlardır. Alakası başka türlü olanlar ise mecaz-ı mürsel adını alır.”*¹⁴⁷

Pala; teşbih, teşhis, intak, mecaz-ı mürsel, istiare, kinaye, telmih, tariz, tevriye, tecahül-i ârif, hüsn-i talil gibi birçok söz sanatının temelinde mecaz sanatının yer aldığını da vurgulamaktadır. Diğer bir deyişle mecaz başlı başına bir söz sanatı olabildiği gibi, anlam ilişkilerine dayanan diğer söz sanatları aslında farklı yollarla oluşturulmuş mecazlardır da.

Halman’ın şiirleri edebi sanatlar dikkatiyle incelendiğinde, onun şiirlerindeki bir çok söyleyişin mecaz veya mecaz yolu ile oluşturulmuş edebi sanatlardan birinin örneği olduğu gözlemlenebilmektedir:

*“Islık çaldım, canevimden,
Dudaklarımın gerdek gücüyle
Küflü bir karanlıkta”*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.54)

¹⁴⁶ Pala, Divan Edebiyatı, s.136.

¹⁴⁷ a.g.e. s.136.

“Canevi” şiirinden alınan bu dizelerde geçen “canevimden ıslık çaldım”, “Dudaklarımın gerdek gücü” ve “Küflü bir karanlık” söyleyişleri şaire has ifadelerdir ve orijinal mecazlardır.

*“Daha maviyi gömmemişti İzmit Körfezi,
Sürüyordu papatyaların sömürgesiz imparatorluğu,
İlk aşk gibi masum,
Değirmendere kirazların şehvetini yaşıyordu.”*

.....

“Yüreğime çivi yazıları yazıyordum.”

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.41)

“Baba Ölüm” şiirinden alınan yukarıdaki dizelerde geçen “maviyi göm-“, “papatyaların sömürgesiz imparatorluğu”, “kirazların şehveti” ve “yüreğime çivi yazıları yazıyordum.” söyleyişlerinde yoğun bir mecaz atmosferi yüklenmiştir.

*“Kendini gölgelere adanmış bir ormanda
Bir ağaç devrilirken yalnız biz duyacaktık.”*

*“Bir soru soracaktım, yumuşacık ve masum,
Sen, susalım demiştin . . .”*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.3)

“Sessiz Soru” şiirindeki “kendini gölgelere adanmış orman”, “yumuşacık ve masum bir soru” söyleyişleri yine mecazlıdır.

“Bir Selvi” şiirindeki “Efsanesinde depreşir aşkın susuzluğu . . .” (Ümit Harmanı, Şiirler, s.6) mısrasında da mecaz vardır. Çünkü aşk ve susuzluk kelimeleri birbirleri ile ilgili olarak kullanılmıştır. Oysaki aşkın susuzluğu söyleyişindeki anlam ilgisinin gerçekliği imkânsızdır. Kaldı ki bu dizelerde aşkın susuzluğunun depreşmesinden söz etmektedir. Aşk, susuzluk veya aşkın susuzluğu söyleyişlerinin hiçbirisinin depreşme kavramı ile bağdaşacak gerçekliği mevcut değildir. Halbuki gerçekliği her bakımdan mümkün olmayan bu söyleyiş hem dizeye hem de şiire yoğun bir anlam ve şiirsellik katmaktadır.

*“Sonra
iştahla tutmalı ölümü
bir kutsal meyveyi soyar gibi.”*

.....

“Taşradaki arkadaşlara birer mektup yollamalı
 ecelin beni okşayıp durduğunu sezdirmeden.
 Kalender, hatta keyifli laflar mı etsem?
 “Göreceğim geldi” dememeli ölü gözü . . .
 Bir de bu sefer
 “Eliniz değerse yazın” diye bitirmemek gerek.
 savruk bir ömrün yan çizdiği lezzetleri”
 “Ölüsü dirisine binmiş caddelerde”
 “kuru yazsam yüreklerinde bir kurt yeniği:
 Bizi sevmiyor muydu?“

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

“Abbas Yolcu” şiirinde geçen bu dizelerde de “ölümü kutsal bir meyveyi
 soyar gibi iştahla soymak”, “ecelin okşaması”, “kalender ve keyifli laflar”, “ölü
 gözü”, “savruk bir ömrün yan çizdiği lezzetler”, “ölüsü dirisine binmiş caddeler”,
 “kuru yaz” söyleyileri mecazla alakalıdır.

“Uzak Ağıt” şiirinden alınan “Mırıldandığı, / Vicdanında kanayan yaranın
 ağıtıdır / tarihe ve kendine.” dizelerinde; “Bey Vakti” şiirindeki “Ellerimin
 musikisine döktüğüm Mushaf:” dizesinde; “Acı Mevsim” şiirindeki: “Bağrını
 boşaltarak / Yerden göğe döktü kafasının içini.” dizelerinde; “Kaplumbağa Özlemle
 Ölür” şiirindeki “Ama / Güneş kusuyor / İç karanlığını . . .” dizesinde; “Can Kulağı”
 şiirindeki “Buğday bakışlarıyla asfaltı kırk yardı”, “Ve özledikçe azat-buzat uçuş
 böceklerini / Sarışın yağmurlara tırmanır “ dizelerinde; “Düşten Karanlık” şiirindeki
 “Zaman çırılçıplak bir göçebe. / Tepeden tırnağa dişi bir kum saati” (Düşten
 Karanlık) dizelerinde; “İstanbul Yangını” şiirindeki “Soyunmuş / Gölgelemler /
 Konakların içi dışı (İstanbul Yangını)dizelerinde; “Çağırma” şiirindeki “Gel. /
 Yeniden okşayalım gölgemizi . . .” dizelerinde yoğun anlam ve sanat gücü ile
 yüklenmiş mecazlar kullanılmıştır. Mecazların bu tarz kullanımı Halman’ın şiir dilini
 imgeci bir şiir diline yaklaştırmaktadır.

4.2.2.2. Teşbih

İskender Pala: “Teşbih, aralarında ilgi bulunan iki şeyden zayıf olanı kuvvetli
 olana benzetme sanatıdır.” derken, Cem Dilçin ise: “Sözü daha etkin bir duruma
 getirmek için, aralarında türlü yönlerden ilgi bulunan iki şeyden, benzerlik
 bakımından güçsüz durumda olanı daha üstün olana benzetmektir.” der ve ekler:

“Teşbih bir mecaz sanatı değildir. Çünkü sözcükler gerçek anlamlarında kullanılır.”¹⁴⁸

Hemen hemen bütün edebiyat kitaplarında aynı şekilde belirtilen özelliklerden biri teşbihin dört ögesidir. Bu ögeler Pala’nın eserinde geçtiği şekli ile:

“ (1) Benzetilen: Teşbihin bel kemiğidir. Bir varlığı veya onun özelliğini bildiren kelimedir.

(2) Benzeyen: Buna kendisine benzetilen de diyebiliriz. Benzetilenle ilgili bulunan daha üstteki bir varlıktır.

(3) Benzetme yönü: İki varlık arasındaki benzetmenin şeklini ve mahiyetini bildiren kelimedir. Yani benzetilen ile benzeyen arasındaki benzerliklerin yalnızca birini bildiren kelimedir.

(4) Benzetme edatı: Taraflar arasındaki benzerliği ortaya koyan kelimedir. Türkçenin belli başlı benzetme edatları; gibi, teg, sanki kadar, nitekim âdeta, güya’dır. Eskiden çün, manend, misal, güne, sıfat gibi kelimeleri ile -var, -asa, -veş gibi ekler de benzetme edatı olarak kullanılırdı.”¹⁴⁹

Teşbih sanatı ile ilgili olarak bilinmesi gereken bir nokta da teşbihteki benzetmenin birçok yönden olabileceğidir. : “Teşbihte iki taraf çok çeşitli yönlerden birbirine benzeyebilir. Beş duyudan tutun da gerçeklik veya hayal bakımından aralarında benzerlik kurulmuş olan teşbihler dahi vardır.”¹⁵⁰

Teşbihlerde yukarıda geçen dört öğeden benzeyen ve benzetilen ana öğeler iken, benzetme yönü ve benzetme edatları yardımcı öğelerdir. Fakat teşbihler: “yardımcı öğelerden bir veya ikisinin kaldırılmış hâllerıyla de kullanılabilir. Yalnızca benzetilen ve benzeyenden kurulu olan benzetmelere belîğ teşbih denir: Ahmet aslandır... gibi. Benzetme yönü bulunmayan benzetmelere mürsel teşbih denir: Ahmet aslan gibidir... gibi.”¹⁵¹

Talat Sait Halman’ın şiirlerinde teşbihten yoğun olarak faydalandığını söyleyebiliriz:

Ölü doğmuş bir yavru şahin gibi.
Bunca yıl aynalarda sesi kısıldıktan sonra

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.16)

¹⁴⁸ Dilçin, a.g.e., s.405.

¹⁴⁹ Pala, Divan Edebiyatı, s.136-137.

¹⁵⁰ a.g.e., s.136-137.

¹⁵¹ a.g.e., s.136-137.

“ *Uzak Ağıt*” şiirinden alınmış olan bu dizelerde söz konusu edilen kişi “sesi kısılmak” yönü ile “ölü doğmuş bir şahin yavrusu”na benzetilmiştir. Bu teşbihte, teşbih öğelerinin dördü de kullanılmıştır.

*Gergefi elden düşürmeli mavi kadınlar
Denizi son kez öperken güneş
Ölü yavrusunu okşayan bir üveyik gibi.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.18)

“*Bey Vakti*” şiirinden alınmış olan bu dizelerde “mavi kadınlar”, “ölü yavrusunu okşayan bir üveyik”e teşbih edilmiştir. Yine aynı şiirden alınan:

Görücüler üşüştü karafatmalar gibi. (Ümit Harmanı, Şiirler, s.18) dizesinde de “görücüler”, bir şeyin üzerine üşüşmek yönü ile “karafatmalar” a benzetilmiştir.

*“Daha maviyi gömmemişti İzmit Körfezi,
Sürüyordu papatyaların sömürgesiz imparatorluğu,
İlk aşk gibi masum,
Değirmendere kirazların şehvetini yaşıyordu.”*

“*Baba Ölüm*” şiirinden alınan bu dizelerde “papatyaların sömürgesiz imparatorluğu”, masumiyet yönü ile “ilk aşk”a benzetilmiştir. Yine aynı şiirdeki:

*“Her akşam, güneş
bir idam mahkûmunun
hücre penceresinden bakan yüzü gibi
kararıp giderken,”*

Bu dizelerde de “güneş” kararıp gitmek yönü ile “bir idam mahkumunun hücre penceresinden bakan yüzü”ne benzetilmiştir.

*Dalgalar sinmiş de
Kayalık, ayasını
Yitirmiş bir el gibi.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.33)

“*Kaplumbağa Özlemle Ölür*” şiirinden alınan bu dizelerde “*kayalık*” “*ayasını yitirmiş bir el*” e benzetilmektedir.

*Dört mevsim açan güller gibi
Sonsuz olamazdı ki gülücükler—*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.54)

“Canevi” şiirinden alınan bu dizelerde “gülücükler” sonsuz olamamak özelliği ile dört mevsim açan güllere benzetilmiştir.

*Kendi körlüğünü gizleyen bir bilge
gibi çalıyor gözümüzden nuru.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.61)

“İssız Çekirge” şiirindeki bu dizelerde ise sözü edilen kişi, gözlerdeki nuru çalmak yönü ile “kendi körlüğünü gizleyen bir bilge” ye benzetilmiştir.

*Tek başına can vermeli insan
gizli bir meyveyi ısıtır gibi.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.78)

“Kurubaşına” şiirinden alınan dizelerde ise tek başına can vermek ile gizli bir meyveyi ısırmak arasında benzerlik ilgisi kurulmaya çalışılmıştır.

4.2.2.3. Teşbih-i belîğ

Teşbih-i belîğ esas itibarıyla teşbih sanatının çeşitlerinden biridir. Fakat şiirde yoğun olarak kullanılması ile çoğu edebiyat ansiklopedisinde bağımsız bir sanat olarak da ele alınır. Cem Dilçin bu sanatı: “Yalnız benzetilen ve benzetmelik öğeleri ile yapılan, benzetme yönü ve edatı söylenmeyen benzetme”¹⁵² olarak tarif eder ve bu sanatın dört ögenin de söylenmesi ile yapılan benzetmeye yani teşbih-i mufassala göre şairler tarafından daha güzel bulunduğunu ve yeğlendiğini belirtir.

Talat Sait Halman’da şiirlerinde teşbih-i belîğin sağladığı ifade imkanlarından yeri geldikçe faydalanmıştır.

“Dev” şiirinden alınan: “Beberuhi pehlivanlar” (Ümit Harmanı, Şiirler, s.2) dizelerinde pehlivanları, karagöz oyunlarındaki sahte kabadayı tipi olan beberuhiye benzetmektedir. Fakat bu teşbihte benzetme yönü ve benzetme edatına yer verilmemektedir.

“İstanbul Yangını” şiirinden alınan: “Murad’ın / Darağacı gözleri/ Islak ve ürkek şimdi” (Ümit Harmanı, Şiirler, s.50) dizelerinde “Murad’ın gözleri”

¹⁵² Dilçin, a.g.e., s. 409.

“darağacı”na benzetilmişken; “Yağma / En iğrenç yeniçeri” dizelerinde de “yağma” eylemi “en iğrenç yeniçeri”ye teşbih edilmiştir. Fakat benzetme yönü veya benzetme edatından herhangi birine yer verilmemiştir.

4.2.2.4. Teşhis

Bilindiği gibi teşhis insan dışındaki canlı ve cansız varlıkları, düşünen, duyan ve hareket eden bir insan kişiliğinde göstermek, yani kişileştirmek sanatıdır. Bu tarafıyla teşhis mecazın türlerinden biridir.

Halman’ın şiirlerinde kullanılan mecaz türlerinin en yoğunu, insan dışındaki varlıklara insan özelliği verme esasına bağlı olan teşhistir. Öyle ki, şair şiirlerinde kullandığı hemen hemen bütün varlıklara insani özellikler yüklemiştir. Mesela “Güvercin” şiirinde kullanılan “güvercin, şadırvan, baykuş, tüy, dal, alev, ecel” kavramları koyu harflerle belirlenmiş dizelerde görüldüğü gibi insana ait “uyku, düşünmek, yorgunluk, dilemek, gülmek” gibi vasıflarla şahıslaştırılmış, böylece teşhis sanatı yapılmıştır:

Güvercin

bu gece bir güvercin uykusuz
peşine düşmeyecek artık
güz yapraklarının
düşünüyor yalnız
geyiğin uzanıp ölmeye gittiği kuytuyu

bir güvercin uykusuz bu gece
şadırvan yorgun
yaşlı askerlerin ellerindeki
kanı yıkamaktan

yangın yerinde tütüp duran küller var
zafer türküsü bu
cennet tomurcuğu

uykusuz bir güvercin bu gece
bir eski denizi dinliyor
baykuşların gülücüklerini görmeden

biliyor bu karanlık
masmavi kesilecek

tüyler

dallar
alevler
bir yüce rüzgâr beklerken
yepyeni bir aşk içinde
biliyor o rüzgâr kopup gelecektir

bu gece uykusuz bir güvercin
and içiyor uyanık kalmaya
düşündeki güneş
doğuncaya kadar

güvercin bekliyor
ecel bekliyor
bir yeni çağ

uykusuz bir güvercin

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.4)

“Sessiz Soru” şiirinden alınan aşağıdaki dizelerde orman için kendini adamak deyiminin; soru için masum sıfatının ve salkım söğüt için mırıldanmak eyleminin kullanılması teşhistir. Çünkü varlıklara verilen bu nitelikler sadece insana özgü niteliklerdir.

Sessiz Soru

Kendini gölgelere adanmış bir ormanda
Bir ağaç devrilirken yalnız biz duyacaktık.

Bir soru soracaktım, yumuşacık ve masum,

Salkım söğüt, ırmağa birşeyler mırıldandı.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.3)

“ Bir Selvi” şiirinde de selvi için *hür*; yel için *ceberut*; dal için ise *sevdalı* vasıflarının kullanılması bu varlıkları kişileştirmekte, teşhis yapılmaktadır:

Bir Selvi

Bir başka selvi var bu mezarlıkta,
mavi,

hür.

Ceberut bir yel eserken, değişik sallanıyor.
Kök, belki aynı kök, ama sevdalı dalları . . .

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.6)

“Güneşten Kopardığım Çiçek” şiirinde atlar için çılgın; güneş için unutmak yakıştırmaları teşhisi oluşturmaktadır.

Güneşten Kopardığım Çiçek

Çılgın atların çırçıplak süvarisi.
Sonsuzluğa eremez seraplar bensiz
Ve günah olduğunu unuttur güneş.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.70)

4.2.2.5. Telmih

Telmih de Halman’ın kullandığı söz sanatlarından. Cem Dilçin bu sanat hakkında: “Söz arasında herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmaktır. Telmih edilen şey uzun uzadıya açıklanmaz, bir iki sözcükle anımsatılır.”¹⁵³ bilgilerini aktarmaktadır. Halman’ın şiirlerinde özellikle atasözleri, vecize ve meşhur kişileri hatırlatmaya dayalı telmihler çok yaygındır. Bu anlamda sadece “Bey Vakti” şiiri incelenirse dahi birçok yerde telmih sanatının kullanıldığı görülecektir. Aşağıya alınan bu şiirde altı çizilmiş kısımlarda, özellikle atasözlerine dayalı, telmih sanatının olduğu görülmektedir:

Bey Vakti

...
Ev halkı, kıl pıranga kızıl çengi—
Arı beyi karşılanır bal petek el etek.

Çocuk yaşta evlendirdiler Şair Fıtnat Hanımı.
(Sinni sebavette te’ehhül ettirildi.)

...

Babası heybetli adam,
Trabzon Valisi Hazinedarzade Vezir Abdullah Paşa
Sırmaları yaltaklanır baştan başa:
“Padişahım, çok yaşa . . .”

...

Mecusiler tepinir yanlış ateşlerde.
Ben bir kaburgadan fıskırmış konca—

...

¹⁵³Dilçin, a.g.e., s. 461.

Çıplak atlar su içiyor şadırvanımdan
Ve İsa
Çarmıhtan inmiş
 kanını siliyor ellerinin.

...

“Zeki olduğu kadar,” diye yazıyor Süleyman Nazif
 “müstesna bir hüsn ü âne de sahib bulunan
 şairenin zevci
 hilken pek kıskanç ve müvesvis imiş.
 Haremini tanzim-i eş’ardan,
 hatta mütalaadan men ederek
 kabiliyet-i fıtriyesini
 boğa boğa öldürmüş olduğunu
 Fıtnat Hanım teellümlerle söylerdi.”

Gömdüm Niobe’nin gözyaşlarını.
 Göz, görmek için kör olur:

...

Ve min el mâi külli şey’in hay.
 Temizlemez etimi
 sıra sıra leğenler.

...

“Cennettedir anaların tahtı,”
 Buyurmuş Peygamber Efendimiz.

Yine tan ağarıyor yalancıkdan.
Araplar gömerdi ilk doğan kızlarını
diri diri.

Durmuşum el pençe divan,
 Özlüyorum bir başka göğün yıldızlarını.
Biliyorum Promete bir kadın, kendimiz.
 Mutluluk, Tanrıdan kaçan tek günahkâr.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.18)

Halman, “Abbas Yolcu” isimli şiirinde Orhan Veli’nin meşhur şiirine telmihte bulunmaktadır. Ayrıca aynı şiirde aşağıya alınan altı çizili dizelerde de telmih göze çarpmaktadır:

“Ölüm hak, miras helal” demişler eskiden.

İyisi mi, şimdiden birkaç kuruş tutuşturayım eline,
 ama kızcağız

“Bayram değil, seyran değil . . .” demez mi?

Kim bilir, belki Orfeo gibi
dönmek kismet olur o semtlere

Dost düşman bilir hurafelere inanmadığımı,
ama Tellibaba Tekkesinde
fukaranın birinin mumu sönmüş,
onu yakmalıyım gizlice.

“Borçlu ölmez, benzi sararır” derler;

Yoksa eş dost “Ayranı yok içmeye . . .” der.

Can verirken sayıkladıklarımız
şaşırtıcı da olsa, gizemli de,
anılarda daha gür yaşar.
Goethe “Işık, biraz daha ılık” diye mırıldanmış,
Atatürk sormuş: “Saat kaç?”

Ye’cuc ile Me’cuc alkış tutarken,

Süleyman Çelebi
merhaba bahrini benim için yazmış gibi.

Çok sonra, mezar taşı da dikebilirler,
üstünde vezni bozuk, yarım kafiye bir manzume,
“Biricik Varlığımıza
El-Fatiha”

Allah taksiratımı affeder mi, onu Allah bilir; (Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

4.2.2.6. İstiare

“İstiare, bir kelimenin anlamını geçici olarak başka bir kelime hakkında kullanma sanatıdır. İstiarede herhangi bir varlığa benzerlik dolayısıyla asıl adın yerine, benzediği başka bir varlığın adı kullanılır. Bu sanatın özünü teşbih oluşturur. Ancak istiarede benzeyen ya da benzetilenden yalnızca biri söylenir. Birisine “aslan” demek gibi.”¹⁵⁴

Cem Dilçin de istiare ile ilgili olarak: “ İstiare hem bir mecaz hem de bir benzetme sanatıdır.” yargısını ortaya koyar. İstiare olacak sözcüğün istiarenenin bu iki yönlü özelliğine göre, sözcüğün gerçek anlamı dışında herhangi bir kavrama veya

¹⁵⁴ Pala, Divan Edebiyatı, s.137.

nesneye ad olması, engelleyici ipucu yani sözcüğün kendi anlamında kullanılmasının olanaksız olması ve benzetme amacının bulunması özelliklerine sahip olması gerektiğini belirtir: “ *İstiarede benzetme amacının bulunması, onun benzetme sanatının özel bir durumu olduğunu gösterir. Buna göre, istiare, benzetmenin temel iki ögesinin yani benzetilen ve benzetmeliğin, birinden birinin söylenmemesi ile yapılır.*”¹⁵⁵ bilgisini vermektedir.

İstiare sanatı, kullanılan benzetme ögesine göre isim almaktadır. Buna göre:

Açık istiare, “*Yalnızca benzeyenin söylendiği istiaredir.*” Kapalı istiare ise, “*yalnızca benzetilenin söylendiği istiaredir*”.¹⁵⁶ Kapalı istiarede çok zaman benzetilen ile birlikte benzeyenin bir özelliği de söylenmiş olur.

Halman’ın şiirlerini incelediğimizde açık istiare örneklerinin yoğun olmadığını görmekteyiz. Şiirlerinde kullandığı açık istiarelerden birkaçı şöyledir:

Bizim aslanlar musalladan omuzlayacak tabutumu

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

İmamın dört çiftesine binmek böyle olur.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

“*Abbas Yolcu*” şiirinden alınan bu dizelerden birincisinde şair, kendi tabutunu taşıyacak kişileri aslanlara; ikinci dizede ise tabutu, imamın dört çiftesine benzetmiştir.

“*Baba Ölüm*” şiirindeki: “*Tespîh taneleri dökülürdü gözlerinden.*” (Ümit Harmanı, Şiirler, s.41) dizesinde gözyaşları tesbih tanelerine benzetilmiş; benzeyen söylenmediği için açık istiare yapılmıştır.

Teşhis sanatının olduğu yerlerde genellikle bir varlık insana benzetildiği hâlde, insan unsuru söylenmediği için kapalı istiare de söz konusudur. Halman’ın şiirlerinde bu tarz kullanımlar çoktur. Bunlardan birkaç örnek verecek olursak:

Maviye en çok ufuk özlem duyar.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.337)

Devletin uykusudur toplum için en kara düş.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.342)

Başka bir rengi sevmeyen renk ölür.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.361)

¹⁵⁵ Dilçin, a.g.e., s. 412.

¹⁵⁶ Pala, Divan Edebiyatı, s.137.

4.2.2.7. Tecahül-i ârif

Çok yaygın olmasa da tecahül-i ârif sanatı da Halman'ın kullandığı sanatlardandır. Bu sanat: *“Bilinen bir gerçeği, bir nükteye dayanarak bilmiyormuş gibi söylemektir. Yani, tecahül-i ârif ne hiç bilmemektir, ne de bildiğini saklamaktır. Buna göre söylersek, bildiğini, türlü nedenlerle bilmezlenerek, dolaylı yollardan anlatmaktır.”*¹⁵⁷

“Baba Ölüm” şiirinde geçen aşağıdaki örnek bu sanatı en güzel şekilde örneklemektedir:

Bilemezdim, karıncalar da dua eder mi?

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.41)

4.2.2.8. Tezat

Dilçin, tezat sanatını: *“İki düşünce, duygu ve hayal arasında birbirine karşıt olan nitelikleri ve benzerlikleri bir arada söylemektir. Bir şeyin birbirine karşıt görünen özelliklerini bulup çıkarmak da tezat sanatına girer. Yoksa, soğuk-sıcak, kuru-yaş, uzun-kısa, büyük-küçük, gece-gündüz gibi dilbilgisi bakımından karşıt olan sözcükleri arka arkaya sıralamak tezat değildir.”*¹⁵⁸ şeklinde ifade etmektedir. Halman da bu sanatı şiirlerinde kullanmaktadır:

*“Nasıl veda etsem
şu Allah'ın cenneti, kulların cehennemi kente?”*

Bağışlamak, en yaman öç.”

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.7)

“Abbas Yolcu” şiirinden alınan bu dizelerde *cennet – cehennem* ve *bağışlamak – öç* kelimeleri arasında tezat sanatı söz konusudur.

İkilerden alınan aşağıdaki dizlerde de *yalan – doğru, öldürmek-yaşatmak, doğmak – ölüm, küçük – büyük* kavramları arasında tezat mevcuttur.

*Bir yalan susturunca bir doğruyu—
Kendine binlerce tabut yapmaya başlar bir ulus.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.259)

*Öldürür aşk beni bir kez;
Yaşatır aşk beni bin kez.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.267)

¹⁵⁷ Dilçin, a.g.e., s. 441.

¹⁵⁸ a.g.e., s.449.

Analar mucizesi:

Doğmak bu kadar yakın, ölüm öyle uzak.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.273)

*Gölgesinden küçük adamlar var,
Boylarından büyük mezar taşları.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.282)

4.2.2.9. İrsal-i mesel

İrsal-i mesel sanatı, “Söylenen bir düşüncüyü inandırmak ve pekiştirmek amacıyla söze bir atasözü ya da atasözü değerinde bir örnek katmak(tır.) Buna irad-ı mesel de denir. Alınan sözler, Arapça, Farsça bir atasözü ya da ünlü bir söz de olabilir.”¹⁵⁹

Yekta Saraç da irsal-i meselin özellikle bir fikri ispat için müracaat edilen bir sanat olduğuna vurgu yapmaktadır.¹⁶⁰

Halman'ın şiirlerinde yoğun olarak kullandığı sanatlardan biri de irsal-i meseldir. Bu sanatın en yoğun olarak karşımıza çıktığı şiirlerden biri de “*Abbas Yolcu*”dur (Ümit Harmanı, Şiirler, s.7). Bu şiirde geçen “Vasiyetname yazmalı bir yol— / anasının nikâhını istemezse avukatla noter. / “**Ölüm hak, miras helal**” demişler eskiden.” dizelerinde bir atasözü anlamı pekiştirmek için kullanılmış ve irsal-i mesel yapılmıştır.

“**“Hazır mezarın ölüsü”** ağzımdan düşmeyen söz. / Gel gör ki / ölmek de yaşamak kadar çetrefil.” dizelerinde “**Hazır mezarın ölüsü**” deyişi, artık ölüm anı yaklaşmış anlamında halk arasında kullanılan bir sözdür.

“Komşunun yalın ayak başı kabak ahretliğine / yüreğim parçalanırdı ya, / ona cep harçlığı bıraksam mı? / Olmaz ki, mahallede ayyuka çıkar dedikodu. / İyisi mi, şimdiden birkaç kuruş tutuşturayım eline, / ama kızcağız / “**Bayram değil, seyran değil . . .**” demez mi?” dizelerindeki deyişin tamamlanmış şekli “**Bayram değil, seyran değil, eniştem beni niye öptü. ”** dür ve durup dururken yapılan ihsanların şüphe ve ard niyetle karşılandığını bildirir. Burda da şair, ölmeden önce mahallenin fakir kızına bir harçlık vermek istediğini, fakat bu durumda bu halk söyleyişindeki durumun oluştuğunu belirtmektedir.

¹⁵⁹ a.g.e., s. 464.

¹⁶⁰ Yekta Saraç, **Klasik Belagat Bilgisi**, Gokkubbe Yayınları, İstanbul, 2004, s.246.

“Goethe “**Işık, biraz daha ışık**” diye mırıldanmış, / Atatürk sormuş: “**Saat kaç?**” / Babam, en son “**Metin olun**” demişti . . . / Ben de başucumdakilerin unutmayacağı / bir çift lakırdı tasarlasam bari şimdiden.” dizelerinde şair, hayatında önem verdiği kişilerin ölmeden önce söyledikleri son sözleri hatırlatmaktadır.

“Kötü huylarıma içerenler / “**Bu herifi teneşir paklar**” derdi hani; / şimdi teneşir imrenecek, / Su, kendi gibi, aziz bilecek mi beni?” parçasında kullanılan irsal-i mesel örneği, bir kişinin aşırı günahkar olduğunu, ve bu günahlarından ancak ölümle temizlenebileceğini vurgular.

“*Alfabe*” şiirinde de ilkokuldan itibaren hepimizin malumu olan fişlere atıfta bulunularak irsal-i mesele müraccat edilmiştir:

ALTAN TOPU AT
SUNA TOPU TUT
BABA, BAK, KUŞ.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.92)

“*Bekleş*i” şiirinde ise dörtlüklerin arasına italik harflerle ve tırnak aralarına serpiştirilen şarkı ve şiirlerden alıntılanan dizelerle irsal-i mesel sanatına örnek oluşturulmuştur:

Bekleş

*Her yolcunun ardından bir maşrapa su kanar
Yatağanlarda söner yatalağın dört gözü
Duraklar değişiyor durmadan ve kötü kan
Su uyur düşman uyur ayrı düşenler uyumaz*

*“Bekledim de gelmedin
Hiç mi beni sevmedin”*

*Bir karınca duası doldurur boş kubbeyi
Dağ dağa kavuşurken gidenler şimdi nerde
Tanrının ötesinden çağırıp tanrıları
Uzar Karacaahmet hıncahınç fatıhasız*

*“Ne zaman geleceksin
Bu kaçınıcı bahar”*

*‘Belki’ bütün dillerde güzeldir duyulursa
Sina çölünde belki şehit düşmemiş zabıt
Duvarlarda yok yere kararmış apoletler
Boşuna mevlutlardan yeni başlıyor gerdek*

“Eşin var âşiyânın var baharın var ki beklerdin”

Çekirgeler ne zaman gelecek son göklerden
Muradına ermeyen derviş hiçten beklemiş
Su istemiyor artık çorak yorgunu toprak
Acıkanlar açlığı unutmuştur belki de

“Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin”

Kızkurusu cumbada yapayalnız soyunuk
Ummayan bir eceldir bir de can çekişenler
Barışa güvenemez cinayet bekçileri
Kan çeker kutsal kenti Mesih görünmedikçe

“Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahara”

Gelmeyecek trenleri bekledik uğultulu garlarda
Bir ana baba günü yolcular ecirsiz kampana sağır
Heybeler boşaldı vagonlardan kan sızdı durup dururken

“Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın”

Hangi türküyü bekler bağışlanmayan katil
Gün doğmadan boğulur sevenlerin duası
Uğurlayan ellerin ürperişi uğursuz
Ve çökük türbelerde adak mumları kördür

Gözler yollarda kalmış hepsi de çıkmaz sokak
Su serpenler olmamış özleyen yüreklere
Tanrı gibi büyümüş içimizde ayrılık
Sevişmeyi beklerken beklemeyi sevmişiz.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.88)

4.2.2.10. İktibas

Yekta Saraç'ın “Lügat anlamı ateş yakmak için kor almayı ifade eden İktibas, terim olarak şiir yahut düz yazı metinde bir ayet-i kerimenin veya hadis-i şerifin tamamının veya bazı kelimelerinin alıntılanmasıdır.”¹⁶¹ şeklinde tanımladığı iktibas sanatını Dilçin: “İrsal-i mesele benzer. Söze anlamı pekiştirmek amacıyla ayet, hadis ya da bunlardan parçalar almaktır.”¹⁶² şeklinde açıklamaktadır. Buna göre Halman'ın şiirlerinde iktibasa benzer kullanımlar fazla değildir.

¹⁶¹ a.g.e, s.247.

¹⁶² Dilçin, a.g.e., s. 465.

İktibas sanatının Halman'daki en güzel örneği Bey Vakti şiirindeki “*Ve min el mâi külli şey'in hay.*” ifadesidir. Bu ifade Kur'an-ı Kerim'deki Enbiya suresi 30. ayette geçen: “*Ve cealne min el mâi külli şey'in hay.*” ifadesinden alınmadır. Bu da (Görüp düşünmediler mi?) “*Her canlı şeyi sudan yarattığımızı*” anlamı taşımaktadır.

Ve min el mâi külli şey'in hay.

Temizlemez etimi

sıra sıra leğenler.

Kartaloş görücüler, işitecek lanetimi

Tabutlarından bile.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.18)

Bey Vakti şiirinde, “Cennet anaların ayakları altındadır.” hadis-i şerifi iktibas edilmiştir:

“Cennettedir anaların tahtı,”

Buyurmuş Peygamber Efendimiz.”

(Ümit Harmanı, Şiirler, Bey Vakti s.22)

Canevi şiirindeki “*Allah hümmе salli alâ*” kullanımı da iktibas örneği olarak değerlendirilebilir:

Neyse, alt katta “Babanın Mevludu” okunduğunda,

Şadırvandan uzak düşmüş güvercinlerin sesiyle

Sen de katılınca “Allah hümmе salli alâ”ya,

Su serpildiydi onların kavruk yüreklerine.

(Ümit Harmanı, Şiirler, Canevi s.54)

4.2.2.11. Tenasüp

Tenasüp sanatı “*Bir konu üzerinde, aralarında türlü ilgiler bulunan en az iki sözcük, terim ve deyimi bir dize veya beyit içinde rast gele, sıralama amacı gütmeyen kullanmaktır. Ancak, bu sözcükler arasında karşıtlık anlamı bulunmaması gerekir. Divan şairleri, tenasüp sanatında türlü bilim terimlerini, mitoloji, tarih ve mesnevi kahramanlarını, hayvan bitki ve çiçek adlarını, bunların dışında çeşitli konularla ilgili sözcükleri şiirlerinde bol bol kullanmışlardır.*”¹⁶³

Halman, şiirlerini oluştururken bu sanattan da faydalanmıştır:

İftira öldürür her engereği,

Her akrebi, her sansarı.

¹⁶³ a.g.e., s., 431.

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.269)

Bu dizelerde engerek-akrep-sansar kelimeleri zehirli ve zararlı hayvanların isimleri olmaları yönleriyle birbirleri ile ilgili kelimelerdir. Yani aralarında bir tenasüp mevcuttur.

*Sevecen kuş: “Bu kanatlar çok ağır geldi,” diyor.
“Gövdesiz, tüysüz, kanatsız uçmamak kör talihim.”*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.275)

Bu dizelerde de kuş – kanat – tüy – uçmak kelimeleri arasında tenasüp söz konusudur.

4.2.2.12. Mübalağa

*“Bir sözün etkisini güçlendirmek amacı ile bir şeyi ya olmayacağı bir biçimde anlatmak, ya da olduğundan pek çok, pek az göstermektir.”*¹⁶⁴ şeklinde tanımlanan mübalağa sanatına Halman'ın aşağıdaki dizeleri örnek olarak verilebilir:

*Okşa dedin—
Çoğaldı ellerim, bin oldu ellerim.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.260)

Bu dizelerde ellerinin çoğalıp bin olması mübalağalıdır. Şair bununla okşamak fiilinin çokça ve içten yapıldığını vurgulamaktadır.

*Öldürür aşk beni bir kez;
Yaşatır aşk beni bin kez.*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.267)

Bu dizelerde aşkın bin kez yaşatması, mübalağadır. Şair bu şekilde aşkın yaşatma gücünün öldürmek gücünden fazla olduğunu açıklamak istemiştir.

*Devletin beyni küçüldükçe, yürekler ve akıllar
Büyüyor, devleşiyor zindanda . . .*

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.269)

Bu dizelerde yüreklerin ve akılların büyüüp, devleşmesi mübalağadır. Şair bu şekilde zindana atmakla bir insanın fikirlerinin ve cesaretinin yok olmak yerine, çok daha güçlendiğini belirtmektedir.

¹⁶⁴ a.g.e., s., 447.

4.2.2.13. Tekrir

Bir edebî sanat olarak tekir “Sözün etkisini güçlendirmek amacıyla anlamın üzerinde yoğunlaştığı sözcük ya da söz öbeklerini arka arkaya yinelemektir. Eğer bu yineleme anlamı etkilemiyorsa buna kesre- i tekrar ya da tekerrür denir ve yazı kusuru sayılır. Kulağı tırmalamayan ve anlamın etkisini arttıran tekrirlere hüsn-i tekrar denir.”¹⁶⁵

Halman’ın şiirlerinde tercih ettiği tekirler genellikle hüsn- i tekrar şeklindedir:

*Baş kaldıranın gölgeleri
Başka doğar, başka büyür, başka ölür.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.257)

*Çıgırışanlar çığır açmaz da, uzaktan uzağa
Çağırılar yeni çağlar arayan bir yiğidi.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.280)

Düşenin düşleri düşman doludur.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.414)

4.2.2.14. Hüsn-i talil

Hüsn-i talil “bir hadiseye veya bir duruma, ifadeye güzellik katacak tarzda, kendi sebebi dışında bir sebep göstermektir. Olup bitenin akla ve bilgiye dayanan makul bir açıklamasının yapılması yerine, içinde bulunulan ruh hâlinin tesiri altında hayal ile izahıdır. Bu sanatın başarılı bir şekilde kullanışını gösteren şey, bizi de aynı hissiyatla hadisenin izahının o şekilde olduğuna inandırmasıdır.”¹⁶⁶

Halman’ın bilhassa bir’ler ve iki’lerinde hüsn-i talil örneklerinin çokluğu dikkati çekmektedir:

“Zorbanın kentinde sırtlan bile inmez dağdan.”

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.379)

¹⁶⁵ a.g.e., s., 452.

¹⁶⁶ Saraç, a.g.e., s.209.

Bu dizede sırtlanın dağdan kente inmemesi, kentin zorbanın etkisinde olması ile açıklamıştır. Oysa ki sırtlanların dağdan inmemesinin gösterilen sebeple hiçbir ilgisi yoktur.

“Zehirsiz kalmaz akrepler, yılanlar—zorba baştayken.”

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.397)

Bu dizede ise yılan ve akrebin zehirsiz kalmamasını, zorbanın başta olmasına bağlamaktadır. Oysa ki yılan ve akreplerin zehirli olmasının zorbanın başta olması ile alakası yoktur.

*Zorba, yemişlerle tomurcuklara imrendi diye—
Baktım, en soylu tohumlar çürüyor toprakta.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.272)

Toprağa düşen tohum her hâlükârda çürümektedir. Bu çürümenin iki’lerde belirtilen sebeple hiçbir ilgisi yoktur. Şair anlamı kuvvetlendirmek maksadı ile doğal olan bu durumu, zorbanın yemişlerle tomurcuklara imrenmesine bağlamaktadır. Bu şekilde asıl anlatmak istediği şey, zalime hiçbir şeyin fayda vermek istemediği düşüncesidir.

*Gece, baykuş uyumaz. Çünkü duyar yıldızla
İrmağın silkinip seviştiğini.*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.273)

Beyitte baykuşların gece uyumamasının sebebi olarak, yıldızla ırmağın sevişmesi gösterilmiştir. Baykuşların doğal olarak geceleri uyanık kaldığı herkesçe bilinmektedir.

4.2.2.15. Cinas

Cinas sanatı okunuşları aynı, fakat anlamları farklı olan kelimeler arasında gerçekleşen bir sanattır. Halman’ın şiirlerine baktığımızda, bu sanatın birkaç örnek dışında, çok fazla kullanılmadığını gözlemlemekteyiz.

Halk uğruna çarpmıyorsa bir kalp, kalptir.

(Ümit Harmanı, Birler, s.425)

Bu dizede geçen birinci kalp, organ olan kalp; ikinci kalp ise, bozulmuş olan anlamında kullanılmıştır. Böylece kalp kelimeleri arasında bir cinas doğmuştur.

Dağ dağa düşmansa, yaşar dağdağa.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.417)

Burda da dağ dağa (Bir dağ bir dağa anlamında) ve dağdağa (kargaşa anlamında) kelimeleri cinaslı olarak kullanılmıştır.

*Kopup gelirken ecel çılgılığıyla bir gülle,
Gönlün inançlıysa püskürtebilirsin onu
Aşk ve güzellik dolu bir gül'le.*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.246)

Bu dizelerde de gülle (kurşun) ve gül'le (gül ile) kelimeleri arasında cinas görülmektedir.

Görüldüğü gibi Halman, edebiyatımızda, bilhassa, divan edebiyatımızda yoğun olarak kullanılan söz sanatlarının birçoğuna şiirinde yer vermiştir. Halman, şiirlerinde kullandığı söz sanatlarının esin kaynağının divan şiiri olduğunu bizzat ifade etmektedir. Çünkü, şiirlerinde kullandığı söz sanatlarının oluşumu ile ilgili sorduğumuz soruya Halman şu karşılığı vermektedir: “*Daha önce söylediğim gibi, ben çocukluğumdan, ilk gençliğimden beri büyük bir merak ve büyük bir iştahla edebiyatımızın en beğendiğim söz sanatlarını inceledim. Onları en güzel örnekleri ile özümsem. Onun için şiir yazarken o sanatların bazıları kendiliğinden benim yaratıcı çabamda etken hâle geliyor. İçimde var bu teşhis, telmih vb. Tıpkı divan edebiyatında kullanıldığı gibi, ben de kullanıyorum. Çünkü onların orijinal şekillerini divan edebiyatının en güzel örneklerinden öğrenmişim ben. Bilinçaltımda var hepsi. Bilincimde var. Gayet bilinçli bir şekilde hepsini biliyorum. Ama şunu şöyle uygulayayım diye bir seçme yapmadan doğal olarak yapıyorum. O bakımdan yazış sürecini iyi belirlemek istiyorum. Şurda şöyle bir teşbih olsun diye düşünmüyorum. İlham olarak geliyor bana. Ama o ilhamın kaynağında, temelinde divan edebiyatından öğrendiklerim, çok büyük bir gerçek olarak var.*”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Talat Sait Halman ile 20.01.2010 tarihinde gerçekleştirdiğimiz mülakat.

4.3. Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde Ahenk Unsurları

Türk şiirinde ahenk denince akla gelen kafiye, redif, vezin, söz ve ses tekrarlarıdır. Modern dönemde de divan şiiri birçok konuda eleştiri gördüğü hâlde, bu şiirin ahenk yönü hep takdirle karşılanmıştır. Muhsin Macit divan edebiyatındaki tezkirelerde ve divan dibacelerinde ahengi sağlayan unsurları ifade etmek için elfaz, eda, mevzun, selis, selaset gibi kavramlar kullanıldığını¹⁶⁸ ifade ettikten sonra: *“Divan şiirinin, dayandığı estetik anlayış, mecaz ve mazmun sistemi ve hatta lügati kıyasıya eleştirilmiş olmasına rağmen, sesi ve dolayısıyla ahengi konusunda genellikle takdir edilmiş ifadelerin kullanılmış olması dikkat çekicidir.”*¹⁶⁹ der ve eski Türk edebiyatıyla ilgili çalışmalarda dil ve üslup incelemelerinin münferit eserlerle sınırlı kalmasından; yayımlanan divanlarda, mesnevilerde ve metin şerhlerinde divan edebiyatındaki söyleyiş mükemmelliğinin her fırsatta vurgulanmasına, ahengi sağlayan unsurların bir kısmına işaret edilmesine rağmen, bu konuda toplu bir değerlendirmenin yapılmamış olmasından şikayet eder.¹⁷⁰

Macit, şiiri: *“Şiir, dilin en üst seviyede kullanıldığı bir ifade tarzıdır.”*¹⁷¹ şeklinde tanımlar. Şiir dilinin bu üst seviyesini belirleyen öğelerin en önemlileri ise ahenk öğeleridir. Bu konuda Macit: *“Divan şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde kafiye, redif ve vezin gibi ritmik akışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmunlar belirlemektedir.”*¹⁷² demektedir ve eklemektedir: *“Divan şairleri, ses düzenlemelerinde, ünlü-ünsüz ilişkilerinden, değişik düzeylerdeki tekrarlarından, kafiye, redif ve vezin gibi ritmik unsurlardan, söz sanatlarından yararlandıkları gibi, dilde oluşmuş ses değerlerinden de istifade ederler. Kelimeyi yeniden biçimlendirirler.”*¹⁷³

Muhsin Karabay, **Geleneksel Şiirin Bekir Sıtkı Erdoğan'ın Sanatına Etkisi** isimli tezinde konu ile ilgili olarak: *“Klasik şiirimizde ses çok mühimdir. Şiirin sesi ve yapısı şiirin kimliğidir âdeta. Şairlerimiz geçmişte de buna çok büyük önem vermişlerdir. Onlar kullandıkları her kelimenin her harfini düşünerek büyük bir*

¹⁶⁸ Muhsin Macit, **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Kapı Yay. İstanbul, 2005 s.5.

¹⁶⁹ a.g.e., s.IX.

¹⁷⁰ a.g.e., s.IX.

¹⁷¹ a.g.e., s.1.

¹⁷² a.g.e., s.1.

¹⁷³ a.g.e., s.5.

titizlikle seçmişlerdir. Düünden bugüne gelen ve yarınlara yürüyecek geleneksel Divan ve Halk şiirimizin önemli bir özelliğidir bu.”¹⁷⁴ bilgilerini aktarmaktadır.

Araştırmanın bu bölümünde ahenk unsurları olarak adı geçen kafiye, redif, vezin, söz ve ses tekrarlarının Türk edebiyatında ve özellikle de şiir geleneğimizin temelini oluşturan divan ve halk şiirlerindeki kullanımı belirlendikten sonra, bu öğelerin Talat Sait Halman’ın şiirinde ne derece kullanıldığının tespitine çalışılacaktır.

4.3.1. Kafiye ve redif

Hem şiirin hem de ahengin en temel unsurlarından ikisi kafiye ve rediftir. İskender Pala’nın: “Eskilere göre nazım (veya genel anlamıyla şiir), mevzun ve mukaffa söz’dür. Yani şiir denilince akla vezinli ve kafiye sözler gelir. Şiirde ahengi bu iki unsur sağlar.”¹⁷⁵ sözleri de bu tespiti perçinlemektedir. Fakat bu fikre karşı çıkanlar da yok değildir. İsmail Habib: “Eski edebiyatta kafiye’nin ne kadar itibarda olduğuna bakmalı ki, şark belâğatçılığı nazmı “mevzun ve mukaffa sözdür” diye tarif ederdi. Bu, nazari bakımdan esas itibarıyla doğru olamaz. Çünkü tek mısra kafiye’li olamayacağı hâlde pekala nazımdır. Sonra iki mısra kafiyesiz “müfred”ler de var ve sonra gazel ve kasidelerin birincilerinden maada diğer beyitleri teker teker ele alınırsa yine kafiyesizdir, fakat bunların hepsi manzumdur. Çünkü hepsi mevzundur. Demek ki, nazımın esas şartını vezin teşkil ediyor. Kafiye nazımın esas şartı değil, ikinci derecede bir lazımesidir. Bununla beraber eskiler kafiye’yi vezin gibi nazım esası saymakta fiiliyat bakımından haklıydılar. Çünkü mısra, müfred, ve beyit haricinde -ki bu üçü zaten nazım şekline pek dahil sayılmaz— şair hangi nazım şekline müracaat etse, kafiye’ye basurmağa mecburdu. Onun için onlar nazım deyince vezinle kafiye’yi birbirinden ayıramaz oldular.”¹⁷⁶ ifadeleri ile, sonuçta şiirin sadece kafiye ve redifle belirlenemeyeceğini; fakat kafiye ve redifin şiirin oluşumuna büyük katkıları olduğunu ifade etmiştir.

Habib, kafiye ve redifi: “Kafiye, en az iki dizenin sonunda tekrarlanan, yazılışları aynı, ama anlamları farklı olan ses benzerliğidir. Redif ise, mısra

¹⁷⁴ Muhsin Karabay, *Geleneksel Şiirin Bekir Sıtkı Erdoğan’ın Sanatına Etkisi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2002., s.92.

¹⁷⁵ Pala, *Divan Edebiyatı*, s.28.

¹⁷⁶ Habib a.g.e., s.89-90.

sonlarındaki yazılışları ve anlamları aynı olan ses benzerliğinin adıdır.”¹⁷⁷ şeklinde tanımladıktan sonra, divan şiirindeki kafiye Arap; redifin ise Fars kökenli olduğu bilgisini vermekte, kafiye başlangıçta aruz ilmi gibi göz ilmi sayıldığını, fakat kafiye de vezin gibi bir ses sanatı olduğu için göze değil, kulağa hitab etmesinin lazım geldiğini ifade etmektedir.

İskender Pala kafiye ve redifin bizim edebiyatımızda, özellikle de divan edebiyatındaki kullanımı ile ilgili olarak şu tespitlere de yer vermektedir: “*Divan şiiri kafiyesi, seslerin yazılış biçimini esas alırdı. Yani kafiye göze hitap ederdi. (...) Divan edebiyatında şairler daha çok tam kafiye (bir ünlü bir ünsüz ses benzerliği) ve zengin kafiye (üç veya daha fazla ses benzerliği) kullanırlar. Tek bir ses ile yapılmış kafiyeler pek azdır. Tek ünsüz ile yapılan kafiyeler de Osmanlıca’da çok zaman bir ünlü ile birlikte okunduklarından, ünsüz benzeşmesini esas alan divan şiiri kafiyesi, tam veya zengin ses benzerliğine zemin hazırlar.*

*Divan şiirinde redif, sık kullanılan ve şiiri ahenk yönünden zenginleştiren ses unsurudur. Bir ek, bir kelime, bir kelime grubu veya cümlecikler, mısra sonlarında redif olarak yer edinebilir. Bu şairin ifade ve üslubuna göre bir forma girer.”*¹⁷⁸

Kafiye ve redifle ilgili bu bilgilerden sonra, Halman’ın, kafiye ve rediften ne derece faydalandığına bakabiliriz.

Birler, isminden de anlaşılacağı gibi, tek dizeden oluşan şiirlerdir. Esas itibarıyla kafiye ve redif en az iki dize sonundaki ses benzerliklerinden oluşur. Bu sebeple birler kafiye ve redif oluşumuna uygun değildir. Ama Talat Sait Halman, birlerde de, çeşitli ses benzerlikleri, kelime değişimleri, ortak kök ve cinaslarla kafiye ve redif etkisi uyandıracak ahenkli söyleyişler yakalamaya çalışmakta ve bunu da başarmaktadır..

Halman’ın birlerinde kafiye kavramına en yakın kullanışlar musammat gazellerde de kullanılan mısra içi kafiyelerdir. Fakat musammat gazellerde mısra içi kafiye, mısranın tam ortasına denk geldiği hâlde, Halman’ın birlerinde kafiye kelimeler farklı yerlere de gelebilmektedir:

Yiğitler susar, zorba dehşet kusar.

Arkadan taş atıp vurur arkadaş.

(Ümit Harmanı, Birler, s.342)

¹⁷⁷ a.g.e. s.90.

¹⁷⁸ Pala, Divan Edebiyatı, s.129-130.

- Hayır bir ilkedir, evet bir ülkedir.* (Ümit Harmanı, Birler, s.359)
- Sevginin kısıkacı kuşkuyla sıkır kısıkancı.* (Ümit Harmanı, Birler, s.366)
- Devlet başa, kuzgun leşe—Kör güz güneşe . . .* (Ümit Harmanı, Birler, s.373)
- Suç hem canavarda, hem davarda.* (Ümit Harmanı, Birler, s.386)
- Yorar en dinç kuşu aşk yoksulunun dik yokuşu.* (Ümit Harmanı, Birler, s.403)
- Zorba sever sorguyu, özgür yönetenler soruyu.* (Ümit Harmanı, Birler, s.410)
- Zenginin cüzdanı dolgun da fakirin yüzü solgun.* (Ümit Harmanı, Birler, s.420)
- Halk'a yazmazsa yazar, sadece bir canlı mezar.* (Ümit Harmanı, Birler, s.420)
- En pis uyuyanlar, baş eğip çarka uyanlar.* (Ümit Harmanı, Birler, s.423)
- Sınır aşktan sakınır, kötülükten yakınır.* (Ümit Harmanı, Birler, s.422)
- Önderlerimiz güdük—umutsuz çürüdük.* (Ümit Harmanı, Birler, s.430)
- (Ümit Harmanı, Birler, s.459)

Yukarıdaki dizelerde tek ses benzerliği oluşturan kelimeler arasında yarım kafiye; iki ses benzerliği oluşturan kelimeler arasında tam kafiye; üç ve daha fazla ses benzerliği oluşturan kelimeler arasında ise zengin kafiye vardır. Halman'ın birlerinde tam ve zengin kafiyelerin çokluğu dikkat çekmektedir.

- Yiğidin kılıç kunı, sindirir yedi bıçkını.* (Ümit Harmanı, Birler, s.364)
- Boş mide inanmaz tok ümide.* (Ümit Harmanı, Birler, s.420)
- Kanun değil de kan seven alp, korkuluk ve kalp.* (Ümit Harmanı, Birler, s.426)
- Bin kere kördür gözü hep kendine dönmüşse özü.* (Ümit Harmanı, Birler, s.427)
- Bitmeyen bir kin, en iğrenç ölülerden çirkin.* (Ümit Harmanı, Birler, s.448)

Bu birlerde ise aralarında ses benzerliği bulunan kelimelerden birinin diğer kelimenin içinde yer aldığı görülmektedir. Bu tarz kelimeler arasında tunç kafiye vardır.

Merhametsiz yargı, şeytandan gelen bir kargıdır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.390)

Bir vebadır geri toplumda heba.

(Ümit Harmanı, Birler, s.430)

En amansız bir bataktır aşkı bitmiş bir yatak.

(Ümit Harmanı, Birler, s.431)

Bu dizelerde ise aralarında ses benzerliği bulunan kelimelerden biri diğer kelimedenden fazlalık olarak –dır ekini almaktadır. Esasında bu tarz dizelerde kafiye bulunmaz. Fakat –dır ekin dikkate alınmazsa, bu dizelerde de zengin kafiyenin yoğunlukta olduğu görülecektir.

Halman'ın bazı birlerinde de kafiye ve redif tanımına pek uymasa da dizenin başı, ortası veya sonundan herhangi bir yerine yerleştirilmiş kelimelerle yapılan ses benzerlikleri bizde kafiye ahengi uyandırmaktadır:

Kırbaçla, tıkaçla susturulmaz aç ağız.

(Ümit Harmanı, Birler, s.342)

Hırsızla hayırsız güne ermez gecedirler.

(Ümit Harmanı, Birler, s.349)

Köpek dalaşır, siner, yılışır; onurlu ve mert köpek balığı.

(Ümit Harmanı, Birler, s.350)

Zalimler ülkesinde susar gür sular bile.

(Ümit Harmanı, Birler, s.352)

Ya kırbaçtan düşer her taç, ya açlardan.

(Ümit Harmanı, Birler, s.354)

Baktıkça kurur nergis, aktıkça sever ırmak.

(Ümit Harmanı, Birler, s.356)

Gök özlemeyen kök ölecektir.

(Ümit Harmanı, Birler, s.360)

Utancı yoktur inancın—usancı vardır hep.

(Ümit Harmanı, Birler, s.363)

Göksüz yaşayan, en acı öksüz.

(Ümit Harmanı, Birler, s.365)

Yenik düşmeyen tek kumandan zamandır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.370)

Gurur: hiç durmadan sızlayan, azmanlaşan ur.

(Ümit Harmanı, Birler, s.373)

Zararlıdır öğüt değil ağıt seven büyük kafa.

(Ümit Harmanı, Birler, s.379)

En sancılı mutusuzluk, umutsuzluktur.

(Ümit Harmanı, Birler, s.394)

Toplumu taşkın gibi şaşkın da yıkar.

(Ümit Harmanı, Birler, s.397)

Nursuz kafalardır en uğursuz kafalar.

(Ümit Harmanı, Birler, s.398)

Pas tutan yas: yüreğin hiçliğe mahkûm oluşu.

(Ümit Harmanı, Birler, s.422)

Vecde götürmezse inanç, secde boş.

(Ümit Harmanı, Birler, s.431)

Kindar ömrünce namaz kılsa da dindar olamaz.

(Ümit Harmanı, Birler, s.439)

Sayısız is, güzelim siste tuzak kurmuştu.

(Ümit Harmanı, Birler, s.444)

Sel gider, selvi kalır—süngü düşer, sevgi yaşar.

(Ümit Harmanı, Birler, s.448)

Dualar güneş, beddualar çürük leş taşır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.450)

Halman, bazı birliklerde de ahenk kelime tekrarları veya kelime oyunları ile sağlanmaya çalışılmıştır:

Sınırsız sınırdır sıfır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.347)

Tek pencere, tek pencerenin körlüğüdür.

(Ümit Harmanı, Birler, s.347)

Kılıç kına kinle girdiyse kanla çıkar.

(Ümit Harmanı, Birler, s.357)

Ölümsüz umutlar, umutsuz ölür.

(Ümit Harmanı, Birler, s.358)

Açlığın sancısı dinmez dinle.

(Ümit Harmanı, Birler, s.368)

Baştaki aç kurtlar ulurken ulu olmaz bir ulus.

(Ümit Harmanı, Birler, s.397)

Düşenin düşleri düşman doludur.

(Ümit Harmanı, Birler, s.414)

Halman bazı birliklerde kafiyei kullanmadığı hâlde, bazı kelimelerin tekrarı ile redifler oluşturmuş, müzikaliteyi bu rediflerle yakalamıştır. Bu durumu örnekleyecek olursak:

Zorbalık: tan ağarır, tanrıların gözleri ağrır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.465)

Aşk: bire bak, sonsuzu gör; sonsuza bak, bir teki gör.

(Ümit Harmanı, Birler, s.338)

Toprak için yonca güzel, tahta için yonga güzel

(Ümit Harmanı, Birler, s.430)

Bazı birliklerde de yazılışları ve okunuşları aynı, anlamları farklı kelimeler kullanılmıştır. Bu tarz kelimeler arasında cinaslı kafiye vardır:

Halk uğruna çarpmıyorsa bir kalp, kalptır.

(Ümit Harmanı, Birler, s.425)

Dostlar bile doğruyor bütün doğruları.

(Ümit Harmanı, Birler, s.432)

Dağ dağa düşmansa, yaşar dağdağa.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.417)

İkiler yapı itibarı ile kafiye yapımına elverişli bir birimdir. Nitekim divan ve halk edebiyatında beyit nazım birimi olarak adlandırılan yapıya yakın oluşumlardır. Fakat Halman'ın ikileri birçok yönden beyit nazım şeklinden farklıdır. İkiler kafiye ve redif yönlerinden incelenirse, bu şiirlerin birçoğunun klasik anlamda kafiye ve redif taşımadıkları söylenebilir. Klasik anlamda kafiye ve redifin kullanılmadığı ikilerde ahenk, birlerde olduğu gibi, kelime oyunları, mısra başı, ortası veya sonundaki ses tekrarları ile sağlanmıştır. Kafiye ve redifin kullanıldığı ikilerde ise sadece redif kullanılabildiği gibi, yarım kafiye, tam kafiye, zengin kafiye ve tunç kafiye örnekleri görülmektedir. Buna göre;

Öldürür aşk beni bir kez;

Yaşatır aşk beni bin kez.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.267)

Yaratmak istemez ıssız bir ada,

Bir yeni ıssız ada.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.270)

Uykular, yoksulun ottan yatağında

Daha az sancılanır zenginin atlas yatağından.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.304)

Bu dizelerde görüldüğü gibi mısra sonlarında sadece redif kullanılmıştır.

Bir ayna var mezarda—bekliyor beni;

Gömülürken görürüm varlığın öz gerçeğini.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.264)

Çırpınır Tanrı sevişmek, yaşayıp ölmek için,

Kendi yarattıklarından biri olmak için.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.295)

*Bir örümcek, bitirirken ağını,
Biliyor şaheser yarattığını.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.318)

*Sulu göz, sanata kör
Kuru göz, devrimi körleştiriyor.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.284)

Bu dizelerde altı çizili sesler yarım kafiye oluştururken, geri kalan sesler ise redif olarak kullanılmıştır

*Yordukça yücelten yokuşu
Seviyor sadece bir Tanrı kuşu.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.257)

*Aşkı hiç duymadan ölenler var,
Doğmayacak hiçbir*i* tekrar.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.267)

*Ortancaların hepsi sever saksıları
Hiçbiri sevmez gözü kör dört duvarı.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.269)

*Düştüğü yerden bile lanetleyecek karga leşi
Kutsal güneşi.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.269)

*Sevda yaratır kendi ışık çağlarını;
Erdem yaşatır kendi İrem bağlarını.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.270)

*Güvercinler, asude bir çeşmede
Yepyeni bir sevgiyi bekleşmede.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.274)

*Soylu dağ, özgürlüğe sevgiyle uğurlar da çığı
Sonra kan ağlar duyup yerde kopan çığlığı.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.274)

*En yaşlı çınar
En derinden kanar, en soylu yanar.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.280)

*Kalleş ölür, leş kalır. Gömme, bırak: gök kuşar.
Gömmeye kalk: toprak iter. Tanrı susar.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.284)

Ben, öyle dinç bir aşkla yarattım ki evreni,
Tanrı—ıssızlığında—öldü beni.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.289)

Ertelenmiş yaşamaktan
Bir tabut örtüsüdür arta kalan.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.295)

Bir şadırvanda su içmiş iki âşık:
Akıyor bengi su artık.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.297)

Zorbaların en amansız yasağı,
Devirir onlara yordakçı olan kahpe dağı.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.302)

En güzel sesli kuş, alçakta şakır;
Yüksekte öten atmacadır, çaylaktır.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.299)

Hep çökertmek ister alçaklar dağı
Fırlatıp binlerce gaddar mızrağı.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.333)

Bir şair ölür; zorba, şiir öldü sanır,
Bilmez ki o ses sonsuza dek yankılanır.

(Ümit Harmanı, İkiler, s.333)

Bu dizelerde altı çizili sesler tam kafiyei oluştururken, geri kalan sesler ise redif olarak kullanılmıştır

*Ecelle karşılaşan bir ıfık, karanlığa mı
Âşık olur, en yüce aydınlığa mı?*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.263)

*Bir gün ezecektir her amansız tankı
Ozanın ezgilerinden dağılan bir yankı.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.264)

*Göge baktıkça bir sümüklüböcek
Güneşte sadece balçık görecek.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.268)

*Sahraya acır da soylu vaha,
Gücenir toprağı kumlarla ezen Allaha.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.285)

*Hiç bilmeyecek gökleri binlerce böcek,
Ama bir tanesi var, maviye hasret ölecek.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.298)

*Dirilir kupkuru yaprak
Hem köklere, hem göklere özlem duyarak.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.299)

*Ben anlayamazken apaçık gördüğümü,
Bir kör ozan, aşkıyla çözer kördüğümü.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.301)

*Müze:
Resme bakmam—bakarım resme bakan canlı yüze.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.304)

*Sevgiyle kımıldamazsa kumru,
Yemişler zehirdir, ağaç yamrı yumru.*

(Ümit Harmanı, İkiler, s.308)

Görüldüğü gibi ikilerde de birlerde olduğu gibi kafiye'nin her çeşidi (İkilerde cinaslı kafiye örneğine rastlanmamıştır.) örneklenmiş, çoğunlukla da tam ve zengin kafiye tercih edilmiştir.

Üçlemlerde ise birkaç örnek dışında kafiye ve redif kullanılmamıştır. Kafiye ve rediflerin kullanıldığı üçlemlerde de yaygın bir kafiye düzeni yoktur. Fakat kafiye olan sınırlı sayıda üçlemde axa düzeninin çoğunlukta olduğu gözlenmektedir. axa'nın yanında aaa, aab ve abb düzeninde de birer üçlem vardır. Bunlardan birinci sırada gösterilen üçlemde sadece redif kullanılmışken, ikincisinde zengin kafiye; üçüncüsünde tam kafiye: dördüncüsünde gülle, gül'le kelimeleri ile cinaslı kafiye; beşinci üçlemde ise yarım kafiye kullanılmıştır.

*Ölümün belki biraz ölmesidir a
Bir gülücük, bir öpücük, x
Ecelin belki biraz doğmasıdır. a*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.245)

*Yobazların inancı a
Afyonudur kendi varlıklarının, x
Ama özgür yaşayan her başa sancı a*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.246)

*Kopup gelirken ecel çılgılığıyla bir gülle, a
Gönlün inançlıysa püskürtebilirsin onu x
Aşk ve güzellik dolu bir gül'le. a*

(Ümit Harmanı, Üçler, s.246)

İntihar: a
 Bir ses, iç yankılarından koparak x
 Kubbede bir yepyeni sessizlik arar a

(Ümit Harmanı, Üçler, s.244)

O, güvercinleri, zakkumları öğretti bana, a
 Deli rüzgârları, yaprakları, aşkın eleğimsağmasını x
 Ben, hiçliği öğrettim ona. a

(Ümit Harmanı, Üçler, s.250)

Üçlemlerin sadece bir tanesinde aaa şeması ile kafiye kullanılmıştır. Bu üçlemdeki kafiye çeşidi ise zengin kafiye.

Yok ederken ecel her ürküntüyü a
 İlk aşka erdi mavikuş, ürperdi ilk tüyü a
 Dirildi ölüm, bozuldu büyü. a

(Ümit Harmanı, Üçler, s.247)

Halman'ın üçlemlerinde axa düzeninin yanında abb, aab şeklinde kafiyeleşmiş iki üçlem daha vardır. Bunlardan birincisinde tam kafiye, ikincisinde zengin kafiye kullanılmıştır.

Seni sevdim yaratırmış gibi son tanrıçayı: a
 Mucizemin öncesi ben, sonrası sen. b
 Varlığı sen, hiçliği ben. b

(Ümit Harmanı, Üçler, s.248)

Bir kuyu a
 Öyle derin sevdi ki toprakla suyu a
 Yankısı hiç kimseye sır vermeyecek. b

(Ümit Harmanı, Üçler, s.254)

Talat Sait Halman'ın az sayıdaki kıt'alarına bakıldığında çoğunlukla aaba düzeninde kafiye şeması ile, çoğunlukla tam ve zengin kafiye kullanılmıştır.

Ecelin Kanatları

Ölümden kaçış: aşkımız son durak a
 Ecel her zaman usta, bizler çırak. a
 Umutsuzluğun rengidir gök, ama b
 Ölür soylu kuşlar kanat çırparak. a

(Ümit Harmanı, Kıt'alar, s.236)

Halman, tuyug ve rubailerinde tuyug ve rubai nazım şekillerinin özelliklerine uygun olarak aaxa kafiye düzeni kullanılmıştır. Hem tuyuglarda hem de rubailerde divan şiirinde olduğu gibi tam ve zengin kafiye yer verilmiştir.

Şairin şiirlerinde redif kullanımı da yaygındır. Kimi dördlüklerde bir harften oluşan redif; kimi dördlüklerde hece olarak; kimi dördlüklerde ise kelime boyutunda karşımıza çıkmaktadır. Tuyug ve Rubailerde Halman, günümüz Türkçesinden seçtiği kelimelerle çok başarılı kafiye ve redif örnekleri vermiştir:

Tuyug

Eskiden, hem duygu, hem us'muş tuyug; a
Aşka ermiş, seslenip susmuş tuyug . . . a
Sevgi ürpersin, inanç doğsun yine— b
Tanrıdan, coşkun uçan bir kuş tuyug. a

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.101)

Başlığı da Tuyug olan bu dördlükte uş'lar tam kafiye olarak kullanılmışken, tuyug kelimeleri rediftir.

Özün

Hep deniz aşkıyla çağlar gölbaşı.
Tanrısız düşler kurar her gözyaşı.
Kubbe olmak, yankının hülyasıdır.
Bir gömüt özler—düşerken göktaşı.

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.107)

Özün tuyugunda da aş'lar tam kafiye, -ı'lar ise rediftir.

Yol

Önce kopmuş etten âşıklar yolu,
Geçmeden cennetten âşıklar yolu . . .
Tanrıdan, dinden ve canandan değil,
Başlamış cinnetten âşıklar yolu . . .

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.108)

Yol tuyugunda et'ler tam kafiye, -ten âşıklar yolu ise rediftir.

Aşk Davası

*Öptüğüm gözler değil artık tekin;
Tanrıdan yalnız zehir bekler ekin.
Aşka tapmazsak her an, çağlar boyu,
Yerde kan davası dinmez, gökte kin.*

(Ümit Harmanı, Tuyuğlar, s.118)

Aşk Davası tuyuğunda ise redif kullanılmamış olup, -kin’ler zengin kafiye olarak yer almaktadır.

Yönler Yönü

*Aşk, hep yeni bir ufka yöneldikçe yaşar,
Sonsuz yanacak şavka yöneldikçe yaşar . . .
Hiç kendini aşmayan, ölüm cenderesi.
Cennet, yüce bir aşka yöneldikçe yaşar.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.152)

“Yönler Yönü” rubaisinde ise –k’ler Halman’ın rubai ve tuyuğlarında nadiren kullanılan bir kafiye çeşidini, yarım kafiye temsili etmektedir. Şiirde –k’ler yarım kafiye, -a yöneldikçe yaşar kısmı ise rediftir.

Görüldüğü gibi Halman, birler, ikiler ve üçlemlerinde olduğu gibi, dörtlüklerinde de kafiye her çeşidini kullanmış, bilhassa tam veya zengin kafiye daha fazla yer vermiştir.

Talat Sait Halman’ın Şiirler başlığı ile oluşturduğu manzumeler, kafiye ve redif bakımından daha serbest bir görünüm sergiler. Fakat belli bir düzen dahilinde olmasa da içlerinde kafiye, redifli dizeler çoğunluktadır. Mesela “Bey Vakti” şiirinde divan ve halk şiirinden kafiye ve redifli birçok alıntı dizelerin yanında Halman’ın kendisine ait kafiye ve redifli dizeler de mevcuttur:

*Bir cennet kuşu
doğuyor diye imrendi konu komşu.*

*Tel duvak değil,
Akrep yuvası gibi bir kara kucak değil,*

*Babası heybetli adam,
Trabzon Valisi Hazine Darzade Vezir Abdullah Paşa
Sırmaları yaltaklanır baştan baş;
“Padişahım, çok yaş . . .”*

Bir orman

Özgürlük türküsüyle uğuldayarak
Yere göğe başkaldıran.

Mecusiler tepinir yanlış ateşlerde.
Ben bir kaburgadan fıskırmış konca
Kutsal ülkemi talan ediyor alikİran.
Sevgi, toprak anadan sökülmüş bir yonca.
Ayıramıyorum eksik etek gözlerimi
Bin kanatlı umudundan küllerin.

Ellerimin musikisine döktüğüm Mushaf:
Er geç silinecek alnımdan taksirat ve af . . .
Gelincik böceği azat buzat
Cennet kapısında beni gözet.
Tanrı rahîmdir
Gelmiş gelecek her varlık benim eserimdir.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.18)

“Masal Sonu” isimli şiiri ise aa, xa, xa, ... kafiye düzeni ile tam bir gazeli andırmaktadır. Bu şiirde –in’ler tam kafiye iken –den’ler rediftir.

Masal Sonu

Devlet başa. Kökler kopuyor kendiliğinden.
Kıl çengi yiğitler suyu sökmüş iliğinden.

Kurban. Işığın tek gözü vardır, o da kördür.
Bozgun günü kim kurtaracak avları inden?

En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.
Toprak acı bilmez, koparır sevgiyi dinden.

Göç mevsimi kuşlar yine yorgun ve umutsuz,
Ermez ağaran kente yüreklerdeki kinden.

Kuzgun leşe. Gerçekten ölen, tanrıdır ancak.
Harmanları çılgılla doğar ölgün ekinden.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.36)

“Otağ Kurdu Gölgele” şiirinde de birbiri ile kafiyeli kelimeler düzensiz olarak yer almaktadır.

Otağ Kurdu Gölgele

*Dilenciler sakat değil, umutsuz ve fersiz . . .
Apak bir yelkenli, mercanların susuzluğunda.
Körpe şehitler yürüyor cennete zafersiz.*

.....

*Zaman cırılçıplak bir göçebe.
Tepeden tırnağa dişi bir kum saati
Hep boş yere gebe.
Ben umut yorgunuyum
Önüm arkam cehennem
Dev iştahlarla büyüyen alevler donmuş mu ne?*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.37)

“Tosuncuk” şiirinde, özellikle ikilemeler ve –cuk’lar şiirde büyük bir ahenk oluşturmaktadır.

Tosuncuk

*Çocuklar üşüş üşüş,
Çocuklar kaçış kaçış—
Hepsinde mavi boncuk:
—Tosuncuk, tosuncuk, tosuncuk!
Anne, benim mavi boncuğum?
Benim yaprağım, benim kahkaham?*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.52)

4.3.2. Söz ve ses tekrarları

Söz ve ses tekrarları da ölçü, kafiye ve redifte olduğu gibi şiire ritim katan öğelerdendir. Bu sebeple, İslamiyet öncesi Türk şiirinden bugüne değin farklı edebiyat dönemleri boyunca, şairler şiirlerindeki müzikaliteyi arttırmak için söz ve ses tekrarlarını kullanma tekniğine başvurmuşlardır. Bu edebiyat dönemlerinden divan şiiri ile ilgili olarak Muhsin Macit: “*Divan edebiyatında, kelime ve kelime gruplarının tekrarına dayalı bir anlatım tekniğinden bahsedilebilir. Bazı söz ve söz gruplarının belirli aralıklarla tekrarından doğan ahenk, anlamla bütünleştiği zaman poetik bir fonksiyon icra eder ve meramın etkili bir biçimde sunulmasını sağlar. Sadece şiir değil, bir bakıma mensur şiir sayabileceğimiz bahr-ı tavillerde secili anlatımı esas alan mensur metinlerde söz ve ses gruplarının belirli aralıklarla tekrar*

edilmesi metne ritmik alışkanlık kazandırmaktadır.”¹⁷⁹ değerlendirmesini yapmaktadır.

Talat Sait Halman’ın şiirleri incelendiğinde, şairin kafiye ve redifi kullanmadığı veya çok az kullandığı şiirlerinde söz ve ses tekrarları ile ritmi sağladığı görülmektedir:

“Güvercin” şiirinde belli aralıklarla bentlerin başına yerleştirilen “*bu gece bir güvercin uykusuz*” , “*bir güvercin uykusuz bu gece*” , “*uykusuz bir güvercin bu gece*” , “*bu gece uykusuz bir güvercin*”, “*uykusuz bir güvercin*” dizeleri hem şiire anlam bakımından bir bütünlük kazandırmakta; hem de aynı kelimelerin mısra içinde yer değiştirerek tekrar edilmesi şiire ahenk katmakta, şiirin müzik değerini yükseltmektedir.

“Sevgi Yarın” şiirinde de “*yarın sevişeceğiz*” mısrasının üç farklı bendin başında aynen tekrar edilmesi ve şiirin sonunun da “*Sevişeceğiz / Yarın*” şeklinde kelimelerin yer değiştirmesi sureti ile aynı kelimelerin kullanılmış olması şiire ahenk katmıştır.

“Dev” şiiri ise Halman’ın söz ve ses tekrarlarını ne kadar ustaca kullandığını göstermesi ve bu tekrarların şiirlerini ne denli güçlü ve ritim bakımından etkileyici kıldığını göstermesi açısından dikkate değerdir:

Dev

*Silkinir var gücünün yankılarından bıkkın,
Ölmezlik özlemiyle tedirgin çağıl çağıl;
Mor gövdesi azmanlık övüncünde duyar da
İlk kadınlardaki ilk kan gibi zevk zevk bir acı,
Caneviden büyür iştahları görkemli ve şom,
Depreşir bin gözünün her biri depremden iri,
Devrilirken kof yiğitler, pintileşmiş tanrılar,
Sevgisiz gözlere can yoldaşı putlar dikerek
Yürür kızılca kıyamette bekleşenlere aç.*

Her dev bir umuttur—kanayan çağlara dağ dağ—

*Bir dev devinir,
Bin cüce sevinir.*

*Bücür burunları çıkmış hışımına Kaf dağına
Tepinir cimcime benlikleri cırtlak cırtlak,*

¹⁷⁹ Macit, a.g.e., s.12-13.

Yücelerden yüce binlerce cüce,
 Yaratmış küçük dağları,
 Dev aynasında gezerler eciş bücüş, kavruk.
 Beberuhi pehlivanlar
 Çağrışırılar da—zafersiz—zaferin türküsünü.
 Kaç kele heykel dikilir,
 Kaç fodul izbandut olur.

Her dev bir inançtır—büyütür hiçleri birden—

Bir dev devinir,
Bin cüce övünür.

Davranır, kanlı şölenler gibi doymak bilmez:
Hıncahınc evleri kaplar da zebani hıncı,
 Binbir kolunun her biri suçsuzlara cellat,
 Çığrısan bastıbacak gözlerle kezzap dökerek
 Ezer ejderce ezanlarla kızıl çengileri . . .
 Öcüler kahraman ve öç tek inanç:
Çığlıkları çığ çığ
 Küçümenler kaçışır
 Sevgisiz, övgüsüz, umutsuz—ölü.

Her dev bir eceldir—saçılır canlara deccal—

Bir dev devinir,
Bin cüce dövünür.

Son çığırıklara bir başka zebella uyanır
Azmanlığında azgın,
 Çullanıp kahkahasız kellelerin devrimine—
 Tanrının gürzü, körpenin ırzı—
 Tutsaklara, kandilli temennalara doymaz,
 Otağ kurar yüce kancıkların günahında.
Ululardan ulu binlerce kulu,
 Cümbür cemaat, voyvodadan boybos umar.
 Ve çıldırır koca dev kuşkudan ve alkıştan.

Her dev yeni bir dağdağadır—kinleri kan kan—

Bir dev devinir,
Bin cüce sevinir.

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.27)

Bu şiirde özellikle “Bir dev devinir, / Bin cüce sevinir.” dizelerinin belli aralıklarla şiirin bünyesine yerleştirilmiş olması, şiirin yapısını hem ses hem de anlam bakımından bütünlemektedir. Ayrıca Halman’ın kullandığı *çağıl çağıl*, *zevk zevk*, *dağ*

dağ, cırtlak cırtlak, eciş bücüş, zafersiz—zaferin, hıncahınç, bastıbacak, bastıbacak, çığ çığ, ululardan ulu, dağdağa, kan kan ikilemeleri de şiirin ahengine büyük katkı sağlamıştır.

4.3.3. Vezin

Ölçü diğer bir ifade ile vezin, şiirde ahengi sağlayan önemli unsurlardan biridir. Türk şiirinde geçmişten günümüze değin kullanılan üç çeşit ölçüden bahsedilebilir. Bunlar Türk millî ölçüsü olan hece ölçüsü, Arap ve Farslardan aldığımız aruz ölçüsü ve son dönemde Avrupai edebiyatın etkisi ile kullanmaya başladığımız serbest ölçüdür.

3.3.3.1. Aruz vezni

Cem Dilçin aruz vezni ile ilgili olarak: “Aruz, çadırın ortasına dikilen direk demektir. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında ‘hecelerin uzunluk ve kısalıkları temeline dayanan nazım ölçüsü’ anlamında kullanılır.”¹⁸⁰ bilgilerini verirken; Ali Şir Nevai konu ile ilgili olarak Mizanü’l-Evzan’ında: “Nazımda belli bir ahenk sisteminin adı olan ‘Aruz’ terimi Arapça asıllı olup sözlükte “yan, taraf, cihet, yön, bölge, Mekke, Medine ve çevresi, daracık dağ yolu, bulut, serkeş deve, çadırın orta direği, ortaya çıkma veya çıkarma, kendisi ile bir şey karşılaştırılan, ölçü ve örnek olan şey” gibi çeşitli manalara gelmektedir. Terimin bu manalardan hangisine dayandığı kesin olarak bilinmemekle beraber, genellikle “çadırın orta direği” ile ilgili olduğu kabul edilmektedir.”¹⁸¹ tespitinde bulunmaktadır.

İskender Pala da “çadırın orta direği” kavramı üzerinde durmakta ve: “Bir çadırı nasıl direk ayakta tutarsa, divan şiirini de ayakta tutan en büyük unsur, aruzdur.”¹⁸² yorumunu yapmaktadır. Böylece aruzun divan edebiyatı açısından taşıdığı önemi de vurgulamaktadır.

Pala aruz ölçüsünün kaynağı ile ilgili olarak da: “Aruz vezni –kesinlikle söyleyebiliriz- Araplara özgü bir vezindir. Her ne kadar eski Yunan ve Latin şiirinde buna benzer bir vezin kullanılmışsa da aruzu ilk bulanlar Araplardır.”¹⁸³ bilgisini aktardıktan sonra İranlıların aruzu Araplardan aldıklarını, Farsça ile Arapça arasında

¹⁸⁰ Dilçin a.g.e, s.3.

¹⁸¹ Ali Şir Nevai, **Mizan’ul Evzan**, TDK Yayınları, Ankara, 1993, s.1.

¹⁸² Pala, Divan Edebiyatı, s.14.

¹⁸³ a.g.e. s.15.

hece yapısı açısından pek fark olmamasına rağmen, İranlıların aruzu kendi dillerine göre bazı değişikliklere tabi tuttuğunu, ancak Türk hece yapısına uymadığı hâlde, Türklerin aruzu İranlılardan ve pek az değişiklik yaparak aldıklarını belirtir. Pek değişiklik yapmadan “Aruz kullanmaya başlayan Türk şairleri büyük bir güçlüklerle karşılaştılar. Çünkü Türkçenin yapısı Arapça ve Farsçaya benzemiyordu. Türkçede uzun ünlü bulunmaması Türkçe sözcüklerdeki kimi ünlülerin uzatılması sonucunu doğuruyordu. Bununla birlikte Türkler ilk zamanlarda hece ölçüsüne en yakın olan kalıpları seçerek işe başlamışlardır. Türkçenin yüzyıllarca direnerek karşı koyduğu aruz, -birkaç ünlü divan şairi dışında- ancak XIX – XX. yüzyıllarda Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal gibi şairlerin elinde bir Türk aruzu durumuna gelmiştir.”¹⁸⁴

İskender Pala, aruzun esasını anlatırken ef’ile ve tef’ilelerin yan yana gelerek aruz kalıplarını meydana getirdiğini söyler ve başlıca tef’ileleri şu şekilde sıralar:

- 1) Faûlün (feûlün). — —
- 2) Fâilün —.—
- 3) Fâilâtün —. — —
- 4) Müstef’ilün — —. —
- 5) Mefâilün . ——. —
- 6) Mütefâilün . —. —
- 7) Mefâaletün .— . —
- 8) Mef’ûlat (Mef’ûlün) — — —¹⁸⁵

Talat Sait Halman da, Cahide Birgül ile yaptığı söyleşide aruzu: “bir vezin sistemi olarak çok değerli, çok ahenkli, kulağa çok hoş gelebilecek bir sofistike ses sistemi, bir müzik yaşantısı olarak düşünüyorum. Aruzu zevk olarak edinmemiş olan kimselerin aruzu karikatürize etmelerini de anlıyorum. Okullarda aruz mekanik bir şekilde öğretiliyor. Takır tukur bir şey çıkıyor o zaman ortaya... Çünkü öyle duymuşlar, onun ötesine gidememişler. Ben Divan şiirini yüksek sesle, oldukça güzel okuyorum. Aruzun musikisini, aruzun ahengini yaşayabiliyorum. Onda bir müzikalite olduğunu hissedebiliyorum. Bu beni heyecanlandırıyor, büyülüyor. Birçok gazelleri, Alman Lied’leri gibi zevk alarak dinleyebiliyorum. Gazellerde dünyanın pek çok şiir türünde bulunmayan bir musiki var. Aruzu ustalıkla kullanan birçok şair, veznin

¹⁸⁴ Dilçin, a.g.e., s.5.

¹⁸⁵ Pala, a.g.e. s.16.

takırtısının üstüne çıkıyor. Birçok gazeller için şöyle diyorum: ‘Bunlar kendi şarkılarını söyleyen şiirler.’ Onun için, şiirlerin müzik eşliğinde okunmasına karşıyım. Şiirin kendi musikisi varsa, arkada bir gitara, neye ihtiyacı yoktur. İyi şiir kendi enstrümanını içinde taşır. Aruzu kusursuz kullanan, aynı zamanda veznin ötesine giderek aruzun ahengini aktarabilen çok şairimiz var bugün de...”¹⁸⁶ şeklinde değerlendirmektedir. Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi şair, birçok kişinin modernite adına karikatürize ettiği veya beğenmediği aruzun, musikisini duyabilen ve ahengini hissedebilen kişiler için büyüleyici olduğunu nitelemektedir. Şair aruzla yazılan bir şiirin, fon müziğini kendi içinde taşıdığını, bu bakımdan başka bir ahenk desteğine ihtiyaç duymadığını düşünmektedir.

Halman, bizimle yaptığı sohbette de bu kanaatlerini tekrar eder: *“Divan şiiri çok büyük ölçüde musiki tarzı beste yapmıştır. Kendini besteleyen bir şiir tarzıdır o. Âdeti bestelenmeden şarkı olarak okunabilsin gibilerden düşünülerek yazılmıştır. Öyle bir ses zenginliği vardır divan edebiyatının. Onu pek bilmek görmek istemiyor şimdikiler. O kendileri için bir kayıp. O sesin ihtişamını öğrenseler kendileri de istifade ederler. Ama yapmıyorlar onu. Göz ucu ile bakıyorlar. Ruhlarına sindirmeye çalışmıyorlar. Onu bir yaşantı olarak, bir büyük ses zevki, musiki anlayışı olarak düşünmüyorlar. Ben kendi şiirlerimde işte divan şiirinin bu ses anlayışını bir şekilde yakalamaya çalıştım. Başarılı oldum mu bilmiyorum. Ama aruz dolayısı ile ve iyi şairlerimizin aruzu kullanırken yaptığı gibi bir şey yapmaya çalışarak ve vezni öne çıkartmadan, vezni uzaklardan seslenen, derinlerde kaynaşan bir ses zenginliği olarak kullanarak şiirin kendi sesini Yahya Kemal’in çok isabetli olarak kullandığı terimle ‘deruni aheng’ i bulmaya çalıştım. En sevdiğim bazı şiirlerimde bunu yapabildiğimi zannediyorum.”¹⁸⁷*

Halman, Birgül ile gerçekleştirdiği söyleşide eski bir Millî Eğitim Bakanımızın aruzu kastederek, *“fâilâtün fâilâtün devri kapandı”* demiş olmasına da itiraz eder, bunun yanlış bir pedagojik ve kültürel yaklaşım olduğunu dile getirir. Bilakis şaire göre divan şiiri ve halk şiiri kültürümüzü, dilimizi zenginleştiren birer kaynak hüviyetindedir.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Birgül, a.g.e., s.56.

¹⁸⁷ Talat Sait Halman ile 20.10.2010 tarihinde tarafımda yapılan mülakat.

¹⁸⁸ Birgül, a.g.e. s.58-59.

Halman divan şiir geleneğinden etkilenmekle, bu etki ile aruz ölçüsünü birçok şiirinde kullanmakla birlikte, Birgül'ün ifadesi ile bir yerde aruzun kendisine ayak bağı olduğunu söylemektedir. Bu husus kendisine hatırlatıldığında, bu ifadeleri eleştirmenlerin aruzu kullanan şairlere karşı olan ön yargılarına, olumsuz tavırlarına karşılık sarf ettiğini belirtmektedir. Zira bu eleştirmenlerden bir kısmının bazı şiirlerine karşılık kendisine, “çok beğendim, ama aruzla yazmışsınız yine” dediğini; bu tavrı yanlış bulduğunu: “ Birçok kimselerde aruza karşı bir ön yargı var. Aruzu bilmek demek, eski edebiyata sıkışıp kalmış olmak değildir.”¹⁸⁹ ifadeleri ile ortaya koymaktadır.

Bir taraftan da doğal dile aykırılığın bir aracı olması yönü ile eleştirmenlerin olumsuz tavırlarına bir haklılık payı da veren Halman, yine de aruzdaki olumsuz yönlerin bir reforma tabi tutulması gerektiğini düşünmektedir: “Aruzun reformu mümkündür. Ben onu da düşündüm. “Fâilâtün, fâilâtün, failatün, fâilün” yerine “fe feilaton”... Üç kısa hece peş peşe... Ondan sonra bir ya da iki uzun hece... Yepyeni aruz kalıpları geliştirebiliriz. O şekilde bugünün Türkçesine tamamıyla uygun bir yeni aruz yaratabiliriz. Bu eski kalıpları kullanmak gerekmez... Mutlaka “mefâilün, mefâilün, mefâilün, mefâilün” demek zorunda değiliz. Sadece kısa ve uzun hecelerin belirli düzenlere konulmasından ibaret olan, o eski Arapça tanımlamaları kullanmayan yep yeni bir Türkçe aruz yaratabiliriz. Öyle bir ritme bence Türk şiirinin yatkın olduğu inkâr edilemez. Yatkındır. Niçin vezin tamamıyla serbest olsun? Niçin hiçbir şekilde mısralar arasında ritim benzerliği olmasın? Dünya şiirinde serbest nazım çok yenidir, azdır. Nitekim şimdiki Amerikan ve İngiliz şairleri oldukça esnek bir şekilde eski vezinleri kullanıyorlar... Hemen hemen hepsi kullanıyor. Biz de bunu yapabiliriz.”¹⁹⁰

Halman, kendisi ile gerçekleştirdiğimiz söyleşinin farklı yerlerinde, rubai, tuyug, kıt'a, üçlem, ikiler ve birlerin tamamının; şiirler kısmındaki serbest şiir görünümü şiirlerin de büyük bir kısmının aruzla yazıldığını, dizelerin uzun veya kısalığının yanıltıcı olmaması gerektiğini, çünkü rubai dörtlüklerinde şeklin genel özelliklerinden de kaynaklı olarak dörtlüklerde birden dörde kadar farklı aruz kalıpları; ikiler ve üçlemlerin büyük kısmının da her dizesinde ayrı aruz kalıpları

¹⁸⁹ a.g.e. s.58.

¹⁹⁰ a.g.e. s.58-59.

kullandığını; şiirler kısmındaki şiirlerde de bir şiirde on beşe kadar farklı vezinler kullanabildiğini ifade etmiştir.

Halman, aruz kullanımında son derece iddialıdır. Bu iddiasını söyleşide sordüğümüz: “Şiirlerinizi yazdıktan sonra aruz kusurları bakımından kontrol ediyormusunuz? Hata var ise düzeltiyor musunuz?” sorularına verdiği şu cevaptan hareketle takip edebiliriz: “Tabi. Ama o bakımdan fazla bir sorunum yoktur. Çünkü yazarken aruzdan o kadar eminim. Benim aruz bilgim gerçekten o kadar iliklerime sinmiştir, o kadar dokumdadır, bütün varlığıma o kadar sinmiştir ki, yazarken de nasıl olsa kusur olmadığını biliyorum. Ama tabi her şiirimi yazdıktan sonra defalarca kontrol ediyorum. Arada bir gözüme ilişen, gözümünden kaçan bir hata varsa onu düzeltiyorum. Fakat yayınladığım şiirlerimde, aruz bakımından kusuru bulunan tek bir mısra yoktur. Eğer var gibi görünüyorsa, o da yayınevinin hatasıdır, dizgi yapanın hatasıdır. Ama ben, aruzda asla kusur kabul etmiyorum. İmalenin ve zihafın can düşmanıyım. İmale ve zihaf kullanan şairlerimiz gözümünden çok düşüyor

Halman başka yerlerde de amaçlarından birinin geleneği vezin bakımından mükemmelliğe ulaştırmak olduğunu ve onu da gerçekleştirdiğini belirtmekte, tertemiz bir Türkçe ile imale ve zihaf kullanmadan aruzla şiirler söylenebileceğini kanıtladığını ifade etmektedir: “ Bir şeyi ispat ettim. Bugünün tertemiz Türkçesi ile, hiçbir şekilde imale ve zihaf yapmadan, herhangi bir aruz pürüzü kullanmadan ki eskiler meşru sayarlardı ve inanılamayacak kadar fazla imale, nisbeten daha az da olsa zihaf kullanan şairlerimiz vardı. 20. yüzyıla kadar benim bildiğim kadarı ile içinde imale ve zihaf bulunmayan hiçbir şiir yazılmadı Osmanlı edebiyatında. Ama tek bir tane bilmiyorum ben. İlk divan şiirimizden son divan şiirimize kadar imalesiz şiir yoktur. 20. yüzyılda birkaç büyük şair bunun yapılabileceğini ispat ettiler. Yahya Kemal, bazı şiirlerinde imale yaptı, birkaç şiirinde zihaf vardır. Ama içinde hiçbir aruz kusuru olmayan pek çok şiir de yazdı. Faruk Nafiz hemen hemen hiç imale yapmadı. Tertemiz yazdı. Benden önce de şiir yayımlayan bazı kimseler Bekir Sıtkı Erdoğan, Orhan Seyfi Orhon, Ümit Yaşar Oğuzcan... Ama ben hiçbir şekilde, tek bir kere bile imale ve zihaf kullanmadım. Hiç ama hiç...”¹⁹¹

Biz de şairin bu değerlendirmelerinden sonra, önceleri serbest vezinli olarak düşündüğümüz veya divan şiirinde uygulanan aruz anlayışına göre inceleyip, aruz kalıbını bulamayınca serbest şiir olarak değerlendirdiğimiz kısımları, şairin ifadeleri

¹⁹¹ Talat Sait Halman ile 20.10.2010 tarihinde tarafımca yapılan mülakat.

ölçüsünde bir daha değerlendirdik. Halman ile yaptığımız söyleşide, kendisinin birler, ikiler ve üçlerin tamamının, Şiirler kısmındaki şiirlerin de büyük bir kısmının aruzla yazıldığını, fakat geleneksel aruz uygulamalarının ötesinde bu şiirlerdeki dizelerin her birinde farklı aruz kalıpları, hatta Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan kalıplarla birlikte, şiirimizde bu güne değin hiç kullanılmamış aruz kalıplarını da kullandığını ve bu kullanımlar esnasında da asla zihaf, imale tarzı aruz kusurlarına yer vermediğini bildirmesi üzerine ilk baştaki anlayışımızı değiştirip, söz konusu şiirleri Halman'ın bize kazandırdığı geniş bakış açısına göre yeniden ele aldık. Hakikaten şairin belirttiği gibi şiirlerin büyük bir kısmının aruz vezni ile yazılmış olduğunu; zihaf, imale gibi aruz kusurlarına yer vermediğini müşahade ettik.

Halman'ın aruz anlayışı ve aruza getirdiği yenilikler başlı başına bir çalışma konusu teşkil edecek kadar geniş bir malzemeye sahiptir. Lakin bizim çalışmamızın amacı Talat Sait Halman'ın Şiirlerinde geleneğin izlerini araştırmak olduğundan aruz vezninin şair tarafından kullanılması hususunu bütün şiirlerini ele almak suretiyle değerlendirmemiz mümkün görülmemektedir. Bu sebeple biz, bu kısımda Halman'ın şiirlerinin ölçü bakımından geleneksel şiirimizden ne derece etkilendiğini ortaya koymaya çalışacağız.

Halman'ın Şiirler özel başlığı ile kitabına aldığı manzumelerden Masal Sonu isimli şiirin gazel tarzında ve aruz vezni ile yazıldığını daha önce de belirtmiştik. Bu şiiri, aruz kalıbı ve bu kalıbın uygulanışı açısından inceleyecek olursak:

Masal Sonu

*Devlet başa. Kökler kopuyor kendiliğinden.
Kıl çengi yiğitler suyu sökmüş iliğinden.*

*Kurban. Işığın tek gözü vardır, o da ködür.
Bozgun günü kim kurtaracak avları inden?*

*En doğru masal anlamadan korktuğumuzdur.
Toprak acı bilmez, koparır sevgiyi dinden.*

*Göç mevsimi kuşlar yine yorgun ve umutsuz,
Ermez ağaran kente yüreklerdeki kinden.*

*Kuzgun leşe. Gerçekten ölen-tanrıdır~ancak.
Harmanları çılgılla doğar ölgün-ekinden.*

(Ümit Harmanı, Şiirler, s.36)

“Mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü feûlün”

Bu gazel baştan sona aruzun “*mef’ûlü mefâ’ilü mefâ’ilü feûlün*” kalıbı ile yazılmıştır. Halman bu gazelinde yaşayan Türkçeyi bütün sadeliğiyle aruza uygulamıştır. Şiirde, son beyitin üç yerinde kullanılan ulamalar dışında hiçbir aruz kusuru bulunmaz. Esasında ulama da Ahmet Doğan’ın belirttiği gibi bir aruz kusuru değildir: “İki kelimenin birleştirilmesi, birlikte okunması anlamına gelmektedir. Bu sebeple vasl (ulama) bir aruz hatası olmayıp, aksine şiirde ahengi sağlayan unsurlardan biridir. Şiirde yan yana gelen kelimedden birincisi ünsüz ile bitiyor ve ikincisi ünlü ile bitiyorsa, birinci kelimenin sonundaki ünsüz, ikinci kelimenin başındaki ünlüye bağlanır. Bu durumda ilk kelimenin ünsüzü ile ikinci kelimenin ünlüsü bir hece meydana getirirler.”¹⁹²

Şairin hiçbir şiirinde aruz kusurları cümlesinden kabul edilen imale ve zihafa; divan edebiyatında Arapça ve Farsça kelimelerde karşılaştığımız imâle-i memdudeye tesadüf edilmez. Bu yönüyle Halman aruzu tam olarak Türkleştiren şairlerimizden biri olarak kabul edilmelidir. Onun şiirlerinden gördüğümüz ulamalar ise dilin imkanları dairesinde değerlendirilmelidir. Şaire şiirlerinde ulamayı yaygın olarak kullanmasını sordüğümüzde: “*Ulama bir pürüz değil. O tamamen meşru ve doğru bir özellik. Elbette kullanılmalı. Ben kullanıyorum.*”¹⁹³ cevabını vermiştir.

Halman’ın bir şiirde birden onbeşe kadar aruz kalıbı kullandığını daha önce de belirtmiştik. Bu bağlamda Düşten Karanlık şiirine baktığımızda, bu şiirde altı farklı aruz kalıbının bir arada kullanılmış olduğunu görmekteyiz.

Düşten Karanlık

Kumlu rüzgârları dinlerken umutsuz kuğular
Fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün
 Ölü kaplumbağalardan öpücük beklemeden
Fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün
 Eritir damla yankısız kayayı
Fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün

Yangın yerinde ağlamıyor piç ve aç köpek
Mefûlü / fâ’ilâtü/ mefâ’ilü / fâ’ilün
 Kemiğin kandan uzaklaştığı bomboş bir eve
Fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün
 Ne gelin özlemi girmiş ne de bir gül düşümü
Fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün

¹⁹² Ahmet Doğan, *Açıklamalı ve Örnekli Aruz Bilgisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.12.

¹⁹³ Talat Sait Halman ile 20.10.2010 tarihinde tarafıma yapılan mülakat.

Boğulup bitmiş olan canlara toprak küskün
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fâ"lün

Gözü kör ürkütüyor kentleri heykellerimiz
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün
 Bayram ne ki kurban kanı içmezse kasaplar
Mefûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'ülün
 Sevginin sorgusuz cevapları ne
Fâ'ilâtün/ mefâ'ilün / fe'ilün
 Tanrı sonsuzluğu öldürmese kutsal olamaz
Fâ'ilâtün / fe'ilâün / fe'ilâtün / fe'ilün

Düşten Karanlık şiirinde kullanılan aruz kalıplarına baktığımızda: “*fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün*” , “*fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün*” , “*fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün*” , “*mefûlü / fâ'ilâtü/ mefâ'ilü / fâ'ilün*” , “*mefûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'ülün*” “*fâ'ilâtün/ mefâ'ilün / fe'ilün*” gibi altı farklı kalıbın kullanılmış olduğunu görülmektedir.

Şairin rubailerinde klasik rubai anlayışından farklı olarak yeni bir yol takip ettiğini görürüz. Bilindiği üzere rubailerin ahrem ve ahreb olmak üzere iki çeşit kalıbı vardır. Halman rubainin bu kalıplarının kullanımını kendisi açısından değerlendirirken: “O 24 kalıp arasında birleşme, kesişme olmaz. Ya ahremi kullanırlar, ya da ahrebi kullanırlardı eskiler. Ama ben onları 48'lik bir repertuar olarak bir arada kullanıyorum. Ahrem ahreb farkı gözetmeden iki türlüünü de kullanabiliyorum. Bu çeşni, bu varyasyon bana çok önemli geliyor. Yeknesaklık birçok şiirlerin ölümü olabiliyor. Ben onu sezmişim önceden beri.”¹⁹⁴ ifadeleri ile geleneksel olanın dışına çıktığını, kalıpları kırarak şiirlerini yeknesaklıktan kurtardığını vurgulamaktadır.

Halman, aşağıda ismi geçen rubailerinde dört mısırda da aruzun “*mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fa'ül*” kalıbını kullanmıştır.

Candan Cana

Artık deli rüzgâr cana can kalmayacak,
 En mutlu kadın kendini okşatmayacak.
 Başlangıca ersem diye çırpınmış akıl,
 Sonsuz bitişin sırrını anlatmayacak.

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.134)

¹⁹⁴ Talat Sait Halman ile 20.10.2010 tarihinde tarafımda yapılan mülakat.

Tohumsuz Aşk

*Bir aşka uyanmak, deli, şom. Söyle, bu mu
Kâbuslarımın ektiği şeytan tohumu?
Hiç bilmeyecek belki de Tanrıyla ecel,
Aşkın cesedinden üşüyüp sustuğumu.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.139)

Çılgın Kuş

*“Ben bir deli kuştum,” diyorum, dinle beni;
Gönder yeni bir cinnete sevginle beni.
Cennetten uzak bir ölü kuş—Şimdi dirilt
Çılgınlığa erdirmek ümidinle beni.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.143)

İç Musiki

*Biz yıldırımın, çağlayanın suskunuyuz,
Sessiz yücelen her bulutun tutkunuyuz.
Cennet bizi binlerce iç ezgiyle duyar:
Asude şadırvanların en coşkununuz.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.144)

Yarınki Aşk

*Engellemiyor belki bugün ölmeni aşk,
Yerden göğe yükseltmiyor asla seni aşk.
Taptaze bir evren doğacak belki yarın,
Doğrultusu aşk, yıldızı aşk, ekseni aşk.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.146)

Tanrı Tadı

*Gölden göle, özlemle akan bengi suyum;
Gülden güle, cennetteki kutsal kokuyum.
Sevda, yaşamak tanrılığın her tadını . . .
Külden küle, yangınla coşan kör kuyuyum.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.148)

Yüce Kıskaç

*Sevdim seni, geçmiş gelecek andı beni.
Her tanrı, sezip aşkımı kısılandı beni,
Sevdalara görkem getiren tanrıların
En güçlüsü, en sonsuzuyum sandı beni.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.149)

Deli Güller

*Son kutsal ateş bende yaşar sanmalı aşk;
Son surları çökmüş: bana yaslanmalı aşk.
Cennette ağaçlar ölüyor—süslemeli
Senden deli güller koparıp son dalı aşk.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.151)

Gölge

*Söndüyse güneşler gibi görkemli bu aşk,
Olduysa karanlık ve sağır bir kuyu aşk,
Kör kalmaz, ezer gölgesi altında yine
Her kuytuyu, her kuşkuyu, her korkuyu aşk.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.52)

Bu şekilde dört dizede de aynı kalıbın kullanıldığı rubailerin yanında, aynı dörtlük içerisinde farklı kalıpların kullanıldığı rubailer de mevcuttur.

Keşki Belki

*Sevda taşımazsa, sevmez at terkisini;
Kürk, istemez aşka kör kalan tilkisini.
Can vermiş olan sevgiye bir “keşki” kalır;
Görmez yenibaştan doğuşun “belki” sini.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.134)

Bu dörtlüğün 1. dizede “mef’ûlü / mefâîlün / mefâîlü / faûl” ve 2. dizede aruzun “mef’ûlü / mefâîlün / mefâîlü / faûl” kalıbı kullanılmış iken 3. ve 4. dizelerde “mef’ûlü / mefâîlü / mefâîlü / faûl” kalıbı kullanılmıştır.

Dinler

*Aşkın sesi güçlü, çünkü ben dinliyorum;
Bittiyse de mutlu türkü, ben dinliyorum.
Her sevgiyi sonsuz yaşatır can kulağım:
Hiç susma, derinden seslen, dinliyorum.*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.138)

Bu dörtlüğün 1. ve 2. dizelerinde aruzun “mef’ûlü / mefâîlün / mefâîlü / faûl” kalıbı kullanılmış iken 3. dizede “mef’ûlü / mefâîlü / mefâîlü / faûl” kalıbı, 4. dizede ise aruzun daha farklı bir kalıbı olan “mef’ûlü / mefâîlün/ mef’ûlü / faûl” kalıbı kullanılmıştır.

Aşklar Aşkı

*“Ben ölmeyi ancak yeni öğrendim de,
Her tanrıya kör aşkı bulup kendimde
Özgür yaşadım, sonunda. Öldüm sonra—
Bir Tanrıya aşk duymaya yeltendim de.”*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.134)

Bu dördlüğün 1. 2. ve 4. dizelerinde aruzun “mef’ûlü / mefâîlü / mefâîlün / fâ” kalıbı kullanılmış iken 3. dizede ise “mef’ûlü / mefâîlün / mefâîlün / fâ” kalıbı kullanılmıştır.

Sallar Salı

*Bir martıyı sevmişse ışıldar kumsal;
Canlar canıdır hiç sona ermezse masal.
Irmak yücelir bir yakadan bir yakaya
Geçtikçe bir aşk yüküyle çılgın bir sal*

(Ümit Harmanı, Rubailer, s.145)

Bu dördlüğün 1. dizede aruzun “Mef’ûlü / Mefâîlü / Mefâîlün / Fâ” kalıbı kullanılmış iken 2. ve 3. dizelerde “Mef’ûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Faûl” kalıbı, 4. dizede ise “Mef’ûlü / Mefâîlün / Mefâîlün / Fâ” kalıbı kullanılmıştır.

Tuyug bilindiği gibi aruzun sadece “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâîlün” kalıbı ile yazılır. Halman’ın tuyuglarında da aruzun bu kalıbı kullanılmıştır. Sade bir Türkçe ile oluşturulan tuyuglarda açık ve kapalı hecelerin hiç bir aksamaya, aruz kusuruna mahal vermeden, “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâîlün” kalıbındaki düzenle sıralandığını görmek mümkündür. Kaldı ki Halman, Türkçeyi aruzun bu kalıbına uydurmaya çalıştığı şiirlerinde hem anlam bakımından bir eksiklik veya zorlamaya yer vermemiş, hem de dili en doğal hâliyle kullanmıştır.

Tuyugları aruz ölçüsünün kullanımı bakımından değerlendirdiğimizde Halman’ın kimi tuyuglarının ulama da dahil, hiçbir uygulamaya yer vermeyecek derecede, pürüzsüz olduğu görülmektedir:

Tuyug

*Eskiden, hem duygu, hem us’muş tuyug;
Aşka ermiş, seslenip susmuş tuyug . . .
Sevgi ürpersin, inanç doğsun yine—
Tanrıdan, coşkun uçan bir kuş tuyug.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.101)

Karabasan

*Anneler doğmaz, ölür.
Çil yavrusu,
Bir yiğit çağ.
Kurdu peygamber pusı.
Aşk, ölümden sonradır.
Düş.
Yumrusu . . .
Tanrıdan bir ses getirmez kumrusu.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.105)

Yun

*Bir davar
yönsüz
çobansız
aç. Koyun.
Hangi çıplaklarda altınlar? Soyun.
Oy çalanlar, dört kol oynar, göz oyar.
Suçlu?
Sen. Siz.
Taş kesilmiş toplum. Oyun.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.107)

Çelenk

*Sevgisiz—kalbinde bitmez kin ve cenk.
Ülküsüz—yer yaslı, gök bir kanlı renk.
Hiç inanç duymaz—girer hasbahçeye,
Gür öbeklerden örer birkaç çelenk*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.112)

Sinsi

*Kahraman olmaz ecel . . . Olmaz yüce.
Tanrısal kudret değildir.*

Kahpece

*Yaklaşan şom bir bücürdür, arkadan
Saldıran, çarpık ve kalleş bir cüce.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.117)

Gölge Oyunu

Perde kur. Şem'a yak.
Gülmek, eceldir.
Oynaşır

sevgiyle
 def
 ham
 hum
 dayak . . .
 Gölgelelden kurtuluştur kahkaha:
 Eş olur zenginle
 Hay Hak!
 yalnayak.

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.121)

Bu tuyuglarının yanında Koru, Çak Çak, Göçebe, Öz Tuyugu, Kör Kuyu, Martı, Salkım Söğüt, Ürperen?, Toprağiz, Ölü Ev, Biten Göç, Fal, Orman, Kulluk, Yoz Barış, Kalyon, Garip Çağ, Ölen Sevgi, Dal, Öldüğün, Dehliz başlıklı tuyuglarda da aruzun hiçbir uygulaması bulunmamaktadır.

Halman'ın kimi tuyuglarında ise tek bir ulama uygulamasının bulunduğu görülmektedir. Ulamanın bir aruz kusuru olarak kabul edilmediği daha önce de belirtmiştik.

Gür Yaşamak

Yankı yok gökkubbeden: dipsiz kuyu.
 Tanrı sevmez aşkı eksik uykuyu.
 Gür yaşarsak bizdedir cennet her an,
 Beş ufuktur, bin yaşamdır beş duyu.

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.102)

Süngü

Kuş, ecel sanmıştı kopmuş bir tüyü—
 Aşk söner, doğmaz: bozulmuştur büyü.
 Bir savaştır başlayan, bir kan çağı
 Tek bir asker taksa bir gün süngüyü.

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.116)

Yukarıda belirtilen tuyugların yanında Gür Yaşamak ve Süngü isimli tuyuglar ile Ümit Harmanı'nda ismi geçen Gölgeden, Kılıç, Sur, Irmak, Tutsak, Güvercin, Şom Tuyug, Büyü, Mazgal, Yıldız, Ölü Güvercin, Özlem, Bir Başka Çadır, Sürgün, İntihar, Kan Davası, Zafer, Aşk, Halktan Ozana, Bir Gemi isimli tuyuglarda da sadece ulamanın kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bunun yanında ulama örneklerinin birden fazla olduğu örnekler de mevcuttur. Bu anlamda aşağıya alınan tuyug örnekleri ulamanın en çok kullanıldığı dörtlüklerdir:

Yol

*Önce kopmuş etten âşıklar yolu,
Geçmeden cennetten âşıklar yolu . . .
Tanrıdan, dinden ve canandan değil,
Başlamış cinnetten âşıklar yolu . . .*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.108)

Vaha

*Boğmak ister vahalar sonsuz çölü.
Tanrı doğmaz . . . Tanrı ölmez . . . Bak, ölü—
Akmıyor efsanelerden bengi su;
Bir ibadet bekliyor şeytan dölü.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.113)

Ürküntü

*Bitmez olmuş kumsalın süprüntüsü:
Bir son özlem, bir ecel ürküntüsü
Duymaz artık karnı şişkin martılar.
Başlamaz kumlarda aşk amentüsü.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.115)

Zorba İklimi

*Rahmet artık değmez olmuş yaprağa;
Gür pınarlar hiç su vermez kırsığa.
Zorbalık var: bir ecel iklimi bu . . .
Meyveler son bir duadır toprağa.*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.121)

Bu tespitler Halman'ın tuyuglarında aruzu başarılı bir şekilde kullandığını ispatlamaktadır.

Halman'ın onbir adetle sınırlı olan kıt'aları incelendiğinde Hangi Özgür, Yeni Tanrı, Seni Sevmek, Çağ Ötesi isimli olanlarında aruzun “mef'ûlü / mefâîlü / mefâîlü / feûlün”; kalıbının kullanıldığını; Yok Töre isimli kıt'ada “mefâîlün / feilâtün / mefâîlün / feilün” kalıbı; Ecelin Kanatları isimli kıt'ada “fe û lün / fe û lün / fe û lün / fe ûl” kalıbı ve Seven Ölüm, Yanık Su, Yaratınlar, Argın Kuyu, Ağusu isimli kıt'alarda da “feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün (fa'lün)” kalıbının kullanıldığı görülmektedir..

Yok Töre

*Karanlığın yüzüdür doymayan sevişmelere,
Hadım dudakları yalvarmıyor ışıklı köre.
Ecel uyanmasa donsuzların duası acır;
Madonna'sıyla düşen tanrıdır bedende töre.
“Mefâilün / feilâtün / mefâilün / feilün”*

(Ümit Harmanı, Kıt'alar, s.235)

Ecelin Kanatları

*Ölümden kaçış—aşkımız son durak . . .
Ecel her zaman usta, bizler çırak.
Umutsuzluğun rengidir gök, ama
Ölür soylu kuşlar kanat çırparak.
“Fe û lün / fe û lün / fe û lün / fe ûl”*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.236)

Yeni Tanrı

*Her tanrının imrendiği sevgiydi benimki.
Artık son ufuklarda hüküm sürmeliyim ki
Aşk, tanrıda bulsun beni. Sevdaya erip de
Kutsallığa yaklaşmayanın tanrısı kim ki?
“Mef'ûlü / mefâilü / mefâilü / feûlün”*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.236)

Seven Ölüm

*Beni sevmez ki ölüm.
Ben, ecelin kör gözüyüm.
Gün olur, belki sever, çünkü ben aşkın özüyüm:
Bu tohumdan yeşerir Tanrıda özlem ve bitiş . . .
Sevecektir, ben ölümsüz ateşin son közüyüm.
“Feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün(fâilâtün) (fa'lün)”*

(Ümit Harmanı, Tuyuglar, s.235)

Halman'ın Ümit Harmanı şiir kitabında üçlem adı verdiği, üç dizelik 83 adet şiiri vardır. İlk bakışta serbest şiir görüntüsü veren üçlemlerle ilgili olarak şair: “Üçer mısradan oluşan ve her biri değişik aruz kalıpları ile oluşmuş olan kısa şiirler.”¹⁹⁵ tabirini kullanmaktadır. Halman'ın da söylediği gibi üçlemler her bir dizesi farklı kalıplarda oluşan şiirlerdir. Halman başka şiirlerinde olduğu gibi üçlemlerinde de aruz tef'ilelerini Türk şiirinde kullanılan birleşimlerinden daha farklı şekillerde

¹⁹⁵ Talat Sait Halman ile 20.10.2010 tarihinde tarafımca yapılan mülakat.

birleştirmek sureti ile oluşturduğu yeni kalıplarla kullanabilmektedir. Bu durum aşağıdaki üçlemlerde de gözlemlenebilmektedir:

*Cüce korkular
Öldürür önce yiğitlerle büyük ülküleri,
Sonra yaşarlar yapayalnız yeni dev korkuları.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.241)

Bu üçlemin birinci dizesinde “mütefâ’ilün” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün” kalıbı, üçüncü dizede ise “müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün” kalıbı kullanılmıştır. Burdaki “mütefâ’ilün” Türk şiirinde başka tef’ilelerle kullanıldığı hâlde, tek başına kullanılmayan bir tef’iledir. Bu tef’ileyi tek başına kullanmak Halman’a ait bir inisiyatifdir.

*Binlerce gelincik arasından
Aşkı duymuş tek gelincik yalvarır Göktanrıya
Yeni bir renk umarak.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.243)

Bu üçlemin birinci dizesinde “mef’ûlü / mefâ’ilü / fe’ûlün” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün” kalıbı, üçüncü dizede ise “fe’ilâtün / fe’ilün” kalıbı kullanılmıştır. Bu kalıplardan üçüncü dizede kullanılan “fe’ilâtün / fe’ilün” kalıbı türk şiirinde yaygın şekli ile “fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün” şekli ile kullanılmaktadır. Halman’ın kullanımı ise şaire özel bir kullanımdır.

*Sevdim seni: artık kaparım gözlerimi
Yalnız seni görmek için . . . artık uyumam
Düşümde başka bir görüntü hiç belirmesin diye.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.244)

Bu üçlemin birinci ve ikinci dizelerinde “mef’ûlü / mefâ’ilü/ mefâ’ilü / fe’ül” kalıbı kullanılmışken, üçüncü dizede “mefâ’ilün/ mefâ’ilün mefâ’ilün/ mefâ’ilün” kalıbı kullanılmıştır. birinci ve ikinci dizelerde kullanılan “mef’ûlü / mefâ’ilü/ mefâ’ilü / fa’ül” kalıbı bir rubai kalıbıdır. Bu da Halman’ın, aruz konusundaki serbestliğinin bir örneğidir.

*Yürüdüm tek başıma.
Kıskandı da yalnızlığımın görkemini
Tüm yaratıklar pusu kurdu.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.245)

Bu üçlemin birinci dizesinde “*fe’ilâtün / fe’ilün*” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “*mef’ûlü / mefâ’ilü/ mefâ’ilü / fe’ûl*” kalıbı, üçüncü dizede ise “*müfte’ilün / müfte’ilün / fâ’*” kalıbı kullanılmıştır. Üçüncü dizede kullanılan kalıp Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan bir kalıp değildir. Çünkü bu kalıptaki “*fâ’*” sadece rubai kalıplarında kullanılmaktadır. “*müfte’ilün*” ile de kullanılmamaktadır.

*Yobazların inancı
Afyonudur kendi varlıklarının,
Ama özgür yaşayan her başa sancı.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.246)

Bu üçlemin birinci dizesinde “*mefâ’ilün / fe’ûlün*” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “*müfte’ilün/ fâ’ilün/ müfte’ilün*” kalıbı, üçüncü dizede ise “*fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün*” kalıbı kullanılmıştır. İkinci dizede kullanılan kalıbın Türk şiirindeki yaygın kullanımı “*müfte’ilün / fâ’ilün / müfte’ilün / fâ’ilün*” şeklindedir. Yani, Halman bu kalıpta “*fâ’ilün*” tef’ilesini kullanmamıştır.

*Kurumaz
Duydukça ağaç mavikuşun türküsünü
Ve dinledikçe baltanın sesini.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.248)

Bu üçlemin birinci dizesinde “*fe’ilün*” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “*mef’ûlü / mefâ’ilü/ mefâ’ilü / fa’ûl*” kalıbı, üçüncü dizede ise “*mefâ’ilün/ mefâ’ilün / fe’ilün*” kalıbı kullanılmıştır. Bu üçlüğün birinci dizesinde kullanılan tef’ile yalın şekli ile Türk şiirinde yaygın olarak kullanılmamaktadır. İkinci dizedeki kalıp bir rubai kalıbı iken, üçüncü dizedeki kalıp ise, son tef’ilesi “*fa’ûl*” olacak şekilde kullanılmaktadır.

*Görkemli şafaklarda yılanlar
Saklanıp kendi karanlıklarının ıslığına
Boğmak ister güneşin şarkısını.*

(Ümit Harmanı, Üçlem, s.254)

Bu üçlemin birinci dizesinde “*mef’ûlü / mefâ’ilü / fe’ûlün*” kalıbı kullanılmışken, ikinci dizede “*fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün*” kalıbı, üçüncü dizede ise “*fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün*” kalıbı kullanılmıştır.

Üçlemler için ifade edilen değerlendirmelerin büyük çoğunluğu İki’ler için de geçerlidir. İkilerdeki aruz anlayışı geleneksel divan şiirimizdeki beyitlerde görülen aruz anlayışından tamamen farklıdır. Zira geleneksel divan şiiri beyitlerinde her iki dizede de aynı aruz kalıbı kullanılmaktaydı. Fakat Halman, ikiliklerin her iki dizesinde aynı aruz kalıbını kullanabildiği gibi, çoğunlukla ikiliklerdeki dizelerin her birinde farklı aruz kalıplarını da kullanabilmektedir.

*Ürküntü var içimde, sezerlerse sevgimi
Hem Tanrı, hem ecel sana âşık olur diye.*

Mefûlü / fâ’ilâtu / mefâ’ilü / fâilün

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.261)

*Ben hep seni bekledim—ve hep sen geldin;
Ben hiç seni ölmedim—ve hep sen öldün.*

Mef’ûlü / mefâ’ilün / mefâ’ilün / fâ’

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.324)

Bu örneklerde de görüldüğü gibi kimi ikiliklerin her iki dizesi de aynı aruz kalıbı ile yazılmıştır. Bu ikiliklerden ikincisinin kalıbı bir rubai kalıbıdır. Görüldüğü gibi Halman, üçlerde olduğu gibi ikilerde de rubai kalıplarına yer verebilmektedir.

*Çirkinleşip erken ölecektir—tohumundan
Tiksinti duyarsa bir tomurcuk.*

*Mefûlü / mefâ’ilü / mefâ’ilü / fa’ûlün
Mefûlü / mefâ’ilün / fa’ûlün*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.259)

*Dev gibi düşler kuran oğlan, boğulurken kuyuda
Gözleri hâlâ arıyor okyanusu.*

*Müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün
Müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün*

(Ümit Harmanı, İki’ler, s.280)

*Cennet ırmakları donmuştu. Bir aşk doğdu bana:
Hepsi artık yeniden gür akacak.*

Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün
Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.331)

Korkmuyorsan göğşe gerçekleri haykırmaktan,
Sana bin el uzanır—boğmak için.

Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'lün
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.259)

Bu ikilemlerde görüldüğü gibi kimi örneklerde de bir dizede kullanılan aruz kalıbı bir veya iki tef'ile eksiltiyle veya artırılarak kullanılmaktadır.

Ölüm isbat ediyor tanrıların hiçliğini:
Ölüm olmazsa tanrı olmazdı.

Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün
Fe'ilâtün / mefâilün / fâ'lün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.269)

Bu ikiliğin ikinci dizesindeki kalıp, “ *Fe'ilün*” şekli ile yaygındır. Tef'ilelerin bu şekilde tertibedilmesi Halman'a özgüdür.

Otağ dürüldü gitti; arkasından ağlıyor mu ne
Issız kalan otlar?

mefâilün / mefâilün / mefâilün / mefâilün /
Mefûlü / fe'ülün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.272)

Öyle engin ki aşkımın gömütü
Ona yetmez kara toprak, ne de bin gökkuşağı . . .

Fâ'ilâtün / mefâ'ilün / Fe'ilün
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.276)

Özlenen devrimlerin kaç tanesi
Bal sunarak başlayıp balyoz olur başlara.

Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fe'ilün
Müfte'ilün/ fâ'ilün / müfte'ilün / fâ'ilün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.283)

Müze:

Resme bakmam—bakarım resme bakan canlı yüze.

Fe'ûl

Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün fe'ilün

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.304)

Bu ikiliğin birinci dizesindeki kalıp, yalın şekli ile kullanılmamaktadır..
“Fe'ûl” şeklinin yalnız kullanılması Halman’a özgüdür.

Şanlı doğar

Batmaktaki görkemleri sezmişse güneş.

Müfte'ilün

Mefûlü / fe'ilâtu / mefâîlü / fe'ûl

(Ümit Harmanı, İki'ler, s.310)

Bu ikiliğin birinci dizesindeki kalıp da, yalın şekli ile kullanılmamaktadır..
“Müfte'ilün” şeklinin yalın hâlde kullanılması Halman’a özgüdür

Halman’ın kendi ifadesi ile tamamı aruz ölçüsü ile yazılmış olan birleri, farklı kaynaklarda farklı sayılar ifade edilse de, Ümit Harmanı kitabını esas aldığımızda 1206 tanedir. Birlerde de yine ikilik, üçlem, rubai ve Şiirler kısmındaki şiirlerde olduğu gibi Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan aruz kalıpları kullanılabildiği gibi, tef'ilelerin farklı tertiplenmesi ile oluşan farklı kalıplar da kullanılmıştır. Bu durum aşağıya alınan örneklerde de gözlemlenebilmektedir.

Bekleyiş: baktım, çiçeklerden çelenk yapmış zaman.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.339)

Bu dizede aruzun “fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün” kalıbı kullanılmıştır.

Ağlamaktır anlamak âşıkları.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.339)

Bu dizede aruzun “fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün ” kalıbı kullanılmıştır.

Geceler erken olur güldürüsüz kentlerde.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.345)

Bu dizede aruzun “fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'lün ” kalıbı kullanılmıştır.

Güdülenler güden kadar suçlu.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.351)

Bu dizede aruzun “fe’ilâtün / mefâ’ilün / fâ’lün ” kalıbı kullanılmıştır.

Yarım yığittir ağıt bekleyen, anıt dileyen.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.359)

Bu dizede aruzun “mefâ’ilün / fe’ilâtün / mefâ’ilün / fe’ilün” kalıbı kullanılmıştır.

Ecel rengidir her menekşe . . .

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.362)

Bu dizede aruzun “fe’ûlun / fe’ûlun / fe’ûlun ” kalıbı kullanılmıştır. Bu kalıp klasik divan şiirinde yaygın olan bir kalıp değildir.

Ağlamamışlar ne bilir gülmeyi?

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.364)

Bu dizede aruzun “müfte’ilün / müfte’ilün / fâ’ilün” kalıbı kullanılmıştır.

Korkunun kardeşi kallesliktir.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.376)

Bu dizede aruzun “fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fâ’lün ” kalıbı kullanılmıştır.

Kelepçeler takılır kepçeler boşaldıkça.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.384)

Bu dizede aruzun “mefâ’ilün / fe’ilâtün / mefâ’ilün / Fâ’lün ” kalıbı kullanılmıştır.

Başkadır her büyük aşk, basmakalıp her nefret.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.392)

Bu dizede aruzun “fâ’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fâ’lün ” kalıbı kullanılmıştır.

Boyunduruk. Yemişinden utanç duyar her ağaç.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.402)

Bu dizede aruzun “mefâ’ilün / Fe’ilâtün / mefâ’ilün / Fe’ilün ” kalıbı kullanılmıştır.

Yağmuru sevmezse umarsız ölecek gökkuşağı.

(Ümit Harmanı, Bir’ler, s.411)

Bu dizede aruzun “müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün / müfte’ilün” kalıbı kullanılmıştır.

Tamah kördür—yürür kör bir köpekle.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.417)

Bu dizede aruzun “*mefâ'ilün / mefâ'ilün / feûlun* ” kalıbı kullanılmıştır.

Üşür her tohum bir ölüm gölgesiyle.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.428)

Bu dizede aruzun “*fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûlün* ” kalıbı kullanılmıştır.

Yobaz abdest alırken çeşme ağlar.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.429)

Bu dizede aruzun “*mefâ'ilün / mefâ'ilün / feûlün* ” kalıbı kullanılmıştır.

Açılmazsa bin renge, bir kör duvardır kepenk.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.339)

Bu dizede aruzun “*fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûl*” kalıbı kullanılmıştır.

Sıkı elden daha çirkin, daha kem cimri yürek.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.442)

Bu dizede aruzun “*fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün*” kalıbı kullanılmıştır.

Ölüm: tek ve gerçek dehamız.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.456)

Bu dizede aruzun “*fa'ûlün / fa'ûlün / fa'ûlün*” kalıbı kullanılmıştır.

Bir sevgi biterken eleğimsağma söner.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.463)

Bu dizede aruzun “*mefûlü / mefâîlü / mefâîlü / fe'ûl*” kalıbı kullanılmıştır.

Her kalleşten ardakalan, kendi leşi.

(Ümit Harmanı, Bir'ler, s.467)

Bu dizede aruzun “*mefûlün / mefûlü / mefâ'ilü / fa'ûl*” kalıbı kullanılmıştır.

4.3.3.2. Hece vezni

Hece ölçüsü Türklerin millî ölçüsüdür. Bu yönü ile İslamiyet öncesi şiiirlerden başlayarak, günümüze kadar şiiirimizde hiç kesintiye uğratılmadan sürdürülmüştür.

“Hece ölçüsü, dizelerdeki hece sayısının, belli bir düzene bağlı olarak eşitliği temeline dayanır.”¹⁹⁶ Eskiden vezni benân, hesab-ı benân (parmak hesabı) adıyla anılırdı.¹⁹⁷ Haluk İpekten, Türk şiirinde aruz ölçüsünün kullanımını ele aldığı eserinde: “X. Yüzyılda İslamiyet’i benimseyerek Arap kültürü ve edebiyatının etkisine girmelerinden önce de Türklerin yüzyıllar boyu kullandıkları nazım şekilleriyle şiir ölçüleri vardı. Bu zamana kadar Türkçe şiirler dörtlükler hâlinde ve hece sayısına dayanan millî bir nazım ölçüsüne göre söyleniyordu.”¹⁹⁸ bilgilerine yer vermektedir.

Cem Dilçin, yüzyıllar öncesinden günümüze değin hece ölçüsünün kullanılmasının sebebini dilin yapısı olarak gördüğünü: “Her ölçü bağlı bulunduğu dilin yapısından doğar. Bu nedenle Türk dilinin doğal ölçüsü hece ölçüsüdür.”¹⁹⁹ ifadeleri ile ortaya koymaktadır.

Halman’ın serbest vezinle söylediği üç, dört şiiri dışındaki bütün şiirleri aruz vezni ile yazılmıştır. Şair şiirlerinde hece ölçüsüne yer vermemiştir. Her ne kadar şiirlerin bir çoğunda mısraların hece sayıları eşit olsa da bu tesadüfi bir durumdur ve böyle şiirlerin hece vezni ile kaleme alındığı söylenemez.

4.3.3.3. Serbest vezin

Cem Dilçin serbest vezinli şiirle ilgili olarak: “Genel anlamda ölçü ve uyak kurallarına bağlı olmayan şiirdir. Türk edebiyatında, divan müstezadının geliştirilmiş biçimi, gözüyle bakılan serbest nazım, aslında Servet-i Fünûn döneminde Batı edebiyatlarından alınarak yeni Türk şiirine uygulanmış bir biçimdir.”²⁰⁰ şeklinde bilgi vermektedir. Bu bilgiler ışığında Halman’ın şiirleri incelendiğinde, serbest vezinle yazıldığı söylenebilecek şiirlerin sınırlı sayıda bile olsa bulunduğu görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Ümit Harmanı isimli şiir kitabının büyük bir kısmını oluşturan Birler, İkiler, Üçlem, Rubai, Tuyug ve Kıt’aların tamamı aruz vezni ile yazılmıştır. Geriye sadece Şiirler kısmı kalmaktadır. Bu kısımdaki şiirlerin de büyük bir kısmı aruz vezni ile oluşturulmuştur. Bu kısımdaki şiirlerden Bey Vakti, Baba Ölüm, Abbas Yolcu gibi hikâyemsi şiirlerde serbest ölçü hakimdir.

¹⁹⁶Dilçin, a.g.e. s.40.

¹⁹⁷a.g.e.s.39.

¹⁹⁸Haluk İpekten, a.g.e., s.138.

¹⁹⁹Dilçin, a.g.e., s.39.

²⁰⁰a.g.e. s.385.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE GELENEK

Türk edebiyatında gelenekle ilgili tartışmalar öteden beridir süregelmektedir. Divan edebiyatının bazı dönemlerinde de bu türden sayılabilecek münakaşalar olmakla birlikte ilk önemli gelenek-modernizm tartışmaları Tanzimat edebiyatıyla birlikte başlamıştır. Tanzimat'ta eski-yeni mücadelesi şeklinde başlayan bu tartışmalar Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat, Cumhuriyet Edebiyatı dönemleri boyunca varlığını devam ettirmiş; 1940'lı yıllarda Garipçilerin geleneksel olan her şeye karşı cephe alışı ile zirveye ulaşmış; 1950 sonrası Türk edebiyatında da alevlenerek farklı isimlerle ortaya çıkan gruplar ve farklı kişiler tarafından sürdürülmüştür.

Türk kültür tarihinde gelenek kavramı, sanatın ve edebiyatın bütün alanlarında tartışılmakla birlikte, tartışmaların en yoğun yaşandığı ortam şiir, şiir için ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan -edebiyat tarihçilerinin isimlendirmesi ile- Batı Kültürü Etkisindeki Türk Edebiyatı döneminde olmuştur.

Talat Sait Halman'ın da Batı Kültürü Etkisindeki Türk Edebiyatı dönemlerinden Cumhuriyet Döneminde yetişmiş bir sanatçı olması ve bu çalışmada, Talat Sait Halman'ın Şiirinde Geleneğin İzleri'nin araştırılıyor olması Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Geleneği önemli kılmaktadır. Bu sebeple öncelikle gelenek kavramından anlaşılması gerekenler tartışılacak, daha sonra da Cumhuriyet döneminde gelenekle ilgili anlayışlar vurgulanacaktır.

5.1. Bir Terim Olarak Gelenek

Mehmet Doğan'ın *Büyük Türkçe Sözlük*'ünde gelenek: “1. Bir toplulukta, zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey, an'ane: Şiir geleneği, idare geleneği. 2. sözlü nakille geçen şeyler.”²⁰¹ olarak yer alırken; Ferit Develioğlu'nun *Osmanlıca – Türkçe Lügat*'inde :“An'ane: 1. rivâyet, gelenek. 2. tafsîlât”²⁰² olarak; Ötüken *Türkçe Sözlük*'te: “1. Kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla öğrenilen ve bilinen şeyler. 2. Bir toplumda veya toplulukta uzun yıllar yaşamış ve kuşaktan kuşağa aktarılmış bulunan yaşama biçimi, olay, efsane, düşünce veya

²⁰¹ D. Mehmet Doğan, *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul, 1996, s. 404.

²⁰² Ferit Develioğlu, *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, 1993, s. 33.

*alışkanlıkların tümü, anane 3. Katolik kilisesinde doktrin kaynaklarından biri.*²⁰³ olarak; TDK'nin *Türkçe Sözlük*'ünde: “*Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane*”²⁰⁴ olarak yer almaktadır.

Görüldüğü gibi sözlüklerin dünyasında gelenek; an'ane, örf, âdet, töre, kültürel kalıntı, alışkanlıklar, nakil gibi kavramlarla eş veya yakın anlamlı olarak değerlendirilmektedir. Bu kavramlar ise bir toplumun geçmişten günümüze değin birikmiş bütün kültür değerlerini kapsamaktadır. Bu da bir toplumun geleneğinin, o toplumun hayatı ile eşdeğer olduğunu göstermektedir.

T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* isimli eserinde yer alan *Gelenek ve Şair* makalesinde, zaman zaman yokluğundan üzülen söz ettiğimizi belirttiği geleneğin yazı hayatında adının pek geçmediğini ve bu kavramın nadiren takdir hissi uyandırdığını söylemektedir.

Eliot'un bu düşüncesine paralel bir değerlendirmeyi Ebubekir Eroğlu da yapmaktadır. Eroğlu, *Gelenek Tek Katmanı* isimli makalesinde modern Türk şiirini değerlendirirken geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra bir önceki kuşağa yönelen başkaldırmanın artık eski değerlere başkaldırma ile birlikte var olduğunu belirttikten sonra “*Bu, Türk şiiri dışında da böyledir. Gelenek kelimesinin bütün dünyada negatif çağrışım yapması ve çağrışımındaki negatifliğin “anlaşılabilir” olması, eski değerlerin gözden düşmüş olması yüzündendir.*”²⁰⁵ der. Geleneksel olanın gözden düşüşü ve bu gözden düşüşün doğal karşılanmasının Avrupalılar için nedeni Orta Çağ karanlığı olarak nitelenen kilise baskısı; bizdeki nedeni ise Osmanlı Devleti'nin son iki yüzyıllık gerileişinin faturasının eskiye kesilmiş olmasıdır.

Kültür hayatımızda geniş bir yer tutan eski-yeni tartışmalarının, devletçe yönümüzü Batı uygarlığına çevirdiğimiz Tanzimat'la başladığı yaygın bir kanaattir. Tanzimat'la birlikte başladığı söylenen bu tartışmalarda eski kavramı ile kastedilen divan edebiyatıdır. Tanzimat'a kadar tüm gerileişlerine rağmen yaşatılmaya çalışılan divan edebiyat ve şiiri ilk kez Tanzimat'la birlikte aydınlarımız tarafından büyük eleştirilerin hedefi hâline getirilmiştir. Eroğlu'nun ifadesi ile: “*Artık genel yönelim, geçmişin tazeliğini bulmak değil, geçmişin yükünü sırtından atmak şeklinde*

²⁰³ Yaşar Çağlayan, *Ötüken Türkçe Sözlük*, C. 2, İstanbul, 2007, s. 1673.

²⁰⁴ TDK, *Türkçe Sözlük*, Ankara, 2005, s. 741.

²⁰⁵ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul, 1993, s. 15.

*gelişiyordu. Bu da uygarlık değerlerindeki değişmeye paralel olarak sadece ‘reflective’ olarak kalmayıp, eskinin devleriyle bile tanışmayı zorunluluk olmaktan çıkaracak kadar etkili bir tutum oldu.”*²⁰⁶

Peki şimdi ne olacaktı? Geçmişten günümüze değin bir kartopu misali büyüyerek geldiğine inandığımız kültür öğelerini, dil gelişimini bir noktadan kesip atabilecek miydik? Kültür ve edebiyatın taşıyıcısı durumunda olan dilin bugünkü seviyesini bir nevi dilin geleneği durumundaki geçmişten bağımsız sayabilecek miydik? Veya günümüz sanat, edebiyat ve kültür varlıklarının da kaynağı sayılan bilgi birikimlerimizin geçmişle ilgisini kesip, bir anda ortaya çıktığını ileri sürebilecek miydik? Eliot: *“Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletme istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez.”*²⁰⁷ ifadesi ile bir bakıma bütün bu sorularımıza cevap vermektedir. Eliot, bu düşüncesinin ispatı olarak da sanatçının bize vereceği dünya görüşünün, hayat felsefesinin, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebileceğini, onu tek başına değerlendiremeyeceğimizi; sanatçıyı ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onların ile mukayese etmemiz gerektiğini belirtmektedir. Geleneği, tarihî şuurun gereği olarak gören düşünür, bunu sadece tarihî şuur açısından söylemediğini; bunun, eleştiride estetik bir kaide olduğunu da kaydetmektedir. Devamında: *“Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tabi 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 nisbet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna, eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz.”*²⁰⁸ tespitlerinde bulunan Eliot, aslında alışageldiğimiz bir kabulün dışında bir gerçeği ifade etmektedir. Şöyle ki, bizce geçmişte kalan şeyler artık kemiklemiştir ve geçmişi değiştirmek mümkün değildir. Oysa filozof, oluşturulan her yeni ile birlikte geçmişin de yenilendiği

²⁰⁶ a.g.e., s. 15.

²⁰⁷ Thomas S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, 1990, s. 3.

²⁰⁸ a.g.e., s. 3.

düşüncesindedir. Dolayısıyla bugünün şairi sadece bugünü etkilememektedir. Bugünün ürünleri ile geçmişi de şekillendirmektedir. Yine Eliot'un: *"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."*²⁰⁹ şeklindeki ifadeleri ile, onun hâl ile geçmişi bir bütünün parçaları olarak gördüğünü; bu sebeple geçmiş eleştirmenin bir nevi hâli de eleştirmek olduğunu farkına varmamızı istediğini anlayabiliriz. Bu anlamda şairin geçmişi eleştirmesi sorumluluğunu görmezden gelmesidir. Çünkü şairin veya sanatçının asıl sorumluluğu, geçmişin oluşturduğu kültür değerlerine yeni renkler katarak onu yeniden biçimlendirmektir. Sürekli geçmişin eksikliklerini ortaya koymaya çalışan sanatçı, bu anlayışa göre, geçmişin değerlerini günümüzün değerleri ile bağdaştırma, barıştırma yeteneğinden yoksun olan kişidir. Bu anlayış bize Yahya Kemâl'in: *"Ne harâbîyim ne harâbatîyim./ Kökü mazide olan bir âtiyim."* mısralarını hatırlatmaktadır. Eliot, mazi, hâl ve âti ilişkisini aynı makalenin başka bir yerinde: *"Bir an için zihnimizde uyandırdığı negatif izlenimi bir yana koyarsak, 'gelenek' kavramı; kendisiyle ilk karşılaştığımız zaman tek katmanda görülebilen bir sürecin adıymış gibi çağrışım yapar. O süreç ise bugünkü şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişidir. Bu anlamda geleneğe bakmak, bugünkü ritmin geçtiği yollara yönelmek demektir."*²¹⁰ şeklinde ifade etmektedir.

Türkçenin köklü bir şiir geleneği olduğunu ve bu geleneğin yeni aşılarda geleceğe doğru akacağını belirten Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe* adlı kitabında geleneğe olan ilgiyi *"ülkemizde yaşanan bilinç kopmasını, hafıza kaybını yeniden onarma çabası"*²¹¹ olarak görmektedir. Bu söyleyişte geçen *"hafıza kaybı"* kavramı, Tanzimat'tan itibaren yönünü Batı kültürüne çeviren Türk aydınının kendi kültür kaynaklarına sırt çevirmesini ifade etmektedir. Tanzimat'ta eski-yeni tartışmaları ile başlayan bu süreç, bir süre sonra yerini gelenek- modernizm tartışmalarına bırakmıştır. Burada Batı kültür öğelerini karşılayan modernizm; kültür, sanat ve edebiyat alanlarımızda uzun süre etkin olmuştur. Fakat bu hiçbir zaman belirtilen

²⁰⁹ a.g.e., s. 4-5.

²¹⁰ a.g.e., s. 11.

²¹¹ Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s. 63.

alanlarda söz sahibi olan aydınlarımızın tamamını tatmin edememiştir. Bu da yüzyılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde her zaman modernistlerin karşısına gelenekçileri dikmiştir. Bu bağlamda Macit, geleneği “*modernizmin bıraktığı boşlukları doldurmak üzere kullanılan büyümlü bir kavram*”²¹² olarak da belirtmektedir.

5.2. Türk Edebiyatında Gelenek Tartışmalarının Başlangıcı

Tanzimat Sonrası Türk şiirinde gelenek kavramının serüveninin anlaşılabilmesi için öncelikle Türk şiir geleneğinin nereden başladığının belirlenmesi veya Türk şiir geleneği söyleminden hangi dönemlerin anlaşılması gerektiğinin ortaya konulması zaruridir. Esasında her ulusun edebiyat ve şiir geleneğinin, o ulusun edebiyat verimlerini neşet etmeye başladığı ilk dönemlerden itibaren oluştuğu herkesin aklına ilk etapta gelebilen düşüncedir. Bu şekilde düşünüldüğünde Türk şiirinin ilk verimlerinin İslamiyet öncesi Türk edebiyatı sözlü döneminde oluşturulan sav, sagu, koşuk, destan vs., gibi ürünler olacağı aşîkârdır. Bu ürünler halk edebiyatında çeşitli form ve muhteva değişiklikleri ile zenginleşip günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Türk şiir geleneğinin nerden başladığı ile ilgili olarak Mehmet Narlı, Bahaettin Karakoç üzerine hazırladığı tezinde *Şiir ve Gelenek* başlığı altında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “*Bizim şiir geleneğimiz İslam estetiği içindeki Türkçe eserlerdir. Bunu Kutadgu Bilig, Atabetü’l-Hakayık ve Divan-ı Hikmet gibi eserlerle başlatmak mümkünse de, bugünkü anlayış daha ziyade Divan ve Halk şiirine kadar uzanmaktadır. Şiir ve gelenek konusundaki tartışmalar özellikle Divan şiiri ve Tanzimat’tan sonraki şiir arasında gerçekleşmektedir. Bu itibarla şiirin gelenekle münasebetlerini Tanzimat’tan başlayarak ele almak uygun olacaktır.*”²¹³ Görüldüğü gibi Narlı, şiir geleneğimizi İslam kültürü etkisindeki şiirle başlatmaktadır. İslam etkisinden önceki şiirimizin geleneğe dahil edilmemiş olması, bu dönem şiirlerinin sınırlı olması ile ilgili olabilir. Kaldı ki, bu dönem ürünlerini günümüze aktaran eser de ilk İslamî Türk eserlerinden biri olarak bilinen Divan-ı Lügati’t-Türk’tür. Gerçi Narlı, geleneğin başlangıcı olarak kabul ettiği eserler arasında Divan-ı Lügati’t-Türk’ü de belirtmemektedir. Ama günümüz anlayışı ile, geleneğin divan ve halk şiirini kapsadığı ve Tanzimat’la birlikte ele alındığı çoğu edebiyat tarihçisinin de dile getirdiği bir fikirdir. Narlı, düşüncelerinin devamında,

²¹² a.g.e., s. 66.

²¹³ Mehmet Narlı, **1950 Sonrası Şiirde Bahattin Karakoç**, Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş, 1996 s. 89.

divan edebiyatı içindeki bazı fikir akımlarının da geleneğe karşı birer yenilik mücadelesi olduğu tezine de vurgu yapmaktadır: “*Gerçi Divan Şiiri içinde de bazı değişimleri gelenekle ilgileri noktasında değerlendirmek mümkündür. Mesela bir ‘Sebk-i Hindî’ hareketini, Nedim ve Şeyh Gâlip’e gelen yenileşme hareketini*”²¹⁴ Gerek Sebk-i Hindî hareketi ve gerekse sözü edilen şairlerin çalışmaları, Türk şiir geleneği içerisinde bir ara basamağı mı temsil ediyorlar, yoksa büyük bir kırılmayı mı ifade ediyorlar soruları akla gelebilir.

Bu ve benzeri sorulara açıklık getirmek üzere M. Kayahan Özgül’ün, *Hece* dergisinin *Türk Şiiri Özel Sayısı*’nda yayımlanan makalesinde, konu ile ilgili olarak yaptığı şu tespiti de sunmakta fayda görüyoruz: “*Osmanlı’da yenileşme hareketleri, Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile başlamaz. Gülhane Hatt-ı Hümayunu bir bakıma başlangıç değil, sonuçtur. Bu tespit sadece siyasi, hukuki ve iktisadi değil, edebî gelişmeler için de geçerlidir. XVII. asrın sonlarından itibaren Türk şiirinde görülen değişim –her zaman gelişim yönünden olmasa da- bir kabuk yenileme gayretidir. ‘Lale Devri’ adlandırması ‘lale’de sembolleşen yeni bir hayat tarzının ifadesidir ve lale Frenklerin Türklere bir armağanıdır. Önceki küçük emareler bir yana, gerçek yeniliği taşıyan şiir, lale soğanlarında saklıdır.*”²¹⁵

Tarihî gelişmelerin edebiyatı da etkisi altına aldığı ve Türk tarihindeki yenileşme hareketlerinin Tanzimat’tan çok önce başladığı bir gerçektir. Bu tarihî gerçek ve her olayın kendisinden önceki şartların oluşturduğu bir arka plana dayanma zorunluluğu birlikte düşünüldüğünde Tanzimat Fermanı’nın, Özgül’ün tespit ettiği gibi, ‘başlangıç değil, sonuç’ olduğu anlaşılabacaktır. Tanzimat Fermanı’ndaki gibi Tanzimat edebiyatına ve şiirine de arka plan teşkil eden edebî olaylar vardır şüphesiz. Fakat bizim için önemli olan, bunların bizim yenilikten anladığımız tarzda, Batılılaşma veya modernleşme kavramı içinde ele alınıp alınmayacağıdır. Tanzimat öncesi gelişmeler Batılı anlamda modernleşme örnekleri olmasalar da günümüz modern edebiyatının oluşumuna zemin hazırlayan Türk şiir geleneğindeki yumuşamalar olarak görülebilir. Bu anlamda Özgül, Türk sanat tarihinde “Barok Devir” diye adlandırılan devirdeki mimari, resim ve müzik alanında oluşan Avrupalı etkilerden ve bu etkileri uyandıran isimlerden söz ettikten sonra, konuyu edebiyata

²¹⁴ a.g.e., s. 89.

²¹⁵ M.Kayahan Özgül, “Divan Yolundan Pera’ya Selametle”, *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, Yıl:5 Sayı: 53-54-55 s. 28.

bağlamakta ve Türk klasik şiirinin sonunda da bir “Barok Devri”nin yaşandığını, bu gözle bakıldığında içlerinde Şeyh Gâlip’in de bulunduğu bir grup şairi farklı anlayışlarla değerlendirmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu konuyu Özgül’ün makalesinden açmaya çalışırsak: *“Barok’un kaynağı Hind’dir. Roma’nın Hind’i zaptı ile başlayan bir etkilenme, İtalyan ‘barocco’ suna yol açarken, Türklerin Hindistan’a girişi de ‘Sebk-i Hindî’nin doğuş sebeplerinden olur. Bir zamanlar yeni girdiği İslam medeniyeti dairesinde belirmeye başlayan yeni Türk entelektüeli edebiyatta kendini ifade etmek istediğinde klasik şiiri tercih etmişti. Bir başka söyleyişle, başlangıçta klasik şiir entelektüel ihtiyaca cevap vermişti. Lakin XVII. asır ortalarından itibaren klasik şiirin entelektüel şifresi kalem şuarası ve hatta ümmi şairler tarafından dahi çözülmeye başlar. Artık klasik şiir bir entelektüel ifade tarzı olmaktan çıkmakta ve söyleyeni, anlayanı, zevk alanı artmaktadır. Bu durumda Osmanlı’nın şair intelijansiyası kendine yeni ifade yolları ve yeni şiir iklimleri aramaya başlar. Sebk-i Hindî’yi de bu tarihlerde keşfeder. Sonraki asırlarda da entelektüel şiir ne zaman zaafa düşse Sebk-i Hindî’yi bir can simidi gibi kullanmayı sürdürür. XVII. asırda Nailî , Fehim gibi şairler, XVIII. Asırda Şeyh Gâlip ve çevresi, XIX. asırda Leskofçalı Gâlip ve Encümen-i Şuâra’nın mensuplarından birkaçı Sebk-i Hindî’yi tekrar tekrar dönme ihtiyacı hissederler.”*²¹⁶

Özgül’ün burada ifade ettiği gelenekten kopma isteğinin gerekçesi ile son dönem edebiyatımızın gelenekten kopma gerekçesi farklıdır. Özgül, Sebk-i Hindî akımının başlangıcını, edebiyat ürünlerimizin herkes tarafından anlaşılmaya başlanması üzerine, onun ifadesi ile “şair intelijansiyası”nın kendine yeni ifade yolları araması sonucu ortaya çıkmıştır. Oysa Tanzimat’tan sonra başlatılan gelenekten kopma isteğinin ana gerekçesi, eski edebiyat ürünlerinin geniş kitleler tarafından anlaşılamayan ürünler olarak yorumlanmasıdır. Bu gerekçe farklılığına karşın Özgül, Sebk-i Hindî’nin modern şiirin başlangıcına da etki etmiş olabileceğini şu satırlarla ifade eder: *“Mesela müstezata gösterilen rağbet, yavaş yavaş mısra kırılmalarının başladığına ve modern şiirin önemli unsurlarından birinin belirmekte olduğuna işarettir. Diğer taraftan o zamana kadar en küçük birim beyit iken, bu asırda mısraa doğru kaymaya başlar. Belki mısra-ı bercestelerin ve kelim-ı kibar hâlini alan mısra-cümlelerin artışı buna delil sayılabilir. Murabbadan şarkı formunun doğuşu, yaygınlaşması XVIII. asırda olur ve böylece ilk defa bestelenmek için yazılan,*

²¹⁶ a.g.m. s. 28-29.

*dolayısı ile müziğin prensiplerini de dikkate alan bir şiir yeşerir. Modern şiirin müzikal temelleri belki de bu şekilde atılmıştır. Aynı şekilde, önceki asırlarda bir kusur kabul edilen aruz hataları bu asırda bilgi eksikliğinden çok, umursamazlıktan ve sıkça görülür. Belki de böylece serbest şiire bir kapı aralanmaktadır.”*²¹⁷

Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi isimli eserinde eski edebiyatımızla ilgili değerlendirmelerde bulunurken bir taraftan divan edebiyatının eksikliklerinden söz ederken, bir taraftan da bu edebiyatın kendi içindeki yenileşme hareketlerinden de bahis açmaktadır. Tanpınar, kitabının giriş kısmında, edebiyatımızın Arap ve Fars edebiyatlarının kuvvetli tesiri altında müşterek medeniyetin son yaratıcı büyük halkası olarak teşekkül ettiğini belirtir ve divan şiirinin en büyük eksikliğinin içinden çıktığı toplumun dil zevki ile değil de Arap ve Fars dilinin gramer yapısına uydurulmaya çalışılması olarak belirler ve : *“Eski şiirin paradoksal tarafı son derece kelimeci olması ve baştan aşağı kelime zevkini idare etmesine rağmen hakiki dil zevkine bir türlü yaramamasıdır.”*²¹⁸ der. Çünkü hakiki bir dil zevkinin doğması bizde de sarf ve nahiv çalışmalarının yapılmasına, tenkit çalışmalarına bağlıdır. Arap edebiyatında sınırlı da olsa bu tarz çalışmalar var. Bizim *“medrese kültürü ile yetişmiş şairlerimiz bu kitapları ve Fars dilindekileri okuyorlar, onlardaki belagat meselelerini bizim dilimize olduğu gibi tatbik ediyorlardı. Fakat bu meseleleri dilimize mal etmek akıllarından geçmiyordu. Türkçe onlar için Arapça’nın ve Arap zihniyetinin hususiyetlerinden doğmuş bir belagatin tatbik sahasıydı.”*²¹⁹ Bu şekilde oluşan bir divan şiiri geniş halk kitlelerinin beğenisini almamış, bir yüksek zümre edebiyatı olarak dar bir çevre tarafından benimsenmiştir. Ne zaman ki *“Nâilî, Neşâtî, Nâbî, Nedim, Gâlip gibi şairlerimiz, içinde mahpus bulundukları estetiğin sıkı ve hemen hemen hayatı reddeden kaidelerine rağmen yaşayan Türkçeye dikkatleri sayesinde umumi zevkin kabul ettiği havalı mısra ve beyitler söylemişlerdir.”*²²⁰

Tanpınar’ın belirttiği bu süreç Narlı ve Özgül’ün de değinmiş olduğu divan edebiyatı geleneğinin kendi içindeki hareketliliklere, kendi geleneği karşısındaki yenileşme hareketlerine işarettir. Tanpınar eserinde divan edebiyatını aşk, estetik, sanat konu bakımlarından değerlendirdikten sonra sözü 19. yüzyıla getirmekte ve bu yüzyıl şiiri ile ilgili olarak : *“On dokuzuncu asrın ilk yarısında Türk şiirinin*

²¹⁷ a.g.m., s. 29.

²¹⁸ A Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, 1988, s. 3.

²¹⁹ a.g.e., s. 4.

²²⁰ a.g.e., s. 4.

manzarası bir bakıma diğer asırlardan pek farklı değildir. Nedim'den sonra arazi iyiden iyiye görülen, fakat başlangıcı daha evvelce çıkan bir zevk bozulması ve dağılışı, ilhamın umumiyetle küçük ve kelime, ifade oyunlarına dayanan buluşlardan öteye geçememesinden gelen bir yoksulluk, mesnevilerde Nâbî'den beri çalışılan, fakat bir türlü sırrı bulunamayan bir yerli icat arzusu, daha ziyade nesre ait hususiyetlerin artması, bu yarım asrın şiirinin de esas vasıflarıdır. Hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçemeyen bir realizm ve yerlilik zevki, daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensualite teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yarenlik edası, ilk göze çarpan şeylerdir. Ne halk ifadesine ve diline gittikçe artan ilgi, ne nazirecilik dolayısıyla sık sık eserlerine dönülen eski şairlerin tesirleri, ne de geçen asrın sonunda, yani Gâlib'in musammatlarla yapmaya çalıştığı geniş nefesli ve hamleli şiir tecrübesi ve yine onun tesiri ile hızını arttıran Mevlevî ve tasavvufî ilham bu çözülmüş manzarasını değiştiremez. Sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırıl çıplaktır. Ve sanki insanın yerine aruz vezninin bizzat kendisi ortada dolaşıyor, halk ağzından ve hayattan topladığı ifadeler üzerine tek başına küçük, manasız oyunlarını yapıyordu.”²²¹

Görüldüğü gibi Tanpınar, XIX. yüzyılda divan edebiyatının bitiş noktasına geldiği ve artık kendisini yinelemekten öte geçemeyen halktan kopuk, insandan uzak bir hâl aldığı düşüncesindedir. Şair her ne kadar “*Türk şiirinin manzarası bir bakıma diğer asırlardan pek farklı değildir*”, ifadesi ile sadece XIX. asrın değil diğer asırların da yukarıdaki eksikliklerle malul olduğunu belirtse de “*Bununla beraber on altıncı, bilhassa on yedinci asırlarda ve bazı büyük on sekizinci asır şairlerinde -Nedîm, Gâlib-, şiirimizin esas vasfı olan o yüksek artisan'a, şairlerimizin kullandıkları itibari dili son mükemmellik hadlerine vardırmaq için sarf ettikleri gayret sayesinde elde ettikleri zevk asaleti, teksif kudreti, plastik ve müzikal kıymetler bu boşluğu örtüyor, değişen ve daima mükemmele giden söyleyiş, hiç değişmeyi ve tekrar edeni az çok örtüyordu.*”²²² ifadeleri ile, on üçüncü yüzyıldan başlatılıp on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına değin devam ettirilen divan edebiyatı süreci içerisinde şiir geleneğimizin değişimler veya yenilik hareketleri ile karşı karşıya kaldığı tespitini

²²¹ a.g.e., s. 77.

²²² a.g.e., s. 78.

ortaya koymaktadır. XIX. asrı değerlendirmeye devam eden Tanpınar, bu yüzyılın ilk nesli diyebileceğimiz İzzet Molla, Vasıf, Âkif Paşa gibi şairlerde klasik diye nitelenebilecek zevkin hemen hemen kayıp olduğunu, fakat divan şiirinin bir bakıma göre asıl yaratıcı dehası olan ve asırlar boyunca bütün gelişmeyi etrafında toplayan aruz mısraın, Şeyh Gâlip ile Avnî Bey arasında çok şaşırtıcı bir acemiliğe kendiliğinden düştüğünü, bununla beraber iyi dikkat edilecek olursa pek az devrin, bu yarım asır kadar gelecek ihtimallere açık ve onlarla zengin olduğunu ifade eder.²²³

Tanpınar değerlendirmelerine devamla “*Sanki zorladığı bütün kapıları kendisine kapalı bulan insan, yavaş yavaş kendi içinde değişmenin imkânlarını aramaktadır.*”²²⁴ ifadesi ile yüzyılın başındaki bu farklılıkların değişimi kaçınılmaz kıldığını, bunun sonucunda da Tanzimat edebiyatının doğuş sinyallerinin bu şekilde verilmiş olduğunu düşünür.

Tanpınar’la aynı paralelde düşünen ve divan edebiyatı içerisindeki değişim rüzgarlarını aynı isimlerle ortaya koyan kişilerden biri de, Tanzimat ve Servet-i Fünûn neslinin divan edebiyatına bakışını “*Eskiler ve Yeniler*” isimli eseri ile ortaya koymaya çalışan Erdoğan Erbay’dır. Erbay, konu ile ilgili olarak şu tespitlere yer verir: “*Divan edebiyatını münakaşa, bu edebiyatın on sekizinci asrın ilk yansındaki güçlü temsilcisi Nedim’le başlayan İzzet Molla, Enderunlu Vâsıf ve Âkif Paşa’da izleri görülen yeni ve farklı bir şiir meydana getirme düşüncesi, Tanzimat’tan sonra ilk kez Şinasi’nin “denemeleri” ile gündeme gelir. Batı’dan yapılan tercüme, tiyatro kumpanyaları ve çıkarılan gazetelerle başlayan yenilik, edebiyatımızda evvela türlerin ve dilin değişmesini sağladı. Şinasi’ nin “Münacat”ı ile, şiirde başlayan yeni şekil ve muhteva, Namık Kemâl gibi bir zamanlar eski şiirin zevkiyle divan meydana getirmiş bir insanın, divan şiirine tepkisini sağladı, Şinasi’nin “Münacat”ında gördüğü yenilik ve farklılık izlerinin cesareti ile Tanzimat sonrasında eski edebiyata şiddetle tepki gösteren ilk insan Namık Kemâl olmuştur.*”²²⁵

5.3. Cumhuriyet Edebiyatı ve Gelenek

1923 yılına gelindiğinde, Türk toplumu başlangıcı Tanzimat öncesine değin götürülen Batılılaşma hareketini büyük ölçüde başarmış, kültür, sanat ve edebiyat gibi

²²³ a.g.e., s. 78.

²²⁴ a.g.e., s. 79.

²²⁵ Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, Erzurum, 1997, s. 6.

birçok alanda Batılı değerleri, Cumhuriyetin ve yeni kurulan ulus devletin ilkeleri ile kaynaştırarak tam anlamı ile çağdaş bir görünüme kavuşmuştur. Bu ortamda şekillenen Cumhuriyet edebiyatı, birçok yönden divan edebiyatı geleneğini terk eden millî edebiyatın ilkeleri üzerine yeni bir edebiyat inşa etmiştir.

Mehmet Kahraman da, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar* isimli kitabında, Cumhuriyet edebiyatını ve bu edebiyatın divan edebiyatına bakışını değerlendirirken onun millî edebiyatın temelini oluşturan “Türkçülük”le ilgisini ve genel anlayışını şu şekilde ifade eder:

“Cumhuriyetten sonra çağdaş Türk Edebiyatı dünyası, daha çok bu Türkçülük düşüncesinden beslenecektir. Yalnız bu dönemde edebiyat, ‘inkılap edebiyatı’ dır. Cumhuriyetle birlikte yeni bir devlet, yeni bir düzen, söz konusu olduğundan, çağdaş Türk edebiyatı için belirlediğimiz ‘Avrupai’, ‘beşeri’ ve ‘materyalist’ dünya da değişir: Kemalist bir dünya kurulmaya çalışılır. 1923’ten önce ne varsa tümü yok sayılır.”²²⁶

Kahraman, 1923’ten önce ne varsa yok sayılır savının ispatı olarak dönem sanatçılarından birçoğunun fikirlerine başvurmuştur. Örneğin, Orhan Seyfi’nin, Türk dili hem kendi harflerini buldu, hem kendi ahengini. Türk harfleri ile Türkçe yazıyoruz. Türkçüyüz, inkılapçıyız, cumhuriyetçiyiz, sulhperveriz, dediğini;²²⁷ Behçet Kemal’in ise, hece ölçüsünü inkılap şiirinin bir vecibesi olarak gördüğünü, heceyi kullanmanın neden ve niçinini sorgulamayı bile fazla bulduğunu, Cumhuriyet rejimi nasıl cumhuriyet üzerine münakaşa kabul etmezse inkılap şiiri ve vezninin de aynı şekilde münakaşa kabul etmediğini belirttiğini söyler.²²⁸ Bu, Kahramanın da dolaylı olarak belirttiği gibi Cumhuriyetin ilk neslinin eskiyi reddetmesinin altında yatan gerekçenin sanat ve edebiyat kaygılarından değil de, daha çok siyasi kaygılardan kaynaklandığının göstergesidir.

5.3.1. Bağımsız şairlerimiz ve gelenek

Cumhuriyet şiirinin gelenekle ilişkisini ele alırken Yahya Kemâl, Ahmet Haşim, Mehmet Âkif, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet gibi Cumhuriyet şiirine yön veren şairlerin duruşlarından söz etmek konuya büyük katkılar sağlayacaktır. Bu

²²⁶ Mehmet Kahraman, a.g.e., s. 60.

²²⁷ a.g.e., s. 67 .

²²⁸ a.g.e., s. 67 .

sebeple çalışmamızın bu noktasında sözü geçen şairlerle ilgili kısa değerlendirmeler yapıp, eserlerinden örnekler de sunarak geleneksel şiirimizle olan ilgilerini ortaya koymaya çalışacağız.

Türk edebiyatında Nev-Yunanilik akımının temsilcisi olarak bilinen ve edebiyat tarihi kitaplarında bir neo-klasik olarak nitelendirilen Yahya Kemâl, hem yazılarında divan edebiyatı lehine ifadeler kullanarak, hem de hemen hemen bütün şiirlerinde hem içerik olarak hem de şekil bakımından divan edebiyatı geleneğinin ilkelerini cumhuriyet şiirine taşımıştır.

Yahya Kemâl, *Edebiyata Dair* isimli eserinde “Eski ve Yeni Şiir” başlığı ile ele aldığı makalesinde eski edebiyat ile yeni edebiyatı nasıl değerlendirdiğini:

*“İleride Türk şiirinin yenileşmesi işini tedkik edecek olanlar 1860 - 1900 arasındaki merhaleye bakarken garib bir endişeyle dalgın kalacaklardır; bir müddet yeniliğin lehinde kat’i (hüküm) vermekte tereddüd edeceklerdir, çünkü bir yenileşme ve bir ilerleme merhalesinde, Türklerin asıl şiirden daha pes ve sathi bir şiire geçmiş olduklarını görecektir.”*²²⁹ ifadeleri ile dile getirmekte, bu şekilde eskiyi yeniye tercih ettiğini vurgulamaktadır.

Yahya Kemâl’in eski ile yeni hakkındaki düşünceleri bir tercihten ibaret de kalmamaktadır. Çünkü, yeni edebiyatı ruhu çekilmiş bir naaş olarak görmektedir:

*“Bir naaş nasıl yavaş yavaş solar, çürür, lîme lîme olur, bir kemik çerçevesi kalırsa Türk şiirinin de öyle, önce rûhu çekildi, sonra yavaş yavaş lisânı çürüdü, vezni bozuldu, âhengi çetrefilleşti. Nihayet kuru bir iskeleti kaldı.”*²³⁰

Yahya Kemâl, eski şiirimizin Batılılaşma eğilimindeki sanatçıların ileri sürdükleri gibi hayattan kopuk, suni bir edebiyat olmadığı düşüncesindedir. Aksine o, hem divan şiirimizin, hem de halk şiirimizin halkla iç içe olduğu, siiri oluşturanlarla dinleyenlerin aynı neviden olduğu düşüncesindedir:

*“Bu naaş Yeni Edebiyat devrinden evvel bir vücûttu, o vücûdun bir ruhu vardı, o ruh bütün bir cemiyetti. İki şair bu cemiyetin ruhunu biri saraylarda inşadla, biri kahve peykelerinde sazla tekrar o cemiyete terennüm ediyordu. Söyleyenlerle dinleyenler bir nevidendiler.”*²³¹

Yahya Kemâl, fikirleri ile eski şiirimizi savunduğu gibi şarkı, rubai başlıklı

²²⁹ Yahya Kemâl, *Edebiyata Dair*, İstanbul, 1997, s. 41-42.

²³⁰ a.g.e., s. 51.

²³¹ a.g.e., s. 52.

şairleri, isimleri farklı olsa da gerek gazel, gerekse mesnevi tarzıyla kullandığı kafiye örgüsü, *Ok* şiiri dışında bütün şiirlerini aruz ölçüsüyle yazması ve aruzu Türk şiirine en iyi uygulayan birkaç şairden biri olması, serbest şiire hiçbir zaman meyil göstermemesi onu son dönem Türk şiirinde geleneği, özellikle de divan şiiri geleneğini kullanan şairlerin başında değerlendirmemize sebep olmuştur. Yahya Kemal'in bu duruma uyan birçok şiiri mevcuttur. Bu şiirlerden de Maverada Söyleyiş²³², hem şekil, hem muhteva, hem dil, hem de kafiyeleşme itibarı ile bu değerlendirmeleri doğrular niteliktedir.

Divan şiiri geleneğinin izlerini şiirlerine taşıyan şairlerden biri de Ahmet Haşim'dir. Haşim, *Piyale Ön sözü* ve *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* başlıklı makaleleri ile bir yandan modern şiirin kapılarını aralamış, sembolizm ve empresyonizm akımlarının edebiyatımızdaki temsilcisi olarak Cumhuriyet şiirinin kapılarını Batıya açmış; bir yandan da aruz ölçüsü ve divan edebiyatı şiirinin soyut estetiğini şiirlerinde başarıyla kullanmıştır.

“Diyorlar ki” de Ruşen Eşref Ünaydın ile mülakat yapan Ahmet Haşim, Ruşen Eşref'in, âdeta eski edebiyat ile ilgili olumsuz yargıları özetleyen “*Şinâsi'den evvelki edebiyat hakkındaki düşünceleriniz nedir? O edebiyat için sunidir, sahtedir, taklittir diyenler var. Siz ne dersiniz?*” sorusuna şöyle cevap vermektedir:

“Ben derim ki *Şinâsi'den evvelki edebiyat, Şinâsi'den sonraki edebiyattan daha az suni ve daha çok samimidir. Şüphe yok ki her ikisi de birer taklit edebiyatı idi. Fakat birinin taklit ettiği şarktı. Bu milletin ana yurdundan gelirken göç yollarına tesadüf etmiş olan bildik ve tanıdık bir Şark. Ötekinin taklit ettiği ise yabancı bir batı ve yabancı batının yabancı olan duyguları, duyularları idi.*”²³³

Şarklıların az çok birbirine benzediğini belirten Ahmet Haşim, Osmanlı Türkü'nün de Türk, Arap ve Acem' in âdeta birbiriyle kaynaşması ile ortaya çıktığına inanır. Ona göre Osmanlı, bütün bir şark gibi, rahat, ölçülü bir hassasiyet içerisinde yaşayan sade, rind, kalender yaradılışlı bir insandır. Hayatı karışık anlamları ile yüklenip düşünmekten nefret eder. Ahmet Haşim, Osmanlıdaki sadeliğin çininin üç renginde, nakşın tekrarlanan çizgisinde, şiirin sınırlı konularında, musikinin ısrarlı nağmesinde, mimarlıkta, binaların medrese ve cami tipi etrafında dönüp

²³² Yahya Kemâl, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul, 1995, s. 113.

²³³ Ruşen Eşref Ünaydın, İstanbul, 1972, s. 264.

dolaşmasında görüldüğünü belirtir. O, eski şiirin hayattan kopuk olduğuna da inanmaz:

*“Onlar samimi, usul ve erkan bilen, seven adamlardı. Adetlerine göre elbiseleri, zevklerine göre hayatları ve bu hayatı sürdürüş tarzları vardı. Şiirleri dikkatle okunursa, kendilerinin hususiyetlerini, zamanlarındaki sedirin, iskemlelerin ve lambanın şekline, eğlencelerin nelerden ibaret olduğuna, hatta çiçeklerin cinsine kadar her türlü özelliklerini anlamak mümkündür. Onların hayatları ile şiirleri arasındaki bağıllık o kadar sıkı idi.”*²³⁴

Haşim’in “*Mehtabda Leylekler*”²³⁵ şiiri hem dil özellikleri, hem de şekil özellikleri (birim, biçim, kafiyeleşme, ölçü) bakımından divan geleneğinden faydalandığının göstergeleridir.

Geleneğin Cumhuriyet Dönemi temsilcilerinden biri de hiç şüphesiz İstiklâl şairimiz Mehmet Âkif Ersoy olmuştur. Ersoy da Yahya Kemâl ve Ahmet Haşim’le birlikte aruzu Türkçeye en kusursuz şekilde uygulayan sanatçımızdır. Her ne kadar Mehmet Kahraman, Âkif’in gelenekle ilgisini değerlendirirken onun edebî yapı olarak aruzdan başka divan edebiyatına bağlanacak yanının olmadığını söylese de özellikle şiirlerinde kullandığı mesnevi tarzındaki kafiye örgüleri ve divan şiiri dili diyebileceğimiz Arapça, Farsça kelimelerle örülü dili ve geleneksel fikirleri onun da gelenekten faydalanan şairler arasında değerlendirilmesine neden olmuştur. *Safahat*’ında bulunan her şiir, şairin bu yönüne örnek olarak gösterilebilir. Biz burada şairin *Bülbül*²³⁶ isimli şiirini hem şekil, hem kafiyeleşme, hem ölçü, hem dil, hem de içerdiği fikirler yönünden gelenekten faydalanmanın örneği olarak vereceğiz.

Türk şiiri içerisinde gelenekten faydalanan şairlerden biri de Necip Fazıl Kısakürek’tir. Gerçi Kısakürek’in gelenekle ilişkisi özellikle dil, vezin, ölçü bakımlarından divan geleneğini sürdüren Yahya Kemâl, Ahmet Haşim, Mehmet Âkif ölçüsünde değildir. Çünkü Kısakürek sade bir Türkçe ile kurduğu şiirlerinde hece ölçüsünü kullanmış, halk veya Batılı tarz nazım şekillerine ilgi duymuştur. Şiirlerinin tamamını hece ölçüsü ile yazması, halk şiiri nazım şekillerine yakın nazım şekilleri kullanması, onu halk şiir geleneğinden faydalanan sanatçılar zümresine yakın gösterirken; bir taraftan da, özellikle yaşamının bir döneminden sonra İslam’a ve

²³⁴ Ünaydın, a.g.e., s. 264.

²³⁵ Ahmet Haşim, *Göl Saatleri*, İstanbul, 2004, s. 24.

²³⁶ Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, İstanbul, 1989, s. 551.

tasavvufa yoğun ilgi duyması, soyut bir dille soyut konuları yoğun olarak kullanması ve özellikle İslamcı-Gelenekçi bir çevre tarafından rehber olarak görülmesi onu da divan şiiri geleneğine yakın düşündürmektedir. Bu bakımda Kısakürek, ister halk şiiri olsun, ister divan şiiri olsun, sonuçta geleneği savunan, şiirlerinde geleneğin izleri hissedilen bir şairimizdir.

Kısakürek'in gerek nazım şekli, gerek ölçü ve gerekse dil özellikleri bakımından halk şiiri geleneğine yakınlığını göstermek amacı ile onun *Kaldırımlar*²³⁷ şiirini örnek olarak verebiliriz.

Nazım Hikmet gerek ideolojisi ve gerekse serbest şiiri ile geleneğin karşısında yer alan bir sanatçıdır. Geleneğin karşısında olarak görülmesinde ideolojik fikirlerinin yanında Türk şiirinin o güne değin alışık olmadığı yeni bir ses, şekil ve muhteva anlayışı getirmesi ile de ilgilidir. Mısraların basamaklar hâlinde sıralanması, harflerin farklı şekillerde dizilmesi, musikinin kafiye ve redifle değil de ses ve kelimelerin tekrarı ile mısralardaki iç kırılmaları ile sağlanması, Türk şiirinin iki ana geleneği konumundaki halk ve divan edebiyatında örneklerine rastlanmayan kullanımlardır. Bu da şairi geleneksel şiirin dışına yerleştirmiştir.

Nazım Hikmet'in şiir kitaplarında hem divan, hem de halk şiir geleneğimizden ziyade modern şiir örneği olarak görülen pek çok şiir vardır. Şairin modernist yönüne "Makinalaşmak"²³⁸ isimli şiiri örnek olarak verebiliriz.

Öte taraftan Nazım Hikmet'te de geleneksel şiirimizin tesirlerinin bulunduğunu ileri süren düşünürler de yok değildir. Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri* isimli çalışmasında konu ile ilgili olarak: "Nazım, bazılarının zannettikleri gibi Türk ve Doğu-İslâm kültür ve gelenek birikimine yabancı, görmezden gelen ve onları yadsıyan bir tutum içinde değil, tam tersine onun değerini bilen ve önemseyen bir şairdir. Çünkü sanat ve edebiyatın geleneksel birikim üzerine bina edilebilen bir şey olduğunun farkındadır. Geleneksel kültür değerlerini reddetse ve onların içeriğine inanmasa bile onlara uzak kalamamıştır." ²³⁹ ifadelerine yer vermektedir. Yine Çetin, Nazım Hikmet'in, *Sanat ve Edebiyat Üstüne* isimli çalışmasına dayanarak şairin, yalnız kendi edebiyatının değil, bütün edebiyatların geleneklerinden faydalanmak istediğini, imkân buldukça halk

²³⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, İstanbul, 1989, s. 154.

²³⁸ Nazım Hikmet, *835 Satır*, İstanbul, 1998, s. 22-23.

²³⁹ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Ankara, 2004, s. 13.

edebiyatını ve halk şiirini inceleyip öğrenmeye çalıştığını, bu edebiyatta ve şiirde çok değerli şeyler bulduğunu, fakat halk edebiyatını inceleyip öğrenirken, taklit etmeye kalkışmadığını, sadece onun prensiplerini, yapılış yöntemlerini kavramaya çalıştığını belirtmektedir.

5.3.2. Garip akımı ve gelenek

Türk edebiyatının tarihî seyrinde 1940 'lı yıllara gelindiğinde, daha radikal söylemlerle geleneğin edebiyattaki bütün izlerini reddeden “Garip Akımı” ile karşı karşıyayız. Bu akımın temsilcileri başta Orhan Veli olmak üzere Oktay Rıfat ve Melih Cevdet Anday, aynı zamanda edebiyatımızın negatif poetikası veya karşı poetika olarak da bilinen *Garip Ön sözü* ile şiir hakkındaki görüşlerini dile getirmişlerdir. Negatif veya karşı ifadesi Orhan Veli’nin: “*Biz senelerden beri zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların, o sıkıcı, o bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz.*”²⁴⁰ değerlendirmesindeki “*her şeyi atmak*” tabiri ile karşılık bulmakta, bu da şimdiye kadar sürdürülen eski-yeni tartışmaları bağlamında eski ile yeni arasına koyu bir çizgi çizmektedir. Çünkü şair bu değerlendirmesini eskinin iyi olmadığı fikrinden ziyade, yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılacağı düşüncesinden ulaşmaktadır. Şaire göre, birtakım nazariyelerin söylediklerini bilinen kalıpların içine sıkıştırmakta hiçbir yeni, hiçbir sanatkârane hamle yoktur. Bu sebeple o, varolan yapıyı temelinden değiştirmenin gerekliliğine inanmıştır. Şimdiye kadar eski edebiyata yöneltilen eleştiriler bu edebiyatın bazı yönleri üzerinde yoğunlaşmakta idi. Sanatçılar eskinin bir yönünü eleştirirken başka bir yönünü kullanmakta herhangi bir sakınca görmüyorlardı. Oysa Orhan Veli: “*Tarihin beğenerek andığı insanlar, daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir an’aneyi yıkıp yeni bir an’ane kurarlar.*”²⁴¹ ifadesi ile beğenilmek, takdir toplamak noktasında geleneği tanzim veya tamirden ziyade, yıkıp, yerine kendi geleneğini kurma düşüncesindedir. Yine şair yazısının büyük sanatkarları anlatan kısmında, büyük sanatkarların sonsuz kayıtları olduğunu, fakat bu kayıtların hiçbir kimseden veya hiçbir kaynaktan gelmediğini, kendilerine ait kayıtlar olduğunu söyler. Bu şekilde Orhan Veli büyüklüğün ölçüsünü yeni bir şey üretmekte

²⁴⁰ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, 2007, s. 22-23.

²⁴¹ a.g.e., s. 23.

bulmaktadır. Çünkü büyük sanatçılar onun ifadesi ile: *“Bir şeyin ya lüzumu yahut lüzumsuzluğunu hissetmelidir. Lüzumu hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler yıkıcılarıdır. Her ikisi de cemiyetlerin fikir hayatı için devam ettirici insanlardan daha faydalıdır.”*²⁴²

Bu düşüncelerden hareketle Türk şiir geleneğinin iki büyük kanadı olan divan ve halk edebiyatlarının vazgeçilmez öğelerinden olan kafiye, vezin, sanatkârlık, mısra, birim, şekil gibi özelliklerine şiddetle karşı çıkar. Çünkü: *“An'ane, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiş.”*²⁴³ tir. Oysa o serbestlikten yanadır. Şiir yazarken hiçbir kayda bağlı kalmak istemez. Türk şiirinin başlangıçtan günümüze değin vazgeçilmezi olan vezin ve kafiye Orhan Veli ve onun ortaya koyduğu akımı sürdürenler tarafından gereksiz görülmüştür. Onlar, nazmın belli başlı unsurlarının vezinle kafiye olduğunu itiraf etmekle birlikte, kafiye ilk insanların ikinci satırın kolay hatırlanmasını temin için, yani sadece hafızaya yardımcı olmak maksadı ile kullandıkları bir öge olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu vurgu ile vezin ve kafiye ilkel zamanların alışkanlıkları olarak gördüklerini göstermektedirler. Zira bu vurgunun devamında Orhan Veli: *“Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki, vezinle kafiye kullanışında kendini hayrete düşürecek bir güçlük yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır.”*²⁴⁴ değerlendirmesini yapmaktadır.

Öte taraftan geçmişten beri eleştirilen aruzun Türk dilinin yapısını bozduğu iddialarına Orhan Veli yeni bir boyut kazandırarak, vezin ile kafiye birer kayıt olduğunu, bunların şairin düşüncesine, hassasiyetine hükmettikleri gibi, lisanın şeklinde de değişiklikler meydana getirdiğini, nazım dilindeki nahiv (sözdizimi) acayıplıklarının vezinle kafiye zaruretiyle doğmuş olduğunu ileri sürerek dilin bozulmasına karşı çıkanları de kendi safına çekmeye çalışmaktadır.

Orhan Veli'nin eleştiri oklarını yönelttiği ve Türk şiir geleneğinin temel taşlarından olan öğelerden biri de şairaneliktir. O şiirde şairaneliğin de gereksizliğine inanmış, bu konu ile ilgili olarak, yazının peyda olduğu günden beri yüz binlerce şairin binlerce teşbih yapmış olduğunu, hayran olduğumuz birkaç şairin bunlara birkaç tane daha ilave etmesiyle edebiyata bir şey kazandırılmayacağını

²⁴² a.g.e., s. 23.

²⁴³ a.g.e., s. 20.

²⁴⁴ a.g.e., s. 20.

vurguladıktan sonra, “*Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.*”²⁴⁵ değerlendirmesi ile şiirde sanatlı söyleyişlerin, şairaneliğin gereksizliğine inandığını belirtmektedir. Hatta : “*Eskiye ait her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lazım.*”²⁴⁶ ifadelerinden yola çıkarak onun negatif poetikasının temelini şairaneliğe karşı çıkmanın oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çünkü belirtilen vezin, kafiye, sanat vb. öğeler, aynı zamanda şairaneliğin birer parçasıdır.

Orhan Veli’nin karşı çıktığı diğer bir öge de gerek halk, gerekse divan edebiyatı geleneğinin yoğun olarak kullandığı mısra anlayışıdır. Kendi ifadesi ile: “*Şiirde hücum edilmesi lazım geldiğine inandığımız zihniyetlerden biri de mısra zihniyettir.*”²⁴⁷ Çünkü o şiirin bir bütün olduğuna inanmaktadır. Bunu da “*Şiir öyle bir bütündür ki, bütünlüğü farkında bile olunmaz.*”²⁴⁸ ifadesi ile ortaya koymaktadır.

Garip Ön söz’ünde Türk şiirinin bütün edebî birikimlerine bu şekilde karşı çıkan Orhan Veli de geleneksel şiirimizin etkilerinden kendini kurtaramamıştır. Çünkü şairin şiirlerine baktığımızda içerik bakımından pek uymasa da divan edebiyatı nazım şekillerinden kasidenin²⁴⁹ bir şiirine başlık olarak kullanıldığını görmekteyiz

Öte yandan hem başlık, hem kafiyeleşmiş, hem de içerik bakımından divan edebiyatı nazım şekillerinden rubaiye uygun, rubai başlıklı²⁵⁰ bir şiiri de vardır.

Orhan Veli’nin bütün şiirlerinin yer aldığı kitabında “Dergilerde Yayımladığı ama Kitaplarına Almadığı Eski Biçimli Şiirler” başlığı altında dördlük nazım birimi ile ölçülü, kafiyeleşmiş, sanatlı şiirleri ve yine kitabında “Sağlığında Yayımladığı Eski Biçimli Şiirleri” başlığı altında özellikle gazel ve şarkı tarzında şiirleri olduğu görülmektedir. Şairin, aşağıya aldığımız *Efsane*²⁵¹ başlıklı şiiri, divan edebiyatının nazım şekillerinden mesnevinin özelliklerini gösterir niteliktedir.

Orhan Veli’nin ayrıca Papirus dergisinde aynı tarihlerde yazdıkları anlaşılan ve aynı zamanda biri Refik Fersan tarafından, ikincisi ise Suphi Ziya tarafından bestelenen divan edebiyatının türküden bozma nazım şekli şarkının bütün

²⁴⁵ a.g.e., s. 22.

²⁴⁶ a.g.e., s. 30.

²⁴⁷ a.g.e., s. 29.

²⁴⁸ a.g.e., s. 29.

²⁴⁹ a.g.e., s. 65.

²⁵⁰ a.g.e., s. 148.

²⁵¹ a.g.e., s. 179.

özelliklerini gösteren iki örneğinin²⁵² de mevcut olduğu görülecektir.

Orhan Veli'nin divan şiiri geleneğinden etkilendiğinin kanıtları arasında şiirlerinde geçen “bezm-i visal”, “derd u mihnet” tarzı söyleyişler ile en önemli şiirlerinden birinin isminin “Kitabe- i Seng-i Mezar” olması da bulunmaktadır.

Orhan Veli şiirinde Türk şiir geleneğinin ikinci ayağı olarak belirttiğimiz halk edebiyatı şiirinden de önemli izler yer almaktadır. “İstanbul Türküsü”, “Yol Türküleri”, “Sucunun Türküsü”, “Son Türkü” isimleri de halk edebiyatı nazım şekillerini çağrıştırmakta, özellikle bazı şiirlerinde halk edebiyatından alıntılar yapması, şairin üzerindeki halk şiiri etkilerini göstermektedir:

“Ölüm Allah’ın emri,
Ayrılık olmasaydı.”²⁵³

(Kitabe-i Seng-i Mezar’dan)

“İstanbul’un mermer taşları;
Başıma da konuyor, konuyor aman, martı kuşları;
Gözlerimden boşanır hicran yaşları;
Edalım,
Senin yüzünden bu hâlîm.”

...
“İstanbul’un orta yeri sinema
Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama ;
El konuşur, sevişirmiş; bana ne?
Sevdalım,
Boynuna vebalım!”²⁵⁴

(İstanbul Türküsü’nden)

Orhan Veli'nin Yol Türküleri isimli şiiri de baştan sona halk şiiri verimleri ile doludur. Şairin, özellikle halk türkülerinden alıntıladığı kısımları turnak içerisine aldığı bu şiiri de, Orhan Veli'nin halk şiiri geleneğinden ne ölçüde faydalandığının bir göstergesidir. Bu bakımdan, şiirin tamamını aşağıya alıyoruz:

Yol Türküleri

“Hereke’den çıktım yola,
Selam verdim sağa sola,
Haydi, benim bu dünyaya garip gelmiş şairim,
Yolun açık ola!”

²⁵² a.g.e., s. 183.

²⁵³ a.g.e., s. 47.

²⁵⁴ a.g.e., s. 74.

*İzmit sokakları yaprak içindeydi;
Başımda, unutamadığım şehrin havası;
Dilimde hep oraların şarkıları;
Ellerim ceplerimde,
Bir aşağı, bir yukarı.
Sonbahar;
İzmit sokakları yaprak içindeydi.*

*“İzmit’in köprüsü betondur beton,
Nasıl kadrin bilmez yanında yatan,
Sensin gece gündüz gözümde tüten.
Yüreğim yanıktır, ciğerim delik,
Of of, kemirir bağrımı of, ince hastalık.”*

*Arifiye!
Şoför durdu, Enistütü Mektebi, dedi.
Süleyman Edip bey müdürün adı.
Bir yol da burada duralım;
Ellerinde nasır, yüzlerinde nur,
Yarına ümitle yürüyenlere
Bir selam uçuralım*

*“Ada yolu kestane
Aman dökülür tane tane.”
Ada demek, Adapazarı demek;
Kadehler şişe olur Çark’ın başında;
Zaten efkarlısın,
Ayağını denk al, şekerim.*

*“Hükümat önünden geçtim,
Oturdum bir kahve içtim,
Hendek’te bir güzel gördüm,
Yavuklumdan vazgeçtim;
Hendeğin yolları taştan,
Sen çıkardın beni baştan.”*

*Sabahları erken kalkılıyor yolculukta;
Doğan güneşe karşı,
Dertler biraz daha unutulmuş,
Gurbete biraz daha alışılmış,
Yapılacak işler düşünülüyor.*

*“Düzce yolu düz gider,
Aman bir edalı kız gider.”*

*Düzce’deyim Yeşil Yurt otelinde.
Otelin önü çarşı,
Salepçiler salep satar otele karşı.*

*Yine dertli geçirdim geceyi,
Şarkılar, türkülerle:*

*“Evlerinin yüzü aşî boyası,
İnsaf bilmez yüreğine acı değesi,
Duyduğumdan beterini duyası.”*

*Alışamıyacak mıyım,
Unutamıyacak mıyım?
Güneşten sonra yattım,
Güneşten önce kalktım;
Pencereden dışarıya şöyle bir baktım:
Ufuk, yeşil yeşil, ağarıyordu.
Sevgilim, dedim,
Dördüncü uykudadır şimdi;
Galata Köprüsü açılmak üzeredir;
Kül rengi sulara
Kirlî bir gün ışığı dökülecektir.
Çatanalar, mavnalar, kayıklar,
Limanda sıra bekliyen gemilerin arasında
İnsanlar hayat mücadelesinde;
Adamlar, kadınlar, çocuklar;
Ellerinde yemek çıkınları,
Rejiye giden işçi kızlar.*

*“Benden selam olsun Bolu Beyi’ne,
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır;
Ok gıcirtısından, kalkan sesinden,
Dağlar seda verip seslenmelidir.”*

*Hey, hey!
Hey dağlar, hey dağlar, Bolu’nun dağları, hey!
Savulun geliyorum, hey Bolu beyleri!
Böyle olur yüksek yerin rüzgarı;
Böylesine söyletir insanı.*

*Yokuş çıkar, döne döne;
Yokuştan bir Döne çıkar;
İsa Balı’nın ardından
Hanoğlu Kocabey çıkar;
Ayvaz çıkar, Hoylu çıkar;
Bir yardan Köroğlu çıkar:
“Hemen Mevla ile sana dayandım,
“Arkam sensin, kalem sensin, dağlar hey!”*

*Kır At’a nal mı dayanır?
Dağlar uykudan uyanır,
Yer gök kızıla boyanır*

*Bu dağlardan geçmedinse
 Bu sulardan içmedinse,
 Yaşadım deme be, ahbap.
 El dayanmaz, diş dayanmaz pınar başlarında
 Kavaklar yatar, boylu boyunca.
 Ovaya kereste indiren arabalardan
 Ses gelir, inceden ince:*

*“Arabalar yük indirir ovaya,
 Arabacı değnek vurur düveye,
 Başın döner, bakamazsın havaya.”*

*Arabacı nasıl kıyar düvesine?
 Varı yoğu bir çift öküzü,
 Gelinlik bir kızı,
 Üç tane kuzu;
 Her şey ateş pahasına.*

*Korozman yaptık yolda posta ile.
 Canım posta, gülüm posta,
 Selam götür eşe dostu.*

*Şehirliden vilayete ilam verilmiş,
 Belediye meydanına radyo kurulmuş;
 Verdiğimiz haberlerin özeti...
 Falan filan;
 Bir teneke benzin aldık karaborsadan,
 “Dayan!” dedik.*

*Gerede’ nin yolu,
 Reşadiye gölü.
 Bir göl ki...
 İnsanın şair olup şiir söyleyeceği geliyor.
 “Akşam oldu yine bastı kareler.”
 Oturdum sırtın üstüne.
 Geçmiş günleri düşündüm.
 Askerdim, Adilhan köyündeydim;
 Böyle bir akşamdı yine;
 İçimde yine İstanbul hasreti,
 Dalmış düşünmüştüm:*

*“Bu dağlar Kuru dağları değil,
 Bu köy Adilhan köyü değil;
 Ne şu değirmen Ferhat ağanın,
 Ne de bu türkü hazin;
 Ne açım, ne susuz,
 Ne de gurbet elde yalnız.
 Hele güneş bir çekilsin,*

Gideceğim bir ahçı dükkanına
 Bu akşam da orada içeceğim;
 Hele şu Haliç vapuru
 İskeleye yanaşsın,
 Yolcular çıksın hele;
 En güzel saati şimdi Eyüp'ün."

Haydi yavrum, yolcu yolunda gerek.

Nihayet göründü Ibricik köyü.
 — Selamün aleyküm kahveci dayı!
 — Aleyküm selam, evlat,
 Bir hastamız var, makine bekliyor.
 Bir hastaları varmış, makine bekliyor.
 Gübre kokuyor kahvenin peykeleri.
 Herkesin derdi başka;
 Memleket, hemşeri?
 Sinop.

"Uy neyimiş neyimiş, aman aman,
 Kaderim böyle imiş,
 Yar üstüne yar sevmek, aman aman,
 Ateşten gömleğiymiş."

"Gerede'ye vardık, günlerden pazar
 Kaldırımlarında yosmalar gezer;
 Bilmem, bu gurbetlik ne kadar uzar.
 Yüreğim yanıktır, ciğerim delik,
 Of of, kemirir bağrımı of, ince hastalık."

Zonguldak yolundayız.
 Dağların tepesinden,
 Birdenbire denizi göreceğiz.
 Denizi gökle bir göreceğiz.
 Şimal rüzgarları gelecek uzaktan.
 O yolcu, biz yolcu,
 Şimal rüzgarları ile öpüşeceğiz.
 Güneşli bir günde,
 Masmavi göreceğiz Karadeniz'i.
 Balkaya'dan Kapuz'a kadar,
 Karış karış biliriz biz bu şehri;
 Eki'nin çiçekli bahçeleri
 Rıhtıma kömür taşıyan vagonlarıyla;
 Paydos saatlerinde yollara dökülen
 Soluk benizli insanlarıyla.

.....

"Siyah akar Zonguldağın deresi;
 Yüz karası değil, kömür karası;

Böyle kazanılır ekmek parası.”

*Gemiler vardı limanda gemiler
Her biri yeni bir ufka gider.²⁵⁵*

5.3.3. 1950’li yıllar ve gelenek

1950’li yıllara gelindiğinde harf inkılabı nesli 22-23 yaşlarındadır.. Bu durumun geleneksel şiirimiz açısından çok büyük önemi vardır. Çünkü Tanzimatla başlatılan Türk edebiyatının modernleşmesi sürecinde eski edebiyata bağlılık biraz da kaçınılmaz oluyordu. Nitekim birçok edebiyat tarihi kitabında anlatılan ortak değerlendirme şu idi: Tanzimat nesli divan edebiyatına karşı çıkıp, o edebiyatı yıkmaya çalıştığı hâlde; divan edebiyatı kültürü ile yetişen sanatçılardan oluştukları için bu edebiyatın etkilerinden kurtulamamışlardır. Esasında sadece Tanzimat nesli değil Cumhuriyet nesli de sürekli eski edebiyat ürünleri ile karşı karşıyaydı. En azından 1928 harf inkılabına kadar sanatçılar eski alfabe ile yetiştikleri için eski edebiyata da daha kolay ulaşabiliyordu. Fakat 1950’ye gelindiğinde nesillerin eski alfabe ile bağlantısı kopma noktasına gelmiştir.. Bu sebeple artık eski edebiyatla ilgilenmek tamamen özel bir ilgi alanına dönüşmüştür. Eski edebiyat geleneğini sürdürmek toplumda ilgi görmek bakımından da daha meşakkatli bir hal almıştır. Bu durumu Ebubekir Eroğlu şu şekilde ifade etmektedir:

“50’li yıllar yalnız şairler olarak değil, okurları bakımından da “eski yazı”yı bilmeyen ilk kuşağı getirmiştir. Bu kuşak, “eski yazı”yı olağan eğitim içinde öğrenmeden yetişen ilk edebiyat kuşağıdır. Eski şairleri okumak artık çok özel, özel olduğu kadar da zahmetli bir ilgiyi gerektirmektedir. Bu durum, ileriki yıllarda büyük ölçükle yaklaşılması gereken konulara girebilmedeki yetersizliğin bir sebebi olmuştur. Öyle ki, bir sonraki kuşak artık eski şiiri eleştirebilmek için bile gerekli bilgidir yoksundur. Ancak “eski yazı”yı bilmemek, o ilk kuşağı, geçen yüzyılın sonlarını doldurup içinde bulunduğumuz yüzyılın en az on yılını yiyen verimsiz tartışmalarla yüz yüze gelmekten kurtarmıştır.”²⁵⁶

1950’li yıllarda da gelenek-modernizm tartışmaları divan edebiyatı çerçevesinde gerçekleşmiştir. 1950 sonrası yıllarda hem bu tartışmaların en yoğun şekilde yaşandığı dönem olarak, hem de bu süre zarfında edebiyatımızdaki en etkili

²⁵⁵ a.g.e., s. 84-89.

²⁵⁶ Eroğlu, a.g.e., s. 42.

grup olarak karşımıza İkinci Yeni akımı çıkmaktadır. Muhsin Macit, o yıllarda İkinci Yeni'nin durumunu şu şekilde ortaya koyar: “İkinci yeni şairlerinin sinsî bir divan şiiri muhipliği ile suçlandıkları yıllarda *Divançe (Behçet Necatigil)*, *Divan (Turgut Uyar)* adlı şiir kitaplarının; *kaside, gazel, rubai başlıklı şiirlerin yayınlanması divan edebiyatını yeniden gündeme getirir.*”²⁵⁷

“Türk Şiiri, Modernizm, Şiir” isimli çalışmasında İkinci Yeni için “Bir Kurucu Modernist Şiir” nitelemesini kullanan Hasan Bülent Kahraman, henüz, yeterli araştırma yapılmadığı için İkinci Yeni'yi hazırlayan etmenlerin neler olduğu konusunda doyurucu bir bilginiz bulunmadığını belirttikten²⁵⁸ sonra bu şiirin Fransız şiirinin Üstgerçekçi bir dolayımında geliştirdiği kimi sorunsalların etkisinde olduğunu²⁵⁹ vurgulamaktadır. Anlaşıldığı gibi Kahraman, İkinci Yeni şiirini daha çok modernist şiirin kurucusu olarak görmektedir: “İkinci Yeni şiiri, Duchamp’a ve oradan köklenen Kavramsalci sanata, hatta onun öncesinde yer alan Dadacılığa hemen hiç dokunmamış bir Modernist atılımdır. Türk şiirinin gelişmesi içinde bakıldığında bu hareketin özellikle Üstgerçekçiliği ve Dadacılığı yoklayan Birinci Yeni’den sonra çıkmasına karşın şiirsel düzlemini onun dayandığı bu iki akımın öncesinde yer alan bir tarihsel zamana ve orada köklenmiş anlayışlara dönerek kurduğu söylenebilir. İkinci Yeni, erken Modernizmin, Nietzsche’yle başlayan, Rimbaud-Mallarmé hattında düğümlenen ardından 1905-1915 arasında gelişen akımlarından etkilenen bir anlayışın ürünüdür.”²⁶⁰

Kahraman, İkinci Yeni'nin modernist ayağını Avrupa'daki modernist hareketlere bağlamakla beraber, bu şiirin gelenekle de bağlantılı olduğu düşüncesindedir: “Ne var ki, İkinci Yeni, Dadaya gitmediği ve elini ona hiç sürmediği gibi, o yamacın doruğu olan Kavramsalcılığa da uzanamamıştır. Dolayısıyla, İkinci Yeni, bir tür gelenekselciliğin içinde kalırken, başardığı büyük çıkışa karşın kendi sınırlarını daha da genişletmek düşüncesini hemen hiç taşımamıştır.”²⁶¹

Bir taraftan Türk şiirindeki modernizmin kurucusu olarak görülen İkinci Yeni şiiri, diğer taraftan sınırlarını genişletme düşüncesini taşınamamasından dolayı da hep gelenekle bağlantılı kalmak zorunda kalmıştır. Çünkü hemen hemen bütün

²⁵⁷ Macit, Gelenekten Geleceğe, s. 12.

²⁵⁸ Hasan Bülent Kahraman, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, İstanbul, 2004. s. 121.

²⁵⁹ a.g.e., s. 122.

²⁶⁰ a.g.e., s. 154.

²⁶¹ a.g.e., s. 155-156.

edebiyat tarihçilerinin fikir birliği içinde olduğu yön İkinci Yeni'nin imgeci bir şiir olmasıdır. Kahraman da İkinci Yeni'nin imgeci olduğunu vurguladıktan sonra, imgecilikle ilgili olarak, “*Modernizmde, gelenekselin yıkılıp içeriden kurulması sürecini bir ilke düzeyinde ve şiirsel alanda somutlaştıran akım aslında imgeciliştir (İmagism)*”²⁶² değerlendirmesini yapmaktadır. İmgeciliğin geleneği yeniden kurma süreci, onun tarihteki söylencelerle, simgelerle kurmak zorunda kaldığı ilişkidir. Nitekim çağrışım gücü yüksek imgeleri temel alan imgecilik, geniş bir kültür birikimi ve tarihi arka plana ihtiyaç duymaktadır.

İmgeciliği şiirine temel alan “*İkinci Yeni'nin Modernist bir şiir olması onu gelenekselci olmaktan alıkoymamıştır. Tersine, bu onun en önemli göstergelerinden birisidir. Bu niteliğiyle İkinci Yeni, şiirin biçimsel yüzeyinde ne ölçüde Kübist bir yaklaşımı benimsemişse içleminde de o kerte de geniş bir salınımı ortaya koymuştur. Tarihselcilikle kurduğu her ilişki onu söylencelere, simgelere götürmüştür. İkinci Yeni her defasında o boyutu aşmak isterken bir kez daha kendisini aşındırmıştır. Zamanla verdiği filizler başka alanda sürse bile, daha uç bir noktaya taşınmadan terk edilmiştir.*”²⁶³

Kahraman, Türk şiirinin bütün evrelerinin baştan itibaren özneye dönük bir şiir olduğunu, modernist Türk şiirinin İkinci Yeni durağının da varlıkçı bir öz anlayışı ile modernist şiirin içerdiği bütün öğelere dokunmakla birlikte içinde barındırdığı “geleneksel öznellik” le ne kadar isterse istesin belli bir çerçevenin dışına çıkmadığını vurgulamaktadır. Bu savunularını da, “*Çok ilginçtir: İlhan Berk, ‘defter’lerinde Divan edebiyatından beyitler üstünde düşündüğünü gösterirken, ayrıca hazırladığı Aşk Elçisi başlıklı seçkide bu alandaki beğenisinin yoğunluğunu ve düzeyini ortaya koyma olanağını bulmuştur. Ayrıca yapıta yazdığı “Öndeyiş”te eski şiirimizi ‘tutarlı’ diye nitelendirmiştir. Aynı şekilde Turgut Uyar’ın Divan yazması, Cemal Süreya’nın sürekli olarak o ve ondan sonraki şiir anlayışları üstünde düşünmesi bu çerçeveyi yerli yerine oturtmaktadır. İkinci Yeni’yi derinden etkileyen Attila İlhan’ın bu alanda da ilk atılımlarından birini bir ‘bireşim’ tezine dayanarak yapması, Sezai Karakoç’un İkinci Yeni’nin kimi öğelerini asla vazgeçmediği mistizmi temellendirmek için kullanması da bu arada anımsanmalıdır. Bugün İkinci Yeni’nin,*

²⁶² a.g.e., s. 149-150.

²⁶³ a.g.e., s. 156.

*tıpkı Eliot, Pound gibi bir tür ‘klasik modern’ olduğu düşünülebilirse gerekçe olarak alandaki bu büyük zemin gösterilebilir.”*²⁶⁴ şeklinde ifade etmektedir.

Kahraman’ın birkaç sayfa ile irdelemeye çalıştığı İkinci Yeni şiirinin gelenekle bağlantıları edebiyatımızda doktora tezlerine de konu olmuştur. Cevat Akkanat, “*İkinci Yeni ve Gelenek*” isimli doktora tezinde İkinci Yeni ile birlikte eski şiirin uyandırdığı heyecanın da gündeme geldiğini, İkinci Yeni şiirinin birtakım özelliklerinin, ister istemez pek çok edebiyat adamını eski şiiri düşünmeye, gelişen bu şiirle eski şiirin ilişkisini kurmaya zorladığını belirtir.²⁶⁵ Akkanat, araştırmalarından hareketle İkinci Yeni şiirinin divan şiiri muhipliği, neo-klasizm, yeni bir divan şiiri nitelendirmeleriyle karşılandığını, fakat İkinci Yeni’nin divan şiiri ile ilgisi olduğu hâlde ne bir yeni divan şiiri, ne de neo-klasik olacak özellikler gösterdiğini belirtmektedir. Bu akımın bazı nitelikleri ile özellikle de dil ve muhteva ile ilgili nitelikler bakımından divan şiirine benzerlik göstermesi dönemi gelenekçi göstermiş, bir taraftan da : “*Her yönü ile tıkanan Garip şiirini yok etmesi ve edebiyatımızda tekrar şiiriyete ve edebiyat içi kültüre dönme hamlelerini gerçekleştirmesi, onun gelenekle kurduğu ilk ve en önemli bağı*”²⁶⁶ olmuştur. Bu şekilde 1950’lere kadar gelenek karşısında takınılan olumsuz tavrın da geri çevrilmeye başlandığını belirten Akkanat, özellikle İkinci Yeni hareketinin kapalı ve soyut oluşunu, dize kurma anlayışını, kelimelerle oynamaya meyletmesini ve şekli ön plana çıkarmasını divan şiirine yakın bulduğunu belirtmektedir.²⁶⁷

Akkanat’a göre Ece Ayhan ve Edip Cansever hemen hemen gelenekle hiçbir ilgisi olmayan şairler; Cemal Süreya daha çok geleneğin halk edebiyatı kolu ile içli dışlı olanlar; İlhan Berk, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç ise geleneğin divan edebiyatı koluna yakın bulunan şairlerdir. Fakat Akkanat, çalışmasının sonunda yaptığı bu tespitin kesin olmadığını; bu tespitin, derlenmiş toparlanmış bir çalışmadan sonra geriye kalan kalın izleri yansıttığını, yoksa bu şairlerden bazılarının kendisince gelenekle irtibatlı bulunduğu ve bir kategoriye dahil edildiği hâlde, geleneği reddettiklerini ve gelenekle ilgilerinin olmadığını dahi ileri sürdüklerini belirlemiştir. Fakat bütün bu çelişki ve şüphelere rağmen İkinci Yeni’yi oluşturan yedi şairden

²⁶⁴ a.g.e., s. 157.

²⁶⁵ Cevat Akkanat, **İkinci Yeni ve Gelenek**, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale, 2000, s. 79.

²⁶⁶ a.g.e., s. 242.

²⁶⁷ a.g.e., s. 242.

geleneği sürekli bir uyum içinde, geleneğin özüne sıkı sıkıya bağlanabilmiş, düşüncelerindeki bilinç ve tutarlılık ve uygulamalarındaki sağlamlık ile geleneğin istediği şartlara uyan tek şairin Sezai Karakoç olduğunu da vurgulamıştır.

. Hasan Bülent Kahraman da İkinci Yeni şiirini oluşturan şairlerin şiir hakkındaki farklı düşüncelerini yansıtmaya çalıştığını belirttikten sonra “*Bu tekil bir 2. Yeni şiirinin olmadığı, değişik şairlerin değişik 2. Yeni’lerinin olduğunu göstermektedir.*”²⁶⁸ değerlendirmesini yapmaktadır.

Ebubekir Eroğlu, değerlendirmelerinin bir yerinde Tanzimattan beri yetişen şairlerin topluca oluşturdukları görünümün o zamanki okurun gözünde “eski şairler” imajından daha yukarıdaki bir tabloyu yansıtmadığını, şairlerin yeni değerleri taşıma ve tanıtıcı olmaları bakımından saygı görmeleri durumuna rağmen, eski şairlerin kültürel tabloya “büyük” sıfatıyla yansıyan imajları dolayısı ile bu saygının merkezden çevreye doğru yaygınlaşmasının engellendiğini, Yahya Kemâl’in gördüğü saygıda da eskinin devlerini hatırlatmasının payının yeni şiirler söylemiş olmasından daha fazla olduğunu, Tanpınar’ın da, eski şiirin sesinden söz ettiği bir yazısında “*Şu son altmış senelik edebiyatımız, bu sesin ihtişamı altında güneş çarpmış gibi ezilen yüzlerce eserle doludur.*” dedikten sonra, o sesi gelecek içinde de vaatkâr bulduğunu, Tanpınar’ın bu sözü ile, serbest şiirde ritmin henüz yerine oturmadığının anlaşıldığını belirttikten sonra, yeni şiirin modern söyleyişte ifadesini bulduğunu, iyi şiirin modern örneklerle temellendiğini ve eski şiir biçimiyle verilen örneklerin ise kendi kendini besleyebilen bir dünyanın değil, alışılmış bir zevkin ürünleri olduğunu, alışılmış da olsa bu zevkin çok sayıda insan tarafından paylaşılmakta oluşunun da o zamanların bir gerçeği olduğunu belirttikten sonra İkinci Yeni grubunun ismini mercek altına almakta ve: “*Şiir hareketine İkinci Yeni gibi yapay bir ad yerine tanımlayıcı bir ad verilseydi, söyleyişin aldığı yeni biçim, mesela modernleşme niteliğini yansıtan bir sıfatla anılsaydı, ayrıntılardaki çeşitlenmeyi de, dejenere olduğu yahut aşıldığı yerleri de bir tanım çerçevesinde anlamak daha kolay olurdu.*”²⁶⁹ değerlendirmesini yapmaktadır.

Kahraman, başka bir yerdeki değerlendirmesinde de: “*İkinci Yeni*” adlandırması ile topluca nitelenen özelliklerin, kıyısından köşesinden eski şiirimiz bakımından da uyarıcı anlam taşıyan bir etkiye yol açtığı söylenebilir. Elbette, Sezai

²⁶⁸ Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 124.

²⁶⁹ Eroğlu, a.g.e., s. 43.

Karakoç'un sahip olduğu boyuttaki açılımı bu etkiyle açıklayamayız. Behçet Necatigil, Atilla İlhan, Turgut Uyar ve Hilmi Yavuz'da eski şiirimizden serpintiler görülmesi heyecan uyandırmış, bunların bir araya toplanması ise küçük bir tartışmaya sebep olmuştur. Bu tartışma aynı zamanda modern şiirimizin eski kültürümüzü kapsamaması yönünde talepler karşısında bazı insanlarımızın hâlâ ne kadar duyarlı bir hâlde beklediğinin göstergesiydi de.”²⁷⁰ diyerek İkinci Yeni şiirinin modern ile geleneğin bir arada olduğu bir akım olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır.

Kahraman, İkinci Yeni ile ilgili bu değerlendirmelerden sonra Yahya Kemâl'in bazı ilkeler göstermesinin, Fuad Bayramoğlu'nun rubailerinin, Abdullah Oztemiz Hacitahiroğlu'nun mesnevi çevirisi ve şiirlerinin, Talat Sait Halman'ın tuyugları ve Macbet'i baştan sona aruz vezniyle çevirmesinin, Hüsrev Hatemi'nin eski şiirle ilgisinin sadece kişisel bir zevki dışa vurmak olduğunu belirtmektedir. Kahraman, ayrıca bütün bunların, 50'li yıllardaki atılımın olgunlaştığı yerde ortaya çıkan ve “*divan şiirinden yararlanma*” diye adlandırılan girişimle ya da modern öncesi kültüre ilişkin kimi nitelikleri kapsayan modern söyleyişle eşleştirmenin mümkün olmadığını, eski şiirden yansıyan ışığın anonimleşmiş hatta anonimleşmekle kalmayıp hafif zevklerle karışarak derinliğini yitirmiş olduğu ritimde bulunabileceklerin başka olduğunu, eski şairlere tek tek yaklaşmanın kazandıracaklarının başka olduğunu da belirtmektedir.²⁷¹

Gelenekçiliğin veya yeni kavramının bazı edebiyat dönemleri için kullanılması Hisar dergisi etrafında birleşip, edebiyatımızda Hisarcılar olarak da anılan grubu rahatsız etmiş olacak ki, grubun önde gelen isimlerinden Mehmet Çınarlı 1974 yılında söz konusu dergide yayımladığı “*Gelenek ve Yenilik Üzerine*” isimli makalesinde kendilerine gelenekçi veya yeni diyen edebiyat gruplarına ağır eleştiriler yöneltmektedir.

Sanatın bir yaratma olduğunu ve buna göre, her sanat eserinin yeni ve yeniden yaratılmış olduğunu, bu yüzden de sanatın taklitçilik ve kopyacılık ile bağdaşmayacağını belirten Çınarlı, bizim edebiyatımızda “yenilik” sözünün, “kendi sanat geleneklerimizden kopma” anlamında kullanıldığını, geçmişteki her hangi bir Türk şairine benzemiyor, onu hiç bir şekilde hatırlatmıyorsanız bir Fransız veya

²⁷⁰ a.g.e., s.45.

²⁷¹ a.g.e., s. 54.

İngiliz şairinin tıpatıp kopyası olsanız bile yeni kabul edileceğinizi tespit ettikten sonra : “Tanzimat şairleri kendilerine yeni derlerdi. Edebiyat—ı Cedideciler —adı üstünde— yeni şairler olarak kabul edildiler. Fecr-i Âtî’ ye ‘Yeni Edebiyat-ı Cedide’ diyenler, yeniliğin —eski söyleyişle— murabbainı, bugünkü söyleyişle karesini almış oluyorlardı. Buna rağmen, Orhan Veli ve arkadaşlarının yurdumuza ithal ettikleri şiir tarzını ‘Birinci Yeni’ olarak vasıflandıranlar, kendilerine ‘İkinci Yeni’ unvanını yakıştırmak isteyen yeni ithalatçılardır. Son yıllarda ‘Üçüncü Yeni’ adını da kapmak için kuyruğa girenler bulunduğunu, bazı belirti ve kıpırtılardan anlıyoruz.”²⁷² diyerek Tanzimat’tan itibaren isimlendirmelerde dahi süregelen yeni olma yarışının tarihçesini ortaya koymaktadır. Burada özellikle İkinci Yeni grubuna yöneltilen “ithalatçılar” vasfı dikkat çekmektedir. Bu, Çınarlı’nın yenilikçilere pek de iyi bakmadığını göstermektedir. Ebubekir Eroğlu, bu konuyu değerlendirdiğinde esasında kendilerini yeni diye tanıtan sanatçıların, gelenekçi olarak görülen sanatçılardan hiç de üstün olmadıkları değerlendirmesini yapmaktadır: “Tanpınar’ın belirttiği gibi terazinin her iki kefesine paylaştırılan şairler, aynı ayarda görülmüştür. Kılavuzluk edecek ölçüde bir yenileme bilincine sahip olmadan “yeni” diye nitelenen değerlere koşan şairlerle bu koşunun dışında kalanlar arasında yapılacak karşılaştırma, her iki taraf için verilecek puanların pek de önemli bir farkı ortaya çıkarmadığını göstermektedir. Sadece şair olarak baktığınız zaman, Leskofçalı Gâlib, Yenişehirli Avnî ve Hersekli Ârif Hikmet gibi şairler, Namık Kemâl ve Ziya Paşa’ yı dengelemekten uzak değildir. Eğer uzaksa, bu da ancak daha iyi oldukları içindir.”²⁷³

Yeni kavramının tarihçesini ortaya koyup, aslında doğrudan olmasa da dolaylı olarak edebiyatımızda yeni olduklarını veya edebiyatımıza yenilik getirdiklerini ileri sürenlerle aynı fikirde olmadığını bize hissettiren Çınarlı, makalesinde asıl eleştirileri geleneğe döndüklerini ileri süren sanatçı ve gruplara yönelik yapmaktadır. Bu doğrultuda ilk etapta hedefe aldığı Talat Sait Halman’dır: “Bir de propagandası, değerli dostumuz Talat S. Halman’ın Amerika’da yayınladığı Türk Edebiyatı özel sayılarına kadar ulaşan “geleneğe dönüş” hikâyesi var: Madem ki, divan şairlerimiz gazel tarzında yazıyorlardı, gazel tarzında yazmaya başlayan bugünkü şairlerimiz de geleneğe dönmüş oluyorlar. Gazel tarzı denince de, birinci mısraları serbest, ikinci mısraları birbiriyle kafiyeli beyitlerin alt alta dizilmesi

²⁷² Mehmet Çınarlı, “Gelenek ve Yenilik Üzerine” **Hisar**, Sayı:122 , İstanbul 1974, s. 3.

²⁷³ Eroğlu, a.g.e., s. 18.

*anlaşıyor. Geleneğe dönmüş olduğu söylenen şairlerin eserlerini okurken, başına sikkeyi, sırtına tennureyi geçirip, mevleviler gibi ayin yapmaya çalışan yabancıları hatırlıyorum.”*²⁷⁴

Çınarlı’ya göre geleneğe döndüklerini ileri sürerken Mevlevi ayini yapan yabancıları anımsatanların, bu duruma düşmelerinin ana sebebi geleneği şekilden ibaret olarak görmeleridir: *“Gelenek bir şekilden, bir görünüşten mi ibarettir? Şüphesiz ki hayır. Gelenek, şekilden ziyade ruhta, tavır ve edadadır. Geleneğe uygun şiirleri, ancak, geçmiş şairlerimizi iyice okuyup hazmetmiş, onları sevmiş ve benimsemiş —özellikle benimsemiş— şairler yazabilir. Divan edebiyatına yıllarca söven, onu Türklükten atmaya çalışan, hatta bu edebiyatın okulların öğretim programlarında yer almasına bile karşı çıkanların , gazele benzer şeyler yazmakla, geleneğe döndüklerini sanmaları çok gariptir.”*²⁷⁵

Çınarlı, divan edebiyatının form özelliklerini kullanarak geleneğe dönmüş olduklarını düşünenlerin, divan formunu da pek başaramadıklarına inanmaktadır: *“Kaldı ki, ortaya getirilen eserlerin gazele benzemesi de çok su götürür: Vezinleri yok, kafiyeleleri -çok defa- uzak bir ses benzeşiminden veya eklerin rediflerin tekrarından ibaret. Hepsinden önemlisi başarılı divan şairlerinin en büyük özelliği olan musiki bunlarda bir kakafoniye dönüşmüş. Mısralarının çoğunu diliniz dolaşmadan okuyamazsınız.”*²⁷⁶

Çınarlı, geleneğe döndüklerini ileri süren sanatçıların dili kullanma becerilerini de beğenmez. Divan edebiyatı şiirinin dilinde Arapça ve Farsça kelimeler yoğunlukta olsa da, o dönem şairlerinin bir Türk üslubu yakalayabildiklerini ama “geleneğe döndü” denilen şairlerin eserlerini okurken çok defa bir Türk şairini mi yoksa yabancılardan yapılan kötü bir çeviriyi mi okuduğumuzu anlayamadığımızı belirttikten sonra bu durumun sebebi olarak da söz dizilerinin, cümle kuruluşlarının aşırı derece Türk zevkine ve söyleyişine aykırı hâle getirilmesi olarak göstermektedir.

Çınarlı, çok geçmeden bu makalesinde özellikle geleneğe dönüşlerini eleştiri yağmuruna tuttuğu grubun İkinci Yeni grubu olduğunu ortaya koymaktadır: *“Ama, üstünkörü veya maksatlı yazılan edebiyat tarihlerine, inceleme ve eleştirmelere bakarsanız, 1956 yılından sonra Garipçilere (Orhan Veli ve arkadaşlarına) bir tepki*

²⁷⁴ Çınarlı, a.g.m., s. 3.

²⁷⁵ a.g.m., s. 3-4.

²⁷⁶ a.g.m., s. 4.

gösterilmiş ve “İkinci Yeni” şiir akımı doğmuş; daha sonra, bu “İkinci Yeni”yi teşkil eden şairlerden bazıları —lütfedip— geleneğe dönmeye karar vermişler ve dönmüşler. Sözünü ettiğim kaynaklarda, “İkinci Yeniciler”den çok önce ortaya çıkan Hisar’dan ve Hisarcılar’dan hiç söz edilmez. Şiiri yabancı ideolojilere alet etmek hususunda (bir ikisi hariç) aralarında görüş ayrılığı olmayan ve günümüzde aynı dergilerin çevresinde toplanmış “Birinci” ve “İkinci Yeni” şairler, bu suretle, hem Türk şiir geleneğini yıkmak, hem bu davranışa tepki gösterip geleneğe dönmek şerefini kendilerine saklıyor, hiç kimseye vermek istemiyorlar.”²⁷⁷

Halbuki Çınarlı’ya göre yukarıda da belirtildiği gibi Garip hareketini yıkan grup da İkinci Yeniler değil Hisarcılar olmuştur: “Cumhuriyet devri Türk edebiyatında, Garipçiler’in yıkıcı hareketlerine ilk karşı çıkan ve Türk şiir geleneğine bağlı kalıp, onu geliştirerek devam ettiren edebî topluluk Hisarcılar oldu.”²⁷⁸

5.3.4. 1980 sonrası türk şiiri ve gelenek

Birinci ve İkinci Yeni’den sonra bir kesimin kendisini Üçüncü Yeni olarak lanse etmeye hazırlandığı Çınarlı’nın tespiti ile yukarıda verilmişti. Esasında bu Üçüncü Yeni kavramı 1980 sonrası şiir için kullanılmakta ve bu dönem için de gelenekten faydalanma konusu tartışılmaktadır. Bununla ilgili olarak Muhsin Macit: “Atilla İlhan Üçüncü Yeni adını taktığı seksen sonrası “çıtı bom” şairlerini şöyle eleştiriyor: ‘Divan şiirini ilgi alanlarına almaları; Yahya Kemâl’in ya da Nazım Hikmet’in bu işi yaptığı anlamda olmuyor; edâyı çağdaş ifadede kullanmıyorlar; aslında edanın falan da farkında değiller, bunlar biçimci, biçimsel bir şiir yapıyorlar; bu arada kullandıkları malzeme arasında aksesuar olarak o dönemin şiirinden kelimeler de kullanıyorlar; hepsi o kadar, dekoratif bir çalışma.’²⁷⁹ tespitlerini ortaya koyar.

Hasan Bülent Kahraman, 1980 sonrası şiiri İslamcı şiir ve yer altı şiiri olarak belirttikten sonra bu şiir gruplarının oluşumuna 1980 sonrası siyasal ve sosyal değişikliklerin etkili olduğunu, bu değişmelerin ortak paydasında da Türkiye’nin modernite ile girdiği hesaplaşmanın olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle Kahraman’a göre: “Türk şiirinde gelenek-güncellik çizgisinde asıl kopuş, sanırım 1980’lerle birlikte başlar. Bu dönem, Cumhuriyet epistemolojisi denebilecek geleneğe

²⁷⁷ a.g.m., s. 4.

²⁷⁸ a.g.m., s. 4.

²⁷⁹ Macit, Gelenekten Geleceğe s. 64.

İslamcı şiir ve yer altı şiiri denebilecek iki açılımla karşı çıkar. Hiç değilse onunla sorunlu bir ilişki kurar.”²⁸⁰

Baki Asiltürk, “1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası” isimli çalışmasında 1980’ler şiirinin gelişme ortamını dergilerde bulduğu için 80 sonrası Türk şiirini dergilerin dünyasından değerlendirmeye tabi tuttuğunu belirtmektedir.²⁸¹ Çalışmasının üçüncü bölümünü 1980’lerde *Geleneğe Bakış* ve *Ustalar* şeklinde belirleyen Asiltürk, söz konusu dönemle ilgili olarak:

*“1980 Kuşağı, önceki kuşakların tersine, geleneğe bakışta bir reddiye içinde olmamış, tam tersine Türk şiiri tarihini bütünselliği içerisinde gündemine almıştır. Şairler, kendi şiir anlayışlarına göre bir yandan Türk şiirinin iki büyük geleneği olan Divan şiirini ve Halk şiirini, bir yandan da Cumhuriyet Dönemi şiirinin ustalarını ciddi etütlerle okumuşlar, poetik birikimlerini böylelikle biçimlendirmişlerdir. Şairlerin gelenekteki ustaları veya dönemleri tercihlerinde estetik algıları, entelektüel birikimleri, dünya görüşleri, beslendikleri kaynaklar rol oynamaktadır. Kabaca bakıldığında; imgeci şairler Ahmet Haşim’i ve İkinci Yeni’nin ustalarını önemserken, mistik-metafizikçi şairler daha çok, metafizik geleneğe dahil olan Şeyh Gâlib, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel, Sezai Karakoç, Ebubekir Eroğlu’yu benimsemiş; folklorik anlayışı sürdürenler halk şiirine, destanlara, mitolojik metinlere; şiirin yapılan bir şey olduğu düşüncesini taşıyanlar ise Yahya Kemâl’e, Behçet Necatigil’e, Hilmi Yavuz’a yönelmiştir. Bir başka yönden argo söyleyişi ve alt kültürü benimseyenlerin Amerikalı beatnik şair Ginsberg’i, Can Yücel ve Ece Ayhan’ı; anlatımcı şiiri savunanların Anglosakson geleneğini sürdüren bazı İngiliz şairlerini, Yahya Kemâl’i ve Atilla İlhan’ı referans aldıkları, kendilerine bu şairleri usta bildikleri ve bunu açıkça dile getirdikleri görülür.”*²⁸² değerlendirmesini yapmaktadır.

Birçok şairin geleneksel şiirimiz ile ilgili değerlendirmelerini, farklı dergilerdeki yazılarından yola çıkarak belirleyen Asiltürk, 1980’li yıllardaki gelenek tartışmalarını şu şekilde noktalamaktadır: “1980 Kuşağı’nı meydana getiren şairlerin geleneğe kayıtsız kalmadıkları, var olan şiir birikimiyle yakından ilgilendikleri açıktır. Arada yaklaşım farklılıkları olmasını doğal karşılamak gerekir; çünkü bu şairler kimi zaman tek tek kimi zamansa gruplar hâlinde belli şiir anlayışlarının

²⁸⁰ Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., s. 173.

²⁸¹ Baki Asiltürk, **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, İstanbul, 2006, s. 7.

²⁸² a.g.e., s. 157-158.

savunucusu olmuşlar, inandıkları şiirin geçmişten gelen birikimini birbirleriyle tartışıp çatışarak da olsa, Türk şiirinin kazanımı olarak görmüşlerdir.”²⁸³

Bütün bu tartışmalardan sonra özellikle son zamanların şiiri ile ilgili olmak üzere bazı araştırmacıların ulaştığı son kanıları vurgulamak yerinde olacaktır:

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* isimli çalışmasının son bölümü olan ‘*Dilimde Kalan Nükte*’ kısmında: “Şiirimizin uzak ve yakın geçmişine baktığımız zaman, önümüze açılan uzak erimli ve çok boyutlu alanda iki farklı gelenek bulunduğunu görürüz. Bunlardan birincisi, modernleşme döneminde şiirsel süreçleri adım adım dolduran ve geçen yüzyılın ilk yarısından başlayarak bağımsız bir yapıya sahip olduğunu söyleyebileceğimiz modern şiir geleneğimizdir. Günümüzde yazmakta olanlar, bu geleneğin içindedir. İkinci olarak söyleyebileceğimiz geleneğin başlangıcı, Türkçenin Anadolu’da edebiyat ve şiir dili olarak kıvam bulmaya yöneldiği sekiz yüz yıl öncesine dayanıyor. Modern şiir geleneğinin başladığı yeri bulmak amacıyla bir dönemi tarayabilir, oluşum süreçlerini izleyebiliriz. Modern öncesi şiir geleneğimize gelince; bunun sona erişinden ve bıraktığı mirastan da söz edebilmekteyiz artık. Bu gelenek, kimi nitelikleriyle —hakkındaki tartışmalarla birlikte— yirminci yüzyıl boyunca değişik biçim ve boyutlarda, şairlerimizi etkilemiştir. Bu etkinin üzerinde odaklanarak abartmaya gidilmemesi; ancak, yirminci yüzyıldaki varlığının göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünüyorum Bu yapılmazsa yirminci yüzyıldaki kimi önemli şairlerin kültürel art alanları görmezden gelinmiş olur ve modern şiirimizde biçim ve içeriğe ilişkin kimi niteliklerin açıklanması zora girer.”²⁸⁴ dedikten sonra son paragrafta çağımızın parçalanmış bilincini aşacak ruhsal bütünlüğe, ilk insanın saflığına ve kendisini nasıl bir sonun beklediğini bilemediğimiz son insanın gün görmüşlüğüne duyduğumuz iştiağı ve bunun terennümünü şiirden başka nereden duyabileceğimizi sormakta ve: “Eski şiirimizin kendine özgü bir dünyası vardı; özgü oluşu ölçüsünde, bulutlar arkasında kaldı. Modernleşme dönemindeki şiirimiz; çağımıza özgü şiirsel değerleri kısa sürede içselleştirmiş olarak, soru cümlesi biçiminde ortaya koyduğumuz beklentiye ve daha fazlasına layık değerlere sahiptir.” sonucuna varmaktadır.²⁸⁵

²⁸³ a.g.e., s. 166.

²⁸⁴ Eroğlu, a.g.e., s. 96.

²⁸⁵ a.g.e., s. 98.

Muhsin Macit ise çalışmasının sonuç kısmında: “Günümüzde divan şiiri geleneğinin ses ve söyleyiş imkânlarını, imaj dünyasını ve mazmunlarını, ifade biçimlerini yeniden yorumlayarak bir terkibe ulaşan şairlerin oluşturdukları “tâli” bir çizgi var. Ayrıca geçmişten gelen birikimi devralarak “tarz-ı kadim üzre” şiirler söyleyen, aruz ölçüsünü ustalıkla kullanan Talat Sait Halman, Mehmet Çınarlı, Fuat Bayramoğlu gibi şairlerin eserlerini görüyoruz. Son devir Türk şiirinde, “eski şiirimizin ritmini hisseden” ve aruzu başarıyla kullanan şairlerden biri de Abdullah Öztemiz Hacıtahtiroğlu’dur.”²⁸⁶ tespitini vurgulamaktadır.

Mehmet Kahraman da şair ve yazarlardan yaptığı alıntılarla zenginleştirdiği *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar* isimli eserinde, divan edebiyatının Türk edebiyatındaki varlığına zaten kimsenin itiraz etmediğini, divan edebiyatına en çok karşı çıkanların, onu alabildiğine küçümseyenlerin bile bu noktada hakkı teslim ettiklerini, onu hiç olmazsa bir müze eşyası değerinde gördüklerini belirttikten sonra, divan edebiyatını savunanların da, yazarın deyişiyle savunmada ‘ifrat’ sayılabilecek ifadeler kullananların da artık onu tarihe mal olmuş kabul etmeleri gerektiğini vurgulamaktadır: “ O, artık bir tarih olmuştur. Hiç kimse bu edebiyatı yeniden ortaya koyamaz ve hatta benzerini de yapamaz. Çünkü onun tarihî ve kültürel şartları yoktur. Onun boy verdiği çevreyi bulmak mümkün değildir. Hatta onun kullandığı dili, o dilin ifade imkânını, kendi kelimelerine yüklediği anlamları da çok geride bırakmış durumdayız.”²⁸⁷

Kahraman, bu değerlendirme ile birlikte yine de birçok sanatçının divan edebiyatının verimlerinden vazgeçemediğini, “*Divan Edebiyatı hangi düzeyde alınırsa alınsın, sonuçta tarihî bir miras olma hakkı teslim ediliyor. Ve bundan daha önemlisi, onunla ilgili bir yığın değerlendirme bir yana, sanatçılar Divan Edebiyatı kavramlarını kitap adı olarak seçmek, eserlerinde günümüz diline göre çok değişik ve enteresan buldukları için bazı kelime ve hatta tamlamalarını kullanmak veya ‘beyit’ sistemiyle şiirler yazmak gibi davranışlarıyla bu eserlerin kendileri için taşıdığı anlamı belirtmiş oluyorlar.*”²⁸⁸ İfadeleri ile ortaya koymaktadır.

²⁸⁶ Macit, *Gelenekten Geleceğe.*, s. 123.

²⁸⁷ Mehmet Kahraman, a.g.e., s. 395.

²⁸⁸ a.g.e., s. 397.

SONUÇ

Çalışmada Talat Sait Halman'ın şiirleri geleneksel şiirimizin özellikleri dikkate alınarak incelendi. Halman'ın sanatının geleneksel şiirimizin özellikleri ile örtüşen yönleri ortaya konmaya çalışıldı. Bu bölümde de, daha önce ortaya konan etkilenimler toplu olarak değerlendirilecektir. Fakat tespitlerin büyük çoğunluğu, çalışmanın daha önceki bölümlerinde, ilgili başlıklar değerlendirilirken örneklediği için, bu kısımda tekrar örneklemelere gidilmeyecektir. Sadece daha önce örneklenmemiş tespitler örneklenecektir.

Halman'ın Şiirlerinde Halk Şiirinin Etkileri

Halk şiirinin temel nazım biriminin dördlük olduğu bugün artık tartışılmayan bir gerçektir. Halman'ın şiirlerinde de dördlük yoğun olarak kullanılmıştır. Bilhassa rubai, tuyug, kıt'a şekilleri içerisinde tesadüf ettiğimiz dördlük kullanımı halk edebiyatının etkisinden ziyade divan şiirinin etkisi iledir

Yine çalışmamızın nazım birimi kısmında belirttiğimiz gibi rubai, tuyug, kıt'a şekilleri dışında da Halman'ın şiirlerinde dördlük şeklinde mısra kümelenmeleri mevcuttur. Fakat bu dördlü mısra kümelenmelerinin büyük çoğunluğu da halk şiirindeki dördlük anlayışından uzak özellikler taşımaktadır.

Halk şiiri ile ilgili olarak bugün tartışılmayan bir husus da ölçünün hece ölçüsü olduğudur. Halman'ın şiirlerinde hece ölçüsü kullanılmamıştır. Yer yer hece ölçüsüne uygunluk gösteren mısraların bulunması sadece tesadüfi bir durumdur.

Halman'ın şiirlerine kafiye ve redif kullanımı bakımından bakıldığında ise, kafiye ve redifin, özellikle divan şiirinin etkisi ile oluşturulan nazım şekillerinde yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Bu kullanım da halk şiirinden ziyade divan şiirinin etkisi iledir. Zira divan şiirinde tam ve zengin kafiye kullanımı yaygınken, halk şiirinde yarım kafiye kullanımı yaygındır. Halman'ın şiirlerindeki kafiye çeşitlerine baktığımızda ise daha çok tam ve zengin kafiye kullanımının yoğunluk kazandığını görmekteyiz. Bununla birlikte yarım kafiyenin olduğu kullanımlar da yok değildir.

Halk şiirinde yoğun olarak kullanılan konu ve temalar aşk, tabiat, toplum, tasavvuf, din, gurbet, gezgincilik, yiğitlik ve ölüm olarak ifade edilmektedir. Bu konu ve temalardan ölüm ve aşk Halman'ın şiirlerinin büyük çoğunluğunda göze çarpmaktadır. Tasavvufun hiç kullanılmadığı, dinin ise halk edebiyatındaki kullanım

şekli ile ele alınmadığı gözlemlenmektedir. Onda din büyük oranda kültürün bir parçasıdır ve bu yönüyle önemlidir.

Halman'ın şiirlerinde halk edebiyatı nazım şekillerinin örnekleri de yoktur. Yalnız tuyugun halk edebiyatındaki maniden bozma olduğu düşünülürse, dolaylı bir etkileşim söz konusu olabilir.

Halman'ın şiirlerinde dilin sade oluşu da halk şiirinden bir etkilenim olarak değerlendirilebilir. Bilhassa deyim ve atasözlerinin fazlalığı dikkat çekecek nispettedir.

Sonuç olarak Halman'ın şiirlerinde geleneksel şiirimizin en önemli kollarından biri olan halk edebiyatından etkilenim fazla değildir.

Halman'ın Şiirlerinde Divan Şiirinin Etkileri

Halman'ın şiirlerinde geleneksel şiirimizle ilgili izlerin büyük oranda divan edebiyatı ile ilgili olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çalışmamız içerisinde birim, biçim, kafiye, redif, konu ve temalar incelenirken de bu izlerden söz edildi. Bu kısımda da söz konusu başlıklarla ilgili etkiler kısaca özetlenip, genel bir değerlendirme yapılacaktır.

Halman'ın şiirleri nazım birimi bakımından incelendiğinde, şairin mısra, beyit, üçlük ve dörtlük birimlerinden faydalandığı görülmektedir. Fakat bunlardan üçlüklerin divan edebiyatında rastlanan bir birim olmadığı; Halman'ın şiirlerinde beyit diye tabir edilen iki mısralık gruplamaların büyük çoğunluğunun, Masal Sonu şiiri dışında, divan edebiyatında kullanılan klasik beyitin özelliklerini taşımadığı; kullanılan dörtlüklerin ise klasik dörtlüklerde bulunması gereken özellikleri taşımakla birlikte halk ve divan edebiyatının ortak birimi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Halman'ın kullandığı dörtlüklerin büyük çoğunluğu divan şiiri nazım şekilleri kapsamında kullanılmaktadır. Bu sebeple bu dörtlüklerin halk şiirinden ziyade divan şiirinin etkisi ile oluşturulduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Halman'ın Birler diye sınıflandırdığı tek satırlık mısralar ise, nazım birimleri hakkında bilgi verdiğimiz kısımda da açıklandığı gibi, mısra-ı azade adı altında sadece divan edebiyatında kullanılagelen bir birimdir. Bu bakımdan Birler'in, divan şiiri etkisi ile oluşturulduğu kolaylıkla söylenebilir. Zira geleneksel şiirimizin divan dışındaki kolu olan halk şiirinde bu tarz kullanımlar mevcut değildir.

Halman'ın şiirlerinde divan şiiri etkilerinin en açık şekliyle görülebildiği alan biçimdir. Çünkü Halman, şiirlerinin büyük kısmını tuyug, rubai ve kıt'a nazım şekilleri ile oluşturmuş, gazel nazım şeklini de bir şiirde örneklemiştir. Sözü geçen nazım şekilleri de, divan şiirinin en temel nazım şekillerindendir.

Halman, özellikle rubai, tuyug, kıt'a ve gazel nazım şekli ile oluşturduğu şiirlerinde, bu şekillerin özelliklerinin etkisi ile de, kafiye ve redife sıkı bir bağlılık göstermektedir. Bu şiirlerinde, divan edebiyatında da olduğu gibi çoğunlukla tam ve zengin kafiye kullanılmıştır.

Halman'ın şiirlerini, geleneksel şiirimizin etkisinde gösteren en temel niteliklerden biri de, şiirlerinde büyük bir başarı ile kullandığı aruz ölçüsüdür. Şairin rubai, tuyug ve kıt'a, üçlem, ikiler ve birlerinin tamamı ile diğer şiirlerinin büyük çoğunluğu aruz ile oluşturulmuştur. Bu, hem Halman'ın şiirlerindeki divan şiiri etkisini göstermekte hem de şairi 20. yüzyılın son yarısında aruz geleneğini sürdüren şairler arasına katmaktadır.

Divan şiirinde daha çok, aşk, sevgili, içki, din ve kadercilik gibi konuların işlendiğini görmekteyiz. Konu ve Tema başlığı altındaki incelemelerimizden de anlaşılacağı gibi, Halman'ın şiirlerinde de aşk ve sevgi çok yoğun olarak işlenmiştir. Dini kavramlara da yer verilmekle birlikte, bu yer veriliş, divan edebiyatının tersine daha çok kültürel boyutta ve dinsel kavramlara eleştiri tarzında olmuştur. Halman'ın yoğun olarak işlediği ölüm konusu ise divan şiirinde mersiyeyle kendine yer bulmuştur.

Divan şiirinin temel niteliklerinden biri de, söz sanatlarına bolca yer verilmiş olmasıdır. Halman, başta mecaz, teşhis, teşbih, telmih, mübalağa, irsal-i mesel sanatları olmak üzere hüsn-i talil, istiare, istifham, iktibas, tenasüp, tekrar, tecahül-i arif gibi divan edebiyatında kullanılan başlıca sanatları şiirlerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Halman'ın şiirlerinde divan şiiri geleneğinin izleri olarak sunulabilecek bir başka uygulama da, şairin ya doğrudan doğruya divan şairlerinden ya da dolaylı olarak divan şiiri etkilerinin olduğu alanlardan veya divan edebiyatının nazım şekillerinden olan şarkı, muhammes ve gazellerinden yaptığı alıntılardır. “*Bey Vakti*” şiirinde alıntı olarak kullandığı:

“*Ey tabib-i cân ü dil, rahm eyle bu bimârına:
Muntazırdır göz göz olmuş zahmler timârına.*”

*Bari bir gün mazhar eyle mihr-i lütf âsârına.
Dest-i lûtfunla devâ kıl hasta-i nâçârına."*

dörtlüğü, divan edebiyatının kadın şairlerinden Fıtnat Hanım'ın bir muhammesinden alıntıdır:

"Üsküdar" şiirinde: *"Bu duasız çürüyen ülkeye sürmüşlerdi / Nedim-i şeydâyı bile: / Selvilerin her biri ıssız, bir onun selvisi şen."* dizeleri ile divan şiirinin büyük şairi Nedim'den bahsetmiş olması, yine aynı şiirde divan şiiri tarz ve üslubunu çağrıştıran: *"Ne tâc ü ne taht ü ne mülk ü ne mâl"* alıntısı, divan şiirinden etkilenimin göstergeleri olarak görülebilir.

"Bekleşî" şiirinde geçen: *"Bekledim de gelmedin / Hiç mi beni sevmedin"*, *"Ne zaman geleceksin / Bu kaçınıcı bahar"*, *"Eşin var âşiyânın var baharın var ki beklerdin"*, *"Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin"*, *"Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahara"*, *"Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın"* dizelerinin her biri de ya bir divan edebiyatı nazım şeklinden ya da divan şiiri etkisindeki bir şairden alıntıdır.

Örneğin sözü edilen bu dizelerden: *"Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın"* dizesi, Esrar Dede'nin:

*Azm-i sefer ettin dil-i nâçârı unutma
Gittin güzel ammâ bu dil-efkârı unutma*

matlalı gazelinden itibastır.

"Bekledim de gelmedin / Hiç mi beni sevmedin" dizesi, Yesari Asım Arsoy'un aşağıya sözlerini aldığımız Nihavent makamındaki şarkısından alıntıdır:

bekledim de gelmedin
sevdiğimi bilmedin
gözyaşımı silmedin
hiç mi beni sevmedin
söyle hiç mi beni sevmedin?

bir öpücük ver bana
yalvarıyorum sana
beni kucaklasana
kollarına alsana..
söyle hiç mi beni sevmedin?
Usül: Semai
Makam: Nihavent

Güftekar ve Bestekar :Yesari Asım Arsoy

“*Ne zaman geleceksin / Bu kaçınıcı bahar*”, dizeleri de Şekip Ayhan Özışık’ın “*Ne Zaman Geleceksin*” isimli şarkısından alıntıdır:

*Ne zaman geleceksin
Bu kaçınıcı bahar
Nerde o yeminler
Hani nerde verdiği sözler;
Ne zaman geleceksin
Bu kaçınıcı bahar,
Ne zaman geleceksin
Seneler geçiyor
Bu omur bitiyor.
Nerde o yeminler
Hani nerde verdiği sözler
Ne zaman geleceksin
Bu kaçınıcı bahar,
Ne zaman geleceksin*

Söz, Müzik: Şekip Ayhan Özışık

“*Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin*” dizesi Selahattin Pınar’ın *Rast Beste* makamında bestesini yapmış olduğu şarkıdan alıntıdır:

**“*Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin*
Yetmez mi bu hasret daha yıllarca mı sürsün
Hülyalarımın menbaı bir taze çiçeksin
Bekletme yazık sen de solar sen de çürürsün.”**
Arşiv: İsmail Bulmuş

“*Eşin var âşiyânın var baharın var ki beklerdin*” dizeleri de Mehmet Âkif Ersoy’un Safahat’ındaki meşhur “*Bülbül*” şiirinden alıntıdır.

Sonuç olarak Halman özellikle biçim, birim, ölçü, kafiye, redif ve sanat yönü ile divan şiiri geleneğinden etkilenmiştir. Buna mukabil Halman geleneği olduğu gibi devam ettiren, onu tekrar eden bir şair profili çizmekten hayli uzaktır. Halman yaşadığı çağdan kopmayan, onu ifade etmek için yaşayan Türkçenin imkânlarından istifade eden; bunu yaparken de geleneği dönüştüren, daha uygun bir ifadeyle onu şahsileştiren orijinal bir Türk şairidir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim. **Göl Saatleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Akbal, Oktay. “Talat Halman İçin” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Akkanat, Cevat. **İkinci Yeni ve Gelenek**, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ,Kırıkkale, 2000.
- Ali Şir Nevai. **Mizan’ul Evzan**, TDK Yayınları, Ankara, 1993.
- Asiltürk, Baki. **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- Atabaş, Hüseyin. Talat Sait Halman, “Şiir İçinde ve Şiir İçin yaşıyorum”, **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Balbay, Mustafa. “Edebiyat Arkeoluğu” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Birgül Cahide, **Aklın Yolu Bindir**, “Talat S. Halman Kitabı” Türkiye İş Bankası Kültür Yay. İst. 2002.
- Çağlayan, Yaşar. **Ötüken Türkçe Sözlük**, C. 2, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007,
- Çetin, Nurullah. **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Hece Yayınları, Ankara, 2004.
- Çınarlı, Mehmet. “Gelenek ve Yenilik Üzerine” **Hisar**, Sayı:122 , İstanbul 1974.
- Develioğlu, Ferit. **Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi Yayınları Ankara, 1993.
- Dilçin, Cem. **Türk Şiir Bilgisi**, TDK Yay. Ank. 2007.
- **Türk Dili**, S.: 571, Temmuz 1999.
- Doğan, D. Mehmet. **Büyük Türkçe Sözlük**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- Eliot, Thomas S. **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, Ankara, 1990.
- Enginün, İnci. **Türk Dili Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı IV** Sayı:481-482 TDK Yay. Ank.1992.
- Erbay, Erdoğan. **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum, 1997.
- Eroğlu, Ebubekir. **Modern Türk Şiirinin Doğası**, İstanbul, 1993.
- Erol, Kemal. “Abdülhâk Hâmid'in Şiirlerinde Ölüm Tefekkürü Ve Mezar Tasavvuru”, **Milli Eğitim Dergisi**, sayı 168. Ankara, 2005,
- Ersoy, Mehmet Akif. **Safahat**, Huzur Yayınları, İstanbul, 1989.
- Habib, İsmail. **Edebiyat Bilgileri**, Remzi Kitabevi, İstanbul,

- Halman, Talat Sait. **Ümit Harmanı** (Toplu Şiirleri), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul, 2007.
- Tuyuğlar ve Başka Dörtlükler, Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara 1981.
-Dört Gök Dört Gönül Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1995.
- Hızlan, Doğan. “Talat Halman: İyi Konuşan Bir Yazar Dostum” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Işık, İhsan. **Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, Elvan Yayınları, Ankara, 2006 Cilt:4 s.1671-1673
- İnce, Özdemir. “Halmanzade Talat Sait Çelebi” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- İpekten, Haluk. **Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri ve Aruz**, Dergah Yay. İstanbul, 1997.
- Kahraman, Hasan Bülent. **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, Agora, İstanbul, 2004.
- Kaplan, Mehmet. **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, Dergah Yay. İst. 1987
- Karabay, Muhsin. **Geleneksel Şiirin Bekir Sıtkı Erdoğan’ın Sanatına Etkisi**, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2002.
- Kısakürek, Necip Fazıl. **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1989.
- Komisyon. **Eski Türk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yay, Ank, 2007
- Komisyon. **Türkçe Sözlük**, TDK Yayınları, Ankara, 2005.
- Komisyon. **Yazım Klavuzu**, TDK Yayınları, Ankara, 2005.
- Levent, Agah Sırrı. **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1980.
- Macit, Muhsin. **Gelenekten Geleceğe**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996.
- Macit, Muhsin. **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Kapı Yay. İst. 2005
- Macit, Muhsin. Uğur Soldan, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2005.
- Mercan, Hasan. “Sessiz Soru’nun Sesli Yanıtları” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Narlı, Mehmet. **1950 Sonrası Şiirde Bahettin Karakoç**, Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş, 1996.
- Nazım Hikmet. **835 Satır**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Onaran, Mustafa Şerif. “Talat Sait Halman” **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Orhan Veli. **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

- Özer, Ahmet. “Halman’ın Haluk Fikret ve Ethel G. Fikret’le Yazışmaları Üzerine”
Dil Dergisi, Sayı:102, Nisan 2001.
- Özgül, M.Kayahan. “*Divan Yolundan Pera’ya Selametle*” , **Hece Türk Şiiri Özel Sayısı**, Yıl:5 Sayı: 53-54-55.
- Pala, İskender. **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Yay. İst. 1998.
**Divan Edebiyatı**, Kapı yayınları, İstanbul, 2004.
- Saraç, Yekta. **Klasik Edebiyat Bilgisi**, Gokkubbe Yayınları, İstanbul, 2004,
- Şimşek, Aydın. “Talat Sait Halman’ın Şiirleri Bağlamında Sorulmamış Soruları Yanıtlamak”, **Dil Dergisi**, Sayı:102, Nisan 2001.
- Tanpınar, A Hamdi. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi İstanbul, 1988.
- Ünaydın, Ruşen Eşref. **Diyorlar ki**, MEB Kültür Yayınları, İstanbul, 1972.
- Yahya Kemâl. **Kendi Gök Kubbemiz**, MEB Yayınları, İstanbul, 1995.
 **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Umut Matbası İstanbul, 1997.

EKLER

EK-1

TALAT SAİT HALMAN İLE YAPILAN RÖPORTAJ

Talat Sait Halman ile 20.01.2010 tarihinde Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümündeki odasında, şairin geleneğe yaklaşımı ve kendi şiirlerinde geleneksel şiirimizin öğelerinden faydalanışı üzerine bir sohbet yaptık. Yaklaşık iki saat süren sohbetimiz süresince Halman, sözü edilen konularla ilgili olarak kendisine sorduğumuz sorulara, cevaplar verdi. Şimdi o sohbetimizi sizlerle paylaşıyoruz

Murat KINA: Değerli hocam, öncelikle bu kadar yoğun bir tempo içerisinde bizlere vakit ayırdığınız için, size teşekkür etmek istiyorum.

Talat Sait HALMAN: Rica ederim.

Murat KINA: Hocam, bugün sizinle gelenek, geleneksel şiirimize yaklaşımınız ve geleneksel şiirimizden etkilenimleriniz üzerinde konuşacağız. Bu anlamda, öncelikle bilmek istediğimiz şey gelenek veya geleneksel şiir kavramları hakkında neler düşündüğünüzdür. Bu kavramlar hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Talat Sait HALMAN: Ben, daima geleneği bugüne ve yarına yönelen çalışmaları besleyen önemli bir kaynak olarak gördüm. Hiçbir zaman geleneği inkar etmedim. Her zaman geleneği öğrenmeye, özümsemeye çalıştım ve birçok aydınlarımızın da aynı şeyi yapmalarını istedim, özledim. Ama olmadı tabi. Devrimci olan bir ülkede birçok aydınlar geleneği inkar etmeyi, değersiz saymayı tercih ediyorlar. Bizim modern edebiyatımızda da, böyle düşünen çok şair ve yazarımız oldu. Divan edebiyatını hiçe sayan, halk şiirini hiçe sayan çok yazarımız vardır. Okumazlar, düşünmezler, duymak istemezler. Sanki bir boşlukta yaşıyorlarmış gibi.. Köklü bir gelenek söz konusu değilmiş, hatta o gelenekten yararlanmak mümkün değilmiş gibi... Sadece yeni şeyler yapmak isterler. Fakat onların bir şekilde fikren, zihnen, kalben, vicdanen beslenmesi için bazı kaynaklara ihtiyaçları vardır. O kaynakları Batı'da ararlar genellikle. Ne dereceye kadar Batı'nın estetik değerlerini, Batı'nın edebiyatlarını bilirler ondan da emin değilim. Ama bazıları kendi kültürlerinin geçmişinden kopmayı tercih etmişlerdir. Amerika'yı, Avrupa'yı, Batı'yı genellikle özümsemişlerdir. Bazıları bunu iyi yapmıştır. Ama bazılarında da iğreti durur bu. Ben daima bir kültür sentezine varmaya çalıştım. Bunu söylerken Batı'yı hiçbir şekilde dışlamıyorum. Çocukluğumdan beri Batı'yı da çok önemsedim. Ama

kendi edebiyatımızın değerlerini hiçbir şekilde inkar etmedim. Çocukken de aruzu öğrenmiştim, aruzla şiir yazıyordum. Türk edebiyatının kalıplarını kullanıyordum. Ama Batı’da rağbette olan birçok kalıpları da kullandım. Kendi şiirlerimin içinde ve çevirilerimde çok kullandım. Biliyorsunuz Shakespeare’in sonelerinin çevirilerini yaptım. O bakımdan ben her türlü etkiye, her türlü yerleşmiş değere sahip çıkmak istiyorum. Bunu yeryüzü ölçüsünde ve tarih boyunca diye düşünüyorum.

Biliyorsunuz 35 sene önce Eski Uygarlıkların Şiirleri diye bir kitabım çıktı. Orda dünya şiirinin macerasını erken dönemlerinden izlemeye çalışıyordum. O kitapta 1300 tane şiir vardı. Ta Eski Mısırdan, Hititlerden, Yunan Medeniyetinden, İbranilerden, en eski çağların başka dillerdeki, başka kültürlerdeki edebi ürünlerini dilimize aktarmaya çalıştım ve bunu yaparken dünya şiirinin tümünden yararlanmaya çalıştım. Bütün antenlerim gerili olsun istedim. Her şeyi işitmeye çalışayım. Her zevki tadayım. Bir şekilde her kültürün inceliklerini öğrenmeye çalışayım ve bunları birleştiren evrensel değerler nelerdir, onları da öğrenmeye ve öğrendiklerimi mümkün olursa aktarmaya çalışayım. Benim böyle bir anlayışım var. Herkes bunu yapmıyor. Ben bu bakımdan belki de maymun iştahlıyım diyebilirim. Çok geniş ölçüde okumak, düşünmek, öğrenmek istiyorum. Bu da çocukluktan kalma bir heves. O zamandan beri çok istedim bütün dünya edebiyatının macerasını öğrenmeyi. Yalnız şiirde değil, başka türlerde de hepsi ile, vaktimin elverdiği kadar, öğrenebildiğim kadar öğrenerek bir şekilde meşgul oldum.

Bizim edebiyatımız, elbette dilimizin gelişmesi, dilimizin estetiği, dilimizin sesleri, renkleri, güzellikleri bakımından benim baş tacı ettiğim şey. Öteki kültürlerden, edebiyatlardan çeşitli bakımlardan yararlanıyorum. Şiirlerimde de onların bazı izleri sezilebilir belki. Ama asıl benimsemek istediğim kendi edebiyatımız. Halk edebiyatında daha çok yaşantı önemli gibi geldi bana. Halk edebiyatı içinde yaşamadığımdan, kırsal kesimle hiçbir ilişkim olmadığından, Anadolu’muzun lehçelerini, dillerini izlemek fırsatını bulamadığımdan, halk şiirini çok sevdiğim halde duyarak değil de daha çok okuyarak anlamaya, sevmeye çalıştım ve çok da sevdim. Hayran olduğum halk şairlerimiz vardır. Ama divan şairlerini zaten ancak içinde olarak değil, çünkü bizim neslimizde de artık divan edebiyatının yaşayan insanları kalmamıştır. Bizde bazı yaşlı insanlar, o kültürle, tamamen o kültürle yetişmişlerdi ama onlar da çok yaşlıydı ve onlar da ne dereceye kadar biliyorlardı, emin değilim. Ama divan edebiyatını 20. yüzyılda, ancak okuyarak iyi

öğrenebilirsiniz. Ve ancak geçmişin yaşantılarını tahayyül ederek yapabilirsiniz. Halk edebiyatı çok daha canlı. Bugün de devam ediyor. Ama divan edebiyatı ancak kağıt üzerinde okunacak bir edebiyat.

Divan şiirinin sesine, ahengine vakıf olmaya çalıştım. Divan şiirini, daima yüksek sesle okudum. O şiirin musikisini özümsemek, renklerini bulabilmek, inceliklerini daha iyi anlamak, onu kalbimle, sezgilerimle, zevklerimle yaşamak için. Öyle yaptığımı çok memnunum. Hala da divan edebiyatıyla ilgili olarak, kendi okumalarımı yaptığımda o ritimleri, o ahengi, o ses zenginliğini yakalayabilmek için yüksek sesle okuyorum. Çünkü divan şiiri çok büyük ölçüde musiki tarzı beste yapmıştır. Kendini besteleyen bir şiir tarzıdır o. Adeta bestelenmeden şarkı olarak okunabilsin gibilerden düşünülerek yazılmıştır. Öyle bir ses zenginliği vardır divan edebiyatının. Onu pek bilmek görmek istemiyor şimdikiler. O kendileri için bir kayıp. O sesin ihtişamını öğrenseler kendileri de istifade ederler. Ama yapmıyorlar onu. Göz ucu ile bakıyorlar. Ruhlarına sindirmeye çalışmıyorlar. Onu bir yaşantı olarak, bir büyük ses zevki musiki anlayışı olarak düşünmüyorlar. Ben kendi şiirlerimde işte divan şiirinin bu ses anlayışını bir şekilde yakalamaya çalıştım. Başarılı oldum mu, bilmiyorum? Ama aruz dolayısı ile ve iyi şairlerimizin aruzu kullanırken yaptığı gibi bir şey yapmaya çalışarak ve vezni öne çıkartmadan, vezni uzaklardan seslenen, derinlerde kaynaşan bir ses zenginliği olarak kullanarak şiirin kendi sesini Yahya Kemal'in çok isabetli olarak kullandığı terimle “deruni aheng” i bulmaya çalıştım. En sevdiğim bazı şiirlerimde bunu yapabildiğimi zannediyorum. Ama başka okuyanlar bu düşüncedeler mi, onu bilmiyorum? Benim şiirlerim hakkında hiçbir eleştirmenin de bir şey yazdığına, söylediğine şahit olmadım. Ne dereceye kadar o ses duyuluyor, divan şairlerinin veya Yahya Kemal'in yaptığına benzer ses, şekil, yapı, imaj sentezi çıkıyor mu acaba? Yoksa kullandığım vezinler ağırlık mı taşıyor. Adeta şiirin manasına şiirin ruhuna hakim mi oluyor? Emin değilim. Ben olmağı kanaatindeyim, olmasın diye uğraştım daima.

Eğer aruzu birçok şiirimde kullanıyorsam, tek bir vezin olarak kullanmadım. Aynı şiir içinde değişik kalıplar kullandım. O şekilde bir çeşni vermeye çalıştım. Tek bir veznin kendini tekrar etmesi ritim bozukluğu yapıyor bence. Bir yeknesaklık, bir tekdüzelik yaratıyor. Her mısra adeta birbirine benziyor. Neoklasik şiirimizde de başarısız olanların çoğu öyledir. Aruza teslim olmuştur. Tek bir kalıbın esiridir birçok şiirlerimiz. Ben ondan kurtulmaya çalıştım. Bunun için, mümkün mertebe aynı şiir

içinde çeşni vermeye, kalıpları değiştirmeye çalışıyorum. Bunu deneyen başka kimseler de oldu ama galiba en inatçı olarak bunu ben yaptım ve hala yapıyorum.

İngilizceden Türkçeye çevirdiğim bazı şiirler var ki aruzun değişik kalıplarını aynı çeviri içerisinde kullanmışımdır. Rubaileri çevirdiğimizde o çeşni kendiliğinden oluyor. Çünkü pek az rubaide tek bir rubai kalıbı kullanılıyor. Bizim çağlarımıza yakın olan rubaicilerden Yahya Kemal, Orhan Veli de değişik rubai vezinlerini kullanmışlardır. Aynı rubai içinde dört satırdan her biri ayrı olan dört farklı kalıp kullanılmıştır birçok rubailerde. Ben, rubai vezinlerini çevirilerimde de, Mevlana'dan çevirilerimde de hep kullanıyorum. Biliyorsunuz rubaide ahrem ve ahreb kalıpları vardır. O 24 kalıp arasında birleşme kesişme olmaz. Eskiler ya ahremi kullanırlar ya da ahrebi kullanırlardı. Ama ben ahrem, ahreb farkı gözetmeden onları 48'lik bir repertuar olarak bir arada kullanabiliyorum. Bu çeşni, bu varyasyon bana çok önemli geliyor. Yeknesaklık birçok şiirlerin ölümü olabiliyor. Ben onu sezmişim önceden beri. Bu başka dillerde de olabiliyor. Şiirin kendi içinde, vezin bakımından. yeterli kadar değişiklik yapılmıyor Onun için mekanik bir ritim oluyor ve o ritim manaya engel oluyor. Manayı köstekliyor, zayıflatıyor, sıkıcı hale getiriyor. Tabiki değişik kalıplar kullanılırsa daha bir yumuşaklık, daha bir ses zenginliği olur diye düşünüyorum.

Murat KINA: Siz şiirinizdeki aruz sesinin duyulup, duyulmadığını merak ediyorsunuz. Biz yaptığımız araştırmalar çerçevesinde sizin hakkınızda yapılan değerlendirmeleri de derledik. Birçok şair veya eleştirmenin, değerlendirmelerinde sizin şiirlerinizdeki aruz gücünden övgü ile bahsettiğine tanık olduk. Biz de bu durumu şiirlerinizde gözlemleyebildik. Divan edebiyatından etkilendiğinizi, fakat halk edebiyatından fazla etkilenmediğinizi söylüyorsunuz. Ancak, biz şiirlerinizde birçok halk deyimi ve atasözü kullandığınızı müşahade ettik.

Talat Sait HALMAN: Evet, kullanıyorum.

Murat KINA: Gelenek kavramını bu noktaya getirmişken, şunu sormamız icap eder herhalde: Divan veya halk edebiyatından beğendiğiniz, okuduğunuz veya etkisinde kaldığınız şairler var mıdır?

Talat Sait HALMAN: Divan şiirinde hepimizin önemsedığı şairlerin çoğunun etkisi vardır bende. Ama benim en çok sevdiklerimi, en güçlü bulduklarımı söylemem gerekirse elbette Fuzuli, Baki, Nefi, Nedim, Şeyh Galip ağır basar. Ama onların dışında birçok başka şairlerin yüzyıllar boyunca yazmış olduğu münferit şiirleri de

çok önemsiyorum. Şeyhülislam Yahya, Nergisi, Naili, Neşati, Necati Bey. Bunların hepsinin harikulade güzel, mükemmel denebilecek şiirleri vardır. Onun için ben zaten bütün şiir değerlendirmelerimde Türkçemizde olsun başka dillerde olsun şairlerden ziyade şiirler üzerinde duruyorum. Çünkü sevdiğim birçok şairlerin berbat şiirleri de var. Ama tümü ile beğenmediğim birçok şairlerin arada bir enfes şiirlerine rastlayabiliyorum. Onun için şairlerden çok, şiirler önemli bence. Soruyu öyle vazettiğiniz için isim verdim.

Halk edebiyatında da, eğer Yunus'u halk edebiyatı sayarsak tabi, Yunus'la başlıyorum. Yunus benim Türk edebiyatında en önemsemiğim şair esas itibarı ile. Sonrakilerin hepsinden daha çok önemsemiğim bir şair. Divan şairi olsun, halk şairi olsun, tanzimat yahut modern şair olsun, eğer tek bir şair olarak ele alırsam ve bütünü ile ele alırsam, bence Yunus Türk edebiyatının en önemli şairidir. Eğer öyle bir insan var idiyse. Onu da bilmiyoruz tabi. Ama Yunus'un haşmeti, Yunus'un o kadar erken tarihlerde ruhaniyeti, fikriyatı, hümanizması, evrenselliği, insan severliği, hoşgörüsü muhteşem bir şeydir. Pek az dünya şiirine nasip olmuştur öyle bir gönül, öyle yüce bir ruh. Yunus'un şiirleri bunu o kadar güzel ifade etmiştir ki adeta sonraki yüzyıllarımız Yunus'u aşamamıştır. Çok büyük şairler yetiştirdiğimiz, nefis şiirler yazıldığı halde.

Yunus'u çok önemsiyorum. Ama Yunus'u sadece halk şairi de saymıyorum. Çünkü divan tarzında şiirleri de var. Aruzla yazdığı şiirleri de var. Eğer hepsi Yunus'unsa tabi. Onu da bilmiyoruz. Bu konuda ben çok şüpheliyim. Yunus hakkında yapmayı düşündüğüm birtakım çalışmalar var. Yunus acaba gerçekte yaşadı mı? Yunus diye bir kişi mi vardı, yoksa birçok Yunuslar mı vardı? Yunus Divanı dediğimiz derleme, acaba, çok değişik şairlerin yazdığı şiirlerin bir araya geldiği bir antoloji midir? Bu konuda benim şüphelerim var. Bunları yayınladım da. Fakat halk şiirine baktığımızda Yunus'tan sonra elbette Karacaoğlu'nı çok önemsiyorum. Dadaloğlu'nu çok önemsiyorum. Seyrani'yi. Böyle tek tek şairlerden bahsedebilirim. Ama orda da şiirleri şairlerden daha çok önemsiyorum. Çünkü Karacolan'ın da çok tatsız şiirleri var. Acaba Karacaoğlu tarafından mı söylenmiştir, diye kuşku duyduğum şiirler de vardır. Her şair için, her dildeki edebiyat şiiri için aynı şeyi söyleyebiliriz. Ben her şiiri dört başı mamur olan bir şair bilmiyorum. Şimdiye kadar da rastlamadım. Bazılarının harikulade şiirleri olduğu gibi, çok zayıf şiirleri de olabiliyor. O bakımdan, yine isim istediğiniz için kişisel tercihlerim olarak bu isimleri vermek isterim.

Murat KINA: Şiirlerinizde geleneksel şiirimizin izleri olarak aruz ölçüsü dışında birim, biçim, gibi öğelerden de bahsedebiliriz. Mesela nazım biçimi olarak rubai, tuyuğ, kıta, çok az da olsa gazel şekillerini kullanmışsınız. Şunu merak ediyoruz. Divan şiiri nazım şekli olarak mesnevi, kaside vb... nazım şekilleri yerine, yoğun olarak niçin rubai, tuyuğ, kıta gibi özellikle tek dörtlükten oluşan nazım şekillerini kullandınız?

Talat Sait HALMAN: Gazel tarzında çok az şiir yazdım. Onun için o türü çok kullandım diyemem. Niye kısa şiirler... Çünkü kısa şiirler, kısa ve özlü olduğu için, güçlü olduğu için. Birleşik bir gücü oluyor kısa şiirlerin. Rubailer de devamlı dört mısradan oluştuğu için, bana çok cazip gelen bir türdür. Belirli düşüncelerimi, imgeleri, duyuları rubailerle çok güzel ifade edebiliriz diye düşünüyorum. Onun için rubai vezinlerini çok iyi öğrendim. Ve çok olarak düzgün bir şekilde kullanıyorum.

Kısa şiir üzerinde duruyorum. Çünkü sizin de bildiğiniz gibi ben çok sayıda üçlem yazdım. Üçlem diyorum. Yani üçer mısradan oluşan ve her biri değişik aruz kalıpları ile oluşmuş olan kısa şiirler. 500 tane filan İkiler yazdım, yayınladım. İkişer mısradan oluşan. Ama mısra-ı berceste değil, bazıları haiku tarzında. Gerçekten kısa şiirler. Bir de 1200 tane filan Birler yazdım. Onların her biri değişik aruz vezinleri iledir. O kısa, özlü söyleyişler bana her zaman cazip geliyor. Ama biliyorsunuz çok uzun şiirler de yazdım. Kitapta on sayfa falan tutan şiirler de var. Bey Vakti, Baba Ölüm, Abbas Yolcu gibi... Bunlar baya uzun şiirlerdir. Ama bunlar aruzla değildir. Bunlar hece ile bile değildir. Serbest vezinlidir. Aralarında ara sıra bir iki aruzlu mısra bulunabilir. Aralarında bazen alıntı olarak, önceki edebiyatımızdan aldığım parçalar olabilir. Güftelerden aldığım parçalar olabilir. O şekilde şiirin icabı olan zenginleştirmeleri yapmış oluyorum.

Kısa şiirlere ben çok önem veriyorum onun için dikkat ederseniz toplu şiirlerim başlıklı kitabın sayfalarının hemen hemen yarısı kısa şiirlere ayrılmıştır. Ümit Harmanı'nda özdeyiş tarzında söyleyişlere çok önem verdim. Birler genellikle öyledir tabi. İkiler ve üçler daha ziyade Japonların haiku tarzı gibidir. Rubailer de, İslam edebiyatlarının çok sevdiği o tarzı bir şekilde yenileştirmeye modernize etmeye çalışan rubailerdir. Ama vezin bakımından değil. Anlayış bakımından, söyleyiş bakımından çok modern şiirlerdir diye düşünüyorum. Yahya Kemal'in rubailerini çok geleneksel rubailerdir. Estetik bakımından, söyleyiş, eda bakımından geleneklere çok bağlı kalmıştır. Ama benim rubailerim çok farklıdır. Bir de bildiğiniz gibi Tuyuğ

tarzını diriltmeye çalıştım ben. Tuyuğ, Türklerin aruzla icat ettikleri tek ürünleridir. Başka tür yaratmadı Türkler. Kelimenin aslı da “duyuğ”dan geliyor, duygu şiiri yani.. Öbür İslam dillerinde yoktur tuyuğ. Öyle bir tür yaratılmamıştır başka Müslüman memleketlerinde. Türklerin icadıdır ve 16. yüzyıldan sonra hiç yazılmamıştır. 17. yüzyılda bir iki tane var. Ama son üç yüz yıldır hiç değilse kimse tuyuğ yazmamıştır. Ben bir çırpıda 100 tane filan yazdım ve onu önemli bir diriltme hareketi olarak gördüm. Niye rubai ile boy ölçüşen, bize ait canlı bir tür tarihe gömülsün. Canlandırabiliriz diye düşündüm ve aslına sadık kaldım. Çünkü tuyuğ daima münhasıran “Fâilâtun fâilâtun fâilun” kalıbı ile yazılır. Rubai gibi birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri birbiri ile kafiyelidir, bazen dört dizesi de murassa, mukaffa olabilir. Onları da yaptım, denedim. Ama tuyuğlara baktığınızda göreceksiniz ki birçok mısraları kırdım, böldüm. Yani yenileştirmeler, modernleştirmeler yaptım. Ve mümkün merteye veznin çok hakim olmaması üzerinde durdum. Çünkü tek bir vezin dört cümlede tekrar edilse yorucu olabiliyor. Rubailerin tuyuğa üstünlüğü o bakımdandır. Çünkü rubai kendi içinde 24 farklı kalıptan seçilebilir. Ama ben onu da değiştirdim. Ahrem ahreb kalıplar farkı gözetmeksizin, 48 toplam repertuardan aynı rubailerde kullanılabilecek şekilde yaptım. Niye birleştirmeyelim. Niye aynı olsun. Geleneğe meydan okudum bu bakımdan. Bence iyi oldu. Çevirilerimde de bunu yaptım. Hele hele Mevlana’nı rubailerini çevirirken çok zorlandım. Çünkü bir taraftan kafiye ayarlayacaksınız, bir taraftan vezin bulacaksınız. Vezinler konusunda esnek davranmak avantaj gibi geldi bana. Onu o şekilde uyguladığıma son derece memnunum.

Murat KINA: Hocam, bahsettiğiniz mısraları, mısra 1 azade, ikileri de divan edebiyatındaki müfretler olarak düşündük. Siz de, bu tarz şiirleri, mısra 1 azade veya müfretleri 21. yüzyıla taşımak amacı ile mi yazdınız, yoksa sadece duygularınızı bu şekilde ifade ettiğiniz için mi bu şekiller ortaya çıktı?

Talat Sait HALMAN: Her ikisi de. Çok yerinde güzel bir soru bu. Her ikisi de. Sadece mısra-ı azadeyi günümüze aktarayım diye değil. Özdeyiş tarzında söylemek istediğim birçok şeyler vardı. Çünkü özlü, güçlü, yoğun bazı şeyler söylemek istiyordum. Onları herhangi bir şekilde söyleyebilirdim. Ama aruzla söylemeyi, tek mısralık özdeyişler tarzında, yani sadece mekanik olarak mısra-ı azade değil, bir nevi içinde ritmi olan, içinde kendine özgü ahengi olan özdeyişler tarzında düşündüm. Müfret için de aynı şeyi söyleyebilirim. Bütünden kopuk olan birer beyit.

Ama müfret geleneğini bugünde sürdürüyüm tarzında düşünmedim bunu. Bazı söyleyişlerim, yani birlerler için söyleyişlerim tek mısraya sığmadı. Daha geniş kapsamlıydı. Birkaç şeyi birden söylemek istiyordum. Bunları ancak bir beyit içinde söyleyebilirdim. Dolayısı ile bunlar da çoğu ayrı kalıpta olan beyitler halinde bana geldi. Ama her şeyden önemlisi kendi söylemek istediğim. Sırf beyitler yazayım, sırf azade mısralar yazayım diye değil. Kendi söylemek istediğimi en iyi hangi türde, hangi vezinle, hangi ahenkle söyleyebilirim. Ahenkle fikrin, duyuşun, düşünüşün birleşmesi nasıl olur, onu aruz kalıbında aramaya karar verdim. Onu öyle yaptım. Birçoğunu da yazdım, beğenmedim, attım, imha ettim. Sizin gördükleriniz ancak yeteri kadar beğendiğim, yeteri kadar başarılı bulduğum müfretlerdir, yahut mısra ı azadelerdir. Aynı şey üçlem için de geçerli. Üçlem daha geniş kapsamlı, hatta bazen içinde bir hareket, bir aksiyon, bir yere gidiş, yöneliş olan düşünceleri ifade eden üç mısralık şiirlerdir. Onların her birinde ayrı bir aruz kalıbı vardır. Ama onların kapsamı biraz daha geniştir. Tarz biraz daha dramatiktir. Söylemek istediğimin içinde daha geniş açılara , başka ufuklara yönelmeye çalışan düşünceler vardır.

Murat KINA: Hocam, araştırmalarımız boyunca üç dizelik birimlere divan edebiyatında pek rastlamadık. Halk edebiyatında da bazı türkülerde belki tesadüf edilebilir. Bu bağlamda üçlüklerin yoğun kullanışını sadece sizde görebiliyoruz. Hatta bu özellikleri ile üçlük nazım biriminin sizin tarafınızdan oluşturulduğunu veya kullanıldığını düşünebiliriz. Siz ne dersiniz?

Talat Sait HALMAN: Evet. Onun farkındaydım. Hatta bu tür çalışmalarda, önce birlerle başladım, sonra ikilere yöneldim, ondan sonra tuyuğlara ve rubailere yöneldim. En son üçleme geldim. Çünkü sizin söylediğiniz boşluğu hissettim. Onun bilincine vardım. Niye birler var, ikiler var, dörtlükler, kıtalar yahut tuyuğlar, rubailer var. Niye üç mısradan oluşan birimler de olmasın. Onu bir boşluk gibi gördüm ve doldurmaya çalıştım. Üçlemlerden bazıları benim çok hoşuma gider. Bazıları çok hoş şiirler oldu. O türü sürdüreceğim. Artık pek ikiler yazmıyorum. Birleri de nadiren yazıyorum. Rubailere devam ediyorum. Tuyuğları bıraktım. Çünkü Tuyuğlar için yapmak istediğimi yaptım. Artık tuyuğ yazmayacağım galiba. Çünkü tek kalıp biraz deli gömleği yaratıyor. Onun için girmek istemiyorum artık. Bir şeyi ispat ettim. Yapılabilir. Bugünün tertemiz Türkçesi ile, hiçbir şekilde imale ve zihaf yapmadan, herhangi bir aruz pürüzü kullanmadan, ki eskiler meşru sayarlardı ve inanılamayacak kadar fazla imale, nisbeten daha az da olsa zihaf kullanan şairlerimiz vardı. 20.

yüzyıla kadar benim bildiğim kadarı ile Osmanlı edebiyatında, içinde imale ve zihaf bulunmayan hiçbir şiir yazılmadı. Ama tek bir tane bilmiyorum ben. İlk divan şiirimizden son divan şiirimize kadar imalesiz şiir yoktur. 20. yüzyılda birkaç büyük şair bunun yapılabileceğini ispat ettiler. Yahya Kemal, bazı şiirlerinde imale yaptı, birkaç şiirinde zihaf vardır. Ama içinde hiçbir aruz kusuru olmayan pek çok şiir de yazdı. Faruk Nafiz hemen hemen hiç imale yapmadı. Tertemiz yazdı. Benden önce de şiir yayımlayan bazı kimseler Bekir Sıtkı Erdoğan, Orhan Seyfi Orhon, Ümit Yaşar Oğuzcan... Ama ben hiçbir şekilde, tek bir kere bile imale ve zihaf kullanmadım. Hiç ama hiç...

Murat KINA: Şiirlerinizi yazdıktan sonra aruz bakımından kontrol eder misiniz? Sizin deyişinizle aruz pürüzü var mı, yok mu diye. Varsa bunları düzeltme yoluna gider misiniz?

Talat Sait HALMAN: Tabi. Ama o bakımdan fazla bir sorunum yoktur. Çünkü yazarken aruzdan o kadar eminim. Benim aruz bilgim gerçekten o kadar iliklerime sinmiştir, o kadar dokumdadır, bütün varlığıma o kadar sinmiştir ki, yazarken de nasıl olsa kusur olmadığını biliyorum. Ama tabi her şiirimi yazdıktan sonra defalarca kontrol ediyorum. Arada bir gözüme ilişen, gözümünden kaçan bir hata varsa onu düzeltiyorum. Fakat yayınladığım şiirlerimde, aruz bakımından kusuru bulunan tek bir mısra yoktur. Eğer var gibi görünüyorsa, o da yayınevinin hatasıdır, dizgi yapanın hatasıdır. Aruzda asla kusur kabul etmiyorum. İmalenin ve zihafın can düşmanıyım. İmale ve zihaf kullanan şairlerimiz gözümünden çok düşüyor.

Murat KINA: Şiirlerinizde ulama örnekleri bulunmaktadır. Bu anlamda ulamayı nasıl düşünüyorsunuz?

Talat Sait HALMAN: Değil. Ulama bir pürüz değil. O tamamen meşru, doğrudur. Bir pürüz değildir. O, bir özelliktir. Elbette kullanılmalı. Ben de kullanıyorum tabiki.

Murat KINA: Hocam, şiirlerinizi yazarken sadece aruz bakımından değil, kafiye, kelime, anlam gibi başka hususlardan da kontrol eder misiniz? Mesela Yahya Kemal'in bazı şiirlerini yirmi yılda tamamladığı söyleniyor.. Siz, şiirlerinizi bir anda mı yazıyorsunuz, yoksa sonradan çeşitli değişiklikler yaparak olgunlaşma sürecini uzatıyor musunuz? Yani şiir yazma serüveninizi bize anlatır mısınız?

Talat Sait HALMAN: Oldu. Çok oldu. Yayınladıktan sonra pek değiştirmeye yönelmedim. Ama genellikle şiirlerimi yayınlamadan önce çok bekletiyorum zaten.

Bu arada yeniden düşünüyorum, yeniden okuyorum yüksek sesle. Ahengini daha iyi yapabilmek için. Ancak istediğim olgunluğa eriştiğine kanaat getirdikten sonra yayınlıyorum. O bakımdan sonradan değiştirme gereği hissettiğim çok az şiirim olmuştur. O kadar az değişiklik yaptım ki sonradan, hele aruz bakımından hiç gerek olmadı.

Nasıl yazıyorum? Genellikle benim şiir yazma tarzım da hayatım gibi. Bazı bakımlardan çılgınca. Neyi, niçin, nasıl yapıyorum pek belli değil. Çeşitli yaklaşımlarım, yöntemlerim var ama çok değişik usuller de kullanabiliyorum. Şiir yazmam bazen tamamıyla kendimi ilhama bırakarak oluyor. Bana bir yerlerden, bir ses değilse bile, ses geliyor adeta. Bir şiirin ilhamı geliyor. Kafama birden bire doğuyor bir şiir. Onu bazen oturup, bir çırpıda yazabiliyorum. Bir şiirimi bir gece New-Yorkta sabaha karşı uyanarak, kafamda tam bir şekilde, şekil almış olarak ki daha önce düşünmüş olduğum bir konu falan değildi, buldum.. Birkaç saat uyuduktan sonra bir şiirle uyandım. Hemen, ışığı yakıp, masama oturup, yazdım ve sonra hiç değiştirmedim. İngilizce geldi şiir bana. O başlıkta da bir İngilizce kitap yayınladım Amerika'da. Onun Türkçesini sonra çeviri ve uyarlama tarzında yaptım. Ama şiirin bana gelişi İngilizce oldu.

Bazı şiirlerimi çok düşünerek yazıyorum. Fikri bir çaba ile yazıyorum. Bazıları üzerinde çok uzun süre çalışıyorum. Kısa şiirler bile olsalar bazıları günler haftalar filan alıyor. Bir kısmını hemen bitiriyorum. Ne kadar çaba veririm vereyim, bir çırpıda dediğimde, belki bir şiiri tüm bir gün içinde yazıp bitiriyorum ve tamamlanıyor gerçekten. Ama birçok şiirler var ki, uzun olması gerekmiyor o şiirlerin. Değişik zamanlarda üzerinde çalıştığım, ilerleyen projeler gibi oluyor. Yani bir gün üç mısra yazıyorum. O gün bırakıyorum o şiiri iki hafta sonra iki mısra daha yazıyorum. Birkaç hafta geçiyor. Dönüyorum o şiire, daha önce yazdığım bir iki mısrayı değiştiriyorum. Onların yerine başka şeyler koyuyorum. Yepyeni mısralar geliyor altı ay sonra. Yani şiir kendi hayatını yaşayarak gelişiyor bir şekilde. Ve ben o şiire dönüyorum zaman zaman. Onun için tek bir şiir yazma usulüm yok benim. Bazıları çok çabuk, bazıları çok uzun, defalarca üzerinden geçerek, değiştirerek, baştan alarak... Bir kısmını bitirmeden imha ediyorum. İstediğim bir yere varmayacaksa, imha ediyorum , kimseye göstermiyorum. Öyle imha ettiğim çok şiirim vardır.

Murat KINA: O anlamda özel hikayesi olan başka şiirleriniz var mı?

Talat Sait HALMAN: Özel hikayesi olan şiirler...

Murat KINA: Mesela ben Bey Vakti şiirinin özel bir yeri olabileceğini düşünüyorum.

Talat Sait HALMAN: Bey Vaktini zihnen yazdım. Osmanlı toplumunda kadının yeri. Özellikle hassas kadınların yeri ve ona paralel olarak dünya kadınlarının, değişik kültürlerde, değişik uygarlıklarda yaşantılarını da düşünerek, bir zihni çaba sonucunda yazdım. Ve araştırma yaparak yazdım. İçinde alıntılar vardır, biyografik bilgiler vardır. Ve ortaya bir sentez çıkarmaya çalıştım. Değişik dönemlerdeki Osmanlı kadınlarının, sırf kadın oldukları için, ne gibi zorluklar, engeller yaşadıklarını gösteren bir şiir o. Acılar çektiklerini, o ıstırapı paylaşmak, yeniden yaşamak ve yaşatmak arzusu ile yazdım. O, ilhamla gelmiş bir şiir değildir. Adeta planlanarak yazılmış kısa bir roman gibi , hikaye gibi bir şiirdir.

Murat KINA: Baba Ölüm şiiri vardır yine bu tarzda.

Talat Sait HALMAN: O, otobiyografik bir şiirdir. Çok özel bir yeri vardır hayatımda. En acı şiirimdir. En acıklı şiirimdir. Çünkü hem babamın ölümü, hem de oğlumun ölümü ile ilgili olan bir şiirdir. Benim en sevdiğim ve en çok emek verdiğim şiirlerden biridir o. Çok uzun bir sürede yazdım. Otobiyografik bir şiirdir ve içindeki her şey doğrudur. Ama tabi bazı şiirsel söyleyişler var ki içinde, onlar sadece şiir içindir. Hayatta mutlaka öyle olmamıştır belki, aynı sözler aynı şekilde söylenmemiştir.

Murat KINA: Şimdiye kadar hep şiirlerinizin şekil özellikleri üzerinde durduk. Biraz da muhtevaya bakacak olursak. Şiirlerinizi incelediğimizde özellikle aşk, ölüm, zulüm, tanrı gibi kavramların çokça geçtiğini tespit ettik. Bazı şiirlerde de tek bir konu veya temanın olmadığını, aynı şiirde birden fazla konu ve tema olduğunu da tespit ettik. Şiirlerinizde konu ve tema seçimini nasıl yaparsınız.

Talat Sait HALMAN: Tek bir konu üzerinde düşünmüyorum genellikle. Daha geniş perspektiflerden bakmak istiyorum hayata.

Murat KINA: O bakımdan şiirlerimi genellikle bu temada oluşturdum diyebileceğiniz temalar var mı?

Talat Sait HALMAN: Temalar belli başlı tabi. Hakkınız var.

Murat KINA: Şiirlerinizi söz sanatları bakımından da değerlendirdik. Halk ve divan edebiyatında kullanılan birçok söz sanatından sizin de faydalandığınızı gördük. Teşhis, teşbih, vb... Şiirlerinizde bu ve benzeri sanatları kullanırken nasıl

davranırsınız. Özellikle sanatı kullanmayı mı düşünüyorsunuz yoksa sanatlar doğal kullanım içerisinde mi şiirlerinize yerleşiyor.

Talat Sait HALMAN: Bana çok doğal olarak geliyor diye düşünüyorum. Ama tabi şunu vurgulamak zorundayım. Daha önce söylediğim gibi, ben çocukluğumdan, ilk gençliğimden beri büyük bir merak ve büyük bir iştahla edebiyatımızın en beğendiğim söz sanatlarını inceledim. Onları en güzel örnekleri ile özümstedim. Onun için şiir yazarken o sanatların bazıları kendiliğinden benim yaratıcı çabamda etken hale geliyor. İçimde var bu teşhis, telmih, vb... Tıpkı divan edebiyatında kullanıldığı gibi, ben de kullanıyorum. Çünkü onların orijinal şekillerini divan edebiyatının en güzel örneklerinden öğrenmişim ben. Bilinçaltımda var hepsi. Bilincimde var. Gayet bilinçli bir şekilde hepsini biliyorum. Ama şunu şöyle uygulayayım diye, bir seçme yapmadan doğal olarak yapıyorum. O bakımdan yazış sürecimi iyi belirlemek istiyorum. Şurda şöyle bir teşbih olsun diye düşünmüyorum. İlham olarak geliyor bana. Ama o ilhamın kaynağında, temelinde divan edebiyatından öğrendiklerim, çok büyük bir gerçek olarak var. O beni yönlendiriyor bilinçaltımdan.

Murat KINA: Şiirlerinize baktığımızda, bir anlam kapalılığı, çoğu zaman kendini hemen ele vermeyen, bazı zamanlarda da anlamak için daha yoğun bir çaba gerektiren bir anlatım var. Bu anlamda kendi şiirlerinizi siz nasıl görüyorsunuz.

Talat Sait HALMAN: Birçok şairlerde olduğu gibi benim de zaman zaman eskiden yazdığım şeylere bakarak acaba bundan tam olarak neyi kastetmişim diye düşündüğüm oluyor doğrusu. Bu yalnız benim acayip bir duygum değil. Birçok şairler böyledir. Yayınlamışlardır şiirlerini. Sonradan dönüp, o şiirlere baktıklarında ne demek istediklerini anlayamazlar. Hatta ben de çeviri yaparken, bu durumu birçok şairlerle yaşadım, biliyorum. Mesela Melih Cevdet Anday'dan İngilizceye bir şiir çeviriyordum. Bir Amerikalı şairle birlikte çalışıyorduk. İki mısra geldi ki bir şiirde, ikimiz de ne demek istediğini anlamıyoruz. Amerikalı şair Türkçe bilmiyor, anlaması da gerekmez. Ama ben o iki mısrayı İngilizceye aktardığımda maalesef bana da bir şey ifade etmiyordu. Nihayet Melih Cevdet Anday'a yazmaya karar verdim. New-York'taydım o zaman. Melih Cevdet Anday 'dan cevap geldi. "*Ben de anlamıyorum Neyi kastetmişim söyleyemem. Siz, artık ne yaparsanız yapın, uydurun.*" diyor. Sonra Cumhuriyet'teki bir yazısında o mısraları kendisinin de sonra anlayamadığını, tahlil edemediğini yazdı. Birçok şairlere böyle oluyor. Böyle anılarımdan biri de Fazıl Hüsni İleridir. Yine çeviri yapıyordum ondan. Bir şiirinde iki mısra var ki, iki şekilde

de yorumlanabilir. İkisi de doğru. Ben onu İngilizceye çevirirken Fazıl Hüsni'ye sordum. O söyledi, öyle çevirdim. Fakat içimde ukde oldu. Acaba konuşurken acele mi etti, iyi düşünemedi mi diye hala şüphe vardı içimde. Kendisi ile görüştüktan sonra New-Yorka dönmüşüm. Ordan ona da mektup yazdım. Dedim ki, o iki mısrayı yine soruyorum. Şöyle söylediniz, ben de öyle çevrilebileceğini söyledim. Onun için öyle çevirdim. Doğru anlam budur değil mi, bunu teyid etmenizi rica ediyorum. Ondan cevap geldi. Evet, budur dedi. Ben de müsterih oldum. Kitap çıktı, dağıtıldı. Bir süre sonra Türk Dilinin bir sayısı geldi. İçinde bu kitap hakkında Hilmi Yavuz'un yazdığı bir yazı var. Övüyor. Çok güzel çeviriler falan diyor. Her şey kusursuz, doğru. Yalnız iki mısrada hata yapmış Halma. Ben, o hatayı iyice belirlemek için Fazıl Hüsni Dağlarca'nın kendisi ile görüştüm, diyor. Halman'ın hata yaptığını teyit etti diyor. Ben de müthiş öfkelen dim. Zehir zemberek bir mektup yazdım Fazıl Hüsni'ye. Dedim yüz yüze konuştuk. Sonra ben yazılı olarak sordum. Siz yazılı olarak teyit ettiniz. Şimdi Hilmi Yavuz'a benim hata yaptığımı söylüyorsunuz. Hilmi Yavuz'un yorumunun daha doğru olduğunu söylüyorsunuz. Nasıl olur bu? Bana, *"Seninle konuşurken öyle düşündüm, onunla da konuşurken öyle düşündüm."* demez mi? O yüzden şairlerin kendi şiirlerini yorumlamalarına da güvenilmiyor her zaman. Ve ben de bazen emin olamıyorum. Bunu yazarken, düşünürken acaba neyi kast ettim diye. Emin olamadığım örnekler biliyorum. Ama okurdan çok şey bekliyorum ben. Okurun çok dikkatli okumasını ve değişik yorumlar yapmasını, mümkün olan bütün yorumlara yönelmesini istiyorum. Bence iyi bir şiir okuyucusu daima öyle olmalı. Tek bir yönden, tek bir bakış açısından değil de mümkün olan her şekilde bir şiirin tümünü ve parçalarını, mısralarını, imgelerini incelemesi, düşünmesi lazımdır.

Murat KINA: Sanat konusuna girmişken belki klasik bir soru olacak ama şunu sormak istiyorum. Sizce sanat toplum için midir, sanat için midir?

Talat Sait HALMAN: Şiirin her şeyden önce sanat olması lazım. Sanat için kendini yaratması lazım. Ama toplum için de olabilir elbette. Yeter ki sanat olsun. Toplumsal temalara yönelen şiirler bazen çok yavan olur, bazen çok ideolojik, bazen de çok protesto, slogan tarzında olur. Onlar sanat için değildir. Sanat için olmayınca, toplum için olmasının bence hiçbir faydası yoktur.. Elbette sanat ağır basmalı. Toplum hakkında, toplumsal davalar hakkında bile olsa. Topluma öğreticilik yapmak bile istese, didaktik unsurları bile olsa, şiirin her şeyden önce saf anlamda sanat eseri olması lazımdır. Yoksa ben ona şiir demiyorum zaten. Manzume oluyor o zaman.

Murat KINA: Hocam, bu dönem akımlarından etkisinde kaldığınızı, kendinizi dahil ettiğiniz bir akım var mı acaba? Şiirlerinizdeki kapalılık, imgeler vs... dolayısı ile biz sizi daha çok İkinci Yeni akımına yakın olarak düşündük. Siz ne düşünüyorsunuz?

Talat Sait HALMAN: Benzerlikler var. Evet. Tabi. Paylaştığımız birçok unsurlar olabilir. Ama ben hiçbir zaman bir ekole mensup olmadım. Hiç kimse de beni herhangi bir akımın, ekolün içinde görmedi. Daima bağımsızdım, münferittim, müstakildim. Siyasi düşüncelerimi de devamlı bir bağımsızlık, tarafsızlık ilkesine göre yürütmüşümdür. Şiirde de öyle. Herhangi bir okula bağlı kalmak istemedim. Onun için aruzu çok kullandığım halde, kimse bana neoklasik diyemez. Çünkü bir unsur olarak aruzu kullanıyor olabilirim. Ama neoklasik şiirin gereklerinden hiçbirini yerine getirdiğim söylenemez. Şekil bakımından tümü ile Yahya Kemal'in yaptığı gibi, Faruk Nafiz'in bazı bakımlardan yaptığı gibi, divan edebiyatı geleneğinin yeni çağa aktarılması ve bunun, kalsik ölçülerle, ama bazı değişiklikler ilave ederek yapmak gibi bir endişem olmadı. Ben daima modern şiiri, çağımızın şiirini yazmak, bunu yaparken geleneksel birtakım değerlerden de yararlanmak istedim. Ama bunları kendi zevkime göre, kendi tercihime göre seçtim, ve hiçbirine tam olarak bağlı kalmadım. Geleneksel unsurları da hep değiştirerek kullandım. Aynı şiirde çok değişik kalıp kullanmak mesela. Birçok kalıpları bölmek, kırmak. Eskilerin yapmayacağı şeyler.

Müstezat da aslında çok kapalı bir tarzdır. Çünkü genellikle “mefûlü mefâilun mefâilun feûlun” ve esasında “mefûlü feûlun” olarak kullanılıyor. Ama ben öyle yapmıyorum. Birçok kalıpları kırıyorum. Birçok kalıpları mısra şeklinde bile kullanıyorum. Bazı cüzleri birleştiriyorum. Eskilerin yapmayacağı, aruz repertuarında olmayan, bir takım birleşimler yarattım ben kendi şiirlerimde. Onun için hiçbir akımın içinde değilim. Ama elbette çağımın bazı söyleyişlerini ben de paylaştım. Bazı estetik unsurları, bazı zevkleri aynı şekilde duydum. Kendi söyleyişimde kullanmadım. Ama galiba benim şiirim apayrı. Yani hiç kimse bu Cahit Sıtkı'nın kaleminden çıkmış diyemez benim şiirim için. Veya Yahya Kemal'in taklidi diyemez. Ece Ayhan diyemez, Cemal Süreya diyemez hiç kimse. Hepsinden çok farklı.

Murat KINA: Siz aruzu da çok farklı şekillerde kullanıyorsunuz.

Talat Sait HALMAN: Türk edebiyatında en fazla aruz kalıbı kullanmış olan şair benim. En geniş aruz repertuarı bendedir.

Murat KINA: Hocam aslında sizin şiirlerinizdeki aruz kullanımları bence başlı başına bir çalışma konusu olabilecek nitelikte. Biz çalışmamızda aruzun yanında sizin şiirinizdeki diğer geleneksel izleri de tespiti çalıştığımız için her şiirinizi incelemek, kullandığınız bütün kalıpları belirlemek imkanımız olmadı.

Talat Sait HALMAN: Geleneği vezin bakımından mükemmelliğe ulaştırmak da amaçlarımdan biriydi. Ve onu yaptım. Dediğim gibi o nokta üzerinde durmak istiyorum daima. Şiirlerimde tek bir imale, tek bir zihaf yoktur, kendi yazdığım şiirlerde yahut aruzla çevirdiğim şiirlerde. Kusurlu hiçbir kalıp yoktur. Eskiler ne kadar meşru saymış olursa olsun imale ve zihaf yapmadım ben.

Murat KINA: Biz aruz dışında da sizin şiirlerinizde geleneksel şiirimizin bazı izlerini bulduk. Siz, aruz dışında kendinizi başka hangi noktalarda gelenekle alakalı görüyorsunuz.

Talat Sait HALMAN: Belirli olarak söyleyebileceğim başka bir şey yok doğrusu. Ben hep yeniliklere yönelmek istedim. Çağdaş olmak istedim. Değişiklikler yapmak istedim. Mesela hiçbir formu, hiçbir şiir şeklini aynen kullanmadım. Bir iki gazel denemem hariç.

Murat KINA: Hocam, bize çok değerli fikirlerinizi aktardığınız ve değerli vaktinizi ayırdığınız için size çok teşekkür ederiz.

Talat Sait HALMAN: Rica ederim. Ben teşekkür ederim.



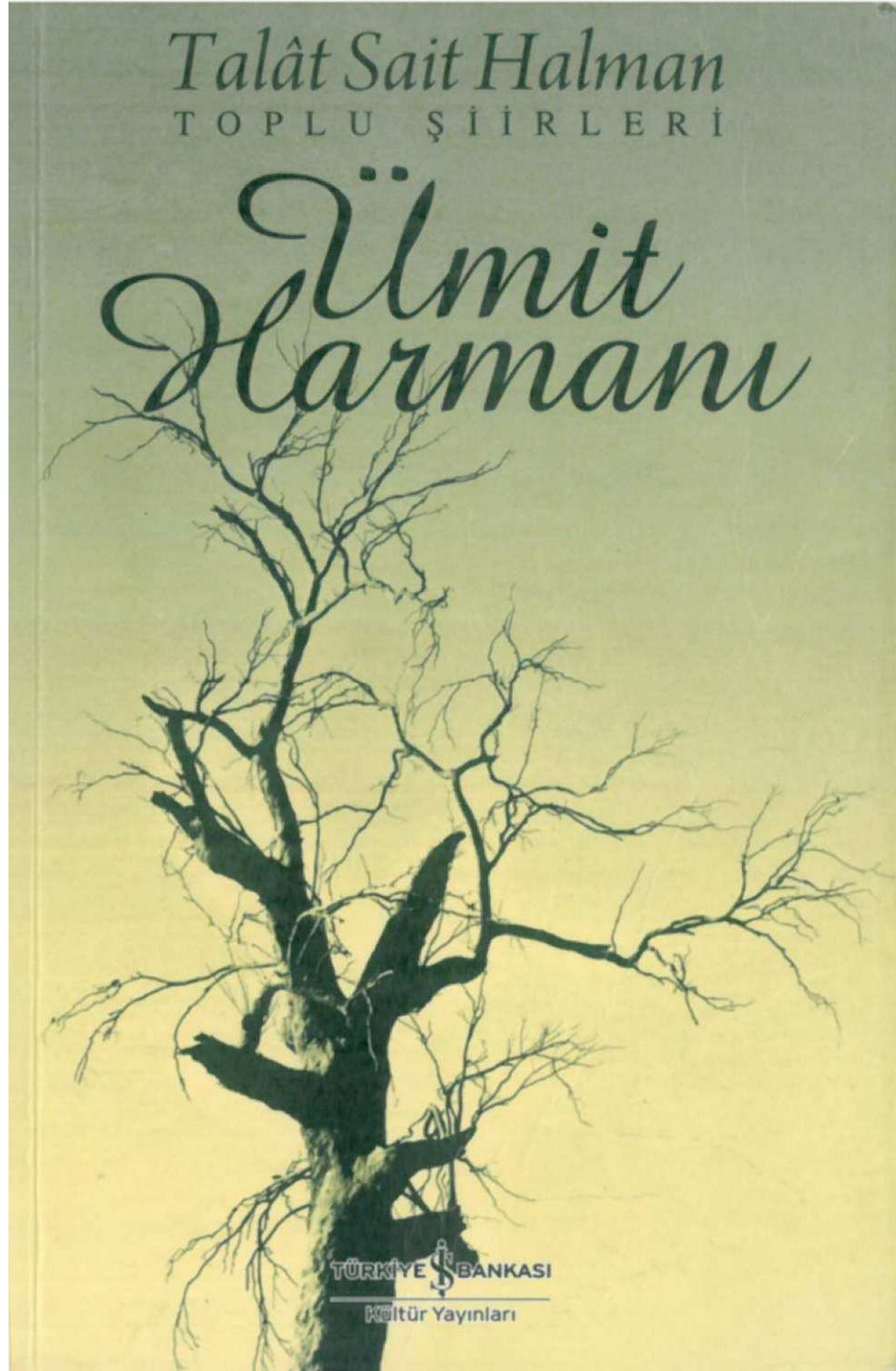
Resim 1: Talat Sait Halman Bilkent Üniversitesi'ndeki Çalışma Odasında



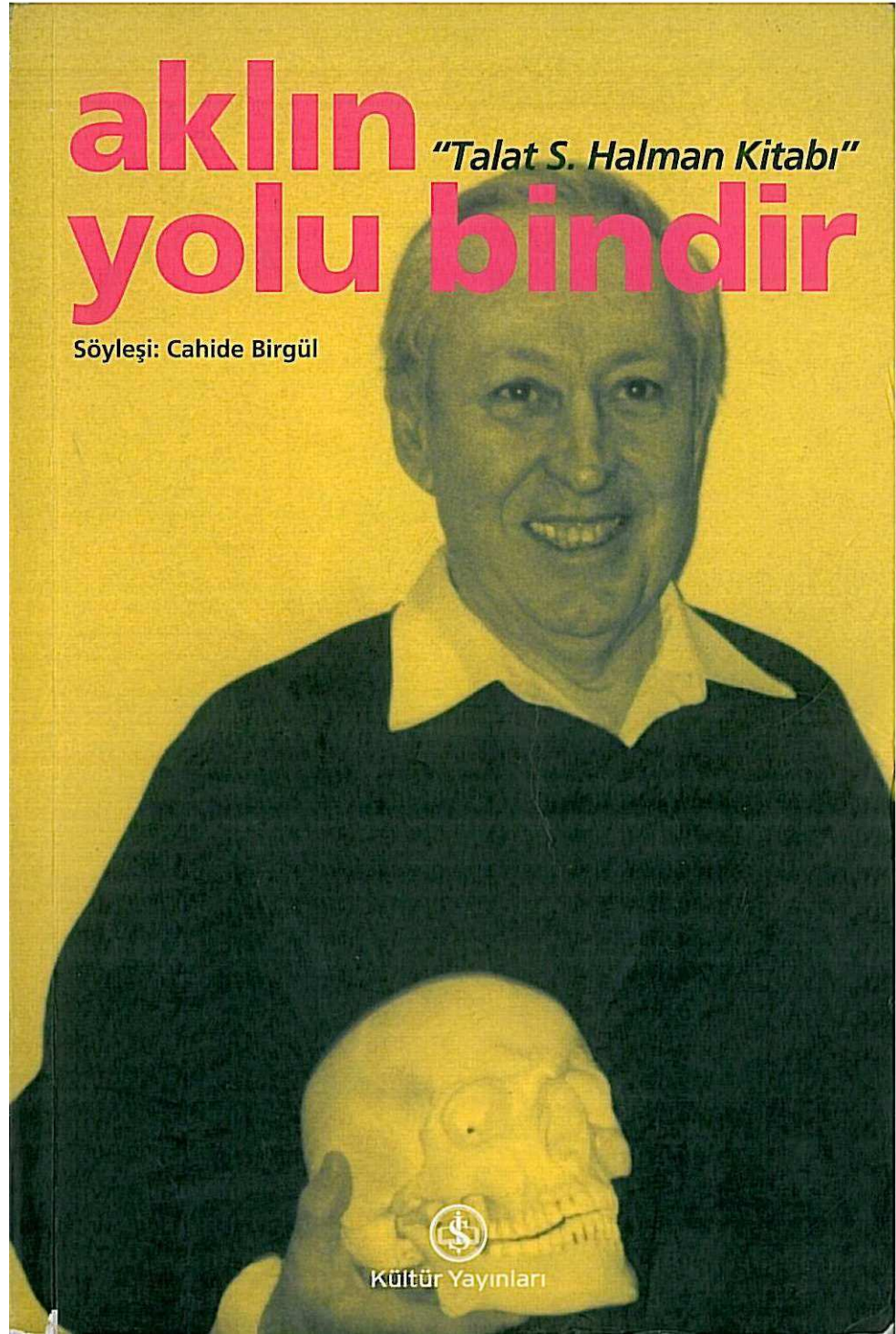
Resim 2: Talat Sait Halman, Murat Kına



Resim 3: Murat Kına, Talat Sait Halman



Resim 4: Talat Sait Halman'ın Toplu Şiirlerinin Bulunduğu Ümit Harmanı
İsimli Şiir Kitabının Kapağı



Resim 5: Cahide Birgül'ün Talat Sait Halman ile Gerçekleştirdiği Röportaj Kitabın Kapağı

ÖZ GEÇMİŞ

Murat Kına, 1974'te Iğdır'da doğdu. İlköğrenimini Iğdır'ın Aralık ilçesine bağlı Yenidoğan Köyü'nde; orta ve lise öğrenimini Aralık Lisesinde tamamladı. 1993 yılında giriş yaptığı Gazi Üniversitesi, Kastamonu Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümünden 1997 yılında mezun oldu. Aynı yıl başladığı öğretmenlik mesleğinde sırasıyla Aralık Lisesi, Iğdır Lisesi, Ilıca Çok Programlı Lisesi, Erzurum Lisesi ve Iğdır Fen Lisesinde çalıştı.

Hâlen Iğdır Fen Lisesinde çalışmaktadır. Evli ve biri kız diğeri erkek olmak üzere iki çocuk babasıdır.