T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE ÖN SÖZLER VE SON SÖZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selim BİNGÖL

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Yeni Türk Edebiyatı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hasan AKAY

MAYIS-2007

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE ÖN SÖZLER VE SON SÖZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selim BİNGÖL

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Yeni Türk Edebiyatı

Bu tez 27 / 06 / 2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı **Jüri Üyesi** **Jüri Üyesi**

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Selim BİNGÖL

10 Mayıs 2007

ÖN SÖZ

"Modern Türk Şiirinde Ön Sözler ve Son Sözler" isimli çalışma için yüzlerce şiir kitabı taranmış; ön sözler, son sözler veya ön söz, son söz kabul edilen metinler ele alınmış, çalışmanın çerçevesine girenler değerlendirmeye tâbi tutulmuş, tahlil edilmiştir.

Çalışma, 1871 ve 2006 yılları arasında okur karşısına çıkmış bütün şiir kitaplarını dikkate almıştır.

1200 şairin 2052 şiir kitabına ulaşılmıştır. 2052 eserin 259'unun ön sözü; 41'inin ise son sözü olduğu tespit edilmiştir.

Ön sözü olan şiir kitapları, her alt bölüm içinde, ilk baskı tarihleri dikkate alınarak geçmişten günümüze doğru sıralanmıştır.

Ön sözler ve son sözler "poetik" açıdan bir özellik arz edip etmemelerine bakılarak tasnif edilmişlerdir.

Çalışma, dört ana bölümden oluşmuştur: 1. Poetik Tarzlı Ön Sözler ; 2. Poetik Tarzlı Olmayan Ön Sözler ; 3. Poetik Tarzlı Son Sözler ; 4. Poetik Tarzlı Olmayan Son Sözler

Her ana bölüm "mensur" ve "manzum" alt bölümlerini ihtiva etmektedir.

Uzun olan ön sözlerin ve son sözlerin gerekli bölümleri iktibas edilerek değerlendirmeye alınmışlardır.

Eser taraması geniş olan bu çalışma için şu kütüphanelerin "Modern Türk Şiiri"ne ait bütün şiir kitapları dikkate alınmıştır: Atatürk Kitaplığı, İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi, Orhan Kemal Kütüphanesi, Kadıköy Belediyesi Kütüphanesi, Sakarya Üniversitesi Süleyman Demirel Kütüphanesi, Bursa Büyükşehir Belediyesi Kütüphanesi, Bursa Araştırma Kütüphanesi.

Ayrıca çalışma için birçok özel kütüphaneden istifade edilmiştir.

Çalışma süresince, büyük bir sabır ve incelik ile çalışmayı yönlendiren değerli hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkür ederim.

Selim Bingöl

10 Mayıs 2007

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR……xii

ÖZET……...xiii

SUMMARY……xiv

GİRİŞ……1

BÖLÜM 1: POETİK TARZLI ÖN SÖZLER……5

1.1. Poetik Tarzlı Mensur Ön Sözler……...5

1.1.1. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Makber*"i…….....5

1.1.2. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme* (III) "si……11

1.1.3. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Hacle*"si……14

1.1.4. Ziya Gökalp'in "*Yeni Hayat*"ı……..15

1.1.5. Ahmet Hâşim'in "*Piyâle*"si……..15

1.1.6. Orhan Veli'nin "*Garip*"i……...20

1.1.7. Rıfat Ilgaz'ın "*Yarenlik*"i……..24

1.1.8. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Çile*"si……25

1.1.9. Orhan Seyfi Orhon'un "*Kervan*"ı……28

1.1.10. Munis Faik Ozansoy'un "*Zaman Saati"*……28

1.1.11. Hüsmen Yurdusev'in "*Hasat Zamanı"* ……29

1.1.12. Burhan Arif Ongun'un "*Şiir ile Mimari Müzik ve Portreler*"i……...29

1.1.13. Yüksel Pazarkaya'nın "*Umut Dolayları*"……...29

1.1.14. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Ağlasun Ayşafağı*"……...30

1.1.15. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Oğlak*"ı……32

1.1.16. Muallâ Anıl'ın *"Savrulan Yapraklar"*ı……..33

1.1.17. L. Sami Akalın'ın "*İnsan Boyutları*"……..34

1.1.18. Orhan Kuyu'nun "*Yer Gök Ağlamalı*"sı……36

1.1.19. Halil Yüksel'in "*Şundan Bundan*"ı……36

1.1.20. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Acılar Denizi*"……37

1.1.21. Yahya Akengin'in "*Saatler ve Çehreler*"i……..38

1.1.22. Bahattin Karakoç'un "*İlkyazda*"sı……..39

1.1.23. İsmail Ergi'nin "*İnsan Gerçeğinde Uyanmak*"ı……..40

1.1.24. Nihat Dalay'ın "*Nasıl Desem*"i……..41

1.1.25. Melih Özer'in "*Yaşamayı Yaşamak*"ı……41
1.1.26. Osman Baymak'ın "*Yaşarlar Dize Dize*"si……42
1.1.27. Suphi Nuri İleri'nin "*Erguvanname*"si……...42
1.1.28. Mustafa Miyasoğlu'nun "*Bir Gülü Andıkça*"sı……..43
1.1.29. Abdurrahim Karakoç'un "*Akıl Karaya Vurdu*"su……..44
1.1.30. Dilâver Cebeci'nin "*Sitâre*"si……45
1.1.31. M. Nejat Sefercioğlu'nun "*Divançe-i Seferi*"si……..46
1.1.32. Cevdet Karal'ın "*Horozlu Ayna ve Ölüm*"ü……...46
1.1.33. Ali Püsküllüoğlu'nun "*Babadat*"ı……...47
1.1.34. İhsan Deniz'in "*Gecediloldu*"su……48
1.1.35. Ahmet Özyurt'un "*Bana Bir Şiir Oku*"su……...49
1.1.36. Abdurrahim Karakoç'un "*Gerdanlık*"ı……...49
1.1.37. Elin Ecealp'in "*Hades*"i……50
1.1.38. Gökhan Evliyaoğlu'nun "*Filozofça*"sı……...51
1.1.39. Attila İlhan'ın "*Kimi Sevsem Sensin*"i……53
1.1.40. Hasan Akay'ın "*Ebru Şiirleri*"……...54
1.1.41. Faik Baysal'ın "*Gül Sancısı*"……..55
1.1.42. Abdurrahim Karakoç'un "*Parmak İzi*"……...56
1.1.43. Gülbahar Ünlü'nün "*Haz ve Hazan*"ı……57
1.1.44. Bedirhan Toprak'ın "*Gece Dili*"……57
1.1.45. İsmail Bayar'ın "*Güvercinler Üşüyor*"u……58
1.1.46. Bâki Ayhan T.'nin "*Fırtınaya Hazırlık*"ı……...58
1.2.Poetik Tarzlı Manzum Ön Sözler……59
1.2.1. Muallim Nâcî'nin "*Şerâre*"si……59
1.2.2. Tevfik Fikret'in "*Rübâb*-ı *Şikeste*"si……60
1.2.3. Mehmet Emin Yurdakul'un "*Türkçe Şiirleri*"……..62
1.2.4. Mehmet Âkif Ersoy'un "*Safahat*"ı……...63
1.2.5. Ahmet Hâşim'in "*Göl Saatleri*"……...68
1.2.6. Ahmet Hâşim'in "*Piyâle*"si……..70
1.2.7. Ahmet Hâşim'in "*Şi'r-i Kamer*"i……..73
1.2.8. Nâzım Hikmet Ran'ın "*Varan 3*"ü……...76
1.2.9. Behçet Kemal Çağlar'ın "*Erciyastan Kopan Çığ*"ı……..76

1.2.10.Faruk Nafiz Çamlıbel'in "*Bir Ömür Böyle Geçti*"si……79
1.2.11. Nâzım Hikmet Ran'ın "*Portreler*"i……88
1.2.12.Ercümend Behzad Lav'ın "*Açıl Kilidim Açıl*"ı……89
1.2.13. Arif Damar'ın "*Günden Güne*"si……92
1.2.14. Behçet Necatigil'in "*Divançe*"si……93
1.2.15. Behçet Necatigil'in "*En/Cam*"ı……..94
1.2.16. D. Ali Gültekin'in "*Akşama Sitem*"i……...97
1.2.17. Hüseyin Yurttaş'ın "*Kod Adı*: *Mansur*"u……...98
1.2.18. Betül Tarıman'ın "*Yol İnsanları*"……100

BÖLÜM 2: POETİK TARZLI OLMAYAN ÖN SÖZLER……...101
2.1.Poetik Tarzlı Olmayan Mensur Ön Sözler……101
2.1.1. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Nağme-i Seher*"i……...101
2.1.2. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Yâdigâr-ı Şebâb*"ı……101
2.1.3. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme* (I)"si……101
2.1.4. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme* (II)"si……102
2.1.5. Muallim Nâcî'nin "*Şerâre*"si……..102
2.1.6. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Ölü*"sü……..102
2.1.7. Muallim Nâcî'nin "*Fürûzan*"ı……102
2.1.8. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Belde*"si……103
2.1.9. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Kahpe*"si……..103
2.1.10. Cenab Şahabeddin'in "*Tâmât*"ı……104
2.1.11. İsmail Safa'nın "*Mensiyyât*"ı……104
2.1.12. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın "*Hiç*"i……104
2.1.13. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın "*Azab-ı Mukaddes*"i……..105
2.1.14. İbrahim Alâettin Gövsa'nın "*Çanakkale İzleri*"……...105
2.1.15. M. Celal Sılay'ın "*Ebedî Renkler*"i……..106
2.1.16. Haluk Nihat Pepeyi'nin "*Mütareke Destanı*"……...106
2.1.17. Muvaffak Sami Onat'ın "*Vazo*"su……107
2.1.18. Orhan Asena'nın "*Masal*"ı……...107
2.1.19. Besim Berkmen'in "*Heyecan Dalgaları*"……107
2.1.20. Ceyhun Atuf Kansu'nun "*Çocuklar Gemisi*"……...107

2.1.21. İsmail Safa Semenderoğlu'nun "*Gönül Diyor Ki*"si……108
2.1.22. İhsan Şensoy'un "*Kafamı Satıyorum*"u……108
2.1.23. Kenan Harun'un "*Dörtyolağzı*"……108
2.1.24. Attilâ İlhan'ın "*Duvar*"ı……109
2.1.25. Enis Behiç Koryürek'in "*Varidât-ı Süleyman*"ı……...109
2.1.26. Orhan Seyfi Orhon'un "*Hicivler*"i……109
2.1.27. Ahmet Cezar Arvasi'nin "*Sır*"ı……110
2.1.28. Ziya Mısırlı'nın "*Okulda Bir Yıl*"ı……110
2.1.29. Yusuf Ziya İnan'ın "*İçimizdeki Mevsim*"i……110
2.1.30. Halide Dolu'nun "*Dünyalık Misafir*"i……..110
2.1.31. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u……..110
2.1.32. Kemal Günen'in "*Daldan Damlalar*"ı……111
2.1.33. Neriman Saryal'ın "*Kasım*"ı……111
2.1.34. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Temmuz Bildirisi*"……111
2.1.35. Halil Soyuer'in "*Kin*"i……..112
2.1.36. H. Cengiz Alpay'ın "*Yaz Dedi*"si……112
2.1.37. H. Sina Akyol'un "*Gecenin Yeşil Ağladığı Saat*"i……...112
2.1.38. Şemsi Belli'nin "*Anayasso*"su……..113
2.1.39. Nevzat Üstün'ün "*Köprübaşı*"……..113
2.1.40. Nadir Şener'in "*Nerdesin*"i……...114
2.1.41. Tevhit Turnalı'nın "*Zerreler*"i……..114
2.1.42. A. Kadir'in "*Mutlu Olmak Varken*"i……114
2.1.43. Yaşar Nabi Nayır'ın "*Kahramanlar*"ı……..115
2.1.44. M. Turan Tekdoğan'ın "*Anılarımda Çocukluğum*"u……115
2.1.45. Zekiye Erçelik'in "*Tasavvufi Şiirler*"i……..115
2.1.46. Nadir Şener'in "*Bekleyiş*"i……115
2.1.47. Kemal Yerdeler'in "*Eskiler*"i……...115
2.1.48. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Kızılkuğu*"su……..116
2.1.49. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Rubailer*"i……116
2.1.50. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Esselâm*"ı……...116
2.1.51. Selahattin Kamber'in "*Namruna*"sı……..118
2.1.52. Ali Rıza Yalçın'ın "*Kara Saban*"ı……118

2.1.53. Nevzat Tezelli'nin "*Doğal'a Dönüş*"ü……118
2.1.54.Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin*"i 118
2.1.55. Adil Ali Atalay'ın "*Anadolum Anadolum*"u……118
2.1.56. M. Kuşakçıoğlu'nun "*Seni Bekliyorum*"u……119
2.1.57. İbrahim Sıtkı Hatipoğlu'nun "*Duygularım*"ı……119
2.1.58. Ayhan İnal'ın "*Dostlarım*"ı……..119
2.1.59. Coşkun Ertepınar'ın "*Zaman Bahçesinde*"si……119
2.1.60. Suat Yığmatepe'nin "*Gün Batarken*"i……..120
2.1.61. Aytunç Altındal'ın "*Dinmeyen*"i……..120
2.1.62. Üzeyr Lokman Çaycı'nın "*Akşamların Durağı*"……..120
2.1.63. Gülten Akın'ın "*Seyran Destanı"*……121
2.1.64. Abdurrahman Boztaş'ın "*Gebe Değiliz Tutsaklığa*"sı……..121
2.1.65. Kemal Katıtaş'ın "*Şiirlerle Gerçekler*"i……...122
2.1.66. Kemaleddin Şenocak'ın "*Hak Yolunda*"sı……122
2.1.67. Bedri Gürsoy'un "*Rubailer*"i……122
2.1.68. Adnan Özer'in "*Ateşli Kaval*"ı……122
2.1.69. Coşkun Ertepınar'ın "*Küçük Dünyamın İçinden*"i……...122
2.1.70. Ahmet Tiralioğlu'nun "*Serap*"ı……123
2.1.71. Ali Rıza Çopur'un "*Bir Sende Bir Bende*"si……123
2.1.72. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Dikiz Aynası*"……...123
2.1.73. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Taşlamalar Hicivler*"i……..123
2.1.74. H. Cengiz Alpay'ın "*Hoş Geldiniz*"i……124
2.1.75. Feyzi Halıcı'nın "*Dinle Neyden*"i……125
2.1.76. A. Orhan Arıtan'ın "*İnsanı Sev*"i……..125
2.1.77. Abdurrahim Karakoç'un "*Beşinci Mevsim*"i……125
2.1.78. İ. Hakkı Bilgin'in "*Vatan Ve Millet Sevgisi*"……126
2.1.79. Ayhan İnal'ın "*İstanbul'a Benziyorsun*"u……126
2.1.80. İlhan Geçer'in ""*Hüzzam Beste*"si……126
2.1.81. Coşkun Ertepınar'ın "*Dorukta Rüzgâr Var*"ı……...127
2.1.82. Habib Gerez'in "*Gökyüzüne Gülen Güller*"i……128
2.1.83. Çetin A. Özkırım'ın "*Üçleme*"si……...128
2.1.84. Muharrem Kubat'ın "*İz Bırakanlar*"ı……...129

2.1.85. Yağmur Atsız'ın "*Günlerimiz*"i……129
2.1.86. M. Halistin Kukul'un "*Kıbrıs Destanı*"……129
2.1.87. Murat Reis'in "*Balıkçı Kahveleri*"……...130
2.1.88. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun "*Destanlar Burcu*"……...130
2.1.89. A.Hamza Turabi'nin "*Bir Âlem*"i……130
2.1.90. Ahmet Yüter'in "*Haberin Var Mı*"sı……131
2.1.91. Müslim Çelik'in "*İhbarlı Gül*"ü……...131
2.1.92. Seyfi Şirin'in "*Devler ve Böcekler*"i……131
2.1.93. Abdurrahim Karakoç'un "*Gökçekimi*"……131
2.1.94. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun "*Alperenler Destanı*"……...132
2.1.95. Hamza Tanyaş'ın "*Zaman ve Mekân*"ı……132
2.1.96. Ömer Osman Erendoruk'un "*Ölmeden Ölmek*"i……..132
2.1.97. M. Halistin Kukul'un "*Şeyh Şamil Destanı*"……...133
2.1.98. M. Halistin Kukul'un "*Kanije Kalesi*"……133
2.1.99. Yunus Arıkan'ın "*Al Gözlerine Avuçlarına*"sı……133
2.1.100. Müjdat Kutucuoğlu'nun "*Afrolar Venüsler*"i……133
2.1.101. Halil Soyuer'in "*Sonbahar Çiçekleri*"……133
2.1.102. Mustafa Neceti Karaer'in "*Ses Mimarlarımız'dan*"ı……..134
2.1.103. Satılmış Çağlar'ın "*Ankara'dan Mektuplar*"ı……135
2.1.104. Cengiz Numanoğlu'nun "*Beytullah'ta Ben*"i……135
2.1.105. Orhan Şaik Gökyay'ın "*Bu Vatan Kimin?*"i……..135
2.1.106. Sedat Umran'ın "*Aynada Gün Doğumu*"……...135
2.1.107. Salih Güngör'ün "*Karlı Dağlar Geçit Vermiyor*"u……136
2.1.108. Mustafa Turan'ın "*Şafak Sökerken*"i……..137
2.1.109. Şükrü Alğın'ın "*Bir Damla Söz*"ü……..137
2.1.110. Hüseyin Erdoğan'ın "*Beşinci Mevsim*"i……137
2.1.111. Mehmet Ergönül'ün "*Seher Yeli*"……...137
2.1.112. Mikâil Bayram'ın "*Sarayi Divançesi*"……138
2.1.113. Hüseyin Peker'in "*İnsan Arkadaşınındır*"ı……138
2.1.114. Mehmet Yücel'in "*Özgürlük Güneşi*"……138
2.1.115. İsmail Acarkan'ın "*Gül Aşkın Ülkesidir*"i……..138
2.1.116. Talât Halman'ın "*İki'ler*"i……..139

2.1.117. İbrahim Özcan'ın "*Bebekler Beyaz Ağladı*"sı……139
2.1.118. Yılmaz Karakoyunlu'nun "*Rubailer*"i……139
2.1.119. Mehmet Erdoğan'ın "*Sessizlik Bozgunda*"sı……..139
2.1.120. Müslüm Üzülmez'in "*Hazinenin Anahtarı*"……...139
2.1.121. Soner Göktan'ın "*Gece Yarısı Söylenceleri*"……..140
2.1.122. Mahsun Dönmezer'in "*Dertli Şiirler*"i……...140
2.1.123. Abdurrahim Karakoç'un "*Yasaklı Rüyalar*"ı……..140
2.1.124. Ferman Karaçam'ın "*Aşk Buzlu Bir Yanardağ*"ı……140
2.1.125. Rahime Kışlal'ın "*Kentler Yıkıldı İçimde*"si……..141
2.1.126. Hasan Cihat Örter'in "*İki Satırlık Şiirler*"i……141
2.1.127. Osman Eğri'nin "*Muhabbet Bağı*"……141
2.1.128. Uğur Arslan'ın "*Deniz Feneri Şiirleri*"……..141
2.1.129. Ruhi Sağlam'ın "*Sevgi Dedikleri*"……..142
2.1.130. Mustafa Sağlam'ın "*Ya Tanrılar Aşık Olmasaydı*"sı……..142
2.1.131. Osman Yılmaz'ın "*Bir Akşam Üstü*"sü……..142
2.1.132. Necdet Karasevda'nın "*Tükeniş Saati*"……...143
2.1.133. Nurdane Uzun'un "*Duygulardan Esintiler*"i……..143
2.1.134. Oktay Benson'un "*Al Yüreğini Eline*"si……143
2.1.135. Mustafa Özçelik'in "*Gül ve Hançer*"i……143
2.1.136. Halil Altuntaş'ın "*O'na Doğru*"su……..143
2.1.137. Seca Hayriye Dilhun'un "*Leylâ Bende En Leylâ*"sı……...144
2.1.138. Hanifi Şimşek'in "*Benim Yurdum*"u……..144
2.1.139. Hasan Canpolat'ın "*Çok Güzeldir Anadolu*"su……..144
2.1.140. İbrahim Baştuğ'un "*Kavis*"i……...145
2.1.141. Mehmet Ömür'ün "*oyuncAŞKçı*"sı……145
2.1.142. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*"i……...145
2.1.143. Fikret Kuşçuoğlu'nun "*Çiçek Açtı Şiirler*"i……146
2.1.144. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Biz ki Abdalız ve Çıraklarız*"ı……146
2.1.145. Muammer Erkul'un "*Sen İstanbul Olsaydın*"ı……...146
2.1.146. Birhan Keskin'in "*Y'ol*"u……...147
2.1.147. Cevat Bayraktar'ın "*İstanbul'dan Horyatlar*"ı……...147
2.1.148. Mehmet Tüfekçi'nin "*Vatan Ana*"sı……...148

2.2.Poetik Tarzlı Olmayan Manzum Ön Sözler……...148
2.2.1. Tevfik Fikret'in "*Rübâb-ı Şikeste*"si……..148
2.2.2. İlhami Bekir Tez'in "*24 Saat*"i……...149
2.2.3. M. Niyazi Akıncıoğlu'nun "*Haykırışlar*"ı……..149
2.2.4. Behçet Necatigil'in "*Yeldeğirmenleri*"……...149
2.2.5. Hüseyin Ulaş'ın "*İçimdeki Dünya*"sı……..150
2.2.6. Necati Cumalı'nın "*Harbe Gidenin Şarkısı*"……..151
2.2.7. Süleyman Sevgel'in "*Bir Gönül Dile Geldi*"si……...152
2.2.8. Arif Damar'ın "*İstanbul Bulutu*"……152
2.2.9. Arif Damar'ın "*Kedi Aklı*"……..153
2.2.10. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u……..153
2.2.11. Arif Damar'ın "*Saat Sekizi Geç Vurdu*"su……...154
2.2.12. Nurer Uğurlu'nun "*Masal*"ı……..155
2.2.13. Muharrem Vakar'ın "*Korku Zambakları*"……156
2.2.14. Halil Uysal'ın "*Yersu*"su……..156
2.2.15. Arif Damar'ın "*Alıcı Kuşu*"……..156
2.2.16. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Ağlasun Ayşafağı*"……157
2.2.17. Coşkun Ertepınar'ın "*Şu Dağlar Bizim Dağlar*"ı……157
2.2.18. Arif Damar'ın "*Seslerin Ayak Sesleri*"……158
2.2.19. Nezihe Özcan'ın "*Anayasa Öksüzü*"……158
2.2.20. Hilmi Yavuz'un "*Bedreddin Üzerine Şiirler*"i……159
2.2.21. Ahmet Metin Şahin'in "*Sabrın Acı Suları*"……..159
2.2.22. Metin Altıok'un "*Gezgin*"i……...160
2.2.23. Oktay Rifat Horozcu'nun "*Çobanıl Şirler*"i……161
2.2.24. Bedrettin Aykın'ın "*Ezilen*"i……161
2.2.25. Zühtü Bayar'ın "*Zaman Aynası*"……..162
2.2.26. Can Yücel'in "*Şiir Alayı*"……163
2.2.27. Mustafa Necati Karaer'in "*Kerem ile Aslı*"sı……...163
2.2.28. Nâzan Güntekin'in "*Sahiller Denizin Sonu Değil Ki*"si……...163
2.2.29. Nevzat Çelik'in "*Müebbet Türküsü*"……164
2.2.30. Yılmaz Odabaşı'nın "*Talan İklimi*"……..164
2.2.31. Müslim Çelik'in "*Peryavşan*"ı……165

2.2.32. Yılmaz Odabaşı'nın "*Feride*"si……166
2.2.33. Ahmet Erhan'ın "*Deniz*, *Unutma Adını*"……..166
2.2.34. Arif Damar'ın "*Onarırken Kendini*"si……..167
2.2.35. Hulki Aktunç'un "*Şarkılar*"ı……167
2.2.36. Elif Gevgilili'nin "*Düş İzi*"……...168
2.2.37. Nurullah Genç'in "*Yanılgı Saatleri*"……170
2.2.38. Arif Arslan'ın "*Yollar*"ı……170
2.2.39. Nurer Uğurlu'nun "*Mor Beyaz Arası*"……..171
2.2.40. Arif Dülger'in "*Ses Ver Bana*"sı……..171
2.2.41. Şahin Taş'ın "*Kün*"ü……172
2.2.42. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Su Sesine Vurgun Mekânsız Kuşlar Şiiri*"…….173
2.2.43. Hasan Öztoprak'ın "*Kırklar Kitabı*"……173
2.2.44. Mustafa Aydoğan'ın "*Bahar Köpüğü*" ……....174
2.2.45. Ali Püsküllüoğlu'nun "*Zamansız*"ı……...175
2.2.46. Bülent Ecevit'in "*Bir Şeyler Olacak Yarın*"ı……175
2.2.47. Osman Yılmaz'ın "*Çocuklara Düş Bahçeleri* "……...176

BÖLÜM 3: POETİK TARZLI SON SÖZLER……...177
3.1. Poetik Tarzlı Mensur Son Sözler……..177
3.1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Çile*"si……..177
3.1.2. M. Celal Sılay'ın "*İlişki Deyimleri*"……...192
3.1.3. H. Rıdvan Çongur'un "*Ses*"i……...193
3.1.4. Yılmaz Odabaşı'nın "*Sakla Yamalarını Kalbim*"i……..193
3.2. Poetik Tarzlı Manzum Son Sözler……195
3.2.1. Nâzım Hikmet Ran'ın "*835 Satır*"ı……195
3.2.2. Yılmaz Odabaşı'nın "*Aşk Bize Küstü*"sü……197
3.2.3. Ahmet Can Akyol'un "*Şairler Erken Ölür*"ü……198

BÖLÜM 4: POETİK TARZLI OLMAYAN SON SÖZLER……202
4.1. Poetik Tarzlı Olmayan Mensur Son Sözler……..202
4.1.1. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Makber*"i……..202
4.1.2. Ruhi Sağlam'ın "*Sevgi Dedikleri*"……..202

4.2. Poetik Tarzlı Olmayan Manzum Son Sözler……202
4.2.1. Sabahattin Ali'nin "*Dağlar*"ı……..202
4.2.2. Şükrü Enis Regü'nün "*Buğu*"su……203
4.2.3. Necati Cumalı'nın "*Harbe Gidenin Şarkısı*"……..203
4.2.4. Munis Faik Ozansoy'un "*Hayâl Ettiğim Gibi*"si……203
4.2.5. Oktay Rifat'ın "*Aşağı Yukarı*"sı……204
4.2.6. Cahit Külebi'nin "*Rüzgâr*"ı……204
4.2.7. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u……205
4.2.8. Kemal Günen'in "*Daldan Damlalar*"ı……...205
4.2.9. Muharrem Vakar'ın "*Korku Zambakları*"……..205
4.2.10. Tevhit Turnalı'nın "*Zerreler*"i……..206
4.2.11. Şemsi Belli'nin "*Otopsi*"si……...206
4.2.12. Nezihe Özcan'ın "*Anayasa Öksüzü*"……207
4.2.13. Gülten Akın'ın "*Ağıtlar Ve Türküler*"i……207
4.2.14. Metin Altıok'un "*Gezgin*"i……...207
4.2.15. Hilmi Yavuz'un "*Doğu Şiirleri*"……..208
4.2.16. Zühtü Bayar'ın "*Zaman Aynası*"……..208
4.2.17. Hüseyin Yurttaş'ın "*Gecede Kanat Sesleri*"……209
4.2.18. Hulki Aktunç'un "*Sır Kâtibi*"……...209
4.2.19. Orhan Alkaya'nın "*A! Etika*"sı……210
4.2.20. Hulki Aktunç'un "*Şarkılar*"ı……210
4.2.21. Oruç Aruoba'nın "*Geç Gelen Ağıtlar*"ı……210
4.2.22. Şükrü Erbaş'ın "*Bütün Mevsimler Güz*"ü……211
4.2.23. Nurer Uğurlu'nun "*Mor Beyaz Arası*"……..212
4.2.24. Can Yücel'in "*Seke Seke*"si……..212
4.2.25. Mustafa Özçelik'in "*Diriliş Türküsü*"……..212
4.2.26. Hakkı Engin Giderer'in "*Status*"u……...212
4.2.27. Haydar Ergülen'in "*Ölüm Bir Skandal*"ı……..213
4.2.28. Gökhan Evliyaoğlu'nun "*Filozofça*"sı……214
4.2.29. Mehmet Gülal'ın "*Gönülden Gönüle Şiirler*"i……214
4.2.30. Ahmet Ayberkin'in "*Ağaran Dünya*"sı……214
4.2.31. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*"i……215

4.2.32. İbrahim Ethem Bingül'ün "*Haziran Küllerimi Savurdu*"su…….216

SONUÇ VE ÖNERİLER……..217

KAYNAKLAR……...220

ÖZGEŞMİŞ……...228

KISALTMALAR

YKY : Yapı Kredi Yayınları

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

TDK : Türk Dil Kurumu

SAÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Yüksek Lisans Tez Özeti**

Tezin Başlığı : Modern Türk Şiirinde Ön Sözler ve Son Sözler	
Tezin Yazarı : Selim Bingöl	**Danışman :** Prof. Dr. Hasan AKAY
Kabul Tarihi : 27 / 06 / 2007	**Sayfa Sayısı :**xiv (ön kısım)+228(tez)
Anabilimdalı : Türk Dili ve Edebiyatı	**Bilimdalı :** Yeni Türk Edebiyatı

Mukaddime veya ön söz olarak tanımlanan metinler Türk şiirinde önemli bir yere sahiptir. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Makber*", Recâizâde Mahmud Ekrem'in "Zemzeme (III)", Ahmet Hâşim'in "Piyâle", Orhan Veli'nin "Garip" mukaddimeleri Türk şiirinin önemli metinleri olmuşlardır. Son söz diye değerlendirdiğimiz Necip Fazıl'ın "Poetika"sı hariç tutulursa, son sözlerin, ön sözler kadar, değer arz etmediği söyleyebilir.

Çalışmamız, Tanzimat edebiyatından, 2006 yılına kadar yayımlanmış şiir kitaplarının ön söz ve son söz varlığına eğilmiştir. Eserin sahibine değil de başka birine ait ön sözler, incelemeye dâhil edilmemiştir.

Çalışma esnasında ön sözlerin genellikle mensur, son sözlerin ise genellikle manzum olduğu tespit edilmiştir. 259 ön sözün sadece 65'i; 41 son sözün ise 35'i manzumdur.

Çalışmamız, dört ana bölümden oluşmaktadır. Her ana bölüm kendi içinde "mensur" ve "manzum" tasniflerini içermektedir.

"Giriş" bölümünde "ön söz" kavramına ilişkin açıklamalar yapılmıştır.

Birinci ana bölüm "Poetik Tarzlı Ön Sözler" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde 46 mensur ve 18 manzum metin incelenmiştir.

İkinci ana bölüm "Poetik Tarzlı Olmayan Ön Sözler" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde 148 mensur ve 47 manzum metin değerlendirilmiştir.

Üçüncü ana bölüm "Poetik Tarzlı Son Sözler" ismini taşımaktadır ve 4 mensur, 3 manzum metin incelenmesinden oluşmaktadır.

Dördüncü ana bölüm "Poetik Tarzlı Olmayan Son Sözler" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde ise 2 mensur, 32 manzum metin tahlil edilmiştir.

"Sonuç" bölümünde "şiir"e ilişkin tarifler ve araştırmanın sonuçları verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ön Söz, Son Söz, Poetik, Tahlil.

Title of the Thesis : The Prologues and Epilogues at Modern Turkish Poetry	
Author : Selim Bingöl	**Supervisor :** Prof. Dr. Hasan AKAY
Date : 27 / 06 /2007	**Nu of pages :**xiv (pre text)+228(main body)
Department : Turkish Language and Literature	**Subfield :** Modern Turkish Literature

The essays described as introduction or prologues have a great importance in Turkish poetry. The prologues of "Makber", "Zemzeme (3)", "Piyale", "Garip" by Abdülhak Hâmid Tarhan, Recaizade Mahmud Ekrem, Ahmet Hâşim and Orhan Veli recpectively have been the considerable essays of the Turkish poetry. Ecpect Necip Fazıl's "Poetika", evaluated as epilogue, une can state that epilogues are not valuable as prologues.

Our study has researched the prologues and epilogues of poem boks published between Tanzimat literature and 2006. The prologues not belonging to the writer himself, have not been included within the research.

During the study it is determined that prologues and epilogues were generally prose or verse respectively. Only 65 of 259 prologues and 35 of 41 epilogues were in verse.

Our study was composed of four main sections that each one contains the proses and verses classifications within themselves.

The terms of "prologue" is explained in the introduction part.

The first main section in which 46 proses and 18 essay in verses were evaluated has the headline of "The Prologues with Poetic Style".

The second main section where 148 proses and 47 essays in verses were evaluated was named as "The Prologues With No Poetic Style".

The third section was named as "The Epilogues With Poetic Style" and was composed of evaluations of 4 proses and 3 essays in verses.

The fourth main section was named as "The Prologues With No Poetic Style" and 2 proses and 32 essays in verses were analyzed within.

In the final section, in addition to the descriptions for poem, results of the research were also given.

Keywords : Prologue, Epilogue, Poetic, Essay.

GİRİŞ

"Modern Türk Şiiri" üzerinde çok ve çeşitli çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Her çalışma modern şiirin daha çok bilinmesine vesile olmuştur. Biz, "Modern Türk Şiirinde Ön Sözler ve Son Sözler" isimli bu çalışmamızda, modern şiirimizin raflarında yer almış şiir kitaplarının "ön söz" ve "son söz" başlıklı veya bu nitelikteki metinlerini ele aldık.

"Mukaddime" kavramından doğmuş olan "ön söz" kavramına ilişkin açıklamaları faydalı buluyoruz. "Dîbâce, mukaddime ve ön söz" bu alana ilişkin serüvenin önemli kavramları olarak görülmektedir.

Tahir Üzgör, "dîbâce"nin anlamını bulma adına şu açıklamaları yapar:

> "Dîbâce bir görüşe göre Farsça dîbâ kelimesinden +çe ekiyle yapılmıştır. Dîbâ ise ipekli ve renkli bir kumaşa, atlasa veya canfese, altın veya gümüşle karışık olarak dokunmuş ve birçok çeşidi bulunan kumaşlara verilen isimdir. Dîbâcenin 'sevgilinin yüzü anlamına gelen dîbâhın Arapçalaşmış şekli olan ve 'dallı çiçekli bir cins ipek kumaş; bir yazı türü mânâlarında kullanılan dîbâc (deybac) kelimesinden geldiği de kaydedilmektedir (Dihhuda, 'Dîbâc, Dîbâce' md.leri). Kelimeye genellikle 'c'li şekliyle rastlanması ve kullanıştaki anlamları, bu iki görüşten ikincisinin daha doğru olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Dîbâce, 'İran şahlarının giydiği çok süslü bir üstlük; kitabın nakışlarla müzeyyen ve müzehhep olan yüzü, süslü ilk sayfaları' gibi mânâlarda da kullanılmıştır. Buradan mecazî olarak 'her nesnenin yüzü ve başlangıcı; yumuşak cilt, sevgilinin yüzü; zengin bir üslûpla yazılmış bir beytin veya kitabın mukaddimesi, ön söz gibi anlamlar doğmuştur" (Üzgör, 1994:277).

"Mukaddime" kavramının açıklanması ise İsmail Durmuş tarafından şöyle yapılır:

> "Sözlükte 'öne geçmek' anlamındaki kudûm masdarının 'tef'il' kalıbından ism-i fâili olan mukaddime kelimesinin anlamından (öne geçen) hareketle ordunun öncü birliğine 'mukaddimetü'l-ceyş' adı verilmiş, buradan istiare yoluyla kitapların ve ilmî bahislerin başında yer alan ön söz, sunuş ve giriş yazılarına da mukaddime denilmiştir. Arap dilinde mukaddime terimi ilk defa 'kıyas ve istidlâlde bir çıkarımın veya sonuç önermesinin kendilerine dayandığı öncül önermeler kümesinden her biri' karşılığında mantık ilminde ortaya çıkmış, daha sonra kelâm ilminde fıkıh usulünde kullanılmaya başlanmıştır. Kelimenin 'ön söz' veya 'giriş' anlamını kazanması bu süreçten sonradır" (Durmuş, 2006:115).

"Ön söz" için gerekli açıklamayı Hamza Zülfikar şöyle yapar:

> "Bir kitabın veya bir tezin başlangıcına tanıtma amacıyla yazılan ve genellikle bir iki sayfadan oluşan metne ön söz adı verilir. Ön sözün ne olduğu, ne gibi bilgilerden veya bölümlerden oluşacağı yeterince anlaşılmış değildir. Bu bölüm bir yerde eserin yazılış sebebini açıklar. Ön söz asıl konuya girmeden eserin işleniş

> biçimini, amacını, eser hazırlanırken tutulan yolları belirten bölümdür. Bir, bir buçuk veya iki sayfa tutar. Bu bölümün son paragrafı bazen bir teşekkürle biter. Katkı yapanlara, inceleyip yol gösterenlere, düzeltmelerde bulunanlara teşekkür edilir.
>
> Ön söze eskiden mukaddime, medhâl, dibace denmiştir. Arapça olan bu kelimelerin yerine Cumhuriyet döneminde ön söz önerilmiştir. Ön söz 1928'de yayımlanan İmlâ Lûgati'nde yoktur. Görüldüğü gibi ön söz'ün kullanıma girmesi 1930'lu yıllara rastlamaktadır. 1934 yılında yayımlanan Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu'nda ön söz kelimesi, mukaddime, dibaçe karşılığı olarak önerilmiştir" (Zülfikâr, 2005:?).

Genelde "mukaddime ve ön söz" kelimeleri, eser başlangıçlarında kullanılsa da bu kelimelerin yerine başka kelimeler de kullanılmış ve kabul görmüşlerdir.

Tahir Üzgör, "dîbâce, mukaddime ve ön söz" yerine "eskiden ve günümüzde" başka hangi kelimelerin kullanıldığını şöyle sıralıyor:

"mukaddeme, mukaddimât, takdim, ifade, meram, ifâde-i mahsusa, ifâde-i meram, iftitah, methâl, temhîd, tasdîr, giriş, başlangıç, ön söz, ilk söz, birkaç söz, sunuş, sunu"(Üzgör, 1994:278).

Hamza Zülfikar ise "mukaddime, dibaçe, methâl, prolog, ön söz, ön deyiş, sunu, sunuş, söz başı" şeklinde sıralama yapmıştır.

"Mukaddime, dîbâce ve ön söz" kullanımı eski ve yeni edebiyatımızda farklılıklar arz etmektedir. Bu sebeple bu iki edebiyata dair değerlendirmelere de göz atmak gerekmektedir.

Divan edebiyatını "mukaddime" bağlamında değerlendiren Mustafa Uzun şunları söyler:

> "Türkçe divanlarda genellikle mukaddime bulunmamaktadır. İstanbul kütüphanelerinde tesbit edilen 492 şaire ait 2500'ün üzerindeki divan nüshasından sadece otuz sekizinin mukaddimesi olduğu ve bunların çoğunda mukaddime yerine 'dîbâce' bir ikisinde 'iftitah' ve 'ifade' kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Divan dîbâceleri üç beyitten kırk yaprağa kadar farklı hacimlerde olmakla birlikte çoğu ortalama birkaç sayfadır. Divanların ekseriyetinde dîbâce bulunmaması, şairler arasında bu eserlere mukaddime yazma geleneğinin yerleşmemesine ve müstensihlerin bunları istinsah etme konusundaki isteksizliklerine bağlanmaktadır" (Uzun, 2006:117).

"Yeni Türk Edebiyatı" adına mukaddimenin kullanımına ilişkin değerlendirmeyi Orhan Okay şöyle yapar:

> "Şiir, roman, tiyatro gibi edebî çalışmalarda mukaddime yaygın olmamakla birlikte özellikle 19. yüzyılda yeni bir türün veya herhangi bir yeniliğin ilkleri olma iddiasını taşıyan eserlerde bu yeniliği açıklayan bazen oldukça uzun mukaddimeler yazılmıştır. Nâmık Kemal'in Celâleddin Harzemşah adlı tiyatro eserinin ilk neşrinden sonra kaleme aldığı, ayrı bir kitap hâlinde de yayımlanan Mukaddime-i Celâl, mukaddime sınırlarını aşarak müellifin tiyatro ve edebîyat hakkındaki görüşlerini ifade eden bağımsız bir çalışma hüviyeti kazanmıştır. Bunun gibi Abdülhak Hâmid'in Makber mukaddimesi ile Ahmed Hâşim'in Piyale'nin baş tarafına koyduğu "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" da türünün önemli metinlerindendir. Garip mukaddimesi de Orhan Veli ve arkadaşlarının şiir görüşlerinin bir beyannamesi özelliği taşır" (Okay, 2006:118).

"Son söz" kavramının ise "ön söz"ün zıttı olarak, Cumhuriyet döneminde kullanıldığını söyleyebiliriz.

Çalışmanın Konusu

Çalışmamız, Tanzimat edebiyatından günümüz edebiyatına uzanan bir aralığı kapsamaktadır. Konu, bu aralıkta yazılmış, başta önemli eserler olmak üzere, bütün şiir kitaplarının "ön söz" ve "son söz"lerinin incelenmesidir.

Çalışmanın Önemi

Çalışma, evvela, yüzlerce şiir kitabında "ön söz" ya da "son söz" varlığının olup olmadığını ortaya koymaktadır.

Çalışmanın diğer bir önemi, incelenen metinlerin şiire dair neler söylediğini veya neler söylemek istediğini gözler önüne sermesidir.

Çalışmanın Amacı

Çalışmamız, modern şiirimizdeki "ön söz"leri ve "son söz"leri nitelik olarak değerlendirmeyi amaçlamıştır. Buradan hareketle şiire dair söylenenlerin toplu değerlendirmesi amaçlanmış, şiir sahasında geçmişten günümüze nelerin olup bittiğinin etüdü sağlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmamızda, her metin "Poetik Tazlı Olan" veya "Poetik Tarzlı Olmayan" şeklinde gruplandırılmış, sonra bu gruplar da kendi içinde "mensur" ve "manzum" olarak başlıklandırılmıştır.

Bir metnin poetik olup olmadığı, bugüne kadar haklarındaki kabullerden yola çıkılarak tespit edilmiştir. Haklarında bir kanaat olmayanlar ise şiire ve şaire dair önemli sözler söyleyip söylemediklerine bakılarak sınıflandırılmışlardır.

Metinlerde öne çıkan düşünceler, genel yazı puntosundan biraz küçük yazılmışlardır. Bu bölümlerdeki maddelerin başında bulunan rakam ve harfler tarafımızdan konulmuştur.

Metinler daha çok "okur merkezli" bir tahlile tâbi tutulmuşlardır.

BÖLÜM 1: POETİK TARZLI ÖN SÖZLER

1.1. Poetik Tarzlı Mensur Ön Sözler

1.1.1. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Makber*"i[1]

"*Makber*"in birinci baskısı 1885, ikinci baskısı ise 1922 yılında yapılır. Abdülhak Hâmid Tarhan, birinci baskıya "İlk Tab'a Mukaddime", ikinci baskıya ise "Son Tab'a Mukaddime" yazılarını koyar. Ayrıca, mukaddimelerden sonra "Ah Ey Zâir" isimli bir paragraflık yazı da yer almaktadır. Bu yazının tarihi 21 Nisan 1885'i göstermektedir. Hâmid, ilk mukaddimede sadece "*Makber*"den söz ederken, son mukaddimede "*Ölü*" isimli eserinden de bahseder.

"Makber'in ön sözü ile nesir yeni bir yola girmiştir." değerlendirmesinde bulunan İnci Enginün, Cenab Şahabeddin'in eser hakkındaki görüşlerini aktarır:

> "Edebiyatımız ilk nesir sanatını Makber mukaddimesiyle kazandı. Ondan evvel mukaffa, müsecca ve hattâ murassa sahifelerimiz vardı; lakin hep onlar nesirlikten çıkmış ve nazım olamamış birer hünsa-yı edebî idiler. Makber'in mukaddimesini okuyuncaya kadar, öyle sanıyorduk ki, nazma yaklaşmalı ki nesir güzellensin. Nesir ve nazmın ayrı ayrı bir malikânesi olduğunu ve havza-i nazmdan uzak bir nesir sanatı bulunduğunu bize Makber mukaddimesi öğretti. Ondan evvel edebiyatımızda ecriture artiste dedikleri şey meçhuldü. Makber'in tekrar edeyim, mukaddime ve metninden edebiyatımız iki büyük ders aldı: Ders-i sanat ve ders-i samimiyet."[2]

Mehmet Kaplan, "*Makber"* mukaddimesini edebiyat tarihi açısından değerlendirir:

> " Makber mukaddimesi, edebiyat tarihimizde, yeni bir şiir telakkisi ifade eden en kuvvetli metinlerden biridir. Hâmid, burada, vücuda getirdiği ve tarihten itibaren vücuda getirmek istediği şiirin mahiyetini, çok kesif ve bariz bir surette anlatır. Recaîzâde Ekrem ve ondan sora gelen büyük bir ekseriyet, bu mukaddimede ortaya konulan şiir telakkisini tefsir ve tekrar etmiş; hattâ bugün yeni sanat görüşleriyle temas etmemiş bazı kimseler, aynı telakkinin nüfuzu altından kendilerini kurtaramamışlardır. Fakat hemen söylemek lazımdır ki Hâmid'in bu şiir telakkisi ve şiiri, edebiyat tarihimizde mühim bir merhâle olmuş, şiirimizin tekâmülünde büyük bir rol oynamıştır. Bununla beraber, ayni telakkinin zamanımıza kadar süren tesirinin, sakat bir cereyanı beslediği de inkâr olunamaz" (Kaplan, 1998:65).

Mehmet Kaplan, Hâmid'in şiir telakkisini ve şiirini şu şekilde özetler:

"a) Gayrişuurun şiiri, b) Aşırı derecede ferdi şiir!"(Kaplan, 1998:66).

---

[1] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 31.
[2] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 9.

"*Makber*"in ilk cümlesinde, "Makber fena bulmuş bir vücudun bekâsı için yapıldı" şeklinde bir gerekçe yer almaktadır. Gerçekte öyle mi? Bu şiir ile en çok yaşayan kim oldu? Şairi mi yoksa müsebbibi mi? *Makber*'de o "fena" yoktur. O "fena"nın şairde meydana getirdiği çağrışımlar vardır. "Fatma Hanım"ın fizikî ve ruhî portresini "*Makber*"i okuyarak çizemeyiz. Onun varlığını hissederiz, ama onu göremeyiz. Çok önemlilerin saklandığı, korunduğu kadar o "fena" da saklı bırakılmıştır. "Mukaddime"de dahi onun ismi ve herhangi bir özelliği geçmemektedir. Bu gizlilik şahsına saygıdan dolayı değil de bir ihmal ise "Makber" o "fena"nın bâkiliğine hizmet etmez. Gerçekte ayakta kalan, metin olarak şiir ve şair vardır. Daha paragraf bitmeden "Makber hiçtir; lakin bence bir şeydir" itirafı yer alıyor. Makber hiç ise bir şahsı nasıl ebedî kılar? Şairine göre bir şey ise neden "hiçtir" denildi? Hiçlik Fatma Hanım'a göre mi, okura göre mi, şiire göre mi?

Eser okunup tedkik edildiğinde, ondan hiçbir şey anlaşılmayacağı iddia edilmektedir. Tıpkı "kabristanı dolaşarak çıkıp gidenler" gibi. Acaba mezarlığı her dolaşan kendisine bir mesaj yüklemeden mi çıkıp gider? Eser mezarlığa benzetildiğine göre her mısrayı bir mezara eş tutabiliriz. Bu durumda şiirin hayata dair bütün emarelerinin son bulduğunu, zamana yenik düştüğünü dile getirmiş oluruz. Ondan hiçbir şey anlamamaktan ne kastediliyor? Gerçekten bir anlamının olmadığı mı, yoksa okurun idrâk gücünün o metni anlamaya yetmeyeceği mi?

"*Makber*"in ön sözü ile son sözü; ismi ile içi aynı kefeye konuluyor. İsmi üzerinde düşünmek, içeriğini okumaya sayılıyor. O hâlde her okuyucu yeni bir makber meydana getirecektir. Fakat bu makberlerin başlıca vasfı hiç ve boş olacaktır. Tam burada "bence bir şeydir" oyununa cevap bulabiliriz: Sanki "Sizin makberleriniz bir hiçtir, ama benim yazdığım makber bir şeydir." denilmek istenmiştir.

"Bu kitap kabristanda yazıldı ki, bedbaht müellifini iyi tanıyanlara keder, tanımayanlara ise kelâl verir." sözü ile yeni, müphem duruşların kapısı aralanıyor. Bu kitap kabristanda yazıldı ne demek oluyor? Yoksa Hâmid, yaşadığı evi, hattâ bu dünyanın hepsini mezarlık mı kabul ediyor? Belli ki Fatma Hanım ölerek gerçek mezara giderken, Hâmid'e de evi mezar yapmıştır. Dahası Hâmid'in kendisi de mezar olabilir. Çünkü Fatma Hanım öldükten sonra, Hâmid'in kafasında ve kalbinde daha

fazla yer edinmiştir. Fatma Hanım'ın bedeni toprağa girerken, canı, ruhu âdeta Hâmid'de yurt kurmuştur. Hâmid'in feryadı, bedensiz canı taşıyamamaktan ibarettir.

Eseri bastırmamanın daha doğru olduğunu kabul ettiği hâlde, onu okura sunmayı, kendini daha fazla perişan etmesin diye düşünmüştür. Bu o gizli yükü taşıyamamanın itirafıdır:

"Kitabı yazıp da evrakım içinde hıfzetmek ise efkâr-ı müteeyyise yahut âzâ-yı meyyite gibi perişanlığına hizmet eder. Ben o perişanlığa tahammül edemem."[3]

Şair, "*Makber*"in kendinden daha uzun yaşayacağına inandığı için onu neşretmiştir. Bu inanç, "*Makber*"in sadece Fatma Hanım'a mersiye değil, şair için de bir mersiye olma emelini taşır. Yazdıran öldü, yazan öldü, geriye yazılan kaldı.

Şu paragrafla beraber yol haritası biraz değişiyor:

"Makber'in havi olduğu feryatlar ayrı ayrı birtakım kabirlerdir. Fakat bunların hepsinde yalnız bir vücut defin bulunuyor. O vücut ise, bana sevdiğim bir yüzde tecelli eden insaniyettir."[4]

Burada önemi vurgulanan nedir? Sevilen yüz mü, yoksa insaniyet mi? Somut bir sebepten soyut sebebe doğru uzanıyoruz. Hâmid'in feryadı, Fatma Hanım'ın zâtından ziyade, sıfatına bina ediliyor. Bu hem feryadı geçici kılar hem de samimiyetten uzak düşer. Çünkü zâtın aynısı bulunmaz, ama "insaniyet" sıfatını taşıyan çok kişi çıkabilir.

Hâmid, Fatma Hanım'a "bîçare" der. Bu ifade bahsi geçen kişinin bu dünyadan gün görmeden ayrılışını vurgular. Şair, ondan yoksun kalmaktan daha çok, onun yoksun kaldıklarına yanar. Bunun adı aşk ve ayrılık olmaz. Acının sebebi farklıdır.

Hâmid, "*Makber*"i okuyan için " Benim şairliğimden bir nişan bulmaz." diyor. Çünkü ona göre "En doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememek"tir. Hâmid, bunu söylediği hâlde yine kendini şairden sayar. Hattâ "*Makber*"de bazı bölümlerin kendine ait olamayacağını söyler, onları kendisinin dahi anlamadığını söyler. Kaos, "*Makber*"de, "*Makber*"in mukaddimesinde ve şairin iddialarında devam eder.

---

[3] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 37.
[4] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 37.

“Makber, uğradığım felaketin ağırlığına nisbetle hafif, derinliğine nisbetle tehi, şiirliğine nisbetle hiçtir. Fakat, bana nisbetle bir şeydir.” cümlelerinde yeni bir çelişki ortaya çıkıyor. Burada da zât ve sıfat ikilisi yer alıyor. Yukarıda Fatma Hanım’ın sıfatı önemsenirken, Hâmid’in kendi söz konusu olunca zâtı önemli gösteriliyor.

“*Makber*”, sema ile mezarın birleşmesi olarak düşünülmüş. Hâmid, buna razı değil. O, sema ile mezarın ayrılığını ve bu hâlde figan etmeyi istiyor. Eğer böyle olsaymış, yazdıkları şiir olurmuş. Bu açıdan bakınca Fatma Hanım, semayı ayakta tutan kişi oluyor. Fatma Hanım ölünce semanın direği, dolayısıyla Hâmid’in şiir yazma boşluğu kayboluyor. Sormak lazım: Hâmid, Fatma Hanım’dan ayrılmaya mı, şiir yazma imkânını veren alanın yok olduğuna mı ağıt yakmıştır? Yine bunlardan dolayı mıdır ki “*Makber*” şiir değildir diyor.

Hâmid “Makber’i ise hiç beğenmiyorum, çok seviyorum” sözünü edebiyat ve Fatma Hanım açısından değerlendiriyor. Beğenmiyor; çünkü edebî bulmuyor. Seviyor; çünkü “O”nu anlatıyor. İyi niyet ile bakınca “O” zamirini Fatma Hanım diye düşünebiliyoruz. Fakat şairin “O”su ile bizim “O” muz birbirini tutuyor mu acaba? Bu içi boş harf, kimin tarafından ne ile dolduruluyor?

Hâmid, eserini, kafiyeli olduğu için de beğenmiyor. Sanki, eseri aşağılamak için her istenmeyeni koymuş. Bu çabası da yoruma açıktır. “*Makber*” mukaddimesinin en son cümlesi “Zâirinden Fâtiha niyaz ederim.” dileğinden oluşmaktadır. Dikkat edilirse okuyandan denilmemiş…

“*Makber*” için birçok tanım yapılmış, ama tarif silsilesi bitirilememiş. Yapılan tarifler:

> “a) Makber, gönlümdeki feryattan yapılmış mezardır.
>
> b) Makber, edebiyat âleminin âhiretidir.
>
> c) Makber, edebî hayatımızın kabristanıdır.
>
> d) Makber, benim zevalimdir.
>
> e) Makber, bir merhum için mezardır.
>
> f) Makber makber değildir.
>
> g) Makber, bir türbedir. Makber, bir türbe değildir.
>
> h) Makber, bir mabettir. Makber, bir mabet değildir.
>
> ı) Makber, bir küredir. Makber, bir küre değildir.

i) Makber, nakayıs-ı edebîyyedir.

j) Makber, nakayıs-ı insaniyedir.

k) Makber, bir ruhun maneviyatıdır.

l) Makber, onun hâlidir.

m) Makber, onun resmidir.

n) Makber, onun hayalidir.

o) Makber, onun heykelidir.

ö) Makber, onun mezarıdır.

p) Makber, onun hiç beğenilecek yeri kalmayan hayatıdır.

r) Makber, edebiyat nokta-i nazarına karşı çirkin bir çocuktur.

s) Makber, hakir bir feylesoftur.

ş) Makber, güzelliği olmayan bir masumluktur.

t) Makber, şüpheli hikmettir.

u) Makber, kusurlu bir hüsündür.

ü) Makber, musannalı bir feryattır.

v) Makber, mamur bir mezardır.

y) Makber, parlak bir magriptir.

z) Makber, sevimsiz bir güzeldir. Makber, kafiyeli bir şiirdir."[5]

"Mukaddime 2"

Abdülhak Hâmid 1922 yılında bir mukaddime daha yazar. "*Makber*" eseri ile "*Ölü*" eserini karşılaştırır. Biri sükût, diğeri feryattır. Yazının ikinci paragrafında, "*Makber*", "*Ölü*" ve "*Hacle*" isimleri geçer. Bunlar Hâmid'in şiir kitaplarıdır. Hâmid, eser sırası ve adlarıyla hayatı tersine çevirir. Gelin odasındaki aktörler makber ve ölüdür.

Hâmid, bir kişi "*Makber*" ve "*Ölü*"yü okumasa bile, bu eserlerin onlara Allah tarafından okutulacağını iddia eder.

Hâmid, "*Ölü*" ve "*Makber*"i kendi vereceği eserleri için ilham kaynağı olarak kabul ediyor. Kendinin önceki eserleri "kusurlu, ihmalli" addediliyor. Öncekiler tenkide açık, fakat "*Makber*" ve "*Ölü*" için tenkit hoş görülmüyor. Tenkidin uygun bulunmaması, bu eserlerin edebî açıdan kusursuz olmasından değildir. Asıl sebep eserin dışındadır:

[5] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 36-42.

"Ancak ağlayanlara gülünmez, feryat takbih ve tevbih edilmez. Ah, Hâlık ile mahluk arasında bir rastrahtır."[6]

Demek ki şöyle düşünmek mümkün: Ağlamayı ve feryadı yansıtan her edebî faaliyetin kendi ayıbını ya da kusurunu kapatması ve kendini karşıya kabulü daha kolay oluyor. Bu çıkarımı daha genel ve özel düşündüğümüzde, vuslatı olmayan aşkların tercihi rastlantı değil. Çünkü onlarda ağlama, sızlama ve feryat hiç bitmez.

Son paragrafta Hâmid, yine kararsızlık kızağına biner:

"Makber ve Ölü benim eserim değil, yadigâr-ı rüzgârdır. Yahut benim eserimdir, hiçliktir, fakat paydardır." [7]

Hem "hiç" hem de "devam eder" olması ne demek? Burada hiç olanı yaşatan, devam ettiren okurdur. Okur, garip bir tutumla "*Makber*"i omuzlarında taşır. Yıllardır, mezar ya da mezarlık okurun sırtında yol almaya devam etmektedir. Mezarı, mezara götürme gibi bir geleneğe sahip olmayan okur, Hâmid'in istihzasıyla karşı karşıyadır. "*Makber*" karşısında kendini kaybeden Hâmid değil, okurdur.

"*Makber Mukaddimesi*"nde Edebî Değerlendirmeler:

Hâmid, ilk paragrafta "meali-i şiiriyyeden Makber'de bir eser bulunmadığını" itiraf eder. "*Makber*"in muhtevasını "bir lakırtı" olarak görür. "*Makber*"i okuyanlar, Hâmid'in "şairliğinden bir nişan" bulamayacaklardır. Acaba Hâmid'in şairliği hangi eserinde?

Hâmid, "güzel, büyük ve doğru şiiri" şöyle tarif eder:

"En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir."[8]

Bu tariften ancak şunu çıkarabiliriz: Şair diye bilinenler okur ve sıradan insan; okur diye bilinenler ise gerçek şairlerdir.

"Bazı vadileri de yine benim şiirime değil de bir taze kızın mezarına benzer. Birincisi nakayıs-ı edebîyyeden, ikincisi nakayıs-ı insaniyyedendir." şeklindeki

---

[6] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 35.
[7] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 35.
[8] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 38.

değerlendirmede Hâmid, kendine toz kondurmaz. "Nakayıs-ı edebîye" der, ama onları "benim şiirim değil" diye öteler.

Hâmid'e göre edebiyatın da dünyevî ve uhrevî hayatı vardır. Daha doğrusu, edebiyat, Hâmid'e kadar, bu dünya hayatıyla tanışmıştır. Hâmid, edebî hayat için, ahiret hayatı tesis eder. "*Makber*", ahiret hayatının baş aktörüdür.

Hâmid, tabiata döner:

"Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. Benim eğer varsa mehasinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir."[9]

Hâmid, "*Makber*"i "eş'arıma da bir büyük inkılap getirdi" diye değerlendirir. Fakat ne tür bir inkılap getirdiğini açıklamaz, bunu okura bırakır.

"*Makber*"in "bir şiir, fakat kafiyeli" oluşu Hâmid'in canını sıkar. Aslında bizim de canımız sıkılır. Çünkü, yukarıdan beri "*Makber*"in şiir olmadığı vurgulanıp, burada "fakat"lı da olsa şiir kabul edilmesi, mukaddimenin tamamlanamayan boyutunu ortaya koyar.

1.1.2. Recaizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme (III)*"si[10]

Recaizâde Mahmud Ekrem, "*Zemzeme (III)*"nin mukaddimesinde, şiir hakkındaki düşüncelerini "lakırdı" diye niteler. "Söz, boş söz, dedikodu" anlamına gelen "lakırdı"nın metnin ilk cümlesinde yer alması açık oluşturmuştur. Yukarıdaki anlamların ikisi olumsuzdur. Metnin bütününe baktığımızda üç anlam için de uygun söylemler mevcuttur. Okur ya da tahlilci, mukaddimeyi "söz, boş söz, dedikodu" olarak kabul edebilir. Acaba "lakırdı" demek ile ne söylenmek istendi?

a) Söyleyeceklerimde iddialı değilim.

b) Edebiyat için yapılan tasnifler mutlak değildir.

c) Yapacağım tasnifin dışında kalan önemli şiirler olabilir.

d) Edebî çevreler ve kişiler, ne takdir etsinler ne tenkit. Sadece düşünsünler.

---

[9] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 40.
[10] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme 3*,MEB Yayınları, Sayfa 279.

e) Kendi tasnifim için verdiğim şiir örneklerini isabetli seçememiş olabilirim.

f) Söylediklerimde iddialıyım. Kimse umurumda değil. O nedenle kendimle alay edebilmeyi becerebiliyorum.

g) Benim asıl işim şiir yazmaktır. "Poetika"yı başkalarına havale ediyorum. Şiir anayasadır. "Poetika" ise o anayasaya uygun çıkarılmış diğer yasalardır. Onlar hafif işler.

Recaizâde Ekrem, isim vermeden bir edibin tanımını nakleder :

"En güzel eserler insanı ağlatanlardır."[11]

Bu cümleden hemen sonra, çekine çekine kendi tarifini getirir. Ona göre en güzel eser "insanı bir müddet düşünmeye mecbur eden"dir. Cümlenin başındaki "ben olsam" ifadesi önemlidir. Anlamadığımız, neden hâlâ, "ben derim ki, bence" ifadeleri yerine "ben olsam" kullanılıyor? Ekrem'in sanatı, kendince ve iddialı biçimde tarif etmesi için ne engel var? Ayrıca "bir müddet düşündürmek" sözünde kasıt nedir? Neden düşündürmek değil de, "bir müddet düşündürmek"? Yoksa şiir üzerinde fazla düşünmek; düşünce yolunu şiir atı ile kat etmek tehlikeli mi? Düşünce ile şiir kol kola olamazlar mı? Okuru çok düşündüren şiir, aslî renginden bir şey mi kaybeder? Çok düşündüren şiirleri yazmak şairleri zora mı sokar? Yoksa zor olan göğüslenemediği için az düşündüren ile mi yetiniliyor?

Recaizâde Ekrem, şiir tarifleri için örneklemelerde bulunur. Verilen örneklerden şunu çıkarabiliyoruz: Ekrem, şiirde düşünce kavramını "sevgiliyi düşünmek, duygulanmak için düşünmek, eski sevgiliyi ve sevgilinin ihsanlarını hatırlamak" olarak ele almıştır. Yani ilginç, orijinal, üretime dönük, bir teze sahip, felsefik duruşu olan düşünceden söz edilmiyor.

Ekrem, Hâmid'in şiirlerinin kendisini düşündürdüğünü ve bu sebeple onları sevdiğini söylüyor. Ekrem, Hâmid'in şiirlerinin bazılarını "düğümlü" bulanları eleştirir. Hemen arkasından biraz esnekleşir ve "Hâmid'in bazı şiirleri düğümlü olsa bile yine bir cazibe oluşturdukları için takdir ile karşılanmalıdır." der.

---

[11] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme 3*,MEB Yayınları, Sayfa 281.

“Letafet ve ulviyetin şiirde nasıl oluşturulacağını bilmek zordur.” diyen Ekrem, “letafet” ve “ulviyetten” biri olmazsa şiirin iki kanadından biri kopmuş demek istemektedir. “Letafet ve ulviyetin nasıl gerçekleşeceğini tarif etmek mümkün değildir.” diyen Ekrem, “fakat” bağlacına sarılır ve “lakırdılarına” devam eder. Fikir, hayal ve hisleri tebliğ edecek “elfâz ve tabirât” arasında tenasüp oluşturulduğunda “letafet ve ulviyetin” vuku bulacağına işaret eder. Ekrem, fikrin, hayalin ve hissin asil olmasını şunlara bağlar:

“a) Ruh şevkin hararetiyle ve aşk ile dolu olmalı. b) Ruh hislerin aleviyle ve şiddetli arzular ile parıldamalı.”[12]

Ekrem’e göre, hakikatten uzak olan şiir “balona”; histen mahrum şiirler “ateş böceğine” benzer. Fakat hakikat ve his ile ne kastedildiğine dair parantez açılmıyor. Kimin hakikati, kimin hissi? Hangi hâkimin hak verdiği hakikat? Ayrıca Ekrem bir önceki paragrafta dile getirdiği üç kelimeden, fikir his hayal, sadece birini ele alır: His. Fuzûlî ve Nef’i’nin neden çok önemli şair olduklarını soran Ekrem, sorusunun cevabını önceki paragrafta verdiğini ima eder. Yani onlar “hakikat” ve “his”si barındıran şiirler yazmışlardır.

Ekrem şiirde üç güzellikten söz eder:

“Fikir, hayal ve his güzelliği.”[13]

Bunlardan biri olunca şiir vücut bulmuş demektir. Ekrem bunları güzellik derecesine tabi tutar. Bu güzellik yarışmasının birincisi “his”, ikincisi “hayal”, üçüncüsü ise “fikir”dir. Daha sonra bunlar için örnekler verir. Ekrem’in en çok beğendiği şiir “his” ile “hayal”in var olduğu şiirdir. Her kelime için, “fikir-his-hayal”, şiir örnekleri verildikten sonra, bu kelimelerden ikisinin bulunduğu şiirler verilir. Daha doğrusu “fikir-his” ve “his-hayal” örnekleri verilir. Fakat “fikir-hayal” örneği yoktur. Dikkat edilirse hissin olmadığı şiire pek hoş bakılmamaktadır.

Ekrem, “his”, “hayal” ve “fikir”den başka “bin türlü” şey ile gerçek şiirin ortaya çıktığını söylüyor. Bu “bin türlü” engel olduğu içindir ki şiir yazmak “müşkilât-ı

---

[12] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme 3*,MEB Yayınları, Sayfa 284.
[13] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme 3*,MEB Yayınları, Sayfa 285.

azime"dir. Ekrem, sözü kendine getirip, bu "bin türlü" engeli aşıp aşmadığını kestiremediğini söylüyor.

Ekrem, "*Zemzeme*"nin içeriğini altı mısra ile anlatmaya çalışır. Bu dikkate değer bir tavırdır. Bir eserin muhtevasını şiir ile anlatmaya kalkmak hem çok şey söylemek hem de hiçbir şey söylememektir. Bu altı mısrada "*Zemzeme*"nin "hünersiz olduğunu" dile getirir. Sanat "ah, girye, keder batağı, simsiyah nur" olarak sunulur.

1.1.3. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Hacle*"si[14]

Abdülhak Hâmid Tarhan, "*Hacle*"nin başına "İfade-i Mahsusa" isimli bir yazı koymuş. Biz bu yazıyı ön söz diye değerlendiriyoruz.

Abdülhak Hâmid, önce "*Sahra*" ve "*Hacle*" eserinden söz etmiş, sonra da "*Hacle-Makber*" karşılaştırması yaparak yazısını sonlandırmış.

Abdülhak Hâmid, "Sahra" eserinin "şiirimize büyük bir inkılap getirdiğini ve bu kitabın delaletiyle bugunkü tarz-ı garbî şiirinden en evvel mesul olan müellifin kendisi olduğunu" anlatmış.

"*Hacle*" "vaktiyle yazılmış ve Ekrem'in beğenmiş olduğu manzumelere benzer biçimde yazılmış"tır.

"*Sahra*" ve "*Hacle*"nin önemi Hâmid tarafından şöyle vurgulanır:

"Demek isterim ki Sahra'daki üslûb-ı nazm ile Hacle'deki tarz-ı ifade üdebâ-yı Osmaniye içinde kimseyi taklid değil, fakat âcizane bir bir tecdîddir."[15]

Sözü eski ve yeni şiir farkına getiren Hâmid, şu kıyaslamayı yapar:

"Bir adama 'siz' yahut 'sen' demek beyninde ne kadar fark varsa, eski şiir ile yeni şiir arasında o kadar fark vardır."[16]

Biz "siz" ile "sen" farkını bulmaya çalışalım:

a) Siz resmiliği temsil eder. b) Halkın tutumundan uzaktır. c) Samimiyetten yoksundur.

---

[14] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 163.
[15] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 164.
[16] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 164.

d) Dışarıdan müdahale edilerek ayakta tutulan bir saygıyı ifade eder. e) Okul görmüşlerin alışkanlığıdır.

a) Sen resmî değildir. b) Halk konuşmasıdır. c) Çocuk dilidir. d) Samimidir. e) Sevgi tınısını daha fazla taşır.

Hâmid, yazısının son iki paragrafını "*Hacle*" ve "*Makber*" karşılaştırmasına tahsis eder:

"Hacle hayalî, Makber hakîkidir. Hacle bir efsane, Makber bir tarihtir. Makber'in dediği olmuş bir şey, Hacle'nin muradı ise 'olaydı böyle olurdu' demektir."[17]

1.1.4. Ziya Gökalp'in "*Yeni Hayat*"ı[18]

Ziya Gökalp eserinin başına üç paragraf uzunluğunda, başlıksız bir yazı koymuş. İlk iki paragrafta şu fikirlere yer verilir:

"Şuur devrinde şiir susar, şiir devrinde şuur seyirci kalır.

İçinde bulunduğumuz zaman, galiba, birinciye aittir: Şairler müzlerinden uzak düşmüş vezinle kafiye şuurlu müteşairler eline geçmiş"(Ziya Gökalp, 1941:3).

1920'li yıllar, Ziya Gökalp'e göre "şuur devri"dir. Çünkü memleketin mühim meseleleri vardır. "Halk terbiye" edilmelidir. Bu "terbiye" için "bazı fikirler vezin kisvesinde" sunulabilir. Şairler bir müddet, "müz"lerden yani "Jüpiter'in kızları olan ilham perilerinden" ayrı kalmalıdırlar. Ayrıca Ziya Gökalp'in kendisini, "müteşair" saydığını kolaylıkla söyleyebiliriz.

1.1.5. Ahmet Hâşim'in "*Piyâle*"si"[19]

Ahmet Hâşim, 1921 yılında "Bir Günün Sonunda Arzu" isimli şiirini "Dergâh"ta yayımlar. Şiirin mânâsız ve vuzuhsuz olduğuna dair tenkitler yazılır. Bunun üzerine Hâşim, aynı yıl "Şiirde Mânâ" isimli makalesini yayımlar. "*Piyâle*" isimli şiir kitabının başındaki "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" isimli ön sözü ismini verdiğimiz makalenin geliştirilmiş hâlidir(Okay, 2005:95).

---

[17] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 164.
[18] Ziya Gökalp (1941), *Yeni Hayat*, İkbal Kitabevi, İstanbul, (İlk baskı 1918).
[19] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 67.

Yazısının ilk paragrafında Hâşim, mânâ ve vuzuh tartışmalarının nasıl başladığını ve tartışmaların seviyesinin ne olduğunu beyana çalışıyor. Tartışma, "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinden sonra başlamıştır. Söylenenlerin Hâşim'in katında hiçbir değeri yoktur. Çünkü çoğu "ilim, ahlak ve sanat adabından" nasibini almamıştır. Bu tarz geleneği Hâşim, "şerefsiz bir miras" diye şifrelemiştir.

"Bir Günün Sonunda Arzu"da göller, güller, kuşlar, akşamlar, büyük bir çaba ile anlamı gizleyerek okurun dünyasına sefer eylemişlerdir. Bu seferin kaşı gözü anlaşılmadığı için şiirde mânâ ve vuzuh meselesi ortaya çıkmış ve Hâşim "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" ı yazmıştır.

Ahmet Hâşim, yazısına, mânâ ve vuzuh konusunda kimin ne kastettiğini bilmediğini söyleyerek başlıyor. Demek ki itiraz edenler, ne istediklerini ortaya koyamamışlar. Onlar şiiri "asıl çehre"si ile tanımamaktadırlar. Şiirde mânâ ve vuzuhu kabul etmeyen Hâşim, nesirlerinde de yer yer muğlak ifadeler kullanmıştır:

"Hâlbuki şair, ne hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne bir vazı-ı kanundur. Şairin lisanı nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutasavvıt bir lisandır."[20]

Şair-şiir anlaşılmamalı, şair-şiir hakikatleri bildirici olmamalı. "Musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın" sözü nesir mi yoksa şiir mi? Nesir ise neden bu kadar girift? Şiir ise anlam aramamalıyız. Çünkü Hâşim'e göre şiirde anlam arama yersizdir. Bu yazının önemli yerleri mensur şiir tarzına örnek olabilir. Eğer, bu saptama kabul edilirse, Hâşim'in mensur mukaddimesinden bir şeyler anlamamız ve aktarmamız beyhude çabadır. Hâşim, kendi kendisiyle tezada düşmüştür.

Hâşim'e göre nesir "akıl ve mantık emrinde", şiir ise "idrak mıntıkaları dışında" hayat bulur. Şiir bu kadar gizli olursa, kelime ve mısra kalıbına nasıl hapsedilebilir? Çok saklı varlığa şekil vermek kabil midir? Yoksa kendimizi kandırıyor muyuz? Galiba bir yanlış yapılmıştır. Hâşim, "şiirde mânâyı" konuşurken, farkında olmadan şiiri konuşmaya başlamıştır. Şiiri merkeze almak başka şey, şiirde mânâyı merkeze almak başka şeydir. Şiir gizlidir demek ile şiirde mânâ gizlidir demek farklı şeydir.

---

[20] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 70.

“Herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dûn şairlerin işidir.” hükmü ile “En güzel şiirler mânâlarını kariin ruhundan alan şiirlerdir.” ifadeleri bazı gözlemlerde çelişki arz eder. “Mânâyı okuyucunun ruhundan almak” ne demek? Eğer, okuyucu mânâyı kendi adesesinde tamamlar demekse, paragrafın başındaki cümlenin tahtı sallanır. İş okuyucunun kabiliyetine bırakılırsa her şiirde mânâ bulunur ya da her şiire mânâ uydurulur. Neticede herkesin anladığı şiir çıkar ortaya. Geriye tek miras kalır: Her şiirin mânâsı ve vuzuhu vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, şu değerlendirmede bulunur:

> “Şairin kendisinde şiir hâletini uyandıran tabiat parçası veya eşya ile karii başbaşa bırakması ve ‘işte zarf bu, içini sen istediğin gibi doldur; benimkinin aynı olmasa bile benzeyen şeyleri duyacaksın’ demesi! Böyle bir şiire anlaşılmaz denemez. Zaten anlaşılmayan şiir yoktur”(Tanpınar, 1998:287).

Ahmet Hâşim, “edebiyat hocaları”na da çıkışır. Çünkü onlar şiiri “imla, sarf ve nahv” çerçevesinde ele alırlar. Böyle bir çerçeveden şiirin engin mânâsı fışkıramaz. Anlıyoruz ki Hâşim, şiiri yapısalcı tutumla tedkik edenlere kızmaktadır. Eğer edebiyat hocaları, Wellek’in (1993:131) “perspektifçilik” formülünü uygulayarak şiire çok değişik açılardan bakarlarsa Hâşim’in çıkışmasından zarar görmezler. Ahmet Hâşim, en derin şiir için, “herkesin istediği tarzda anlayacağı” genişlikte olma şartını getirir. O zaman “edebiyat hocası” sadece kendi anladığını değil de başkalarının çıkarımlarını da ortaya koyabilirse, “dar çerçeve”den kurtulmuş olur.

Ahmet Hâşim’in yazısındaki hükümler:

> “1.Edebî eleştiriler genelde hakaret içerikli.
>
> 2. Her edebî nesil bu münakaşalarla tanışmıştır.
>
> 3. Şiirde mânâ fikir mi, hikâye mi, mazmun mu?
>
> 4. Şiirde vuzuh adi idrâkin anlama kabiliyeti mi?
>
> 5. Şiir için yukarıdakileri elzem addedenler şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belagat ile karıştırmışlardır ve bunlar şiiri tanımazlar.
>
> 6. Şiir, resim, müzik ve heykeltıraşa benzemez.
>
> 7. Şiir, alelade bir lisan değildir.
>
> 8. Şair, hakikat habercisi, belagatli insan ve kanun koyucu değildir.
>
> 9. Şairin lisanı nesir değildir; şairin lisanı duyulmak için vücut bulmuştur.
>
> 10. Şairin lisanı musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakındır.
>
> 11. Nesrin teşekkülü için zaruri olanların hiçbiri şiir için geçerli değildir.

12. Şiir ile nesir alakası olmayan iki mimaridir.

13. Nesrin müvellidi akıl ve mantıktır.

14. Şiirin müvellid mekânı idrak mıntıkası dışındadır.

15. Şiirde esrar ve meçhullük önemlidir.

16. Şiirin kaynağı kudsî ve isimsizdir.

17. Şiiri taklit eden nesir sahtedir.

18. Nesre, şiirin hazin çıplaklığı ulaşabilir.

19. Şiiri nesre dönüştürmek mümkün değildir.

20. Şiir bir hikâye değildir, sessiz bir şarkıdır.

21. Şiirin veya şairin sırrı "nâle"sinden uzak değildir.

22. Gözde ve kulakta şiiri anlama gücü yoktur.

23. Şiirde mânâ araştırmak bülbülü eti için öldürmektir.

24. Şiirde kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymeti önemlidir.

25. Şairin hedefi, kelimeleri, mısraın musikisine hizmet edecek biçimde kullanmaktır.

26. Âhenk endişeleri ile mânâ küsufa uğrarsa ruh onu ahengin lezzetiyle telafi eder.

27. Mânâ ahengin telkinleridir.

28. Şiirde mevzu, terennüm ve tahayyüle vesiledir.

29. Mânâ bir ormandaki (şiir yapraklarındaki) kavanoz içindeki baldır.

30. O kavanozu göremeyenler kelimeden arıların kanat musikisini duyarlar.

31. Ormanın, (şiirin) sırrı, bu gümüş kanatların (kelimelerin) sesindedir.

32. Büyük şairleri anlayanlar sınırlıdır.

33. Herkesin anladığı şiir "dûn" şairlerin işidir.

34. Şairin mânâdan önce endişeleri vardır.

35. Mânâ ve vuzuh şiirin harici cephesini teşkil eder.

36. Şiirde mânâ arayan, ruhun dünyasına musallat iğrenç bir dalkavuktur.

37. Bu tufeyliler, sanatkârın candan düşmanıdır.

38. Edebiyat hocası hava satan, mehtap ışığı imal eden tacir gibidir.

39. Edebiyat hocası beyhude bir mürebbidir.

40. Şair şiiri tefsir ve izah edemez.

41. Sanatkâr sanatı tefsir ve izah edemez.

42. Şiir tefsir edilemediği için edebiyat muallimlerinden şair ve nasir çıkmamıştır.

43. Edebiyat hocaları nesre çeviremedikleri şiiri, öğrencilerine, tehlikeli ve kötü olarak göstermişlerdir.

44. Edebiyat hocasının şiiri, dil kuralları etrafında anlatamadığı gün, söyleyecek sözü yoktur.

45. Vuzuh sadece eserin değil, okurun da meselesidir.

46. Günlük gazetelerin tembelleştirdiği okur, (magazin okuru) şiirden zevk alamaz.

47. Şiir anlaşılmak için, ruh ve zekâ kabiliyeti; hazırlanma, hava, ziya, zaman gibi harici güçlerin yardımını da ister.

48. Şiirler ortama ve ruhumuza göre var ya da yok olur.

49. En güzel şiirler, mânâlarını okurun ruhundan alanlardır.

50. Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemlik arz etmesi elzemdir.

51. Körletici bir sarahat, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz.

52. Sanatkârın en kıymetli müttefiki kariin ruhudur.

53. Şiir, resûllerin sözü gibi muhtelif tefsire müsait olmalıdır.

54. En zengin şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı genişlikte olmalıdır.

55. Mahdut ve münferit bir mânânın içine sıkışan şiir, müphem ve seyyal şiirin yanında hiçtir."[21]

Ahmet Hâşim'in yazısında muğlak kalanlar:

Hâşim şiirin "kudsî ve isimsiz memba" olduğunu söylerken "kudsî"likle neyi kastetti? Dinî yanının olabileceğini mi, sebeplerine akıl erdirememeyi mi, şiire saygı duyulması gerektiğini mi, onu fazla sorgulamamayı mı, şiiri insanlar nazarında değerli kılmayı mı, şiirin başka kutsallar gibi kişiye ferahlık sağladığını mı? Bunlara cevabı, "resullerin sözü gibi" benzetmesiyle bir nebze verebiliriz. Hâşim'e göre şiir, "resullerin sözü gibi" çok mânâya gelebilecek biçimde olmalıdır. Şiirin "kudsî" olması bu çerçevede değerlendirilse de tatmin edici isnat olmamaktadır.

Şiirde mânâ ve musikinin yeri "ormânâ bırakılan bal dolu bir kavanoz" örneği ile anlatıldıktan sonra, buradaki tezin dışındaki şiirlere şiir diyenlerin "yabancılar" olduğu vurgulanmış. "Yabancılar" kavramı üzerinde durulmamıştır. Yabancılar kimdir? Batı dünyasının şairleri mi, doğunun şairleri mi, şiire yabancı olan okurlar mı, şiirin felsefesiyle uğraşmayan şairler mi, Hâşim'i anlamayanlar mı, buralı olduğu hâlde dış kaynaklı anlayışlara eğilimli olanlar mı? Kim?

---

[21] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 69-77.

Yazısının sonlarına doğru Hâşim, şiirin anlaşılması için "ziya ve hava" şartlarının da müsait olması gerektiğini dile getirir. Üstelik söylediği bu şartları kendisi de "müşkil" bulur. "Ziya"dan kasıt nedir? Bir maddeyi görebilmesi için gözün muhtaç olduğu ışık mı, yoksa "zekâ" mı? Zekâ diyemiyoruz. Çünkü aynı cümlede geçmektedir. Hava ile beraber düşündüğümüzde "ziya"nın bildiğimiz ışık olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda geceleri şiir tahlil edilmemelidir.

1.1.6. Orhan Veli'nin "*Garip*"i[22]

Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat 1941 yılında, "*Garip*" isminde ortak şiir kitaplarını yayımlarlar. "Melih Cevdet'in 16, Oktay Rifat'ın 21 ve Orhan Veli'nin 25 şiiri bu kitapta yer alır. Orhan Veli'nin yazdığı mukaddime, Varlık dergisinde daha önce yayımlanmış dört yazıdan oluşmaktadır"(Okay, 2005:39).

Orhan Okay, mukaddimeyi şöyle değerlendirir:

"Orhan Veli, şiiri- galiba ilk defa- laboratuvara sokmak istemiştir. Bu laboratuvardan şiir yara almadan çıkabilmiş midir? Şüpheli"(Okay, 2005:35).

"*Garip*" ön sözü, şiirin konuşma dilinden uzaklaştığını ve bunun zaman içinde kanıksandığını, doğup şiir ile tanışan her çocuğun şiiri öyle bir merhâlede hayat süren tabiî bir varlık olarak gördüğünü vurgulayarak başlıyor. Ön söze göre "garip olan" bu tabiileşmeyi kabul etmektir. Bunlardan sonra çocuklara karşı bir görev hatırlatılıyor. Şiir adına söylenmiş olanların izafî olduğu, söylenenleri mutlaklaştırmanın yanlışlığı onlara söylenmelidir. Metinde çocuklardan söz edilirken onları yetiştiren münevverler de işe dâhil ediliyor. Dolaylı olarak onların da hata yaptığı, pozitif ilimlerin ateşleyicisi olan "şüpheyi" öteledikleri kastediliyor. Bu halkaya elbette o günün şairleri de tutuşturuluyor. Amaçlanan çok bakışlılığı yerleştirmektir. Orhan Veli, tanzimatla başlayan yeniliklerin de artık eskidiğini, şiire dokunulmazlık zırhı giydirildiğini söylemek istemiştir.

"Vezin ve kafiye iptidaî insan arzusu"dur. Orhan Veli'ye göre onlar şiirde âhengin varlığını ancak vezin ve kafiye vesilesi ile anlıyorlardı. Bugünkü insanın zevk ve zihnî yapısı vezin ve kafiye oyunundan medet beklemeyecektir. Orhan Veli, biraz daha ileri

---

[22] Orhan Veli (1998), *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 34. Baskı, Sayfa 17.

giderek "âhenk" arama anlayışını bile gereksiz görür. Orhan Veli'nin kendi devrine gelene kadar ve kendi devrinde yüzlerce şair vezin ve kafiyeyi kullanmış, âhengi önemsemişlerdir. "*Garip*" ön sözüne göre o şairler tekâmül edememiş, ilkel insanlar tahtında kalmışlardır. Nice şair bu ilkellik tuzağında can vermiştir.

Orhan Veli, kendi devrindeki insanların vezin ve kafiyede zevk bulmayacaklarını zanneder. Bu ifade, karşı taraftan kuvvetli itirazın yükseleceğini hissettirmektedir. Bununla yetinmeyen Orhan Veli, vezin ve kafiyeden zevk alınmamasını temenni ediyor. Bir siyasetçi gibi konuşur.

Vezin ve kafiye sevdası dilin şeklinde de kaymalara sebep olmuştur. Orhan Veli'ye göre "şiir dili" diye bir şey yoktur. "Şiir dili" var demek, "dar kafalılık"tır. Eğer bir eleştirmen, bir şiiri konuşma diline benzerliği ile ele alıyorsa o da niteliksizdir.

Orhan Okay, Orhan Veli'nin, vezin ve kafiye karşısındaki duruşunu şöyle tahlil eder:

> "Hâlbuki Garip'te serbest vezin değil vezinsizlik vardır. Hattâ buna şunu da ilave etmek gerekir: Orhan Veli de vezinsiz – kafiyesiz şiir davasına, vezin ve kafiye tekniğini kullandıktan sonra ulaşmıştır. Orhan Veli, aslında vezin ve kafiye değil, şiirde bunları zaruret sayanlara karşı olmuştur. O hâlde Garip'e söyledikleri ve şiir olarak yazdıkları, şiirde yapmak istediği devrim için bir metottan/taktikten ibarettir. Bu metot her şeyden önce kendisine kadar gelmiş bütün şiir kaidelerinin bir defa yıkılmasıydı. Bu yıkıntının üzerine, vezin ve kafiyenin yeniden kullanılabileceği yeni bir şiir yapısı üzerinde durmanın daha kolay olacağını düşünmüş olmalıdır"(Okay, 2005:47-53).

Edebî sanatlar da "*Garip*" ten nasibini alır. "*Garip*"e göre esas gariplik sanatların yaşamış ve yaşatılıyor olmasıdır. Sanatlara bağlı olanlar, bilgi ve terbiyesini, tarihten alanlardır. Diyebiliriz ki Orhan Veli ve arkadaşlarının tarihe bakışları da negatif. Aslında bu tutum kendilerini de bir gün yok edebilecektir. Çünkü onlar da bir gün tarih olacak ve karşı oldukları gelenek dairesine yerleşeceklerdir. Orhan Veli, tarihin aç gözlü olduğunu düşünür. Bunca sanatın tarihin gözünü doyurmuş olacağını bildirir.

Orhan Veli, edebî sanatların edebiyata ne kattığını sormaktadır. Soru, edebî sanatların edebiyata bir şey katmadığını vurgular. Sağduyulu düşünmeyi öncelediğimizde görürüz ki edebî sanatlar edebiyatın esas taşları olmuştur. Divan edebiyatının varlığını kabul ettiğimizde edebî sanatların katkısını anlıyoruz demektir. Sanatın, zekâ işi olduğu açıktır. Bugün, şiirde gelinen noktada "imge" arayışı ve "somut şiir" kurma çabaları, zekânın, bir diğer değişle edebî sanatların dönüşme, yani var olma kavgasını

vermektedir. Başta Necip Fazıl gibilerin ötelediği "somut şiir" edebî sanatları hor görenlerin sebep olduğu bir sonuçtur. Çünkü sanatkâr, "hayal hanesini" eğlendirecek oyuncağını kaybetmiştir. Somut şiirciler, Orhan Veli anlayışını derinleştiren "fedailer"dir.

Beşinci bölümde Orhan Veli, zevk konusunda, değişiklik oluşturmanın zor olduğunu söylüyor. Edebiyatın şekil olarak bazı değişiklikleri kabul ettiğini, ama zihniyet değişimini pek yaşamadığını beyan ediyor. Bu yargı, edebiyatın geçmişten günümüze yaşadığı dönüşümleri görmezlikten gelmektir. Zihniyetten kasıt nedir? Şiirin kendi devrini yansıtması mı? Şairlerin aynı dünya görüşüne sahip olmaları mı, yoksa sanat için bazı ilkeleri önemsemeleri mi? Zihniyet değişmedi ise Yunus Emre ile Tevfik Fikret birbirlerinin tekrarı olarak mı değerlendirilmeli?

Şiir, Orhan Veli'ye göre, şimdiye kadar ya "burjuvazinin" ya "dinin" ya da "feodal zümre"nin temsilciğini yapmıştır. Şiir bu macerasında da zirvelere ulaşmıştır. Artık şiir hayat ile didişenler için çarklarını döndürmeli. Bu noktada bir şeye dikkat etmeli: Şiir bu sınıfın ihtiyaçlarını dile getirmemeli, ancak ve ancak zevkini dillendirmeli. Böyle olursa hem yeni bir zevkin tadına varacak hem de yeni, geleneksel olmayan aktarım yolu bulacaktır. Eskiye dâir ne varsa hepsinin cenazesi kaldırılmalıdır. Onları değiştirmemeli, yok edip, yenileri kurmalı. Veli'ye kalırsa dili bile atmalı. Bu istekle beraber, arzulananların ütopik olmaya başladığı görülür.

Burada sayılan "burjuva, din ve feodal zümre" kavramlarının Türk şiiri ile ne kadar alakadar olduğu bilinmektedir. Türk kültüründe "burjuva ve feodal zümre" olmadığı açıktır. Şiirde nasıl olabilir ki? Din, Türk şiirinin bir konusudur, hükümdarı değildir. Bu kelimelerin Türk şiiriyle ilgili olmadığını, batı şiiriyle ilgili olduğunu söylüyoruz, ama şüphelerimiz var. Çünkü batı şiiri, Orhan Veli'nin zamanında yukarıda bahsi geçen kelimelerin tahakkümünü ezip geçmişti. Bunu bilen Orhan Veli, neden bu kelimeleri yazısına alma ihtiyacı duydu? Kafasının hangi kenarında, Türk şiirinin, bazı kavramların boyunduruğu altında yaşadığı kanaati saklıydı? O saklılık "burjuva, din ve feodal zümre" için hangi özneleri öngörüyordu?

Yukarıda adları geçen zümreleri öteleyen Veli, şiirin hayat ile didişenlerle ilgilenmesini arzuluyor. İçtenlik yok. Çünkü "didişenler" için sadece sözün kokusu layık görülüyor. Sözün "iş bitiren" yanı pasif bırakılıyor. Fakat merak ediyoruz: Orhan

Veli, o insanların zevkini hangi kaba koyup fuara çıkaracak? Şiirin bütün dallarını budayıp, hattâ kökünü kazıyarak hangi metot ile söylediklerini yapabilecek? Hiçbirini…

Yukarıda tarihe aç gözlü diyen Orhan Veli, tarihin beğeni stratejisini "Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir an'aneyi yıkıp yeni bir an'ane kurarlar" şeklinde belirliyor. Burada iki çelişkiden söz edilebilir: 1) Sırt dönülen tarihi mihenk taşı addetmek. 2) Tarihin beğendiği her kişiyi bir geleneği yıkıp yeni bir şeyleri kurmakla vasıflandırmak.

Edebiyat sahasında yeni yapıları kuranlar olduğu gibi, geleneğin çizgisinde zirveye çıkanlar da olmuştur.

Büyük sanatkâr tarifi kısadır : "O, kitapların öğrettiğinden daha fazlasını arayan, sanata yeni kayıtlar sokmaya çalışan adam"dır. Bu tarifte nitelik üzerinde hiç durulmuyor. Mühim olan yeniliktir. O yeniliğin kalitesi, mantıklılığı, yaşayabilir olması araştırılmıyor. Yukarıda vezin ve kafiye ele alındığında onların "oyun arzusu"ndan doğdukları söylendi. Aslında Orhan Veli'nin de her zaman yenilik istemesiyle edebiyat sahasını "yapboz" oyununa dönüştürdüğünü düşünebiliriz. Yenilik yapma sevdalıları "fedaî" olarak isimlendirilmiştir. Bu "fedaî"lerin, herkes tarafından takdirle, minnetle karşılanmaları emredilmiştir. Bunu söyledikten sonra, hadiseye bir de "fedaî"ler tarafından bakılmıştır:

"Bununla beraber fedai olmayı göze almış insanın ne takdire ihtiyacı vardır, ne teşvike."[23]

Oyun ve "fedaî" kavramlarını yan yana düşündüğümüzde "kaos"a sürüklendiğimiz açıktır. Binlerce yazar, şair, binlerce yenilik, binlerce fedaî ve binlerce kaos…

Orhan Veli, sanatların birbirine olan payandalığına da karşıdır. Şiir ne musikiden ne resimden yararlanmalıdır. Şiir "tamamiyle mânâdan ibaret" olduğu için onun enfüsileşmesine ihtiyaç yoktur. Somut şiire de o günden tepkilidir:

> "Yine aynı kitapta bir seyahat şiiri var; harfleriyle kelimelerinin sıralanışı gözümüzün önüne vagonlardan, telgraf direklerinden, aydan, yıldızlardan mürekkep bir tablo çiziyor. İtiraf etmek lazım gelirse, bütün bunların bize bir

[23] Orhan Veli (1998), *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 34. Baskı, Sayfa 28.

> yağmur havası bir seyahat havası verdiğini, yani Apollinaire'in başka bir sanata ait birtakım dalaverelerle bizi şiirin havasına soktuğunu söylemek icap eder."[24]

Daha sonra hile yapmakla devam edecek bu kınamalar, elbette birçok Türk şairinin de sistemine atılmış bir taş olacaktır. Bunlarla beraber "şiirde tasvir bulunabilir", ama "şiirde esas unsur olmamalıdır".

Sanatların "tedahülü" bölümü için Orhan Okay şu değerlendirmeyi yapmıştır:

"Bir poetika içinde üzerinde durulması gereken bu konu, gereksiz olarak uzatılmış, dolandırılmıştır"(Okay, 2005:69).

Orhan Veli, her akımın şiire hudut getirdiğini, onu hudutsuzluğa kendilerinin taşıdığını iddia ediyor. Çünkü şiirde oluşturulmaya çalışılan hudutsuzluk da bir huduttur. Hattâ belki de buradan öteye gidecek yeri olmamaktır. Garip mensupları edebî mektep fikrine karşılar. Lakin farkında olmadan kendileri mektep oluşturuyorlar.

Dokuzuncu, yani son bölümde, şiirin bütün olarak algılanması gerektiğine vurgu yapılır. Mısra zevki yanlış bulunur. Şiirin kelimelerini tek tek ele almaya karşı çıkılır. Aslında bu tutum Orhan Veli poetikasını yalanlamaktadır. Çünkü poetikanın başından beri şiiri oluşturan unsurları söküp atmak tavsiye edildi. Şiirin yapı taşlarını savurduktan sonra, şiir için bütünlüğü savunmak nerede, nasıl, ne zaman, niçin ve kim ile mümkün olabilir?

1.1.7. Rıfat Ilgaz'ın "*Yarenlik*"i[25]

Rıfat Ilgaz'ın "Şiir Anlayışım" başlıklı yazısını ön söz olarak değerlendiriyoruz. Yazıda öne çıkan poetik düşünceleri şöyle sıralayabiliriz:

> "a) Şairin, tek başına duyduğunu düşündüğünü, gerçekleri saptayıp yansıtması, önemini yitirmiştir. Topluma yeni biçimler vermekte olan işçi sınıfının değiştirici bir bireyi olarak yaşama yeni bir anlam katması, geleceğe güvenini açığa vurması, iyimser bir duyarlılık içinde çağının yeni gerçeklerini belirtmesi görevi başlamıştır şairin.
>
> b) Sanatla halk arasındaki uyumu yeniden kurma görevi sömürü düzeni hızını arttırdığı sürece kaçınılmaz bir eylem olmalıdır.
>
> c) Şair toplumu değiştirme, oluşturma çabası içinde kendisini de değiştirip oluşturacaktır.

---

[24] Orhan Veli (1998), *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 34. Baskı, Sayfa 30.
[25] Ilgaz, Rıfat (1943), *Yarenlik*.

d) Şair yan tutan kişidir.

e) Ulusun ulus olma koşullarına uyan şair, ulusallık çizgisine ulaşmış sayılır.

f) Kalıpçılık şairi akan zamanın gerisinde bırakır.

g) Şair kıvrak ve işlek bir şiir dilini kendi beğenisine göre düzdüğü sözlükle sağlar. Şair, dilin değişmeyen yanını yakaladığında halkla bağlantısını kendi eliyle kurdu demektir.

h) Şiir bir uyarlık işidir. Fikir ile biçim uyarlığı.

ı) Salt biçimcilik diye bir sorun yoktur bizim anladığımız şiirde. Hele şiirin düzen ve düşünceleri geleneksel kalıplara dökme işi sanılması çoktan anlamını yitirmiştir"(Ilgaz, 1943:9-11).

1.1.8. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Çile*"si[26]

Necip Fazıl'ın "*Çile*" eserinin ilk basımı 1962 yılında yapılır. Eserin başına "Takdim" üst başlığından sonra "Şiirlerim ve Şairliğim" alt başlığı kullanılarak bir ön söz konulmuştur. Eserin sonunda on dört bölümlük bir "Poetika" vardır. Biz bunları ön söz ve son söz olarak değerlendirdik ve tahlile tâbi tuttuk.

Necip Fazıl, "*Çile*"nin ön söz kabilinden yazısına, şairlik çağının ilanı ile başlıyor : "Şairliğim on iki yaşımda başladı."(Kısakürek, 2005:9) Şairlik için böyle kesin tarihler vermek ne kadar doğru? Bunun doğru olmadığı Necip Fazıl'ca da vurgulanacaktır. Yazının ilerleyen satırlarında "Bu kitaba gelinceye dek başka hiçbir şiir, bana, adıma ve ruhuma mal edilemez" fermanı yer almaktadır. Biliniyor ve ayrıca buradan anlaşılıyor ki Necip Fazıl, birçok şiirini çöpe atmış, dolayısıyla onlara dair şairliğini de kabul etmemiştir. Kabul edilmeyenler ilk dönem ürünü. Şairliğinin on iki yaşında başlama kabulü, bu hâlde suya düşmektedir.

Yazının ilk sayfasında şiire başlama bahanesi anlatılır. Şiirin bir bahaneye bağlı kılınması düşündürücüdür. Kesinlikler devam ediyor. Şairliğe başlama yaşı ve sebebi gayet açık veriliyor. Hasta annesini ziyarete giden Necip Fazıl, hasta annesinin "şair oğul" arzusu üzerine şair olmaya karar verir. Şairliğe karar verilen yerde, eşyadan insana her şey, Necip Fazıl'a, şair olması için baskı yapar: Hasta anne, beyaz yatak örtüsü, hastane, veremli genç bir kız, kıza ait siyah, küçük, eski bir defter, savrulan kar, uluyan rüzgâr, anne dileği ve tabi ki bütün bunları hamur yapan "şair olacak çocuk"…

[26] Kısakürek, Necip Fazıl (2005), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, 58. Baskı, (ilk baskı 1962).

Necip Fazıl annesinin dileği için "varlık hikmetimin ta kendisi" hükmünü vermektedir. Anne dileği onu şair yaptığına göre, hayat membaının ona şiir yolu ile aktığı açıktır. Şiir yazma ve şair olma, Necip Fazıl tarafından, anne sütü ile beslenmeye benzetilmiştir diyebiliriz. Necip Fazıl, bu sütün çiğ olmadığını ispat için, şiirini "mukaddes eşiğin süpürgesi" olarak karakterize etmiştir. Necip Fazıl, anne dileği ışığına üfürmemiş, bilakis onu yolunu aydınlatıcı olarak kullanmıştır. Anne kutsalından varlık kutsalına geçilmiştir. Yani bütün kutsalları arayan, onlara özlem duyan bir şiir-şair doğmuştur. Kendini ulvi şairler katına koyan Necip Fazıl, "kılavuzu karga olanlara" gönderme yapmaktadır. Tâ çocukken şair olacağına karar veren Necip Fazıl, "*Çile*"nin ön sözünde "Ve oldum." hükmüne tereddüt etmeden varır. "Ve oldum." kesinliği ve cesareti nereden geliyordu? Şairlik için karar mevkii neresi? Bu duruş ulvilikle bağdaşır mı?

Necip Fazıl, şairliği "idrâkin en ileri merhâlesi" sayarken yukarıda sözü edilen hatıraya "adi bahane" der. Çok önemsenen şairliğin tohumu bir anda gözden mi düşürülüyor? Eşref-i mahlûk olan insanın bir damla sudan yaratıldığını telmihler gibi… Yoksa, hastahane müştemilatı –insan da içinde olmak kaydıyla- şairin şiirinin ruhlar arenası mıydı? "Adi bahane"nin hiç unutulmadığı söylendiğine göre, Necip Fazıl'ın her şiiri gözlerini o hastane odasında mı dünyaya açtı? Bir tarafta anne, diğer tarafta veremli genç kız; uğuldayan rüzgâr, savrulan karlar…

"Fikir tasası çekmeyen şair" gerçek bir şair değildir. O, "kuyruğu kıstırılınca ağlayan hayvan"dır. Yani kedi ya da köpektir. Şair, iki başlı bir varlıktır. Başlardan biri sûfliliği, diğeri ulviliği temsil eder. Bunlardan hangisi tercih edilirse şairin makamı değişir. Sûflî olan, insanların en altında, ulvî olan da nebiler ve veliler hariç insanların en üstünde yer alır. Şu çıkarımlarda bulunabiliriz:

a) Hangi mevkide olunursa olunsun şair yine şair. Yani şairlikten men edilmiyor.

b) Şair çok "sûflî" de olsa insan dairesinden atılmıyor.

c) Şairlerden nebî ve velî olmaz.

d) Nebiler ve veliler şair olsa bile onları şair olarak anmamak gerekir. Çünkü Necip Fazıl nebî ve velî olmadığı hâlde; ama iyi şair olmak "Ve oldum." ile onların üzerine çıkabilir…

İnsanlar sıra yapılıyor. Birinci sırada nebiler, ikinci sırada veliler ve üçüncü sırada ulvî şairler konuşlandırılıyor. Şairler, nice bilim adamını, devlet adamını, mimarı, yardımseveri, hattatı, hâfızı, cömert zenginleri, şehitleri, çocukları geride bırakıyor. Hâlbuki o nebi ve veliler, sanat ve hakikat üzerine düşünen insanlara özel bir müjdede bulunmamışlardır. Çünkü onlarda esas sadece düşünmek değil, eylemdir. Sanat ve hakikat üzerine fikri olup da nebilerin istediği amelleri yerine getirmeyenler de mi ulvi olacak ve üçüncü safta yer alacak? Örneğin, fikir tasası çektiği hâlde şiir yazmayanlar nerede duracak?

Necip Fazıl, poetika oluşturduğunu ve bunun şimdiye kadar bizde hiç yapılmadığını belirtiyor. Yani kendi zamanına kadar gelen şairlerin hiçbirinin "sanat üzerine fikri olmamıştır." O hâlde onların hepsi "kuyruğu kıstırılınca ağlayan bir hayvandır" denilmek isteniyor. Çünkü ulvî şair sanat ve hakikat üzerine düşünendir. Sanat ve hakikat kelimeleri "ve" bağlacıyla bağlandığı için birinin olması yetmiyor. Ancak ikisi de olursa ulvî şair olunur, diğer bir ifadeyle kuyruk kurtarılmış olur.

Necip Fazıl, Allah ve peygamberden bahsederken, Allah'a bağlanmanın peygambere bağlılıktan geçtiğini söylüyor. Fakat bu hükmün başına "bizce" kelimesini ekliyor. Aslında, İslam'ın bütün kaynaklarında, iman çerçevesinde peygamberin hattâ peygamberlerin olması şartı vurgulanmıştır. O zaman "bizce" neden denildi? Aynı gruptaki şairlere mi, yoksa karşıdakilere mi mesaj gönderildi? "Birçoklarınca O'na bağlanmadan Allah'a bağlanmak mümkün…" cümlesinden, İslâm'ın esaslarına göre iman etmeyenlerin işaret edildiğini anlayabiliriz. Böylece lokalliğin dışına çıkılmış, global karşılaştırma yapılmıştır. Başka milletlerin ve başka dinlerin şairleri mercek altına alınmış ve onlardan üstün olunduğu, hattâ şairliğin de bir âmentüsü bulunduğu sezdirilmiştir. Demek ki, Necip Fazıl'ın şairlik şartları, neleri önemsediği noktasında, bağlı olduğu inanç sistemi ile paralellik arz etmektedir.

Kendini ulvî şair, şairliği de en yüksek rütbe addeden Necip Fazıl, peygambere ümmet olma mevkiinde kendi vasfını "en alçak fert" olarak gösterir. Sanki şairlik gururu ile kul olma tevazusu arasında çelişki yaşanmaktadır. "Ya göründüğün gibi ol, ya da olduğun gibi görün" düsturu "sele verilmiş" gibidir. Nebi ve velilerin ardına postunu seren Necip Fazıl, ne oldu da "en alçak" olmayı kabul etti? Yoksa nebî ve velî sıralamasında kriterler farklı mıydı?

Necip Fazıl, içinde yaşadığı toplum için " her mânânın en hor ve hakir seviyeye düşürüldüğü bir topluluk" saptamasını yapar. Bu durumdan vazife çıkararak şairin ne kadar mesuliyetli ve görevinin ne kadar zor olduğuna değinir.

1.1.9. Orhan Seyfi Orhon'un "*Kervan*"ı[27]

Orhan Seyfi Orhon "Kervan hakkında birkaç söz" başlıklı, üç sayfa uzunluğunda bir yazı kaleme almış. Daha çok vezin ve kafiyeden söz edilen yazıda şu fikirlere yer verilmiş:

> "a) Şiir, en eskilerin tarif ettiği gibi 'Manzum ve mukaffa söz'dür.
>
> b) Vezinsiz, kefiyesiz, şekilsiz şiir, ayağı ile resim yapan kolsuz ressam gibi normal bir sanat olmadan çıkar.
>
> c) Şiirde vezin, kafiye ve şekilden bıkılışı, kendisinden önce gelen üstadlara bir şey ekleyememeden, onları tekrarlamadan geliyor.
>
> d) Benim iddiam, vezin, kafiye ve şekille en yeni şiir yazılabilir. Zaten bunlarla yazılırsa en yeni olur. Öbürleri ilhamın sıhhatli çocukları değil, tıbbî terimle sıkıt'lardır"(Orhon, 1964:3-5).

Orhan Seyfi Orhon, yazısının devamında, eserinden bazı manzumeleri söz konusu ederek vezin ve kafiye üzerine yorumlar yapar ve eserin başka birkaç özelliğine de değinerek yazısını sonlandırır.

1.1.10. Munis Faik Ozansoy'un "*Zaman Saati*"[28]

Munis Faik Ozansoy "ön söz yazmak pek âdetim değildir" dedikten sonra, ön söz yazmayı şu benzetmeyle anlatır: Ön söz yazmak, "misafiri sofraya çağırırken yemeğin tadını, nasıl hazırlandığını ona anlatmak" gibidir.

"Şiir üzerine düşüncelerini yazmaktan vazgeçmediğini" söyleyen Ozansoy, ön sözün geriye kalan kısmında, şiir üzerine şu değerlendirmeleri yapar:

"Ben biçimdeki değişikliği –çok defa boşluğu perdeleme ihtiyacından doğduğunu bildiğim için- pek yenilik saymam. Yıpranmış fikirler, küflenmiş duygular hep yeni kalıplar içinde körpe dimağlara sokulmak istenmiştir"(Ozansoy, 1965:7).

---

[27] Orhon, Orhan Seyfi (1964), *Kervan*.
[28] Ozansoy, Munis Faik (1965), *Zaman Saati*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

Son iki cümle dikkate değerdir ve biçim içerik tartışmalarına orijinal bir bakıştır. Doğru olup olmadığından ziyade, farklı değerlendirme cesareti bizi ilgilendirmektedir.

1.1.11. Hüsmen Yurdusev'in "*Hasat Zamanı*"[29]

Hüsmen Yurdusev, "Sunarken" başlıklı yazısında, "Sanat akımlarının alabildiğine değiştiği, yenileştiği bir ortamda 'Klasizm'e dönüş ve sığınmaktan başka çare yoktur."düşüncesini vurgulamakla yetinir.

Bu durumda bizim "klasisizm"in umdelerini yeniden hatırlamamız gerekir:

"1- Evrensel insan tabiatı. 2-Gerçek. 3-Akıl/Sağduyu. 4-Gayr-i şahsîlik. 5-Eski Yunan ve Latin'e dönme. 6-Kuralcılık. 7-Zevk vererek eğitmek. 8-Bütünlük. Dil ve Üslûp"(Çetişli, 2003:60-65).

1.1.12. Burhan Arif Ongun'un "*Şiir ile Mimari Müzik ve Portreler*"i[30]

Burhan Arif Ongun, "ön söz"üne şiir tarifi ile başlar:

"Şiir, lisanı zenginleştiren bir gerçek ve öz kişiliğin anlatılmasıdır; bir milletin öz malı, benliği, uygarlığının bir ifadesidir"(Ongun, 1968:3).

Şiiri böyle tanımlayan Ongun, "konunun daima ön planda kalmasını, edebiyat oyunlarının ise ikinci planda yer almasını" istemektedir.

1.1.13. Yüksel Pazarkaya'nın "*Umut Dolayları*"[31]

Yüksel Pazarkaya, altı bölümlük "Çağdaş Şiirin Ölçütü" isimli bir yazı kaleme almış. Yazının önemli satırlarını şöyle sıralayabiliriz:

> "a) Şiir sözcüğünün geleneksel kavrayıcı niteliğinden vazgeçmiyorum.
>
> b) 'Somut şiir' yakın zamanda değil, çok eski zamanlarda ortaya çıkmıştır.
>
> c) Günümüzde şiir olabilir mi, yazılabilir mi sorularıyle, günümüzde şiir yoktur, şiir yazılamaz, şiir gününü doldurmuş bir türdür gibi yargılamalar dayanaksızdır.
>
> d) Dil sorunu, kuşkusuz bugün şiirin her ülkede en önemli sorunu. Alışılmış dille hiçbir ülkede şiir yazılamıyor artık.

---

[29] Yurdusev, Hüsmen (1966), *Hasat Zamanı*, Bozüyük Basımevi.
[30] Ongun, Burhan Arif (1968), *Şiir ile Mimari Müzik ve Portreler*.
[31] Pazarkaya, Yüksel (1969), *Umut Dolayları*, Y Yayınları.

e) Eski şiirin özel modellerinin yapım ilkelerinden olan vezin ile kafiye aslında çoktan şiir öğeliğinden ana erek durumuna gelmişti. Bir takım öğelerin zamanla ana erek durumuna gelmesi ise, şiirin bu öğelerde tükendiğini kanıtlar.

f) Dil her yerde yöneticilerin eline düşmüştür. Yani dil siyasal boyunduruk altındadır. Şiir, önce dili bu boyunduruk altından kurtarmak zorundadır.

g) Bugünkü şiirin özelliği sadece içtenlik olamaz. Çünkü içtenlik, salt duygusallıktır. Bu yüzden ussal, kendi kendini değiştirici, bozuk sömürü düzenini değiştirici değildir; tutucudur ve edilgendir.

h) Dilsel yapıtın tek ölçütü günümüzde eylemcilik olmuştur. Hem de eylemciliğin her türlüsü. Çünkü eylemcilik ussaldır. Bu yüzden etkendir, kendi kendini ve toplumsal düzeni değiştiricidir, ileriye dönüktür. Öyleyse şiirin de günümüzde ölçütü budur.

ı) Eylemsel şiir, deyince, yukardaki ölçüt açıklamalarımıza karşın, bazı kişiler bugün çoğu 'toplumcu şiir' adıyle sürülen isterik parola şiirini anlayabilirler. Bu şiirle eylemsel şiirin uzak yakın ilişkisi olamaz. Eylemsel şiirin eylemi kendi yapısı içindedir öncelikle. Emretmez, boş demeçler, parolalar sallamaz, demecini kendi yapısı içindeki eylemiyle, biçimini, bütün olarak kendini değiştirme olgusuyle yansıtır. Yerleşik dil, kalıp, biçim, yapıya karşı başkaldırarak, dil ortamında –bu demek, bilinç ortamında- şiir ortamında değişmeyi eylemiyle gerçekleştirerek, toplumsal sömürüye başkaldıran bilinçlenme işlevini oluşturur.

i) Böylesine bir çağdaş ortamda dilin şiirdeki yer değeri, dilin şiirsel ya da şiirin dilsel varlığı konumsallaşmadır. Salt dilselleşmiş dünyamızda, dilin kendisinin şiirin konusu olmasıdır. Dil konumsallaşarak, dünyanın ve uzayın, insanın ve toplumun şiirde konumsallaşmasını oluşturur. Dünyanın ve uzayın bilimsel konumsallaştırılması Türk şiiri gelişiminde görülmedik bir tutumdur. Nâzım Hikmet'in şiiri dahil, Türk şiiri 'Garip' hareketine değin 'metafiziğin şiirini' veregelmiştir.

j) Şiirde soyutluktan anlaşılan bugüne değin metafizik çizgi üzerinde kalmıştır; konumsallaştırıcı bir soyutlama anlaşılmamıştır. Konumsallaştırıcı soyutlama, şiirde bir eşya alanını, bölümünü dil içinde dilsel öğelerle kurmak, yapmak; insan, toplum, doğa üzerine konuşmak; yönelmek; dünyayı kurup tanımak; dünyayı değiştirmek demektir. Buradaki soyut kavramı ussal ve bilimseldir"(Pazarkaya, 1969:5-13).

1.1.14. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Ağlasun Ayşafağı*"[32]

Hasan Hüseyin Korkmazgil, "*Ağlasun Ayşafağı*" eserinin ilk basımının "eksik olduğunu" belirtir. İkinci paragrafta eser üzerinde yapılan çalışmalar sıralanır. a)Eserin "yapraklarına" ilişkin değişiklikler. b)Sayfa düzeni ve bölüm düzenlemeleri. Bu değişiklikler veya ilaveler, birinci baskıda var olan "eksikleri" ortadan kaldırmak içindir. Fakat biz bu sayılanların "eksik" kavramını tam doldurmadığını düşünüyoruz. İkinci paragrafta, değişiklikler izahı için "Bunlar, yapıtın gövdesi ve dallarıyla değil,

[32] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1972), *Ağlasun Ayşafağı*.

daha çok yapraklarıyla ilgilidir" denilmesi dikkat çekicidir. "Yapraklarıyla ilgilidir" sözünden ne anlayabiliriz?

a) Bazı kelime değişiklikleri.

b) Bazı kelimelerin eklerindeki değişiklik.

c) Bazı şiirlerin sıralamaları.

d) Şiir başlığı değiştirme, koyma ya da kaldırma.

e) Bir mısra ekleme veya çıkartma.

f) Mısraların yerini değiştirme.

g) Küçük veya büyük harf tercihi.

h) Mısra içinde kelimelerin yerini değiştirme.

Hasan Hüseyin, eserinin tek bir şiir olduğunu ve bu tarz şiirlerin bir isminin olmadığını vurgular. Kendisi bu tür şiire "nehir şiir" ismini uygun görür. Tek şiirler için kullanılan "mesnevi tarzı" söylemlere hiç yaklaşmadığını görüyoruz.

Hasan Hüseyin, "*Ağlasun Ayşafağı*"nda olduğu gibi, uzun şiir yazmanın "Karadeniz'e köprü kurmak veya balina avlamak" kadar zor olduğunu söyler. Bu zorlukların neler olabileceği konusunda çıkarsamalar yapabiliriz:

a) Konudan kopma tehlikesi vardır.

b) Ritim dalgalanması olabilir.

c) Okuyucudan iltifat görmeme ihtimali fazladır. Dolayısıyla şairin şiir yazma şevki azalır.

d) Şiir içinde farkında olmadan aynı hayal, imge, mısra, duygu ve düşünceyi tekrar etme olasılığı vardır.

e) Çelişkilere düşülebilir…

Hasan Hüseyin, bir sanatçının "amacı ve kaygısını" şöyle açıklıyor:

"Kusursuz yapıt"(Korkmazgil, 1972:7).

Fakat, Hasan Hüseyin'e göre "Bu amaç yüzde yüz gerçekleşmez ve kaygı son bulmaz." Hasan Hüseyin "Sanatta güzelin ardından gitmeyi, Promete işkencesi" diye adlandırır. En önemlisi, bu işkencenin, sanatçı öldüğünde ancak son bulmasıdır. Güzelin arkasından gitme çabası Yahya Kemâl ile örneklendirilir.

Hasan Hüseyin, bu eserini yazarken, küçük kusurların kendini "tedirgin" ettiğini, ama sonunda kusurların çoğundan arınmış bir eser ortaya koyduğunu söyler. Kusurları şöyle sıralar:

"Dili dolaşık bir dize, yerini bulamamış bir imge, çağrışımlara pek kapalı bir imge takımı, hoş olmayan bir söz veya söz dizisi, anlamı alabora eden bir vurgu, bir virgül veya virgülsüzlük, başka biçim isteyen bir söyleyiş, vb."(Korkmazgil, 1972:8).

Bu kusurlardan "dili dolaşık bir dize" ile neyin kastedildiğini bulmak okur için zordur.

"Dilimiz, toplumumuz ve insanımız gibi, şiirimiz de sürekli bir arayış ve gelişim içindedir." cümlesi, bu ön sözün en önemli cümlelerinden biridir. Dil, toplum, insan ve şiir gibi devasa kavramlar üzerine kurulmuş cümlede, okuru tedirgin eden "arayış" kelimesi yer almaktadır. Dilimiz neyi arar? Toplumumuz neyi arar? İnsanımız neyi arar? Şiirimiz neyi arar?

Bu ön sözde "nehir şiir", "Promete işkencesi" ve "imge takımı" gibi bizde ilgi uyandıran kavramlar yer almıştır. Fakat bunların çoğunun edebiyat sözlüğünde yer almadığını görüyoruz.

1.1.15. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Oğlak*"ı[33]

Hasan Hüseyin, "*Oğlak*" eserini, ikinci baskıda değişikliğe uğrattığını, eserine daha önceki şiir kitaplarından şiirler aldığını söylüyor. Tek şiir tarzındaki şiir kitaplarından bir parça almanın zorluğunu söyleyip, ama bunu başarabildiğini iddia ediyor.

"*Oğlak*" kitabının üçüncü baskısına konulan ön söz farklı bir yaklaşımla başlıyor:

"Her basım, benim için yeni bir kitaptır."(Korkmazgil, 1973:7).

Bu düşüncenin sebebi şöyle açıklanıyor:

[33] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1973), *Oğlak*.

"Bir kitabımın her basımında ilk basımındaki kadar gergin ve sancılıyımdır. Çünkü şiir, etimdir benim, kemiğim, sinirlerimdir. Birbirimizi sürekli denetleriz" (Korkmazgil, 1973:7).

Bu iddialarda bir şey unutulmuştur: Okur. Bir şair için her baskı yeni bir kitap sayılabilir; fakat bu durum okurlar için aynı değildir. Okur, bazı değişiklikler olsa bile, bir kitabın her baskısını aynı görür, görmek durumundadır. Başka bir açıdan bakarsak, sanatçının bir kitabının her baskısında, değişiklikler yapması etik olur mu? Her baskıda farklılaşma, okuru yormaz mı; hattâ okur gözünde şairin değerini düşürmez mi?

Hasan Hüseyin, bu ön sözünde, ikinci baskıya ilişkin değerlendirmeler yapar:

"İkinci basımın ön sözünü kusurlu buldum. Kitabın sayfa düzenini beğenmedim. Bazı şiirler kılçıklıydı" (Korkmazgil, 1973:7).

İkinci baskının ön sözü kusurlu bulunuyor, ama üçüncü baskının ön sözünde bizler bir farklılık göremiyoruz.

Hasan Hüseyin, bu yazısında bazı tatlı hayallere dalıyor:

"Ama ne güzeldir, 'Zar' adlı şiirin Almancasını dinlemek; 'Yüreğim Sızladığı Zaman' adlı şiiri bir Madrid gazetesinde okumak; bazı şiirleri bağlamada türküleşmiş görmek!..." (Korkmazgil, 1973:7).

Bu türden alkışlara bir şairin hevesli olması doğru mudur? Kendi ülkesinde okunmak yetmez mi? Şiir, varlığını devam ettirmek için başka sanatlara ihtiyaç duyar mı? Türkü olmak, sinemaya uyarlanmak gerçek şiirin umurunda olur mu?

1.1.16. Muallâ Anıl'ın "*Savrulan Yapraklar*"ı[34]

Muallâ Anıl, ön sözün ilk paragrafında, yayımladığı eserlerden söz eder:

"*Savrulan Yapraklar, Külde Kıvılcım, Bu Kitap, Denizde İstanbul*" Muallâ Anıl'ın şiir kitaplarıdır.

"*Savrulan Yapraklar*" hem 1958 yılında yayımladığı ilk eserinin, hem de 1975'te bütün şiirlerinin yer aldığı kitabının ismidir.

[34] Anıl, Mualla (1975), *Savrulan Yapraklar*, Doğuş Matbaası.

Muallâ Anıl, şiiri "Fikir, duygu, hayal deryasının med hâline gelişinin neticesinde dökülen heyecanlardır." şeklinde tanımlıyor. Şiirin "şekil ve kafiye kaydına bağlı olmaması gerektiğini" de savunuyor. Muallâ Anıl, "med hâlinde" yazmayı tercih ediyor. "Düşünerek şiir yazmanın mânâya bir çok şey kaybettirdiğini" söylüyor.

"Ön söz"de bazı şiirlerini sunan Muallâ Anıl, "şiir yazmak için belirli zamânâ ve mekâna ihtiyaç duyulmaması gerektiğini" vurguluyor.

Muallâ Anıl, Yahya Kemal ile yaptığı görüşmeden de bahseder. Yahya Kemal ile "Park Otel"de görüşmüş ve "şiir hakkında genel bir konuşma" yapmışlardır. Yahya Kemal, Muallâ Anıl'a "onun şiirlerini okuduğunu ve beğendiğini" söylemiştir.

1.1.17. L. Sami Akalın'ın "*İnsan Boyutları*"[35]

L. Sami Akalın, uzun "ön söz"üne Fuzûlî'den bir beyit alarak başlar. Bu beyit şiir üzerinedir. Hemen arkasından yazının bölümleri sıralanır. Fakat bu bölüm isimleri yazıda ilgili yerlere başlık olarak konulmamıştır.

L. Sami Akalın, şiir kelimesinin "Arapça şi'r" den geldiğini, "bu kelimenin İslâm kültürüne bağlı her ülke edebiyatında kullanıldığını" belirtir. "Şiirin sözlük anlamını" L. Sami Akalın, şöyle açıklar:

"Sezmek, sezişle bilmek, anlamak, iyice anlamak ve tanımak, bilgi ve bilmektir"(Akalın, 1981:8).

Gördüğümüz gibi tanımda "bilgi ve bilmeğe" ağırlık verilmiş. Bilginin uçsuz bucaksız olduğunu düşündüğümüzde, şiirin ne çetin bir sanat olduğunu söyleyebiliriz.

L. Sami Akalın, "Batı edebiyatında, Yunanca POİEİN mastarından türemiş kelimelerin şiir ve şair için kullanıldığını" bildirir. Bu mastarın anlamını ise "yapmak ve düzenlemek" olarak verir. Demek ki doğu "anlamak, bilgi ve bilmek", batı "yapmak ve düzenlemek" eksenli bir şiir anlamını tercih etmiş. "Yapmak ve düzenlemek" bilginin hangi hâlidir? "Bilmek" mi "yapmak" mı daha somuttur?

L. Sami Akalın, şiirin kaynağı için "insan yaratılışını" işaret eder. Bu kaynağa ulaşmanın yolu "insanı bilimsel olarak tanımlamak"tır. Bu noktada bazı kuşkularımız

[35] Akalın, L. Sami (1981), *İnsan Boyutları*.

belirebilir. İnsanın her yönü "bilimsel olarak tanımlandığında", deşifre edildiğinde, şiir insanı bırakıp gitmez mi? Bilimin zirve olduğu çağlar ile, şiirin zirve yaptığı çağlar arasında orantı nasıl olmuştur ve olacaktır?

L. Sami Akalın, önce şiir için yapılan tanımların çeşitliliği ve çokluğundan söz eder. Sonra kendi tanımlarını ve bunlara ilişkin açıklamalarını sıralar:

"Şiir bir sanattır. Şiir çok olağanüstü bir söyleyiştir. Şiir iki parçalı bir bütündür. Şiir insanın kendini tanımasıdır." gibi cümleler L. Sami Akalın'ın şiir tanımlarıdır. "Şiir iki parçalı bir bütündür." tanımı dikkat çekicidir. "Şairin yazdığı dıştaki parça, yazılanın bizde uyandırdığı ise içteki parça" diye adlandırılmıştır. Akalın, "içteki parçayı" daha önemli saymıştır. İnsanın "etkilenme açlığı" olmasa, şairin yazdığının bir önem arz etmeyeceği kanısındadır.

Şiirin katkısı " evren – dünya – insan arasındaki olağan ilişkilere sanatçı yorumu ile bir çeşit renk ve tat vermesidir." Burada dikkati çeken "olağan ilişki" söylemidir. Buradan hareketle, şiirin olağanüstülüklerle uğraşmadığı çıkarsamasında bulunuyoruz. Çünkü şiir bir olağanüstü faaliyettir…

L. Sami Akalın'a göre "şiirin konusu, evrendeki her şey; şiirin temel amacı da insan mutluluğu"dur.

L. Sami Akalın, "eğitim öğretim görmüş her Türk"ün şiirleri kişiliği ölçüsünden anlayabilmesinden" yanadır. Ahmet Hâşim'in "Şiirde anlam açıklığı için kimi ölçü alalım?" sorusunun "şiiri mutlu azınlığa iteceği" söylenmiş ve "şiirin mutlu çoğunluk şiiri olması" gerektiği vurgulanmıştır.

L. Sami Akalın, "Şair hem kendi ulusunun, hem de bütün insanlığın sözcüsüdür." fikrini benimser. Bu durumda, şairin iki ayağından birisi "ulusallık" diğeri ise "evrensellik"tir. Eğer bu uzuvlardan biri kesilip atılırsa şiir topal kalacaktır.

L. Sami Akalın, "şiirin toplum ile sıkı bağ kurduğunu ve geleceğin Türk şiirinin kent yaşamını ele alacağını" söyler.

L. Sami Akalın, kafiyeyi şiir için "müzikli bir katkı" olarak değerlendirir. "Ağlarım – çağlarım – bağlarım – dağlarım" kelimelerinde olduğu gibi ünlü harflerle yapılan

uyakları "gürültü" olarak değerlendiren Akalın, "dal – sel – gül – bol – bil – yıl" örneklerindeki tek sessizlerden oluşan kafiyeyi uygun bulduğunu bildirmiştir.

Eserini "bir gül yaprağı" gibi düşünen Akalın, onu yanındakilere "uzattığını", ve okurla "göz göze gelmeyi" arzuladığını söyleyip, ön sözü bitirir.

1.1.18. Orhan Kuyu'nun "*Yer Gök Ağlamalı*"sı[36]

Orhan Kuyu, "ön söz"ünü "şiirde şekil" konusuna ayırmış. Toplumun şekil karşısındaki tavrı şöyle açıklanmış:

"Şekilleri yaşayan ya da şekilleri yaşatan bir toplumuz"(Kuyu, 1981:5).

İkinci paragrafta "Ruh nice şekiller yaratabilir. Ama şekiller asla bir ruhu doğuramazlar." yargısına yer verilmiş. Bunu şöyle bir cümle ile, daha basitleştirebiliriz: "Kökten bir dal çıkar, ama daldan bir kök çıkmaz."

Kök ve dal olursa meyve de olur. O hâlde toplumların şekillere önem vermesi fazla yadırganmamalıdır. Önemli olan "ruhu" yani kökü sulamaktır.

Şiiri "yaprak, çiçek ve yeşillik" olarak tanımlayan Orhan Kuyu, "hece, aruz ve serbest veznin" şiire kök ve dal olduğunu ima ediyor. Şiirsiz şeklin "kuru bir ağaç olacağı" hatırlatılıyor.

Orhan Kuyu, "Ölçü, kalıp değil, şiir sunmaya çalıştığını" söyleyerek şu cümle ile "ön söz"ünü bitirir:

"Ruhsuz şekil ölüme koşar"(Kuyu, 1981:6).

1.1.19. Hâlil Yüksel'in "*Şundan Bundan*"ı[37]

Hâlil Yüksel, "gençlik yıllarında şiire tepkili olduğunu" belirterek ön söze başlamış. "Osmanlı'nın gerileme döneminde –tehlike çanlarına rağmen- şiirle uğraşmış" olması Hâlil Yüksel'i şiire tepkili kılmış. "Şairlerimizden birçok mısrayı belleğinde taşıdığını" söyleyen şair, yüksek öğrenim yıllarında çevresinden gelen istekler ve etkiler üzerine şiir yazmaya başlamış.

---

[36] Kuyu, Orhan (1981), *Yer Gök Ağlamalı*, İstikamet Basımevi, Çorum.
[37] Yüksel, Hâlil (1982), *Şundan Bundan*.

Hâlil Yüksel, şiir yazmasında, hocası Cahit Arf'ın "Avrupalılar akıllarının ermediği konularda oturup şiir yazarlar." sözünün çok etkili olduğunu dile getirmiş. Böyle etkilerle şiire başlayan şair, " Şiir yazmaya başlayınca gördüm ki, aklımın erdiği hemen hemen hiç bir konu yokmuş" itirafında bulunmuştur.

1.1.20. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Acılar Denizi*"[38]

"Şiir ve Ben" başlıklı yazıyı ön söz olarak kabul ediyoruz. Ümit Yaşar Oğuzcan, yazısının ilk bölümünde şiire nasıl başladığını ve şiir adına neler yaptığını, ikinci bölümde şiire dair düşüncelerini ve son bölümde ise kendi şiir yaşantısına dair, kendisinin yaptığı bir tasnifi dile getirmiştir.

"Bende şiir; önce bir damlaydı. Rahmetli babamdan geldi, anamda biçimlendi, özlendi, bütünlendi." cümlesinden, şairin şiir temelinin üçayak üzerine kurulduğunu anlayabiliyoruz. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın annesi ve babası, kendi ifadesine göre, birer Faruk Nafiz Çamlıbel hayranı ve okurudurlar. Annesi, Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinin çoğunu ezbere bildiği gibi, babası da Faruk Nafiz Çamlıbel'den şöyle söz edermiş: "Evimizin ikinci adamı." Bu durumda anne ve baba toplamı, Faruk Nafiz Çamlıbel'e eşittir diyebiliriz. Demek ki Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiir hamuru, Faruk Nafiz Çamlıbel'den önemli bir pay almış.

Adı geçen şairden başka, Ümit Yaşar Oğuzcan'ın anne-babasının, geçinemeyip ayrılmaları, onda, şiir yolunda büyük etkiler oluşturur. Sanki, anne ve baba, bir şairi, şair olacak çocuklarına tanıtmak için beraber olmuş, görevi yerine getirince de ayrılmışlardır. Ümit Yaşar Oğuzcan, ilerleyen satırlarda, daha önceki yıllar dile getirdiği bir cümleyi tekrar ediyor:

"Hayatımdaki şairliğimi alıp çıkarsanız geriye önemli bir şey kalmaz. Öylesine tutkunum şiire"(Oğuzcan, 1982:8).

İnsan hayatının önemli birer varlığı olan anne ve babayı, Ümit Yaşar Oğuzcan görmezlikten mi gelmiştir? Elbette hayır. Yukarıda söylediğimiz gibi, ebeveynin şaire en önemli katkısı, şiir alanında olduğu için, onlar şiire vurgu yapılarak verilmiştir.

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın, şiire ve şaire dair düşünceleri:

---

[38] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1982), *Acılar Denizi*, Özgür Yayınları, İstanbul.

"Kişi anasından şair doğmuşsa şair olur. Büyük bir çaba da gereklidir. Şair, her şeyin etkisi altındadır. Şiiri yazılmayacak hiçbir konu, şiirde kullanılmayacak hiçbir sözcük düşünemiyorum. Şiir bir söz sanatıdır. Şiir en güç sanattır"(Oğuzcan, 1982:9).

Bu düşüncelerde yer yer çelişkiler bulmak mümkündür. "Her konuda şiir yazma ve her sözcüğü şiirde kullanma" fikri, şairin bir başka iddiası olan "Şiir, en güç sanattır." ifadesini zora sokar. Her konu ve her kelimenin şiire girmesi şiiri çok basitleştirmektir. Bayağı konuları, bayağı anlatımla ortaya koymak, güç olmayı, sanatı ve şiiri ortadan kaldırmaz mı?

Ümit Yaşar Oğuzcan, "35 yıllık şairlik hayatını" şöyle tasnifler:

"1941-1954 uyanış dönemi; 1954-1960 arayış dönemi; 1960-1964 çalkanış dönemi; 1964-1970 kaynayış dönemi; 1970-1982 duruluş dönemi"(Oğuzcan, 1982:11).

Bu tasnifin hangi kriterlere göre yapıldığı hakkında bilgi verilmez.

1.1.21. Yahya Akengin'in "*Saatler ve Çehreler*"i[39]

Yahya Akengin, "1 Mart 1980'de Yazarlar Birliği'nde" yaptığı konuşmanın metnini "Şiir Üzerine" başlığı altında eserinin başına koymuş. Metinde öne çıkan düşünceleri şöyle sıralayabiliyoruz:

> "a) Sanatta mükemmelliğin sınırı yoktur.
>
> b) Şiir 'Mehlika Sultan'a doğru bir yolculuktur.
>
> c) Günümüz Türk Edebiyatında şair, hem zengin bir mirasın bahtiyarı, hem de mirasyediliğin temsilcisi durumundadır.
>
> d) Kalp yüceliğinin mânâ zenginliği 'Şiir İklimi'dir.
>
> e) Vitrindeki güzel, fakat alçı ve boyadan yapılmış bir mankene şiir yazmak ve okumak ne ise; maddecilik felsefesinin yoğurduğu topluma şiir sunmak odur.
>
> f) Şiirde garipliklere, yenilik adına acaipliklere yönelen, hele şiiri bir makale gibi tebliğ vasıtası sayarak yola çıkan, mânâ ürünlerine yabancılaşmış anlayış, cemiyeti şiirden uzaklaştırmaya yetmiştir. Bu bir mirasyediliktir.
>
> g) Biz melâli anlamayan şaire de âşina değiliz"(Akengin, 1982:3-6).

[39] Akengin, Yahya (1982), *Saatler ve Çehreler*, Yonca Matbaası, Ankara.

1.1.22. Bahattin Karakoç'un "*İlkyazda*"sı[40]

Bahattin Karakoç, yazısına iki mısra ile başlar:

"Zonklar şuramda buramda

Bir şahdamar gibi şiir" (Karakoç, 1984:5).

"Şahdamar ve zonklamak", şairin dünyasında, şiirin ne kadar önemli olduğunu vurgular. "Şahdamar"ın insandaki yeri ve önemi bellidir. Fakat "şahdamar"a benzeyen şiir, şairin "şurasında burasında"dır. "Şuramda buramda" ifadesi seyyar bir ikâmeti gösterir. Bu seyyarlık, şiirin, hem şairin karakterinde hem de yaşadığı bütün alanlarda ortaya çıkabileceğini işaret eder. Geniş bir sahaya yayılmış şiir bir "şahdamar" kabul edildiğinde, bu "damarı" kesmek, yakmak, yok etmek de zorlaşır. Yani şair, yaşadıkça şiir yazmaya en azından şiiri hissetmeye mecburdur. O hâlde bir şairin şiir yazma çabası, hâli, kudreti, mecburiyeti ancak bedenindeki "şahdamarının" kesilmesiyle durdurulabilir.

Bahattin Karakoç, "İnsan gerçekten şair ise kutsal çilesi hiç bitmez."diyor. Şairliği her zaman "çile" diye sunmak doğru mudur? Neden başka sanatlar söz konusu olduğunda onları icra edenler "Mimarlık, ressamlık bir çile işidir." şeklinde –hiç olmazsa şairler kadar – yakınmazlar? "Kutsal çile" nedir? Kimin kutsalı çiledir? Kutsalı olmayanlar çile çekemez mi?

Sanatı "Güzel bir dünya için yetkin güzellikleri, özlemleri yüklenen bir mesaj, diri bir bakış, kutsal bir nakıştır."diye tarif eden şair, çocukluğunda babasından duyduğu, "Anadolu Sultan Osman'ın yurdu / Tuğrul Bey'in konağıdır o eller! / Milletimiz orda doğdu büyüdü / Bize ana kucağıdır o eller." mısralarının "hâlâ beyninde çaktığını" dile getiriyor.

"Şiir ve aşk"ı "Bir altın oluktan akan iki bengisu birleşimi" olarak gören Bahattin Karakoç, "şiir ve aşkın tarif edilemeyeceğini, ancak duyularak yaşanacağını" ifade ediyor. "Her kafa ve gönül, hacimlerine göre bengisu birleşiminden alacak, tariflerini de ona göre yapacak"tır. Bahattin Karakoç, bu değerlendirmelerden sonra "Kleber Haedens, Robert Gravers, R.M.Alberes, Alain, Jean Wahl, Randall Jarrel, Carl Sandburg" isimlerinin şiir için yapmış oldukları tanımları sıralar.

---

[40] Karakoç, Bahattin (1984), *İlkyazda*, Cönk Yayınları, İstanbul.

"Cıbıl ve şerir şiirden" değil "soylu şiirden" yana olan Bahattin Karakoç, "şiir satmıyor" diyenlere kızmaktadır. Çünkü ona göre "şiir satmaz, şiir kutsal bir sebil"dir. Bahattin Karakoç, Kur'an'dan ve hadislerden şair ve şiir ile ilgili alıntılar yapar, onları yorumlar ve kendi şiirinin istenen tarzda olduğunu ima eder.

Bahattin Karakoç,"şiirde biçim" konusunu şöyle değerlendirir:

"Ben, göze hitap eden dış estetikten çok, insanı yüreğinden yakalayan iç estetiğe sarıldım başından beri" (Karakoç, 1984:13).

1.1.23. İsmail Ergi'nin "*İnsan Gerçeğinde Uyanmak*"ı[41]

İsmail Ergi, yazısında şu başlıkları kullanmış:

"Dünya Şiirinin Gelişim Çizgisi, Modern Türk Şiirinin Yönü, Üçüncü Yeni, Tepki, Şiir ve Felsefe, Mânâ, Anlamlı Şiir, Şiir ve Şair, İlkeler" (Ergi, 1985:3-11).

"Sanat eserlerinin özünde akıl ve aşk gerçeğini aradığını" söyleyen İsmail Ergi, sanatı "Yaratılıştaki evrensel zevki bulma çabası"; şiiri ise "Mânânın evrensel bütünlüğünü ortaya koyan bir söyleyiş tarzı" şeklinde tanımlıyor. Tanımlar arasında bir kopma olduğunu söyleyebiliriz. Sanatta "zevk", şiirde "mânâ" önceleniyor. Şiir sanat değil mi?

Dünya şiirini bir iki dönemiyle ele alan İsmail Ergi, "evrensel zevkin bulunamadığını, dünya şiirinin son elli yılda ölü noktada olduğunu, fakat yine de çağın şairinin şiiri doruklara götürebileceğini" dile getiriyor.

"Modern Türk Şiirinin Yönü" başlığı altında "Tanzimat ve Fecr-i Âti şiirine, Yahya Kemal'e, Birinci ve İkinci Yeni'ye" değinilir. Fakat "Servet-i Fünûn"dan hiç söz edilmez.

"Cumhuriyet Devri Türk Şiiri"ni "1.Yeni (1940) Garipçiler, 2.Yeni (1955) Anlamsız şiir, 3.Yeni (1975) Anlamlı şiir" biçiminde tasnif eden İsmail Ergi, "3. Yeni" taraftarlığını tercih eder. Yazının sonunda "3. Yeni Şiiri İlkeleri" şöyle sıralanır:

> "1.Sanat hürdür. Şair, zamanın üstündedir. Ölçü, biçim, uyak ve söyleyişte stil her şaire göre değişebilir.

[41] Ergi, İsmail (1985), *İnsan Gerçeğinde Uyanmak*, 3.Yeni Yayınları.

2. Millî dil esastır.

3. Uyak anlam mimarisinin harcıdır. Kelime, uyak sayesinde ses, anlam ve ufuk kazanır.

4. Şiir, anlam ve akla dayanmak zorundadır.

5. Mısra esastır.

6. Kelimeyi seçme şairliğin başlıca göstergesidir. Edebî sanatlar gaye hâline getirilmemelidir.

7. Türk şiirinin kaynağı millî kültürümüzdür.

8. Şiir insanın ve toplumun bütün yönlerini vermektir. Gerçek şiir ise insanlarda barış içinde yaşama zevkini yaratandır" (Ergi, 1985:11).

1.1.24. Nihat Dalay'ın "*Nasıl Desem*"i[42]

Nihat Dalay, şiiri şöyle tarif etmiş:

"Herkesin bildiği fakat bir araya getirip şiir sanatının kendisine özgü kurallarıyla söyleyemediği sözleri söyleme sanatıdır" (Dalay, 1986:5).

Tanıma göre şiirde esas olan söz ustalığıdır. Bilgi, tecrübe, aşk, acı, buhran, derin düşünce birinci derecede önemli değildir. Öte yandan Nihat Dalay, "söylenenlerin, bir şairin hissettiklerinin yüzde biri bile olmadığına" inanmaktadır. Bu yargıda ise hislere önem veriliyor. Yani şair, şiirde "söz ustalığının" mı yoksa "hislerin" mi daha önemli olduğuna karar verememiş.

1.1.25. Melih Özer'in "*Yaşamayı Yaşamak*"ı[43]

Melih Özer, "Ön söz"ünde sanatçının amacını, sanatçıyı, sanatı tarif ettikten sonra şiirin kendisi için ne ifade ettiğini açıklamış.

Melih Özer'e göre sanatçının amacı, "Sonsuzluğa kadar yaşayacak bir ses bırakmak"tır.

Sanatçı, "Gördüklerini, duyduklarını ve hissettiklerini birleştirerek kalemi ile topluma yansıtmaya çalışan"dır.

Sanat, "Ruhun derinliklerindeki hazineleri topluma yansıtmaya çalışan uğraşı türü"dür. Sanatı "uğraşı türü", yani öylesine yapılan bir iş gibi göstermek göze batmaktadır.

---

[42] Dalay, Nihat (1986), *Nasıl Desem*, Samsun.
[43] Özer, Melih (1988), *Yaşamayı Yaşamak*, Acar Matbaası, İstanbul.

Melih Özer, şiirin kendisi için ne ifade ettiğini açıklamak amacıyla "Şiir benim teselli şadırvanımdır. Şiir benim için bir zafer anıtı, kutsal bir araç, tılsımlı bir kapıdır." der.

1.1.26. Osman Baymak'ın "*Yaşarlar Dize Dize*"si[44]

Osman Baymak, yazısına üç soru ile başlamış. Soruların öylesine sorulduğunu söyleyebiliriz. Sorulara cevap verilemeyeceği ifade edildikten sonra şiirin bir "mucize" olduğu dile getirilmiş. "Mucize"ye ulaşmak için "şairin şiir ile şairliğini pekiştirmesi" istenmiş. Bu ifadeden, şairin şiir yazdığı için şair olmadığını; şiirin, şaire, şairlik yolunda ufak bir katkı sağladığı anlamını çıkarıyoruz.

Osman Baymak, "şiirde kendini aradığını, şiirle evrene açıldığını" söyledikten sonra "sevdiklerinden, sevmediklerinden ve saydıklarından" bahsetmiş. Osman Baymak, "evrende birçok şey dizelerinde yer aldığı için, kitabının ismini *Yaşarlar Dize Dize*" koymuştur.

1.1.27. Suphi Nuri İleri'nin "*Erguvanname*"si[45]

Suphi Nuri İleri, yazısına, şiirin tarifi ile başlıyor:

"Şiir, doğanın o müthiş müzik ahengi ile insan beyninin bir eksende kesişerek sözcüklerle ifadesidir" (İleri, 1996:5).

Bu tanımın yer aldığı paragraftan sonra Suphi Nuri İleri, şiir için koyu harflerle yoruma açık bir tanım yapıyor:

"Rağmen yaşamaktır ŞİİR" (İleri, 1996:5).

Yukarıdaki tanım için uzunca bir ön söz daha yazmak gerekir. Biz "Neye rağmen yaşamaktır şiir" sorusuna cevap bulmaya çalışalım:

Hayata, sanata, kavgaya, yeme içmeye, gurbete, aşka, ölüme, yoksulluğa, zulme, yazıya, söze, yorgunluğa, özetle her şeye veya hiçbir şeye "rağmen yaşamaktır şiir". Bu tanımda bildiğimiz, okuduğumuz biçimdeki şiirlerden söz edilmemektedir. "Yaşamak"tan söz ediliyor. Yaşayabilen her varlık şiir yazmış sayılıyor. Gökteki kartaldan yerdeki böceğe; beyin ölümü gerçekleşmiş hastadan "Rio karnavalında"

---

[44] Baymak, Osman (1996), *Yaşarlar Dize Dize*, Bay Yayınları.
[45] İleri, Suphi Nuri (1996), *Erguvanname*.

eğlenen kişiye kadar her canlının şiir olduğu vurgulanıyor. Böylece şiir yazı ve söz zincirini kırmış, hayatın kanına ve ritmine katılmıştır. Şiir öyle bir varlık katına yükselmiştir ki dünyada bir canlı kalana kadar hayatını yaşayacaktır. Şiirin ölümü, son hayat sahibi canlının ölümünden hemen sonra gerçekleşecektir. Belki de hayır. Çünkü her varlığı yaratan yaratıcıyı unutmamalıyız. Şiir yaratıcı sayesinde ölümü görmeyecektir…

Şair kitabının içeriğini şöyle takdim ediyor:

"İstanbul'un ağıdı hüzünlü bir ölüm senfonisi" (İleri, 1996:5).

Toplumumuza ait siyasî, sosyal ve iktisadî birçok yanlışı, olumsuzluğu sıralayan Suphi Nuri İleri, "ülkemizdeki" sanatın nasıllığını anlatır:

"Ülkemizde yapılan sanat; kardelen örneği, erguvan örneği direngen bir sanattır" (İleri, 1996:6).

"Kardelen ve erguvana" ilişkin kısa bilgiler verildikten sonra, sanatçıların "toplumda bir lokomotif görevi" olduğu hatırlatılarak ön söz tamamlanır.

1.1.28. Mustafa Miyasoğlu'nun "*Bir Gülü Andıkça*"sı[46]

Mustafa Miyasoğlu, "Şiir Anlayışım" başlıklı yazısına "Gecelerini bir mısranın mahremiyetinde geçirmeyenler, başkalarının şiirlerini nasıl değerlendirebilir?" sorusuyla başlayıp, şu tespitle devam ediyor:

"Bugün şiire ve şaire karşı ciddi bir alâkasızlık varsa, bunda bazı değerlendirmelerin son derece ehliyetsiz kimseler tarafından yapılmasının etkisi olsa gerek" (Miyasoğlu, 1997:9).

Mustafa Miyasoğlu'na göre "şiire ve şaire karşı ciddi alâkasızlığı" ve "ehliyetsiz değerlendirmeleri" ortadan kaldırmak için her sanatçı "yaptığı işe önem vermeli, yaptıklarına sahip çıkmalı ve mahcubiyet ve sıkılganlık duymadan şiirin ve şairin gerekliliğini savunmalı, şiir anlayışını açıklamalı"dır.

Mustafa Miyasoğlu "tek tek şiirler yayınlamayı ve şairin bir arayışı sergilenmesini" doğru bulmuyor.

---

[46] Miyasoğlu, Mustafa (1997), *Bir Gülü Andıkça*, Ötüken, İstanbul.

Yazının bütününe bakıp, Mustafa Miyasoğlu'nun şiir ve şair anlayışını şöyle özetleyebiliriz:

"a) O kişi şair yaratılmışsa, şiir onu bırakmaz.

b) Ortaya çıkan her şiir, zorlu bir imtihana adaydır. Ya kendi iklimini kurar, ya da kaybolur gider.

c) Şiirin bir gönül işi olduğuna inanlardanım.

d) Biz, inancı yüklenen şiiri seçtik.

e) Her şairle dünya yeniden kurulur. Şair bu hakkı kendinde görür, görmeyen şiiri sürdüremez.

f) Şair güzelliğe ancak dilinin imkânlarını araştırarak ulaşabilir, bu imtiyaz ancak ona verilmiştir.

g) Şiirin ve şairin sorumluluğu, şairin gününü gecesini kaplayan bir şuurun kaygısıdır.

h) Şairin benimsediği ve sözcülüğünü üstlendiği şuur, şiirin ta kendisidir.

ı) Hiç bir önemli şiiri, büsbütün şekilsizlik ve başıboşluk içinde görmenin imkânı yoktur.

i) Şiirim, yüklendiği inancın gereklerinden başka, önceden vazedilmiş hiç bir kurala sonuna kadar bağlı değildir"(Miyasoğlu, 1997:9-16).

1.1.29. Abdurrahim Karakoç'un "*Akıl Karaya Vurdu*"su[47]

Abdurrahim Karakoç, bu ön sözünde yine ön söz yazmaya değinir ve farklı bir algı ortaya koyar: "Ön söz'de veya Sonsöz'de eseri veya eser sahibini bir başkası okuyuculara tanıtmak ister." Yaptığımız araştırmada, bizim tespit ettiğimize göre, eserlerin ön sözleri genelde eser sahipleri tarafından yazılmışlardır. Başkasının yazdığı ön sözlere "ısmarlama ön söz" diyen Abdurrahim Karakoç, "daha samimi" olması için ön söz yazımının eser sahiplerine bırakılmasından yanadır.

"Her ne ise…" diyerek ön söze ilişkin görüşlerini bitiren Abdurrahim Karakoç, şairlerin nelerden şiiri yakaladıklarını anlatır:

" Suların akışı, çiçeklerin kokusu, ceylanların bakışı, at yelesinin savrulması, akan yılanın kıvrılması, mezar taşı" şiirin oluşması için büyük katkı sağlar. Bu sayılan maddeler, şairin hep hayal âleminde yüzdüğünü, gerçek hayatla hiç bağının olmadığını göstermektedir. Ayrıca sayılanlarda, hareket ve ritim ön plandadır.

[47] Karakoç, Abdurrahim (1997), *Akıl Karaya Vurdu*, Ocak Yayınları, Ankara.

Abdurrahim Karakoç, şiirin tarifi konusunda sert konuşur:

"Şiiri tam anlamıyla tarif etmek ne şiirin, ne de edebiyatçıların haddine düşmüştür."(Karakoç, 1997:5)

Bu cümlede şair yok. Dolaylı olarak var görünse de aslında yok. Demek ki şairler, şiir yolunu seçmeden şiiri tarif edebilir.

Abdurrahim Karakoç, "Şiiri ve şairini değerlendirmek okuyucunun vazifesidir. Doğru veya yanlış, hangi karara varırsa makbuldür." diyerek, okurlara hem bir görev hem de bir özgürlük vermiştir. Fakat "karara varmak" ile "yorum" kelimesi aynı mıdır? "Karar" bu doğrudur veya yanlıştır demektir. Bir şiiri ele aldığımızda, yorumladığımızda anlatılanları "doğru veya yanlış" diye nitelendirmemiz gerekmez. O hâlde buradaki şiir didaktik bir şiirdir.

"Yeni bir eserle okuyucunun huzuruna çıkmak, yeni bir ceza davasında hâkimin önüne çıkmaktan daha risklidir bence." fikrini nasıl değerlendirmeliyiz?

a) Bir şairin okurdan korkması doğru değildir.

b) Okur çok çeşitli olduğu için, bu mahkemeden çıkacak kararlar tutarlı olmayacaktır. Bu nedenle fazla kulak asılmamalıdır.

c) Gerçek okur, eseri yeniden üretebilme becerisine sahip olduğundan, onlar da en az şair kadar sorumludurlar. Yani şairin hâkim gördükleri, bir müddet sonra sanık olacaktır.

1.1.30. Dilâver Cebeci'nin "*Sitâre*"si[48]

Dilâver Cebeci, "Hacimli şiir kitaplarını hem estetik hem faydalı bulmadığını" söyleyerek yazısına başlamış. Bir şiir kitabı için yazılan yazının ilk cümlesinde "şiir ve fayda" kavramlarının yer alması göze batıyor; pek estetik görünmüyor.

Cebeci'ye göre:

"Güzel şiir hakikî olmayanı terennüm eder; şiirde dil mantığından başka bir aklîlik

[48] Cebeci, Dilâver (1997), *Sitâre*, Ötüken, İstanbul.

aranmamalıdır; şiirin şekille hiçbir alakası yoktur; şiirde şekil arayanlar onu putlaştırırlar; şiir izâh edilmemeli, ona sadece yaklaşılmalıdır" (Cebeci, 1997:9).

Dilâver Cebeci şiir için tarif vermeyi de ihmal etmez:

"Şiir, çok yüksek seviyede idrâk hâlidir; şiir sözdür, sestir, âhenktir" (Cebeci, 1997:10).

Eski şiirin "hürmetine" beş gazel yazdığını söyleyen Cebeci, eserini okuyanlardan "istedikleri gibi yorum yapmalarını" isteyerek yazısına son verir.

1.1.31. M. Nejat Sefercioğlu'nun "*Divançe-i Seferi*"[49]

M. Nejat Sefercioğlu, "aruzun ahengine, hecenin coşkunluğuna ve serbest şiirin bağımsızlığına hayranlığını" ortaya koyduktan sonra şiiri tarife çalışır. Belirli, çerçeveli bir tarif yapılmaz. "Bazen şu, bazen bu" diye gösterilen tarifler yer almış. Bunlardan birkaçı:

"Şiir gözden akan yaşlardır; bâd-ı sabâdır; bâd-ı sarsardır; gönülden taşan duyguların mısralara damlayışıdır" (Sefercioğlu, 1997:3).

M. Nejat Sefercioğlu, kendini ne "şair" ne de "müteşair" sayar. Çünkü ona göre bu kavramlar arasındaki "ince çizgiyi" yakalamak zordur. Kitapları ve bu kitaba ilişkin birkaç bilgiden sonra ön söz bitirilir.

1.1.32. Cevdet Karal'ın "*Horozlu Ayna ve Ölüm*"ü[50]

Cevdet Karal "Sanatı Savunmak" başlıklı yazısında önce sanata dair fikirlerini ortaya koyuyor:

"Sanat bir kıyamet provasıdır. Sanat mahkûm sandalyesinde oturuyor"(Karal, 1998:7).

Bu yargılara bakılırsa sanatın derin bir sızı yaşadığını söyleyebiliriz. Çünkü sanat, "kıyamet" kadar hareketli bir yapıya sahip olmasına rağmen, "mahkûm sandalyesine" mahkûm edilmiş. Bu durumda bu "kıyamet" kopar mı? Sanatı mahkûm etmek, kıyametin kopmasını geciktirmek sayılabilir mi? Sanatı mahkûm edenler iyilik mi, yoksa kötülük mü, yapmış sayılırlar.

---

[49] Sefercioğlu, M. Nejat (1997), *Divançe-i Seferi*, Yıldız Matbaacılık, İstanbul.
[50] Karal, Cevdet (1998), *Horozlu Ayna ve Ölüm*, Kaknüs.

Bu suallere cevap vermemek kaydıyla "prova" kelimesini hatırlatalım. Metne göre, sanatkârın bütün çabası sanatı "kıyamet provası" sayılacak bir "kündeye" getirmek olmalıdır. Sanatkârın kurguladığı kündeden, "kıyametin" bir rüya hâlinde bile olsa, görülmesi sanatı sanat yapacaktır.

Sözü şiire getiren Cevdet Karal, şiiri, metafizik duyargaları kullanarak tarif eder:

"Şiir bir itiraftır. Kendi nefsinin tanrısı olma imkânsızlığının itirafı…" "Şiir bir arınma çabasıdır. Eksile eksile varlık bulur"(Karal, 1998:7).

Bu tanımlardan ve nefse dair satırlardan sonra, "Secde en büyük başkaldırırdır!" hükmüne yer verilir.

Biz rahatlıkla "secde" yerine "şiir" kelimesini koyabilir ve bu satırı "Şiir en büyük başkaldırıdır!" şeklinde okuyabiliriz. Bu aşamada her okur kendi "başkaldırısını anlatan metni" şiir sayabilecektir. Hattâ düz yazıyı bile… Böylece sayısız "başkaldırı" zuhur edince "kıyamet provası" başka biçimlerde teşekkül edecektir.

Yazının son cümlesi "Özetle sanat ve hayat görüşüm budur." şeklindedir. Yazıda sanat ve şiirden söz edilmesine rağmen, son cümleye sanat alınıp, şiir alınmamıştır. Şiirin yerine "hayat" kelimesi görevlendirilmiştir. O hâlde şairin "şiir görüşü" ile "hayat görüşü" aynıdır.

1.1.33. Ali Püsküllüoğlu'nun "*Babadat*"ı[51]

Ali Püsküllüoğlu, "Şiirimin Kökleri" alt başlığını kullanarak, toplu şiirlerine bir ön söz yazmış.

İlk paragrafta "Garip" şiirinden söz eden Ali Püsküllüoğlu, "Garip" şiiri için şu saptamalarda bulunmuş:

"Bu şiir küçük insanı, neredeyse 'anlık' diyebileceğim izlenimleri veren, alaycı, taşlamacı yanı ağır basan, konuşma diline dayalı bir şiirdi. İnsana, doğaya bakışı, olaylara bakışı iyimserdi"(Püsküllüoğlu, 1998:11).

Kendisinin de "Garip" şiirinin "çekim alanına girdiğini" söyleyen Ali Püsküllüoğlu, "ozan" olabilmenin yolunu şöyle anlatıyor:

[51] Püsküllüoğlu, Ali (1998), *Babadat* (Toplu Şiirler).

"Bir şiiri kurarken ozan, öncelikle gününün şiirinin uzaklarına düşmemek eğilimindedir. Ozan, bu eğilimi iyi kullanabildi mi, gününün şiirinden uzak düşmeyen, ama 'özgün' bir şiir kurabilir" (Püsküllüoğlu, 1998:11).

Yukarıdaki değerlendirmelerden sonra şair, "Kadirli"de geçen çocukluk yıllarından, yaptığı çobanlıklardan, doğa yaşamından, ineklerinden, okumaya ilk başlamasından söz etmiş. Bu hatıralardan sonra "Bunları niçin anlattım?" sorusu sorulmuş. Soruya cevap şöyle verilmiş:

"Bu anlattıklarım benim şiirimin ipuçlarıdır"(Püsküllüoğlu, 1998:11).

Bu cevaptan sonra şair, çocukluk yaşamının etkisini taşıyan kitaplarının isimlerini verir ve örnek olsun diye bir şiirini ön söze yerleştirir. Adı geçen kitaplar şunlardır: "*Pembe Beyaz, Aydınlık İçinde, Unutma Onları, Yaz ve Yağmur*"

Ali Püsküllüoğlu, şiirinin özelliklerini şöyle sıralar:

"Benim şiirimin kökleri yaşamıma ve genel olarak 'yaşam'a uzanır. Şiirim doğayla, kentle, insanla iç içedir. Kimileri gibi bir çırpıda yazamam şiirlerimi. Çok uğraşırım, on beş, yirmi değişik biçime ulaşan şiirlerim olmuştur" (Püsküllüoğlu, 1998:13).

1.1.34. İhsan Deniz'in "*Gecediloldu*"su[52]

İhsan Deniz'in "…" üç nokta ile başlayan yazısını ön söz kabul ediyoruz. Üç paragraflık yazı, "has şairin şiir ideali" üzerine kurulmuş. İhsan Deniz, her "has şairin şiir ideali" olduğunu ısrarla vurguluyor, ama "idealin" içeriğine dair bir şey söylemiyor. Bunun sebebini, her şaire göre bu "şiir idealinin" değişebileceği ile izah edebiliriz. "Şiir ideali", "kıyısız bir ummân" dır. Bu gerçek şairi hem dinlendirip hem yoracaktır. " Kıyısız" olmak sonsuzluk şevkini içinde barındırır ve bu şair için bir güç kaynağıdır. Bunun yanında, "kıyısız" olmak, zaman zaman bıktırabilir, şairin iflahını kesebilir. Kısaca "şiir idealini" bir şairin hem kemali hem de zevali sayabiliriz.

Biz önce "has şairin" kim olabileceğini saptamaya çalışalım. "Has şair" kimdir?

a) Başlıksız ön söz yazan.

b) Her kitabı okuduğu için hiçbir şey okumayan.

---

[52] Deniz, İhsan (1998), *Gecediloldu*, İz Yayınları, İstanbul.

c) Şiiri okyanus yapan.

d) Kendi gölgesi olsun diye gölgeden çıkan.

e) Bin ben dizeyi, bir biz dize yapan.

"Has şair" tahminlerinden sonra "şiir ideali"nin ne olabileceğini sorgulayalım. "Şiir ideali" nedir?

a) Sonsuzu iyice öteye üfürmek.

b) Güneşten daha güçlü bir enerjiye sahip olmak, ama o enerjiyi saklamak.

c) Rüya âleminde, bir günlük gerçek yaşamak.

d) Kelimeleri, dizeleri yıllandırmak için beyni mahzen yapabilmek.

e) Kendini "şiir ideali" yalanına iyice kaptırabilmek.

1.1.35. Ahmet Özyurt'un "*Bana Bir Şiir Oku*"su[53]

Ahmet Özyurt yazısında bir hatırasını anlatmış:

"Bir genç kız şiirlerine bakıp durunca okuması için şiirlerini ona uzatmış. Kız, 'Hep sevgi üzerine yazmışsınız, toplumsal konular üzerine şiiriniz yok mu?' diye sormuş. Şair hemen cevap vermiş. Evet var, sevgi sorunu üzerine"(Özyurt, 1999:5).

Bu hatıra hem yeni bir bakış açısını hem de Ahmet Özyurt'un şiirinin muhtevasını bize veriyor. "Sevgi sorununu" önemli bir toplumsal sorun olarak kabul etmek dikkate değer.

1.1.36. Abdurrahim Karakoç'un "*Gerdanlık*"ı[54]

Abdurrahim Karakoç, yazısına şair ve şiir tarifleriyle başlar:

"Şair: Yaşadığı çağı yorumlayan, gelecek çağlara mesaj gönderen söz sanatçısıdır"(Karakoç, 2000:3).

---

[53] Özyurt, Ahmet (1999), *Bana Bir Şiir Oku*, Zafer mat., İstanbul.
[54] Karakoç, Abdurrahim (2000), *Gerdanlık*, Alperen yayınları, Ankara.

Yorum ve mesaj yaşadığımız çağın insanlarına pek sevimli gelmemektedir. Hemen hemen herkesin mutlak doğruları var. Bu durumda, yukarıdaki tanımdan hareket edersek, şairin işi zor ve hattâ bazılarınca beyhudedir.

"Şiir: Madde ve mânâ iklimine açılan gönül kapısıdır"(Karakoç, 2000:3).

"Gönül kapısı" ile "madde iklimi"ni yan yana görmek alışık olunmayan bir durum. Fakat şairin, mânâya bürünmüş "madde iklimi"ni kastetmiş olmasını da düşünmeliyiz.

Abdurrahim Karakoç, poetikalarda yer alabilecek cümleler kurmaya devam eder:

"Şiir, metafizik âlemine götürmelidir. Güzelliklere ait olan sevdayı vecd hâline getiren şiir, önemlidir, kalıcıdır" (Karakoç, 2000:3).

"Sevdanın vecd hâline gelmesi" ne demektir. "Sevdanın kendinden geçmesini" aşk kavramı ile açıklayabiliriz.

"Şiirde dil, estetik, fikri muhteva önemlidir, şarttır"(Karakoç, 2000:4).

Kimin dili, kimin estetiği, kimin fikri? Bu soruların cevabı, "herkesin kendi dili, estetiği ve fikri" olursa, şiirin evrensel olmasından söz edemeyiz. Bununla beraber, "herkesi kuşatan bir dil, estetik fikir olmalı" şeklinde bir cevap oluşursa, kimi, nerede ve nasıl birleştireceğiz? Bu güçlükler karşısında, özelikle, şiirde fikrin varlığı konusunda bir kez daha düşünmeliyiz. "Şiir hürriyettir." Mutlak bir özgürlükten söz edemeyiz. Lâkin, söz atmosferinde seyahat etmemizi, belki biraz ferahlamayı sağladığı için kısmi hürriyetten bahsedebîliriz.

Abdurrahim Karakoç, eserine niçin "*Gerdanlık*" ismini verdiğini gerdanlığın bilinen kıymetiyle açıklar ve eserinin de çok iyi işlendiğini ve boyunlara asılacak kadar nitelik taşıdığını iddia eder.

1.1.37. Elin Ecealp'in "*Hades*"i[55]

Elin Ecealp, üç paragraf uzunluğunda, başlıksız bir yazı yazmış. Şiiri "Aynanın aynadan yansımasıdır." şeklinde tanımlanmış. Şair "günümüzde şiir kasetlerinin şiir kitaplarından daha fazla alıcı bulduğunu ve bu nedenle şiir kitabı yayınlamanın cesaret

[55] Ecealp, Elin (2000), *Hades*, Yumuşak G Yayınları, İstanbul.

işi olduğunu" dile getirilmiş. Son paragrafta "kitabın isminin ölüm ve yeraltı Tanrısı olduğu, herkesin sevdiği bir şeyi öldürmesinden dolayı bu ismin seçildiği" belirtilmiş.

1.1.38. Gökhan Evliyaoğlu'nun "*Filozofça*"sı[56]

Gökhan Evliyaoğlu, eserinin başına "Benim Estetiğim" üst başlıklı bir yazı koymuş. Bu yazının alt başlıkları ise şöyle: "Sanat Benim İçindir, Poetika"

Birinci yazı ve "Poetika"nın bir yazısı düz yazı olduğu için, biz yazının bütününü bu bölümde incelemeyi uygun gördük.

Gökhan Evliyaoğlu, "Sanat Benim İçindir" başlıklı yazısına "Sanat, sanat için midir, yoksa toplum için mi?" tartışmalarının "ne kadar anlamsız olduğunu" söyleyerek başlıyor. Bu tartışmaların son bulması için bir öneri getirilir:

"Sanat, hayat içindir." Çünkü "Bireyin de, toplumun da sanat eserinin de ortak bir hayatı vardır"(Evliyaoğlu, 2000:IX).

Yukarıda alıntı yaptığımız cümleleri "1965 yılında yazdığını, aradan 30 yıl geçtiğini" belirten Gökhan Evliyaoğlu, sanat hakkındaki değişen görüşünü şöyle açıklar:

"Sanat benim içindir" (Evliyaoğlu, 2000:X).

Şaire göre "kendisi bir eserin sanat eseri olduğuna inandığında, o eserin bir yandan sanat için, diğer yandan da toplum için olduğunu" iddia ediyor. Yani eser "ben"lerden takdir alınca, hem sanat, hem de toplum için olduğunu ispat eder.

Gökhan Evliyaoğlu, yazısını şu cümleler ile bitirir:

"Ben de kendim için yazıyorum. Kendi sanatım da başkalarının sanatları da benim içindir. Sanat benim içindir. İsterseniz sizin için de olabilir. Beğendikleriniz sizin olsun" (Evliyaoğlu, 2000:XII).

"Poetika" başlıklı sayfaların alt başlıkları şöyledir:

"Şiir Üzerine, Poetika 1980, Poetika 1975, Poetika 1988, Poetika 1994"

---

[56] Evliyaoğlu, Gökhan (2000), Filozofça, Elila Yayınları, Ankara.

“Şiir Üzerine” yazıda, “W. F. Hegel”den dört paragraflık bir alıntı yapılmıştır. Hegel’e göre şiir “ sanatların sanatıdır ve diğer sanatlar şiirin türleri”dir.

“Poetika 1980” ismi verilen sayfalarda “Filozofça” ve “Sihr-i Helal” şiirleri yer almıştır. Her iki şiirde dört mısra uzunluğundadır.

“Filozofça” şiirinde “felsefe-şiir” ilişkisine değinilir:

> “Ne şiir felsefedir, ne de felsefe şiir
> Biri aklın, öteki kalbin dilidir.
> Ne var ki felsefe şiiri duymalı
> Ve şiir filozofça söylenmelidir” (Evliyaoğlu, 2000:A).

Mısralardan anladığımız kadarıyla felsefenin “şairce” olmasından söz edilmiyor. Fakat şiirin “filozofça” olmasından bahsediliyor. Mısralarda “şiir, felsefe, filozof” var; fakat şair yok. Biz şairin yerini bulmalıyız. Birinci mısradan çıkardığımız kadarıyla şiir hem kendi karakterinden hem de felsefeden yararlanmalıdır. Yani ne bütünüyle içine kapanmalı ne de kendini felsefenin kollarına teslim etmeli. Denge noktasını bulmalıdır. İşte şair bu denge noktasındadır. Bu denge noktası, yukarıdaki dört mısrada verilemeyeceği için, Gökhan Evliyaoğlu da şairden söz etmemiştir. Belki de şairin varlığı bir şiirin bütünüdür. Biz onu bir kelimenin işaretiyle algılamamalıyız. Şiirin bütün cüzlerinde, şairin var olduğunu biliriz, ama onu gösteremeyiz, göstermemeliyiz.

“Sihr-i Helâl” başlıklı şiir “Koca Mevlana”dan bir alıntıdır:

> “Koca Mevlâna dedi ki: ‘Şiir
> Söz sanatı değil, bal gibi sihir;
> Sihir dinimizce haramdır amma
> Şiir sihrin helal olduğu şeydir”(Evliyaoğlu, 2000:B).

Şair bu iktibası yaptığına göre “şiirin sihir olduğunu” kabul ediyor demektir. “Şiirin sihir olma ya da sihire benzeme sebeplerini” bulmaya çalışalım:

a) Şiir yüzde yüz soyuttur.

b) Şiir çok konuşulmuş ama konuk edilememiştir.

c) Şiir etkiler ve terk eder.

d) Şiirin parmağı hep olumsuzu işaret eder.

e) Şiir sihirden yapılmış panzehirdir.

"Poetika 1975" isimli sayfada "Şiir" başlığını taşıyan altı dörtlük uzunluğunda bir şiir kaleme alınmış. İkinci dörtlük, şairi ve şiiri diğer sanatlardan ayırıyor ve şiire yakışır bir tanım yapıyor:

> "Şair, ağaçları anlatacaksa
> Yeşil manzarayı ressama bırakmalı
> Köklerin ruhuna dalmalı şair
> Ki onlarda nice ormanlar saklı"(Evliyaoğlu, 2000:C).

"Poetika 1988" isimli sayfada başlıksız bir dörtlük yer almış:

> "Uzaklarda senin için
> Yazdığım şiiri hissetmediğin
> Geceler gece değil
> Şiirler şiir değil"(Evliyaoğlu, 2000:E).

Şaire göre, şiir okurun eline geçmeden onu "hissetmeli"dir.

"Poetika 1994" isimli sayfada bir başlık ve sekiz boş satır bulunuyor. Başlık şöyle: "Çok Derin Istırabın Şiiri"(Evliyaoğlu, 2000:F).

Sayfadaki dipnot ise şöyle:

"İki yüz milyon yıldan beri söylenmedi, yazılmadı ıstırabın şiiri. Istırap cins şairlere göredir, yazılmaz yaşanır, söylenmez hissedilir" (Evliyaoğlu, 2000:F).

1.1.39. Attilâ İlhan'ın "*Kimi Sevsem Sensin*"i[57]

Attilâ İlhan, yazısının içine bazı hatıraları yerleştirerek, şiirde sesin önemine değinmiş. Lise yıllarında okuduğu ve "Nâsırüddin-i Tûsî'ye" ait iki rubaiden birini kitabının başına, diğerini ise sonuna yerleştirdiğini anlatıyor.

"Beyhudelik hissi" Attilâ İlhan'ın dile getirdiği bir başka kavramdır. Şiirdeki ses, sanki Attilâ İlhan'a "beyhudelik hissi"ni yerleştirmiştir. Bahsi geçen ses yakalanamadığı

[57] İlhan, Attila (2001), *Kimi Sevsem Sensin*.

zaman "her şey boş" demek istenmiştir. Şiirdeki sesin, bir milletin birçok damarından gelerek kendini bulduğunu söylemek isteyen Attilâ İlhan, Türk şairlerine şöyle seslenir:

" O 'ses' ki; Türk kulağı onu dakikasında tanır, dakikasında özdeşleşir onunla. Türk şairi, şiirine bu sesi 'göçüremezse' , Türk halkına 'ecnebi'dir; Türk halkına 'ecnebi' bir Türk şairi yaşayamaz: Kâğıt üzerinde kalır"(İlhan, 2001:14).

1.1.40. Hasan Akay'ın "*Ebrû Şiirleri*"[58]

Hasan Akay, Jean Luis Joubert'in şiir tarifini Türkçeleştirerek sunuşuna başlar. Şiir şöyle tarif edilir:

"İnsanın daha önceden bilmediği bir dili birdenbire ve kendiliğinden konuşma yeteneği"(Akay, 2001:11).

Bu tarif şiiri hem ondurur, hem de öldürür. Ondurur; çünkü "birdenbire ve kendiliğinden konuşma" bir "yetenek" olarak tespit edilmiş. Öldürür; çünkü "birdenbire ve kendiliğinden konuşma"da irade, akıl, düşünce, hattâ duygu yönetiminden söz edilemez. Bu hâl cezbeye işarettir. Yukarıdaki tariften neler çıkarabiliriz?

a) Şiirin tarifini tarif kaldıramaz.

b) Şiir, zıtlıkların arenasıdır.

c) Muammalı duruş, aslında insan için bir merhamettir. Çünkü gerçekten şiiri tarif edebilseydik, belki daha fazla acı çekecek ve şiiri yok ederek, şairleri katlederek bu acıyı dindirmeye çalışacaktık…

Hasan Akay, "bilinmeyen bir dili konuşma" yönlerinden dolayı şair ile ebrû ustasını birbirine benzetir. Bizim merak ettiğimiz şudur: Ebrû temalı şiir yazan şair, nereye mensuptur? Ebrû ustaları (ebrûzenler) sarayına mı şairler sarayına mı? Yoksa, bunların da üstünde olabileceğini düşünebileceğimiz "Ebrûzen-şair" diye bir yere mi aittir? Ebrû sanatı bir şiir edası taşıdığına göre ebrû üzerine şiir yazmak iki defa mı şair olmaktır? Bu sorular için, üzerinde çalıştığımız metinde, açık cevap bulamıyoruz.

[58] Akay, Hasan (2001), *Ebrû Şiirleri*, İyiadam, İstanbul.

Belki de cevap uygulama veya okuma hâlinde açığa çıkıyor. Cevabı, belki de "Yazılı Hafif Ebrû- Şiir Şiiri" adlı şiirin "(Şiir) Can yakan bir ateştir, kaderin/ Derin oltasında" şeklindeki mısralarda bulabiliriz.

"Sunuş"un son cümlesinde yer alan "ehl-i zevk" kavramı bir özel okur isteğini işaret etmektedir. Bu durumda ebrû şairliğinin de özel bir iş olduğunu söyleyebiliriz.

Hasan Akay, kendi şiir tarifinde ebrûyu kullanıyor:

"Ve şiir, hayatın içinde, ancak ruh gözüyle görülebilecek yazılı ebrûlar biçimindedir" (Akay, 2001:12).

Bu tarif, bildiğimiz ebrû sanatının, bildiğimiz şiirin, bildiğimiz şairin nefesini kesmektedir. Tarifte anılan bütün tarafların yüksek bir niteliği var. O hâlde şiir, basirettir, niteliktir, ucuza prim vermemektir, "kendi zâtına hoşça bakmaktır" diyebiliriz.

1.1.41. Faik Baysal'ın "*Gül Sancısı*"[59]

Faik Baysal "*Gül Sancısı*" isimli eserinin başına "Şiir; güzellik, barış ve sevgidir" ve "Şiir Hakkında" isimli iki yazı koymuş.

Birinci yazı hem şiire, hem de şairin şiir yaşantısına dair satırları ihtiva ediyor. Şiir için şu tanımlara yer verilmiş:

"Şiir; güzellik, barış ve sevgidir. Haksızlıklara karşı başkaldırıdır"(Baysal, 2001:7).

Tanımdaki "güzellik, barış, sevgi ve haksızlık" kavramları her kişiye, mekâna ve zamana göre değişir. Bu durumda, şiirin hayat biçimi çok değişken ve hareketlidir, diyebiliriz.

Faik Baysal, birinci yazıda, ayrıca, "şiiri hiçbir gün bırakmadığını; şiirin kendisini hiç bırakmadığını; eseri için evvela 'oyun bitti' ismini düşündüğünü, fakat bir dostunun etkisiyle ismi değiştirdiğini" dile getirmiş.

"Şiir Hakkında" başlıklı ikinci yazı tamamen şiir üzerine inşa edilmiş. Yazının değişik satırlarına dağılmış şiir tariflerini şöyle sıralayabiliriz:

---

[59] Baysal, Faik (2001), *Gül Sancısı*, Adapazarı Kültür Yayınları.

"Şiir müziktir. Şiir kadındır" (Baysal, 2001:8).

Bu tanımlardaki yüklemleri, yani müzik ve kadını birbiriyle ilişkili hâle getirdiğimizde yeni bir tanıma ulaşabiliriz: Şiir müziğe bulanmış kadındır. Yani dans eden kadındır.

Faik Baysal serbest şiire de temas eder ve serbest şiir için şunları söyler:

"Serbest şiir bir avuç sözcüğü ak kâğıda gelişi güzel serpmek değildir. Serbest şiir çok zordur. Düz yazıyla arasında incecik bir ayırım çizgisi vardır. Bu çizgiyi aştınız mı şiir ölü doğar" (Baysal, 2001:8).

Faik Baysal şiirin düşmanlarını da tanıtır:

"Şiirin üç büyük düşmanı vardır. Bunlar sırasıyla siyaset, felsefe ve matematiktir"(Baysal, 2001:8).

"Siyaset"i topluma ait sıkıntıların konuşulduğu arena; "felsefe"yi önce dil meselesi; "matematiği" ise dikkat olarak düşünürsek bunların şiir için niçin ve nasıl düşman olacaklarını kestiremeyiz.

"Siyaset"i şiir için "düşman" sayan şair, başka bir cümlesinde şöyle konuşur:

"İnsanlarımız işsizlik ve açlıktan kıvranırken şiir bıkıp usandığımız aşk pazarlarında dolaşmamalıdır"(Baysal, 2001:8).

Sözü günümüz şiirine getiren Faik Baysal, "Ülkemizde şair çok, şiir yok; manzume çok. Günümüz şiirinin bir giysisi yok. Ona bir gömlek giydirilmesi gerek. Bu gömlek modaya uygun olsa da olur, olmasa da." şeklinde yargılarda bulunur.

"İnsanın mutluluğunu amaçlamayan şiir, yazıldığı gün ölmeye mahkûmdur." cümlesi yazının son cümlesidir.

1.1.42. Abdurrahim Karakoç'un "*Parmak İzi*"[60]

Abdurrahim Karakoç, ön sözünde, yaratanın kâinattaki izleri için birçok örnek verir. Sözü şaire getirir ve "Her mısra şairin parmak izidir."der. Ona göre şairler, parmak izlerini şu biçimlerde eserlerine vururlar:

[60] Karakoç, Abdurrahim (2002), *Parmak İzi*.

"Söz olarak, fikir olarak, iddia olarak, öfke olarak, iman olarak, inkâr olarak"(Karakoç, 2002:2).

Abdurrahim Karakoç, parmak izlerinin her eserde olduğunu, ama bunları "okuyabilmenin" çok daha önemli olduğunu vurgular. Buradan anlıyoruz ki, bir eserin tam teşekküllü varlığı, eseri veren ile eseri alan arasındaki mükemmel iletişimden doğuyor. Eserin muhatapları, en azından eseri anlayacak kadar mâhir olmalı ve emek harcamalı.

1.1.43. Gülbahar Ünlü'nün "*Haz ve Hazan*"ı[61]

Gülbahar Ünlü, şiirle uğraşmayı "hovardalık" olarak niteliyor. "Sözcüklerle oynamaktan hoşlanan" Gülbahar Ünlü, "şiirlerini haz ve günahla tadlandırdığı" iddiasında. "Şiirin tetiğini, ölüm burnunun dibine geldiğinde çektiğini" söyleyen şair, "şiirsel iççekişlerim, sıfıra geldiğimde bitecek belki" diyor.

"Sıfıra gelmek" nedir?

a) Ölmek.

b) Çıldırmak.

c) Şiiri terk etmek.

d) Anlaşılmak.

e) Önemsenmek.

f) İnsan yerine konulmak.

g) Mutluluğun gelmesi.

"Dizelerini sarhoş etmek istediğini" söyleyen Gülbahar Ünlü, "Şiirhanesine acımasız mutluluğun asla gelmeyeceği" karamsarlığına kapılmış.

1.1.44. Bedirhan Toprak'ın "*Gece Dili*"[62]

Bedirhan Toprak "Şair hiçbir şeyi bilmez! Dahası, şiiri de…" kanaati üzerine ve özüne

---

[61] Ünlü, Gülbahar (2003), *Haz ve Hazan*, Düş Kitap Dizisi, Burdur.
[62] Toprak, Bedirhan (2004), *Gece Dili*, YKY.

vurgu yapıyor. Bu cümleler bir daha tekrar edildikten sonra "Ama sezer."cümlesi imdada yetişiyor. Bu "sezme" eyleminin nasıl gerçekleştirildiği hikâye ediliyor. Şair, hayata dair birçok şeyi bilmeden gözü küçücük bir kaya parçasına takılır. Kaya parçasının söylediğini, şairin içindeki denizleri ve ırmakları gördüğünü sanmıştır. Şair bu esnada "bir dile yeltenir". Çünkü şöyle bir ümide kapılmıştır: "O dili kurabilirse bilme'nin kapıları aralanacaktır." Bedirhan Toprak "şairi ve çabasını böyle anladığını" dile getiriyor.

"Söz / bir" başlıklı yazıda ise "söz" başlıklı yazıda "cahil olma" vurgusunun gerçeği yansıtmadığı beyan edilmiş.

1.1.45. İsmail Bayar'ın "*Güvercinler Üşüyor*"u[63]

İsmail Bayar, şiiri "bir yürek yangını" diye tanımlıyor. "Gözyaşıyla yoğrulmayan mısranın kalıcı olmayacağı" düşünülüyor. "Şiirin neşeli olmasını, şiirin doğasına aykırı" bulan İsmail Bayar, "Acılar olmasaydı, Türk şiiri cılız birkaç sayfadan ibaret kalırdı." kanaatine sahip.

Şair eseri için "Beni bana anlatıyor. Ben de sizden biriyim. Öyleyse bu yangın yeri aslında bizi bize anlatıyor."değerlendirmesini yaparak, okuru şiir meydanına çekmeye çalışmış.

1.1.46. Bâki Ayhan T.'nin "*Fırtınaya Hazırlık*"ı [64]

Bâki Ayhan T. 'nin yazısı üç bölümden oluşmakta. Bâki Ayhan T. kendi şiirini merkeze alarak, "Soylu Yenilikçi Şiir" başlığı altında bir poetika oluşturmayı amaçlamış.

"Soylu Yenilikçi Şiir"in özelliklerini şöyle sıralayabiliyoruz:

> "a) Şimdinin şairleri Eski dönemleri en eskilerine kadar araştırmış, derinlikli ve disiplinli okumalar yapmış, eski ve yeni kuşakla poetik tartışmalara girmiş, önceki dönem şiirlerinden örnek yorumlamalar ve çözümlemeler gerçekleştirmiş olmalıdır.
>
> b) Yenilikçi şair hem eskiyi ve onun eksiklerini iyi bilmek hem de önünde açılan dönemde nelerin yeni sayılabileceğini sezmek zorundadır.
>
> c) Şairin asıl yapması gereken, önceye ait biçemi ve yapıyı kökten değiştirmektir.

---

[63] Bayar, İsmail (2004), *Güvercinler Üşüyor*, Bay, İstanbul.
[64] T., Bâki Ayhan (2006), *Fırtınaya Hazırlık*, YKY, İstanbul.

d) Soylu Yenilikçi Şiir"in dize kümelenişi (1+2+3+4+3+2+1) şeklindedir.

e) Türk şiirinde epeydir ihmal edilen dize, şairin 'haysiyeti' olma yoluna yeniden girmelidir. Şiir duygu ve düşüncelerle değil, sözcüklerle de değil, dizelerle yazılır.

f) Sözcük seçimi, dize kuruluşu, ardından dönüştürücü bir biçim ve nihayet bütünlüklü bir yapı. Bu sıralama, Soylu Yenilikçi Şiir'in yapısal yönünü özetler.

g) Soylu Yenilikçi Şiir, sosyolojik bir görev üstlenmemekle birlikte, zamanımızın kaygılarını, kırılmışlığını, zeminin kayganlığını, konu edinerek küreselleşmenin edebiyattaki şiir-sesli karşıtlarından biri olma arzusundadır.

h) Şiirin kolay anlaşılır olmaması gerektiğini savunuyoruz; çünkü 'insan'ın kolay olmadığını biliyoruz.

ı) Bizce, modern olmanın yolu gelenekseli özümsemekten, modernist olabilmekse varolanı dönüştürmekten geçer.

i) Soylu Yenilikçi Şiir, hayatı-duyuları-duyguları-şiirsel deneyimleri yansıtma bağlamında imgelerle devinen ve imgeleri simgeleştirme yolunda yürümeyi hedefleyen bir şiirdir.

j) Soylu Yenilikçi Şiir, imge oluşturmada da, bütünlüklü bir anlam yaratmada da dilin soylu kullanımından yanadır" (T., 2006::7-17).

1.2.Poetik Tarzlı Manzum Ön Sözler

1.2.1. Muallim Nâcî'nin *"Şerâre"*si[65]

Muallim Nâcî'nin ilgili eserinin başında, başlıksız bir dörtlük bulunmaktadır. Hakan Sazyek, bu dörtlüğün Tanzimat döneminin ilk ve tek manzum poetik ön sözü olduğunu söylemektedir. Ayrıca, Hakan Sazyek'e göre bu dörtlük "Divan geleneği anlayışına dayanmaktadır ve şairin 'kendi şairliği ile övünmesini' göstermekte"dir.(Sazyek, 2001:333-334).

Başlıksız dörtlük şöyledir:

"Âgûş-ı nigâhımda görünmek hevesiyle

Ebkâr-ı nüket cilve eder pîş-gehimde

Her hangisine baksam atar beytime kendin

Şâir mi neyim? Câzibe vardır nigehimde"[66]

Muallim Nâcî'nin bu mısralarından şu çıkarsamalarda bulunabiliriz:

---

[65] Hayber, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay (1997), *Muallim Nâcî'nin Şiirleri, Şerâre*, Sayfa 163, MEB Yayınları, İstanbul.

[66] Hayber, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay (1997), *Muallim Nâcî'nin Şiirleri, Şerâre*, Sayfa 166, MEB Yayınları, İstanbul.

a) Şairlik bir çeşit sihir işidir.

b) Şiir "nükte"lerden ibarettir.

c) "Câzibe" şairin olmazsa olmaz özelliğidir.

d) Şair bakmasını bildiği zaman, her şey ona kendisini gösterir.

1.2.2. Tevfik Fikret'in "*Rübâb-ı Şikeste*"si[67]

Tevfik Fikret'in başlıksız ve bir dörtlük hacmindeki şiiri şöyledir:

> "Kimseden ümmid-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl
> Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim.
> İnhinâ, tavk-ı esâretten girândır boynuma,
> Fikri hür, irfânı hür, vicdânı hür bir şâirim."[68]

Şiirin ilk mısraında bir kültür reddedilir. "Feyz" veya "feyiz" Osmanlı'nın ve onun sahiplendiği değerler dünyasının önemli kelimesidir. "Feyz", tasavvuf atmosferinde manevi bir sudur. İlim ve irfan sahibi kişilerden intikal ettirilen "feyz", muhatabı pişiren bir gıda olarak telâkki edilir. Fikret, elinin tersiyle, "feyze" ait her şeyi öteliyor. Ayrıca derin bir öfkenin varlığını da hissettiriyor. Birinci mısranın diğer yarısı, içinde bulunulan zamanı içine alır. Fikret, o günkü yönetime el açmadığını, açmayacağını çekinmeden ilan ediyor.

İkinci mısradaki "cevv" kelimesi "atmosfer, hava, boşluk, evren" mânâlarını ihtiva eder. Elbette doğru olan "kendi evrenim"dir. Fakat boşluk ve hava anlamlarını da tahlile dâhil edebiliriz. Boşluğu ruhî boşluk, havayı da kendi havam, kendi isteklerim olarak düşünebiliriz. Sanki Fikret yaşadığı boşlukları itiraf ediyor ve öyle yaşamaya da razı. Kendi havasında kalmayı ısrar etmesi aslında "âşiyancı" olmasıyla, yani kendini ötekilere kapatmakla ilgilidir. İkinci mısrada üç adet kendi kelimesi geçmektedir. Bu kadar kendine hapsolmuş birisinin ne kadar hürriyeti olabilir ki? Sadece kendi fikrini, dolayısıyla sadece bir fikri benimsemek insanı ne kadar yüceltir ki? Tez, sentez, antitez, istişare, sorgulama ve beyin fırtınası nerede kaldı?

---

[67] Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (2004), Tevfik Fikret-Bütün Şiirleri, Sayfa 257, TDK Yayınları, Ankara.
[68] Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (2004), Tevfik Fikret-Bütün Şiirleri, Sayfa 259, TDK Yayınları, Ankara.

Fikret "tâir" kelimesini kullanarak birilerine muhtaç olmayı en aza indiriyor. Eğer yürürüm deseydi, birilerinin sırtından geçindiğini dolaylı ifade etmiş olurdu. Uçarak sadece havayı kullanmış oluyor. Hava için de "kendi cevvim" dediğine göre, diyebiliriz ki Fikret, hiçbir şeye ihtiyaç duymadan yaşadığını iddia ediyor. Bu iddianın yersiz olduğu en açık gerçektir. Başka varlığa ihtiyaç duymadan yaşadığını söylemek bir isyanın, inadın ürünüdür. Aklın isyan sopasıyla öldürülmesidir. Bu ve birçok şiirinde Fikret, aklın değil, isyanın atını koşturur. Son mısrayı şöyle değiştirmek mümkündür: "Fikri isyan, irfanı isyan, vicdanı isyan bir şairim."

Şiirin üçüncü mısrası aldatıcı, idrak savurucu ve dördüncü mısranın başını derde sokan anlam taşır. Boyun eğmek, eğilmek kesin bir dille reddediliyor. Kime karşı eğilmek reddedilmiştir? Akla gelen bütün cevapları sıralamamız gerekir:

a) Padişaha.

b) Patrona.

c) Allah'a.

d) Paraya.

e) Dine.

f) Kendinden başka her mevcuda.

Mısrada eğilmek, kölelik zincirinden daha ağır olarak addedilmiş. Peki, kölelik en büyük eğilmelerden biri değil midir? O zaman burada söz konusu edilen eğilme siyasî ve ilahî olana karşı eğilmedir. Fikret'in en fazla karşı olduğu şey itaattir. O nedenle hür olduğunu vurguladığı alanlar soyut kavramlara ilişkindir. İnsan birinin kölesi bile olsa fikrini, irfanını ve vicdanını hür yapabilir. Bunları hiç kimse hapsedemez. Yalnız bir varlık hariç… O da yaratandır. İnandığın an fikrin, irfanın ve vicdanın ilahî sistemle tenasüp içinde olmalıdır. Fikret'in derdi kendini bu pozisyondan azat etmektir. Bu sebepten diyoruz ki üçüncü mısradaki "inhina" yaratan için söylenmiştir. Fikret, Âkif ile yüzde yüz zıtlık içindedir. Âkif, "Hürriyet Hakk'a tapanın hakkıdır" derken, Fikret Hakk'a tapan hür olamaz demektedir.

Dört mısradan çıkarabileceğimiz şair profili:

a) Şair kimseden ihsan beklemeyendir.

b) Şair dilenmez, dua etmez.

c) Şair özel dünyalı adamdır.

d) Şair, başkalarının sırtından geçinmez.

e) Şair eğilmez, hattâ "rükû etmez".

f) Şair âsidir.

g) Şair, kul-köle yapılamaz.

h) Şair, "ben ben ben" diyendir.

ı) Şair, sadece kendini duyar.

i) Şair sadece kendini görür.

j) Şair, düşünebilen ama uçabilendir.

k) Şair kendinin kölesi bir kişidir.

1.2.3. Mehmet Emin Yurdakul'un "*Türkçe Şiirler*"i[69]

"Biz Nasıl Şiir İsteriz" isimli şiir, üçer mısralık altı bölümden oluşuyor. Mehmet Emin Yurdakul, şiirinin ilk dört bölümünü iki soru etrafında oluşturur. "Köroğlu ne?" ve "Fâtih nedir?" sorularına, biraz eleştiri tarzında cevap aranmıştır. Cevap verilmiştir diyemiyoruz. Çünkü cevap, içinde tam doğruyu barındırmalıdır. Mehmet Emin Yurdakul'un söyledikleri cevap arama çabasını geçmemiştir.

Mehmet Emin Yurdakul, Köroğlu'nu "yetim keçisi çalan, çiftçi çocuğunu ıssız dağa kaldıran, akıllara dokunan şeyler söyleyen ve yapan" olarak takdim eder. Bu anlatım, Köroğlu'nun hayatını, Köroğlu'nun şiirlerini, onun hakkında yazılan şiirleri içine alıyor ve tenkit ediyor diyebiliriz.

---

[69] Yurdakul, Mehmet Emin (1898), *Türkçe Şiirler*.

Fâtih, "şehitlerin al kanıyla yazılmış, bir altından heykel gibi bir odaya konulmuş" varlık biçiminde sunulmuştur. Şairimiz, Fatih'in şânında kendi emeğinin olmadığını, heykelleşmiş bir varlık olduğu için de şu an bir şeye yaramadığını, en önemlisi bugünkü Anadolu'ya, Anadolu insanına hiç derman olamadığını îmâ etmeye kalkışmıştır.

Yukarıdaki fırtınalı bakışlardan sonra, şiirin son iki bölümünde, şairimizin kendi istediği şiir tarifi yer alır:

> "Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,
> Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,
> Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler.
>
> Başlarını açık, beyaz sinesine koysunlar;
> Yüreğinin özleriçün çarpındığın duysunlar;
> Bu çarpıntı, bu ses nedir; neler diyor? Bilsinler"(Yurdakul, 1898:5).

Yukarıdaki mısralardan yola çıkarak, Mehmet Emin Yurdakul'un arzu ettiği şiirin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

a) Şiir, en uzaktaki vatandaşın bile anlayabileceği dili kullanmalıdır.

b) Şair, halkın derdini öncelemeli ya da susmalıdır.

c) Şiir genç yaşlı herkese hitap edecek düzeyde olmalıdır.

d) Şiir duygulandırmalı; ama bu duygulandırma ferdî dertlere ve dürtülere ilişkin olmamalı.

e) Şiir halkın sırtını dayayabileceği metanette ve mesafede olmalıdır.

f) Şiir ait olduğu milletin bütün fertlerini birbirine âşina kılacak biçimde olmalı.

1.2.4. Mehmet Âkif Ersoy'un "*Safahat*"ı[70]

"*Safahat*", Âkif'in ilk şiir kitabının adıdır. Başka zaman ve isimlerle yazılan altı kitap daha konularak, yedi kitaplık bir şiir kitabı oluşturulmuştur. 1911 yılında yayımlanan

[70] Huyugüzel, Ö. F., R. Bağcı ve F. Gökçek (1994), *Safahat 1,2-Mehmet Akif Ersoy*, Feza Gazetecilik, İstanbul.

Safahat, kırk dört manzumeden oluşmaktadır. Tahlil ettiğimiz manzum mukaddime ilk "*Safahat*"ta yer almıştır.

Âkif'in mukaddime sayılabilecek şiirinin başlığı yoktur. Böyle şiirlere, karşıya seslenen bir kelime başlık yapılır. Bunu yapmayan Âkif, usulca, okuyucunun gözlerine girmeye başlar. On mısralık bu şiiri başlık olarak düşünmek de mümkün. İlk mısra "bana sor sevgili kâri" diye başladığı için mahkeme kurulmuş oluyor. Âkif hem sanık hem de hâkim. Genelde şairler, şiirlerini okuyucuya havale ederler. Bazen onlardan gelen yorumlar ve değerlendirmeler şairi motive eder. Fakat Âkif, bu düzeni değiştiriyor ve kendi şiirine kendi bakıyor. Şiirlerini okuyucunun iyi niyetine bırakmıyor. "Sana ben söyleyeyim" derken sanki "sana ben itiraf edeyim" diyor. Bu tutumu az sonra sözünü edeceği samimiyet ile kol kola giriyor. Doğru, cesur, realist ve rasyonel bir tavır sergilediği kesin."Hüviyet" kelimesini sözlükler "mahiyet, hakikat, asıl" şeklinde izah ediyor. Âkif şiirlerinin aslını (kaynağını) ve mahiyetini açıklamaya memur. O aslın ve mahiyetin keşfi ile hakikate ulaşılacağını sezdiriyor. Buradan hareketle diyebiliriz ki Âkif için çağrışımların, daha doğrusu cımbızla anlam aratacak şiir hüviyetlerinin önemi yoktur.

Âkif'in okura "sevgili" diye hitap etme hakkı var mı? Binlerce insanı sevgili saymak için onlar adına ne yaptı? Yoksa klasik bir hitabın gölgesine mi sığınıyor? Hemen belirtelim ki Âkif'in bu milleti kendine sevgili seçmesi en temel hakkıdır. Çünkü o millet badesiyle sarhoş olmuştur. "*Safahat*"ı, millet adına diktiği bir kaledir. O kalenin bayrağı da "İstiklâl Marşı"dır. Milletini birçok tehlikeden korumak için onları kale içine almaya, onlara mühim şeyler anlatmaya çalışmıştır. Etkili de olmuştur. Fakat bunları yaparken, hiçbir zaman, milleti kendine köle ve mecbur kılmamıştır. O nedenle şiir kalesinin bayrağı özgürlük şaheseridir. Mesaj nettir: Ben bu milletin hadimiyim…

Milleti için bu kadar fedakâr olan şahsa, bu milletin her ferdi sevgili olmaya dünden razıdır. Hasan Akay "sevgili" sözcüğü için şu açıklamalarda bulunur:

> "Şairin okurlarına 'sevgili' sözcüğünü layık görmesi -hem kendi bakış tarzı, yani okura bakış açısını göstermesi, hem devrindeki okur anlayışlarıyla kontrast oluşturması, hem de sunuluş tarzı açısından- anlamlı ve önemlidir. Çünkü o dönemde genel okuyucuya 'sevgili kâri' biçiminde hitap eden pek yoktur. Şair, okurlar içinde bir okur gibidir, herkesi bir görmekte ve onlardan herhangi biri gibi –tevazu içinde- davet etmektedir. Halka bakışı üsten değildir, onların içindendir; dilinden, mantığından, ve zihniyetindendir. Bu açıdan önemlidir"(Akay, 2003:76).

"Bir yığın söz" ibaresini çatlatmak gerekir. Bir şairin, eserine bu denli acımasızca bakmasını ne ile açıklayabiliriz? "Yığın", yani mimari hendesesi yok, "yığın",yani estetiksiz, "yığın", yani faydalı değil, "yığın", yani çöplük, "yığın",yani elem verici…

Âkif, yazdıkları için olumlu tek kelime söylüyor: samimiyet. Samimiyet Âkif için nedir? Samimiyet kavramını "içtenlik" gibi cılız bir kelime ile eşleştirmemiz doğru olmaz. Âkif'te samimiyet hakikate eşittir:

"Hayır, hayal ile yoktur benim alış verişim…
İnan ki ne demişsem, görüp de söylemişim.
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:
Sözüm odun gibi olsun hakikat olsun tek!"[71]

İstiklal Marşı şairi "tasannu" bilmediğini ifade ederken, aslında bildiğini ama ona itibar etmediğini dile getirmiştir. Çünkü sanat yapma hevesi ile hakikati dile getirme misyonu aynı koltukta taşınamaz. Bu vizyonu taşıyan Âkif, hakikat uğruna, nice tasannulu şiirini çöpe göndermiştir(Okay, 1998:27).

"Ne tasannu bilirim, çünkü, ne sanatkârım."mısrasında sanatkâr olmak, sanat yapabilme yeteneğine bağlanıyor gibi. Burada sanatkârlığa rest çekildiği gibi, sanatkâr olanlara da bir tariz söz konusudur. Âkif sanat meydanından öyle bir eda ile çekiliyor ki sanatkârım diyenleri nakavt ederek seyirciyi alıp gidiyor. Yani sanata "eyvallah"ı bile samimi ve yiğitçe oluyor. Âkif sanatı sevmiyor ama sanat onu çok seviyor. Öyle ki edebiyat sanatı onu, bir devrin sanatçılar protokolünde ağırlıyor. Hem de kendi dizelerini herkese okutturarak… Âkif'in şaire ve şiire iyi bakmadığını "Âsım"dan daha iyi öğreniyoruz:

"-Şairim.
-Olmaz olaydın: O ne yüzler karası!
Bence dünyadaki işsizlerin en maskarası
-Affedersin onu!
-İmkânı yok etmem, ne demek!
Şi're meslek diye oğlum, verilir miydi emek?"[72]

---

[71] Huyugüzel, Ö. F., R. Bağcı ve F. Gökçek (1994), *Safahat 1,2-Mehmet Akif Ersoy*, Feza, İst., S. 438.
[72] Huyugüzel, Ö. F., R. Bağcı ve F. Gökçek (1994), *Safahat 1,2-Mehmet Akif Ersoy*,Feza,İst., S. 704.

Orhan Okay, "şiir için gözyaşı derler" sözü ile kimlerin telmih edildiğini, Recaizâde Ekrem ile başlayan ve Servet-i Fünûn'u da içine alan nesil olarak, tespit eder.(Okay, 1998:33) Sonraki mısra ile beraber düşündüğümüzde Âkif, gözyaşı tanımını reddeder görünmüyor. Çünkü kendi eserini "aczinin giryesi" olarak tefsir ediyor. Ancak bu girye, sahibinin yüzünü kızartacak cinsten değil. Aczi nasıl anlamalıyız? İki şekilde: a) Şahsınıza ait kudret ve keyfiyet eksikliği. b)Şahsî eksikliğiniz olmadığı hâlde, karşınızdaki mesele ya da hedef öyle ağır ki üstesinden gelemiyorsunuz ve çaresizlik bayrağını çekiyorsunuz. Âkif bunlardan hangisini kastetti acaba? Şairin bir cemiyet adamı olduğunu, toplumun dertlerinden dolayı kendi dertlerini bir kenara koyduğunu otoriterler kabul etmekte ve bu gerçek, bütün "Safahat" boyunca dimdik durmaktadır. Bu acz ve girye içe dönük değil, dışa dönüktür. Pasif değil, atak ve seyyaldir. Âkif, kafasındaki cemiyeti inşa için erkler ve emekler sarf etmiştir. Lakin o ışığı gözlerine içiremeden hayata veda etmiş ve yaşarken bu mâkus akıbeti görmüştür. İşte Âkif'in giryesi burada şaha kalkar ki o da şiiridir.

Ağlamaya razı olan Âkif, ağlatmaya karşıdır. Ağlayanın hâlini anlamak için gerekli empati kurulmuş veya ağlama bizzat yaşanmıştır. Mısra ağlama ve yalvarma edası içinde söylenmiştir."Hissederim, söyleyemem" ifadesinde kuşkularımız artıyor. Hakikati söylemeye memur ve onu söyleyecek kadar cesur olan Âkif'in söyleyemeyeceği ne olabilir ki? Yoksa şairimiz başka ruhların diline mi büründü? Âkif iç iklime doğru şikâyetlerini sürdürüyor: "Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım." Kalbin dili hangi açıdan durmuş? Hâlık'ın ismi mi anılmıyor yoksa mahlûkun dertleri mi anlatılamıyor? Derin iklimlere ait bu meseleler şiir formu içinde gölgesini bulmuştur. Âkif, her durumda sıkıntı çeken adamdır. Hasan Akay bu mısrayı şöyle okur:

> "Tevazu içinde, 'dili yok kalbimin' demek, kalbimdekini bütün derinliği ile söyleyebilmek mümkün değil demektir, böyle büyük bir kalbin dile gelmesi, getirilebilmesi için büyük bir dil yetmez, büyük bir ruh gücü de gerekir. Ve şairin 'kalbinin dili' olduğunun en büyük kanıtı, Safahat'ıdır"(Akay, 2003:76).

Toplum ve hakikat adına kendini çok düğümleyen Âkif'i çözmek, yeni bir düğüm olabilir. Bu noktada, bizi kaostan kurtaracak "Oku, şayed sana bir hisli yürek lazımsa…" mısrası beliriyor. Bu mısra, Âkif ile beraberliğimizin amacını veriyor. Eğer

hisli bir yürek isteniyorsa Âkif okunmalı ve ele alınmalıdır. Bundan başkasına razı olunmuyor. Neden hisli yürek? İnsanda hisli yürek olması neyi halleder? Bizce, hisli olmak üç kelimeye hayat verir: Dikkat, duyarlılık ve disiplin. Başarılı ve değerli insan bu üç kelimeyi meşk etmiş demektir. Kişi ne yaptığına dikkat kesilmeli, uzak yakın her şeye duyarlı olmalı ve yapılması gerekenleri büyük bir azim ve disiplin ile yerine getirmeli. Bu söylediklerimiz Âkif'in "bir yığın söz" dediği "Safahat"ın özetidir. Âkif, iman merkezli bir zat ve şair olduğundan, temel gücünü kalbinden alır. O nedenle kalbin harekâtı, kafanın harekâtından daha önemlidir. Kafa iman etmek için yeterli delil olduğunu kalbe bildirir. İmanın gereğini ise artık kalp yerine getirecektir. İşte tam bu noktada hislerin gücü açığa çıkmaya başlar. Bunlardan dolayıdır ki Âkif, okura, şiir yolu ile hisli yürek kazandırmaya çalışıyor. Eğer, bilgisayar tekniği gibi bir imkân olsaydı, Âkif kendi yüreğini "kesip" okura "kopyalar" veya "yapıştırırdı".

Son mısrada hislerin yazıldığı beyan ediliyor. Yani hisli bir yüreğin yazıya döküldüğü savunuluyor. Hisli bir yüreğin varlığı aktarılabilmiş, ama onun hissettikleri söylenememiştir. O hâlde gerçek Âkif elimize geçmemiş, makbere gitmiştir. Âkif'in şiire olan hasmı belki de bundandır. Şiir onu ele veren değil, gizleyen nesnedir. Şahsi dertleri için şiir köprüsünü kullanmayan Âkif, cemiyet için kullanmak zorunda kaldı. Şiir, Âkif için mert mi yoksa namert miydi? Suyun aparmasına razı olunmadığından mı bunca şikâyet?

Âkif, şiirin başından beri, okur karşısında, bir mahviyet içinde yüzer. "Sevgili kari, bir yığın söz, aczimin giryesi, ağlarım, söyleyemem, dili yok kalbimin, ondan bîzarım, iki söz" ifadelerinin yanında, tasannu bilmediğini ve sanatkâr olmadığını vurgulaması mahviyeti ortaya koyar. Eserlerinde her zaman ümitli olmayı telkin eden Âkif, kendi eserini okurun kabulüne sunarken tedirgin durmaktadır.

"Karşında duran" ifadesi bir suçlu görüntüsü veriyor. Âkif'in eseri okurlar karşısında elpençe durmakta ve boyun eğmektedir. Bu duruş saygıdan mı, yoksa mahcupluktan mı? Duruş okura saygı içindir.

1.2.5. Ahmet Hâşim'in "*Göl Saatleri*"[73]

Ahmet Hâşim, 1921 yılında "*Göl Saatleri*" isimli şiir kitabını yayımlar. Kitabın başında dört mısralık manzum mukaddime yer almıştır. Mukaddime, bir dörtlük olmakla yalnız değildir. "Öğle, Öğleden Sonra, Akşam, Gece, Gece Yarısı" şiirleri de tek dörtlüktür. Bu şiirler "Mukaddime" şiirinin alt başlığı kabul edilebilir. Biz onlardan bağımsız tahlil ettik.

"Seyreyledim eşkâl-i hayatı
Bir havz-ı hayâlin sularında,
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr ü nebatı"[74]

" Seyreyledim" diyor Hâşim. Neyi? Hayata dair ne varsa. Seyretmek dışarıda kalmayı mecbur kılar. Kendinizi hayattan saymamayı ve tanımamayı beraberinde getirir. Hâşim hayatı tanır, ama hayat Hâşim'i tanımaz. Hayat, Hâşim gibi seyretmez. Hayat yaşar. Hâşim, kendini dışarıda bırakmanın hüznünü yaşıyor. Hayatın kıyısında kalarak, onu sadece seyretmek neden?

a) Hâşim, hayatı önünde gürül gürül akıp giden korkunç bir ırmak gibi görmüş olabilir. O, akıntıya kendini bırakmayı ve böylece boğulmayı ya da yüzmeyi göze alamamıştır. Lâkin, tedirgin, ürkek bir tavır onu, kıyıda da olsa boğmuştur. Hayatın sularına açılmayı göze alamayan Hâşim, gözyaşlarıyla doldurduğu havuzunda kalmayı ve boğulmayı yeğlemiştir.

b) Hâşim, kendini asıl, seyreylediklerini ise geçici saymış olabilir. Yani Hâşim'in gözüne takılanların değeri çer çöptür. O sebeple onların dışında kalmıştır. Bu koskoca bir hayat da olsa değişen olmayacaktır.

c) Hâşim, kıyıda kalıp, o hayatın yükünden bıkmış olanlara kendini seyrettirmek istemiştir. Böylelikle, o insanlar Hâşim'in eserine dalarak dert paylaşımında bulunabileceklerdir. Merkezde hayat değil, Hâşim vardır.

---

[73] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 127.
[74] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 129.

d) Sosyal hiçbir konuya girememenin sebebi gösterilmek istenmiştir.

e) Hâşim, hayat biçimlerinden hayat beğenmemiştir. Her hayat tarzını reddedince onları ancak ve ancak seyretmiştir.

Bütün bu seyirler, hayal havuzunda gerçekleşir. Hâşim, iyice soyuta gitmektedir. Bu durumda Hâşim 'in hayata dair hakikatlerle hiçbir aşinalığının olamayacağı ortaya çıkar. Hâşim'in mezarı bu mısradır. Hâşim, hayatı seyretmek için hayal sularına dalmış ve bir daha dünyadan haber alamamıştır. "Mukaddime"nin hayat ile muhaberesi yoktur. Canı sıkkın "Mukaddime" ferahlamak için "havz-ı hayale" dalmıştır. Fakat Hâşim "havz-ı hayalin sularında" diye ifade etse de havuzda su yoktur. Hayal havuzu su ile değil varlık ile doludur. Havuzun dışı su olabilir. Bu durumda hayal havuzu bir adadır. Hâşim, ada şairidir. Kendini bir adada yapayalnız bulmuş kişidir. Artık "*Göl Saatleri*" başlamıştır. Saatleri denildiğine göre uzun zaman geçmiş ya da geçecektir. Bu da bir ömür demektir. Hayal havuzunu, yürüyen bir ada yapan Hâşim, kendince "kudsî" söz yolculuğuna çıkar.

Son mısrada insan yok. Hâşim, insanı nereye koydu? Hayal havuzuna "ahcar" ve "nebat" nüfuz edebilmiş. Acaba, insan ihmal mi edilmiş, yoksa insana hayal âleminden bakmanın doğru olmadığı mı ima edilmiştir? "Mukaddime"de, gizli bir biçimde tabiatın esas olduğu, insanın ise o tabiatın şekillendirdiği bir oyuncak olduğu dile getirilir. İnsan "eşkâl-i hayat"tan bir şekil değildir. Hâşim'e göre onun şekli, sonradan ve geçici olarak, hayatın bir insan için değil milyarlarca insan için var olan değişmez varlığının ürünüdür. Bu sebepten insanı merkeze almanın anlamı yoktur. İnsan onca savrulma arasında, dehşetli bir rüya görür gibi, ani ve hızlı harekete mecbur bırakılır. Aslında insan bu kaos içinde seyredemez, hisseder. Eğer Hâşim, seyrettim diyorsa kendi kabiliyetine dikkat çekmek istemiştir.

"Mukaddime"de duyu organlarımızdan sadece göz kullanılmıştır. Anlamaya dair hiçbir şey yoktur. Bu hâl dünyaya daha yeni merhaba demiş bebek tavrıdır. Bebek, yeni bir dünyanın şekillerini sadece seyreder. Etrafındakilerin kim ve ne olduğunu anlayamaz. Dünyaya dair birçok şekil bebeğin gözüne akar.

Ahmet Hâşim'de gözler hayal havuzudur. Yuvarlak ve çeşitli renklerde, hattâ su gibi parlak olan gözler birer havuzdur. Fakat bu havuzun beyin ile herhangi bir münasebeti

kalmamıştır. Beyin ile ilgisi kalmayan gözler birer kamera gibi şekillerle uğraşır. Anlama ve algılama yeteneği köreltildiği için insan da şekilden ibaret sayılmış, hattâ bir ağaçtan farksız olmadığı düşünülmüş ve bu nedenle "mukaddimeye" ayrı ve özel kimliği ile girememiştir.

"Arz"a bakan Hâşim, onun büyüklüğünü hiç telaş etmeden seyretmekte. Fakat "arz"ın içini insandan arındırmış gibi. Özellikle üçüncü mısradaki "mülevven" dikkat çekicidir. Arzın rengârenk oluşu insandan kurtulmuş olmaya bağlanır. İnsan, o rengi soldurma potansiyeline sahip olduğundan, dışarıda bırakılmıştır. Yeryüzü insansız daha canlı, daha renkli, daha hayat vericidir. İnsanın varlığı, bu muazzam kompozisyonda can sıkıcı bir şerhtir. Ayrıca insan hakikatin peşindedir. Hakikat uğruna hem kendini hem dünyayı olmazların içine sürükler. Hâlbuki hayal, hiçbir şeyi yemez ve yok etmez. Arz hakikat peşinde koşan insanın potinlerinin sesinden bıkmıştır. Hâşim, "arz"a az da olsa rahat vermek istemiş bu nedenle onu seyretmeyi tercih etmiştir.

Hâşim'de mitolojik edanın olduğu da söylenebilir. "Arz"ı hayal hanesinde yeniden "yaratan" Hâşim, kendi eserine gururla bakmaktadır. "Mukaddime"de arz ve Hâşim vardır. Dünyanın ilk var edildiğindeki hâli gibi. Dünyanın başlangıcında insan yoktu. "Mukaddime"de olduğu üzere nebat, taş, su vardı.

Seyredebilmek için bir şeylerin varlığı gerekli. Onlar kimin eseri olacak? Dikkat edilirse, Hâşim, başka bir varlığın eserini seyretmek istemiyor. Hayal hanesinde "yarattıklarını" seyretmek istiyor. Bu tanrılık duruşunun ilk özelliği, insanı yok etmektir. Hâşim, insansız arzdan yana. Bütün kendini aşmalar, insanın var edilmişliğine isyandan ileri gelmektedir. "Mukaddime", " keşke insan yaratılmasaydı" bitmişliğinin sanatsal kanat çırpıntısı gibidir.

1.2.6. Ahmet Hâşim'in "*Piyâle*"si[75]

Ahmet Hâşim, "*Piyâle*" isimli şiir kitabının başına hem mensur hem de manzum mukaddime koymuştur. Yazı türleri farklı olan bu mukaddimelerin muhtevası da farklıdır.

---

[75] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 67.

Bu "Mukaddime"de kadeh anlamına gelen "piyâle" ile Hâşim'in eserini işaret eden "Piyâle" at başı gitmektedir. Çok ilginçtir ki baştan ikinci ve sondan ikinci mısra aynıdır: "Ateş doludur, tutma yanarsın." Üçüncü ve sonuncu mısra aynıdır diyemiyoruz. Çünkü bazı kaynaklarda farklı kelimeler de bulunmakta. "Karşında" kelimesi yerine "destimde" kelimesi de geçmektedir. Bunlara rağmen, neyi tutmamalıyız sorusunun cevabı "piyâle"dir.

Hâşim, gül renkli piyalenin, gül ve lale zannedilmemesini ihtar ediyor. Çünkü onun içi ateş doludur. Anlıyoruz ki "piyâle" göründüğü gibi değil. Bunu ikiyüzlülük saymamalıyız. Meramı sanatlı anlatma denilebilir. Kadeh denilince içinde aşk şarabı var sayılır. Hâşim, yatay ya da dikey geçiş ile aşk şarabını ateş şarabı yapmıştır.

"Zannetme ki güldür, ne de lâle,
Ateş doludur, tutma yanarsın
Karşında şu gülgûn piyâle…"[76]

Aslında "piyâle"deki kaynamış sudur. Rengi ise gül rengindedir. Böyle olursa insanı daha fazla yakacaktır. Onu şifa diye içenler içlerini kavururlar. Bu yangının tahribatı ateşin tahribatından daha fazla olur. Üstelik "söndürmek" eyleminin bu noktada eli ayağı bağlanır. "Piyâle"yi tutanların veya içenlerin yanması muhakkaktır. Bütün bunlara sebep "zan"dır. "Zan" insan için kavi düşmandır. Hakikate ulaşmak isteyenlere zan, ne bir yol açar, ne bir yol verir, ne de yoldan çekilir. İnsanlar "piyâle"den önce "zan"nı tutar ya da içer. Bunu yapanlar bir masal kahramanı gibi yedi kat yerin dibine varırlar. Ötesi kaos ve meçhuldür.

Hâşim, tezine şahit gösterir. Fuzûlî ve Mecnun herkesin kabul edeceği şahitlerdir. Fakat bunların biri gerçek biri kurmacadır. Hâşim'in ikili oyunu bu bölümde de devam etmektedir.

"İçmişti Fuzûlî bu alevden,
Düşmüştü bu iksir ile Mecnûn
Şi'rin sana anlattığı hâle…"[77]

---

[76] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 85.
[77] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları,4.Bas.,S.85.

Fuzûlî neden zikredildi? Hâşim, kendine yontmaktadır. Mecnun gibi bir karakteri şiirlerinde var edemediği için, onun bânisini ileri alarak onun ile bir ortaklık kurmaya, dolayısıyla kendine mertebe kazandırmaya çalışmıştır. Yani Hâşim, örtülü olarak, kendisinin de sözü geçen alevden yudumladığını söylemek ister.

Ahmet Hâşim, Fuzûlî ve Mecnun'un hâlini şiirden öğrenmek taraftarıdır. Onların hâlini tarih ilminden öğrenme isteği yoktur. Hattâ yaşamış bir insan olan Fuzûlî'yi bile kurmaca dünyanın anlatısına emanet etmesi dikkat çekicidir. Öyleyse Hâşim'de her şey, hayal, pembe, gerçeği görmemezlikten gelme üzerine bina edilmiştir. Hâşim'de her şey, hakikatten ziyade hayale yakındır. Hattâ bazı zamanlar hayal ile aynı çizgidedir.

Fuzûlî ile Mecnun aynı eylemi yapmalarına, yani ateş dolu kadehi içmelerine rağmen, sonuçları bakımından başkalık arz ederler. Fuzûlî sadece kadehi içmiş olarak gösterilir. Anlayabiliriz ki Fuzûlî muhkem bir irade göstererek o "piyâle"nin hışmına dayanabilmiştir. Asıl kahramandır. Fakat Mecnun düşmüş olarak gösterilmektedir. Mecnun dayanamaz "piyâle"nin paylamasına, parçalamasına. Öyleyse Mecnun er meydanından erken çekilmiştir.

Üçüncü bölümde "piyâle" yerine "sâgar" geçmektedir. "Şeb, aşk, figân, nâle, sâgardan içenler" bir bumerang oluşturur. Hâşim'e göre aşkın gecesini dolduranlar, o ateş dolu "sâgar" ya da "piyâle"yi içenlerdir.

> "Yanmakta bu sâgardan içenler,
> Doldurmuş onunçün şeb-i aşkı
> Baştanbaşa efgân ile nâle…"[78]

Hâşim, aşkın gecesinden söz ediyor. O hâlde aşkın gündüzü de var. Fakat o gündüze nasıl vasıl olunur açıklanmıyor. Yukarıda hem Fuzûlî hem Mecnun "piyâle"yi içen olarak gösterilmişti. Demek ki bunlardan hiçbiri aşkın gündüzünü tadamadılar. Bunlar aşkın gündüzünü tadamadıysa başka kimse tatmamıştır. Hattâ aşkın gündüzü diye bir şey yoktur. Aşk neyin etrafında döner? Aşk "piyâle"nin içinde döner diyebiliriz. Bunu

[78] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 85.

içenler yönünü kaybeder. Yön kaybetmek ya karanlıkta, ya da gözün görme duyusunu yitirdiğinde meydana gelir. Her iki hâl de karanlıktır. O nedenle "şeb-i aşk" tabiri doğru ve yerindedir.

"Piyâle" + "piyâle"yi içmek = Yön kaybetmek = Aşkın gecesi = "Efgân ve nâle…"

Şiirin ikinci ve üçüncü mısrası şiirin sonunda yer almakta. Hâşim, kime hitap ediyorsa onu ısrarla uyarmaktadır. Fakat kaynaklarda, son mısranın başındaki "karşında" kelimesinin yerine "destimde" kelimesinin de kullanıldığı belirtilmekte. Tam bu noktada Hâşim, "piyâle" kavramını soyut olmaktan çıkarıyor ve kendi şiir kitabının ismini işaret ediyor. Yani bu şiir kitabını okuma. Okursan yanarsın, kanarsın demek istiyor. Hâşim'in "*Piyâle*"si "baştanbaşa efgân ve nâle" doludur denilse yanlış bir saptama olmaz. Çünkü Hâşim, daha beşinci şiirinde "ölmek istiyorum" diye haykırır. "*Piyâle*"de alev dansı şaha kalkmıştır. Hâşim, "*Piyâle*"sini öyle tavsif ediyor ki Fuzûlî ve Mecnun'un bile ondan içtiğini söylemeye cesaret ediyor. Gizli bir telmihin varlığını seziyoruz: Hz. Âdem yaratıldığında, Hz. Muhammet'in ismini semada yazılı olarak gördüğü rivayet olunur. Sanki Fuzûlî ve Mecnun'un da, yüzyıllar sonra gelecek Hâşim'i ve Piyale'sini gördükleri, hattâ biraz daha ileri giderek Hâşim'den ve "*Piyâle*"den ilham aldıkları söylenmek istenmiştir. Böylece Hâşim, kendini şairler katında en başa oturtmaktadır. Geçmişe, hâle ve geleceğe nüfuzu garantilemektedir. "Sâgar ve piyâle" kavramı divan edebîyatında yıllarca işlenmiştir. Dikkat edilmelidir ki divan edebiyatı bittiğinde Hâşim, "*Piyâle*"si ile gelir. Yüzyıllardır birçok şairi yakıp kavuran "Piyâle" şiir yüzüne inecektir. Kamu malı olan "piyâle" özelleşip "Piyâle" olacaktır.

1.2.7. Ahmet Hâşim'in "*Şi'r-i Kamer*"i[79]

"Kari'e" isimli manzum mukaddime, "*Piyâle*" isimli şiir kitabının "Şi'r-i Kamer" bölümünde yer almaktadır. Hâşim, her kitabın başında ya da bölüm başlarında okura hitap etmeyi ihmal etmemiştir.

"Şi'r-i Kamer"de, Hâşim'in çocukluğu ve annesi mühim yer tutar. Birçok mısrasından, o yılların iyi geçmediğini anlıyoruz. Şiirin içinde "kitabın gecesi" tabirinden ilham alarak Hâşim'in ömrünün geceleri tâ çocukluğundan başlıyor diyebiliriz. Yani Hâşim,

[79] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, Sayfa 101.

en masum yıllarında bile badirelere duçar olmuştur. Daha önemlisi bu duçarlıktan ömrü boyunca kurtulamadığı görüntüsünün olmasıdır. Bitmemiş şiirlerinin birinde "Gerçi ömrüm benim bir ateşti" tekrarında bulunur. İlk üç mısranın öznesi "dert" kelimesidir:

"Muzlim şeceristân arasında

Esrar ile yekpâre münevver
Bir yoldur açılmış sana derdim."[80]

Kimin derdi? Hâşim'in derdi. Hâşim derdini okur için bir yol olarak addediyor. Bu yol okuru nereye götürür? Okurun istediği yol bu olabilir mi? Hâşim hangi hakla, kendi açtığı yola okuru sevk ediyor? Hâşim'in derdi nedir ki yol olabiliyor?

Hâşim'in derdini araştıralım:

a) Yalnızlık.

b) Kendinden ürkmesi.

c) Hayatı sevmemesi.

ç) "Baş"ından nefret.

d) "Melâli anlamayan nesil."

e) Yollar.

f) Şiirde anlam aramak.

g) Okul hayatının olumsuz izleri.

h) Anne özlemi.

ı) "Arap" lakabıyla hayat sürmesi.

i) Eş saadetinden uzak olması.

j) Ölmeyi arzulamak ama ölememek.

k) Yaşlanmak.

---

[80] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, Sayfa 103.

"Muzlim şeceristân arasında" mısrasındaki "şeceristân"ı nasıl anlamalıyız, bu kelime neyin sembolüdür? Cevabı, "Gelmeden Evvel" isimli şiirden alabilmekteyiz.

"Kalbim
Benim bir ormandı
İsimsiz, âsûde
Bir büyük orman."[81]

"Şeceristan" kelimesinin anlamı "ormanlık, ağaçlı yer" olduğuna göre, yukarıdaki mısralar ile uyumlu hâle getirdiğimizde, bu şiirde "şeceristân"ın Hâşim'in kalbi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Hâşim, kalbinin içinde açtığı yolu, dert asfaltıyla döşeyerek okura, büyük bir ihsanmış gibi sunuyor. Bu yolun ışıklandırması ise sırlar ile yapılmış. Şiirde "sırların" ne olduğuna dair bir ipucu yok. Öyle ya, eğer söylenseydi sır olamazdı. Dikkat etmeliyiz ki "şeceristân"ı kalp, yolu dert olarak tanımlıyoruz; ama yolun esas ögelerinden biri olan ışığı tanımlayamıyoruz. Tanımlayamadığımıza göre ışık yok demektir. Bu durumda karanlıkta kalmak, uçuruma yuvarlanmak, canından olmak, kurda kuşa yem olmak, korkudan delirmek, açlıktan ölmek, soğuktan donmak, bu yoldaki yolcu için mukadderdir. Işığı kim bulacak? Esrar kelimesinin içini ne ile dolduralım ki ışığa dönüşsün? Hâşim, okura yol açıp, yol gösterip ışık vermiyorsa bir çeşit "harami" olmuyor mu? Hâşim'in yolunda Hızır'ı aramak mecburiyeti mi var?

Son iki mısrada Hâşim, şöyle buyurur:

"Ka'ri bu kitabın gecesinde
Mehtabı seninçün yere serdim."[82]

Hâşim, geceyi ve karanlığı çok seviyor. Kalbi muzlim, kitabı gece ile zikretti. Kalp kitabın kaynağıdır. Kalp karanlık olursa, elbette kitap da karanlık olacaktır. Okur, bu kadar karanlıkla uğraşan birine kızabilir, ona sırtını dönebilir. Bunu biraz sezmiş olan Hâşim, son mısra ile bir jest yapıyor: "Mehtabı seninçün yere serdim." Epey zamandır karanlıkta kalan okur bu mısra ile "Dünya varmış." diyor.

---

[81] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 163.
[82] Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, Sayfa 103.

1.2.8. Nâzım Hikmet Ran'ın "*Varan 3*"ü[83]

Nâzım Hikmet Ran, eserinin başına "Şair" isimli bir şiir koymuş. Bu şiirde Nâzım Hikmet "Şair olduğunu, şimşek şekillerini duvarlara kazdığını, gözlerinin görme yeteneğinin çok iyi olduğunu, iki ayaklıların ikiye ayrıldığını, kendisinin kim olduğunu anlamamız için kafamızı cebine sokmamızı, cebinde aydınlığı okuyan ve doğruyu söyleyen kara ekmeğin olduğunu, bir yıl yağan yağmur kadar şiir yazdığını, şaheserini yazmak için Hafızı Kapital olmayı beklediğini, iyi futbolcu olduğunu, okurun 9 deliğinden tıktığı her mısranın, okurun işkembesinde taşlaştığını" dile getirmiş ve sanki "Bu anlatılanlar nasıl olur?" sorusu sorulmuş ve buna cevap olsun diye "Şairiz be / şairiz dedik ya be arkadaş…" biçimindeki son iki mısra ile şiiri sonlandırmıştır.

Biz bu şiir için şu çıkarsamalarda bulunduk:

a) Şair, sokak ve slogan adamıdır.

b) Şairin dünyadaki ilk işi, çift yaratılmış bütün varlıkların hangi taraftan olduğunu tespit etmek. Sosyalist mi yoksa başka bir şey mi? Bu sinekler için de geçerlidir.

c) Şairin kimliği cebindedir, eserinde değil. Bir şair cebindekini nerden buldu, nasıl buldu, hangi sisteme göre buldu? Bu soruların cevabına göre ya şairdir ya da değil.

d) Şair, yağmur kadar cömert, vakitsiz, o bu seçmeyen, bazen sel, bazen su, bazen felaket bazen berekettir.

e) Şair, en iyi eserini "kapitalizmi" öğrendikten sonra, elbette ona muhalif olmak kaydıyla yazar.

f) Şair beyne hitap etmez. Onun mısraları serum, su ve kuru gıda gibi her yerden vücuda girebilir ve işkembede taşlaşıp kalır. Dışarı atılmazlar, atılamazlar. Okur zaman zaman taşlaşmış olanların acısıyla delirse de onlara alışmak zorundadır.

1.2.9. Behçet Kemal Çağlar'ın "*Erciyastan Kopan Çığ*"ı[84]

Behçet Kemal Çağlar, "*Erciyas'tan Kopan Çığ*" eserini "dört kitap" şeklinde bölümlemiş ve her bölümün başına birer manzum mukaddime koymuş. Mukaddimeler,

---

[83] Ran, Nâzım Hikmet (2002), *Varan 3*, YKY, İstanbul.
[84] Çağlar, Behçet Kemal (1932), *Erciyastan Kopan Çığ*, Milliyet Matbaası, İstanbul.

“birinci mukaddeme, ikinci mukaddeme, üçüncü mukaddeme, dördüncü mukaddeme” biçiminde sıralanmış.

Birinci mukaddime “Çığ Gibi” başlığını taşıyor. “Ergenekon Destanı” telmih edilerek, bir yerden çıkış anlatılıyor. Bu bir yer, şairin kendi dünyasından başka bir yer değildir.

Behçet Kemal Çağlar, “bir delik, bir yol” bulunmayan “Ergenekon”dan “ideal ve aşk” vadisine iniyor.

Behçet Kemal Çağlar, “Ergenekon”un özelliklerini şöyle sıralar:

“Oraya gidenden rüzgâr haber getirir; giden gelmez. Orası tekin değildir. Akla gelen her güzellik orada toplanmıştır. Dört mevsim aynı anda var olabilmektedir. Oraya gidenin hayat ile alakası kesilir. Oraya düşen kesinlikle bir şeye râm olur”(Çağlar, 1932:5).

Bu sayılanlar bir şairin dünyasında yer bulur. Asıl maksat, “Ergenekon” sembolü üzerinden şairin atmosferini anlatmaktır.

“Ergenekon” sanki bir değirmen ya da çilehanedir. Kişiyi öğütür, inceltir, dönüştürür ve hayata salıverir.

İkinci mukaddimenin başlığı “Ben Nasıl Yazarım; Niçin Yazarım”dır. Çağlar, “Ben cılız bülbül değilim, şiirim de çorak bağ değildir.” der. “Kadına tapmadığını, şiirini ah ile of ile doldurmayacağını” dile getiren Behçet Kemal Çağlar, mevcut ve geçmiş sanata, şiire biraz öfke ile bakmakta ve şöyle çıkışmaktadır:

“Gölge etme ey sanat başka ihsan istemez…”

“Beni Anlayan Okusun” başlıklı üçüncü mukaddimede Behçet Kemal Çağlar, kendi dünyasını ve eserini “bura” şeklinde işaret eder ve “bura”yı da “faziletli esrar müstemlekesi” tarzında tarif eder. Şairin dünyasında “faziletli sırlar” hüküm sürse de şair, kendini yine “sömürüye uğramış” saymaktadır.

Şair, şiirini “adsız fidanlardan toplanan bir meşcere” olarak görüyor. “Adsız fidanlar” terkibi şiirin beslendiği kaynakların ne denli çeşitli ve biraz da sıra dışı olduğunu gösterir. Elbette, şiirin, beslendiklerinin adını bilmemesi acımasızlık veya vefasızlık olarak kabul edilebilir. Şairin şiir ormanında “bülbül, adsız fidanlar ve oradan çıkan

yüzlerce kartal cenazesi" vardır. Böyle bir yere okur, ellerini ve kollarını sallayarak giremez. Şiirin ilk kelimesi "dur"dur. Okurun neden durdurulduğuna kafa yorabiliriz:

a) Okurun bedavacılığına kızıldığı için.

b) Okurların sağ girip ölü çıkma ihtimalleri olduğu için.

c) Okur, kendi derdini unutma gafletine düşeceği için.

d) Bir edebî metne köle olacakları için.

e) "Adsız fidanlardan" biri olacakları için.

f) Şairin bülbülünü ürkütecekleri için.

g) Şiiri anlamayacakları için.

"Işık demek bu dümdüz karanlığın lekesi / Bura, bir faziletli esrar müstemlekesi." mısraları ters dönmüş bir dünyanın fotoğrafını sunuyor. Işığın karanlık için bir "leke", "köleliğin ise faziletli" sayılması, şairin okur için "dur" emrini haklı çıkarıyor. Çünkü bu dünyanın – şiirin – her başı ve taşı yerinden oynamış, bu dünya özge bir diyar olmuştur.

"Eserim ikinci derim" olsun diyen şair, son mısrada, okura "Git kendi derdine yan." emrinde bulunuyor.

Dördüncü mukaddime "Kitabımda Boş Kalan Sayfalar" başlığını taşıyor. "Benim kitabımda boş kalan yerler" mısrada altı kez tekrar ediliyor. Çağlar, "kitabında boş kalan yerlerin neye benzediğini" şiirin bütününde anlatmaya çalışıyor. Anlatılanlara bakıldığında, bir şiir kitabında boş yerlerin aslında boş olmadığını, zaman zaman, dolu yerlerden daha fazla anlatımda bulunduğunu anlıyoruz. Mukaddime, bir dikkati bize sunduğu için önemli ve özeldir.

"Kitapta boş kalan yerler" şunlara benzetilir:

"Henüz kırışmış bir alna, kozasını örmüş tırtıla, bin hünerli hokkabaza, perdeleri inik odaya, dilenci avucuna, hasta alna konan buza"(Çağlar, 1932:91-92).

1.2.10. Faruk Nafiz Çamlıbel'in "*Bir Ömür Böyle Geçti*"si[85]

"Okuyanlara" şiiri, Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1933 yılında yayımladığı, "Bir Ömür Böyle Geçti" şiir kitabının manzum mukaddimesi olarak kabul edilmektedir. On birli hece ölçüsüyle yazılmış on dörtlükten oluşmaktadır.

Birinci dörtlükte "bahçe, dert, heykel, çöl ve saban" dikkat çekiyor. Bu kelimeleri metnin dışında yan yana gördüğümüzde, bunlar bir dörtlükte nasıl oldu da anlam çatısı oluşturdular, diyebiliriz.

> "Bir geniş bahçe gibi size açıktı derdim,
> Durdunuz seyrettiniz sıra heykeller gibi.
> Ruhunuzun çölünde bütün bir ömrü verdim,
> Kireçli bir tarlayı sabanla beller gibi"(Çamlıbel, 1933:5).

Şair dertlerini bir bahçeye, okuyucuları heykellere, okuyucuların ruhunu çöle benzetmiş. Durumu iyi olmayan okuyucuları kıvama getirmek için "saban"ı kullanmış. Şairimiz çiftçiliğe yelteniyor. Fakat bu, bambaşka bir çiftçilik. "Bir geniş bahçe gibi size açıktı derdim" mısrası şairin ikametgâhı ya da kürsüsü. Mısralardan mekâna doğru hızlı bir akış gerçekleşiyor. Bahçenin içinde şairin derdi var. Tek ağaçlı bahçe gibi. Üstelik sıradan bir bahçe değil, geniş bahçe. Bir ağaçla bahçe olur mu? Olmaz . O hâlde dert kelimesini açmamız ve ondan bir şeyler türetmemiz gerekiyor. Şairler için dert nedir? Dertlerin süslediği bir yer, güzellikleri çağrıştıran bahçe olabilir mi? Diyebiliriz ki şairler dünyanın en güzel varlığını bile, o kadar takla attırır ya da dönüştürürler ki, beğenilecek, mutluluk vesilesi yapılacak hiçbir yanı kalmaz. Bu dörtlükte bile bu teze örnek bulabiliriz. Şöyle ki: İkinci mısrada, okurlar heykele benzetilmiştir. Elbette, başka mânâların varlığıyla beraber, içi boş, bir şey görmemiş gibi bakan, hayatın esası olan hareketten mahrum şeklindeki gizli eleştirileri de bulabiliriz. Hâlbuki insan, bu âlemin en müstesna varlıklarından biridir. Şair bunu bile bile onu çirkinleştirebiliyor. Çirkin olandan dert doğması doğaldır. İşte bu "marifet"lerindendir ki şairlerin tek bir ağacı vardır. O da dert ağacı. Bize güzel ve özel gelen birçok hadise ve durum şairin yüreğini burkmaktadır. Yani şairin bir ve adına dert dediği ağaçtan bizler binlerce, çiçekli renkli ağaç çıkartabiliriz. O nedenle

[85] Çamlıbel, Faruk Nafiz (1933), *Bir Ömür Böyle Geçti*.

orası artık bir bahçedir. Bunu bilen şair, aslında kendine kendi gözüyle değil, okurun gözüyle bakıyor. Konumunu belirleyen şair, artık okura koordinat belirliyor. Ruhu çöl olan okur, şairin bahçesinin yanında sıra sıra durur ve onu heykeller gibi bir ömür seyreder. Okurun durumu şair tarafından belirlenirken "bir ömür" söylenmemiştir. O, kendisinin ömür harcadığını söylüyor. Şair, ömür harcıyorsa onu takip ederek ömür bitiren okuyucular da vardır. Biz, şairin görmezden geldiği bu gerçeği de vurguladık. Şair, okuru fedakâr ve nitelikli kılmamak için, okurun ömür vermesinden bahsetmez. Çünkü ömür vermek büyük bir fedakârlığın delilidir. Şairimiz, artıları kendine, eksileri ise okura saklamasını iyi biliyor.

Şairin bahçesinin kenarında duran okurların ruhunu ve yüzünü, şair ya da bahçesi saban ile işliyormuş. Demek ki Faruk Nafiz Çamlıbel'in "kara toprağı", okurun yüzü ve ruhuymuş. Fakat bu orijinal toprak şaire, "et, süt, ekmek" vermediği için "sadık bir yâr" olarak tavsif edilmiyor. Eğer şair olmayı okurun teveccühüne bağlarsak, o zaman belki okurun yani "toprağın" şaire iyilik yaptığını düşünebiliriz.

İkinci dörtlükte şair, dertlerini sıralamaya başlar. En büyük derdi "gurbet yası"dır.

> "Duyduğum en büyük dert yurdumda gurbet yası,
> Gördüğüm en güzel yüz karşımda ağlayandı,
> Her mısraın sonunda kalbimin bir parçası
> Bir mızrağın ucunda sızan bir damla kandı"(Çamlıbel, 1933:5)!

"Gurbet yası" kapısını aralamalıyız. Bu gurbet doğduğu yerden ayrı kalmayı işaret edebileceği gibi, şair olmanın getirdiği yalnızlık, kaçış, daha başka diyarlara özlem de olabilir. "Gördüğüm en güzel yüz karşımda ağlayandı" mısrasında "ağlamak" eyleminin sebebi çok açık değil. Ağlama gurbet acısından olabileceği gibi, her türlü olumsuzluk ve sıkıntıdan da zuhur edebilir. İnsan ağlıyorsa herhangi bir şeyden ayrı kalmış demektir. "Gurbet"in bunları da ihtiva ettiğini düşünebiliriz. Fakir, topal, hasta, âşık, şair, öksüz, yetim, ağaç, çöl, çirkin ve mahkûm birer gurbetçi sayılabilir. Çünkü fakir zenginlikten, topal sağlam ayağından, hasta sıhhatinden, âşık maşukundan, şair hayatın birçok güzelliğinden, öksüz annesinden, yetim babasından, ağaç yaprağından ve meyvesinden, çöl sudan ve yeşillikten, çirkin güzellikten, mahkûm ise özgürlükten ayrı kalmıştır. Saydığımız bütün özneler gurbeti yaşamaktadır. Bütün bu ayrı kalışlar

“gurbet” kelimesinin içine konulursa bir şairin en büyük derdi “gurbet yası” olabilir. Aksi hâlde sadece memleketten ayrı kalmak en büyük dert olmaya yetmez. Şairin “ağlayan göz” yerine “ağlayan yüz” demesi de dikkate şayandır. Bir şeyden ayrı kalanların gözünden her zaman yaş akmaz ama yüzlerinde ayrılığın acısı her an okunur. Fakat ağlayan yüzü her göz göremez. Diyebiliriz ki şair iyi gören ve okuyandır. Her ağlayan yüz şaire atılan bir ok. Bu oku şair kalbinde dolaştırıyor, kalbini onunla paramparça ediyor ve o oku, okuyana mısra olarak gönderiyor. Şair, artık bir fabrikadır. Çünkü kendine gelen ham maddeden bambaşka üretimler yapıyor. “Ağlayan yüzlerin” çevreye yaydığı zararlı havayı emiyor ve geriye daha yaşanılır hava veriyor. Mızrağın ucunda bir damla kanın olması da önemlidir. Kanların muhatabı “ağlayan yüz”lerdir. Ağlayan yüz solgun olur. Sanki onların yüz rengi canlansın diye şair, onlara kan gönderiyor. Kan hayattır, candır. Peki, bunca ihsanı sunan şair bu gücü nereden almaktadır? Dörtlüğün ikinci mısrasında cevabı bulabiliriz: “Gördüğüm en güzel yüz karşımda ağlayandı.” Ağlayan yüzler “en güzel” diye nitelendirilmiş. Biliriz ki güzel yüzler kişilere neşe, sevinç, yaşama gücü verir. Her ne kadar, şairin beğendiği yüz ağlayan olsa da, ondan güç aldığını söylemeliyiz. Yani şair, bir nevi takas yapıyor. Ağlayan yüzü alıp, onlara, şiir yolu ile kan ve zevk veriyor. Okur her ne kadar şiirlerden zevk duysa da bu zevk biraz da kanlı bir zevktir.

Üçüncü dörtlükte şair, okur için ilginç eylemlerine devam eder. “Kanat çırpıntısı duymak için gökte melekleri taşlar.”

> “Bir kanat çırpıntısı duymak için başımda
> Gökte melekleri mi taşlamadım kuş diye,
> Size tattırmak için hasreti gözyaşımda
> Yârdan mı ayrılmadım beni unutmuş diye”(Çamlıbel, 1933:5)?

Bu eylemin şaire, dolayısı ile okura ne kazandırdığını merak ediyoruz. Sanki, biraz delilik yapmam gerekiyordu, itirafının makyajlanmış hâli. Yine de biz tahminlere devam edelim. Şair, okurdan daha fazla yeteneklerinin olduğunu; ne kadar yorulduğunu; okur için bazı kutsalları bile “taşladığını”; melekleri yardıma çağırdığını; ötelerle ilişkisi olduğunu; insanların aşina olduğu varlıklardan ilham alamadığını belirtmek istemiştir diyebiliriz. Birinci dörtlükte bir bahçe kuran şair, ikinci dörtlükte kalbine doğru yol alır. Üçüncü dörtlükte ise göklere uzanmıştır. Böylece yatay-dikey,

iç-dış turlarını gerçekleştirmektedir. Şair, hasreti okurlara tattırmak için çok çaba harcar. Bu çaba neden? Hasret bilinmese ne olur? Burada "hasret" kelimesinin anlamı yukarıdaki "gurbet" ile aynıdır. Şairin çabası şudur: Hasreti veya gurbeti tatmamış olanlara biraz olsun bunların tadını duyurmak. Böylece hem hasrette olanların hasretini biraz hafifletmek hem de hasreti hiç yaşamamış olanlara hayatın bir başka gerçeğini belletmek amaçlanmıştır. Şair, hislerin, toplumdaki dalgalanmasını dengeleyici konumdadır. Yani şair, his dağılımındaki adaletsizliğe karşıdır. Ufak bahaneler bile şairi büyük özlemlerinden ayırabiliyor: "Yardan mı ayrılmadım beni unutmuş diye?" Bu mısrada gizli bir ihtar var: Okurlar şairi unuturlarsa, şair, onlardan da ayrılacaktır. Çünkü okurlar da şairlerin bir çeşit sevgilisidir.

Dördüncü dörtlükte, bu defa şair, mahremlerini okura teşhir eder.

> "Üstünden tüllerini attım elimde katkat,
> Sevgilimin apaçık gördünüz her yerini…
> Dudağınız gezmedi beyaz teninde, fakat
> Benim kadar tattınız onun öpüşlerini" (Çamlıbel, 1933:5).

Çılgınlık devam ediyor. Şairin sevgilisi, sanki şair sevgilisi olmanın cezasını çekiyormuşçasına, okurlar karşısında üryan bırakılır. Okurlar, şairin sevgilisinin tenine dokunamadıkları hâlde onun öpüşme tadına varabiliyorlar. Bunların nasıl olacağına ilişkin maddeleştirme yapabiliriz.

a) Okuru çok önemseyen şairin sevgilisi okurlardır. "Sevgilimin apaçık gördünüz her yerini" mısrasıyla, gerçekte her okurun en azından kendi bedenini görmüş olması ima edilmiştir.

b) Bir şairin bütün kadınları sevgili kabul ettiğini düşünebiliriz. Şairin hayali sevgililerinin, gerçek hayatta birer sevgilisi olduğuna göre, bu defa görme eylemi okurdan okura vuku bulmaktadır.

c) Şair için sevgilinin bedeni hiç önemli değildir. O, bu sebepten, sevgilisinin tenini rahatça başkalarına gösterebilmektedir. Ona lazım olan ruh mirasıdır. Eğer böyle ise okur, kuvvetli bir biçimde aldatılıyor. Yani okura bal dolu kavanozun dışı layık görülüyor.

d) Şair, aslında sevgilisini hiç öpmemiştir. Buselerin tadını hayalinde duymaya çalışıyor. Bundan dolayıdır ki, onun öpüşlerini, okurun da kendi kadar tattığını rahatça söylemektedir.

e) Okur ve şair aynı çizgiden sevgiliye bakmaktadırlar. Peki sevgili kim? Canlı mı, cansız mı? İnsan mı, başka bir varlık mı? Bu mısralar yazılırken dünyanın en iğrenç varlığının sevgili diye tasarlanmadığı ne belli?

f) Yüz binlerce okurun aynı kişiye bakması, onun öpüşlerini tatması, okur için bir nimet midir, yoksa bir felaket mi? Şairin, şiir ekranında, ahlâk dışı yayın yapmadığını kim iddia edebilir? Bunun adı okura kıymet vermek olur mu?

g) Şairin sevgilisi kendisi ya da kendi eserleri olabilir. Bir şair, hisleri, hayatı, hayalleri, eserleri, esefleri ve zevkleri ile okura mal olduğu için, okurun onun her varlığını gördüğünü ve tattığını söyleyebiliriz.

"Size göstermek için gözümün gördüğünü" diye başlayan dörtlükte "göz" ve "gönül" eylemleri dile getirilir:

> "Size göstermek için gözümün gördüğünü
> Dolaşmadık diyar mı, aşmadık yar mı kaldı?
> Zengin cenazesiyle birdi fakir düğünü,
> Göynüm ne ondan keder, ne bundan bir tad aldı" (Çamlıbel, 1933:6).

Şair, gördüğü her şeyi okura aktarmak sevdasındadır. Her yeri dolaşır ve her engeli aşar. Şairin gözü mü, yoksa gönlü mü görür? Okura gözün gördükleri mi, yoksa gönlün gördükleri mi iyi gelir? Her tarafın sakıncaları mevcuttur. Eğer gözün gördükleri kabul edilirse, sınırlı mekândan öteye gidilemez. Ayrıca göz dışa yansıyanları kayda geçer. Öte yandan gönlün gördükleri yani hissettikleri arzulandığında genelde kederli bahisler ortaya çıkacaktır. Şair, belki de bu ikilemi yaşamış ve tercihini, sınırlı ama zevki fazla olan göz seyahatlerinden yana kullanmıştır. O nedenle diyar diyar dolaşmış ve "yar" lar aşmıştır. Şairin mekânları nerelerdir?

a) İnsanoğlunun iç dünyasıdır. İnsanda üç binden fazla hissin olduğu tezini kabul edersek, bir şair için başlıca seyahat yerlerini bulabiliriz. Şair, hislerin birçoğunu

şahsında yaşamasa bile, yaşayanları bulup onlar gibi hissetmek zorunda. Dolaşmasının sebebi budur.

b) Gökler.

c) Aşılmaz dağlar.

d) Gidilmemiş okyanuslar.

e) Ulaşılması imkânsız yerler. Örneğin, "Kaf Dağı".

f) Gezegenler.

g) Mavera.

h) Okurların olmadığı yer.

ı) Zamanın olmadığı yer.

i) Yokluk ülkesi.

j) Sadece sevgilinin var olduğu yer.

k) Ömrün bitmediği yer.

l) Aklın zincire vurulduğu yer.

m) Kendisinin olmadığı yer.

n) Soğutan güneş.

o) Gökyüzünün yerde, yeryüzünün gökte olduğu yer.

ö) Hislerin öldüğü yer.

"Zengin cenazesiyle birdi fakir düğünü" demekle şair, nötr hâlde kaldığını söylüyor. Düğünden zevk alamamış çünkü fakirin düğünü; cenazede üzülmemiş çünkü zenginin cenazesi. Neden?

a) Fakirin düğünü, elemlerin, yoklukların depreşmesidir.

b) Fakirin düğününde şairlere önem verilmez.

c) Fakirin düğününde duygular çok düğümlüdür. Şair, bunları çözemeyince üzülür.

d) Fakir, bir lokma peşindedir. Sanat kendileri için hiç önemli değildir.

e) Zengin cenazesinde çok üzülen olduğu için şair üzülmekten vazgeçer. Çünkü şair herkesin yaptığı işi yapmak istemez.

f) Zengin genelde ticari zekâya sahip olduğundan, hislerin sarayı şiirle pek ilgilenmez. İntikam olsun diye şair, zenginin en zor gününde onu muhatap almaz.

g) Aslında şair, ne zenginin cenazesine ne de fakirin düğününe gitmiştir.

Dörtlükte bir boşluk var: Acaba şair, zenginin düğünü ve fakirin cenazesi karşısında ne düşünürdü ve ne yapardı? Yukarıda, nötr kaldığını söylediğimiz şair, zengin düğünü ve fakir cenazesinde kendini bulur. Çünkü ona ya taban ya da tavan lazım. O, bir kutup adamıdır. Önemli olan, şairin, zengin düğününden tat almaması ve fakir cenazesinde keder duymamasıdır. Ancak böyle yaptığında okur için fedakârlık yaptığını söyleyebiliriz. Eğer şairin ayağından tutup, onu kutuplardan orta kuşaklara çekersek bize çok kızacaktır. Çünkü şair, şiir ve okur yok olacaktır.

Altıncı dörtlükte okuyuculara sert bir itham vardır. Okuyucular vurdumduymazdır. Dünyada birçok olumsuzluk olurken, yine çoğu kişi olanlara aldırmaz. Şair, bu noktada devreye girer ve güçlü sesiyle o kişileri yerinden kımıldatır.

> "Derdime dert ekledim ellerin kederinden,
> Tek ruhumun azabı değildi gördüğünüz…
> Nasıl yalnız âhımla kımıldardı yerinden
> Binbir açın sesinden güç ürperen tüyünüz" (Çamlıbel, 1933:6)?

Şair, "ellerin kederi"nden söz ediyor. "Eller" kimdir? Eller denilenler aynı zamanda okuyucu değil midir? Okuyucu olduklarından kuşkumuz yoktur. Bu durumda şair, okuyucudan aldığı uyarı ile yine okuyucuyu uyarıyor. Artık, okuyucunun aklı ve hisleri şairin elindedir. Okuyucu kendi problemlerini, aklını kullanarak çözememektedir. Hattâ kendi durumundan haberi yoktur. Şair, hem okuyucunun başına gelenleri hem de gelecekleri anında duyurur. Bunu yaparken de kendinin mahir olduğunu hissettirir. Şair, "ellerin kederini" yaşamayı aşarak "ellerin kaderini" yaşar. Başkalarının özeline bu kadar dalmak hep iyi niyetlerle mi açıklanmalıdır? Şair, kendi

kaderini sevmediği için de başkalarının kaderini sahipleniyor olabilir. Bu dörtlüğe göre şair kimdir ve şiir nedir?

a) Şair, toplumun dertleriyle ilgilenendir.

b) Şair, toplum için sanat yapandır.

c) Şair, her şeye rağmen çökmeyen ve dağılmayan adamdır.

d) Şair, imdatlara doğrudan yardım eden değil, dolaylı yardım götürendir.

e) Şiir, ahları taşıyan bir kanaldır.

f) Şiir, herkesin derdini taşır. Şahıs, ebat, ağırlık, yoğunluk farkı gözetmez.

g) Aslında şiir de bir derttir.

Yedinci dörtlükte şair, olağanüstü eylemlerini dile getiriyor. Sesi "yırtıcı rüzgâr" olurken, "nefesi bir yangın tutuşturmak" üzeredir:

> "Yırtıcı rüzgârları andırdı bir gün sesim,
> Yalçın kayalıklara sert dalgalar savurdu,
> Göynüme her sıçrayan kıvılcımdan, nefesim
> Bir yangın ateşlemek için tükendi durdu"(Çamlıbel, 1933:6).

Şair, bunları okuyucu dirilsin diye yapmaktadır. Fakat bu kadar yıkıntı ve endişe ortasında kimin, ne başaracağı meçhuldür. Eğer dünya, şairlerin reflekslerine bırakılacak olsa mahşersiz kıyamet kopacaktır. Bir şeylere dikkat çekmek isteyen şair, kristal dükkânına girmiş bir fil gibi, birçok güzelliği de yok etmektedir. Su, ateş, rüzgâr ile muhabbetini koyulaştıran şair, aslında tabiata bile derinden kızmaktadır. Gerçekten su, ateş ve rüzgâr olacak olsa neleri yer yutardı tahmini çok zor.

Şairin sesi rüzgâr olup "yalçın kayalıklara sert dalgalar savur"muş. Burada kayalara karşı bir kötüleme dile getiriliyor. Eğer kayalar tarafından bakarsak hiç de öyle olmadığını görürüz. O dalgaların önünü sert kayalar kesmeseydi nice canlı ve nebat bir anda yok olacaktı. Şairin dalgaları kendi hâline bırakılırsa "tsunami", herkesin kapısında demektir. Doğru, dehşet saçan bir dalga herkesin tüyünü kıpırdatır ve dikkatini çeker; ama o dikkatler ne yapması gerektiğini hiç düşünemeden yutulurlar.

Sekizinci dörtlükte "sıtma, esir ve alkış" dikkat çekmektedir.

"Geçer diye süreksiz bir sıtma kalbinizden
Göğsüme ıstırabı tunç alevlerle yazdım,
Uğrunuzda can veren bir esir gibi sizden
Bir alkış almak için neler bağışlamazdım " (Çamlıbel, 1933:6)!

Şair, her belaya müptela olmaya hazır. Yeter ki okuyucu onu alkışlasın. Bir şair, alkışlanmaya, takdir edilmeye, el üstünde tutulmaya bu kadar düşkün olursa hayatta hangi yalnızlığın yükünü çekebilir? Buraya göre, şairlerin çok korkak olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Onlar çevrelerinde mutlaka bir ses isterler. Elbette alkış sesi olması daha güven verecektir.

Bu dörtlükte, başarısız olmuş bir şairin feryadından da söz edebiliriz. Faruk Nafiz Çamlıbel'i okurken, onun kimleri okuduğunu da düşünmeliyiz. Şiir için emek vermiş ama bilinmeyen, okunmayan nice şair vardır. Bunların hayalleri öylesine yere çakılmıştır ki kendilerini keşfedecek okuyucuya her şeylerini vermeye hazırdırlar. Yani hasta bir şairin doktoru okuyucudur. Hattâ hasta olmayanın bile. İş ölüm kalım aşamasına gelince, paranın, mülkün, makamın cimriliği yapılmaz. Şair, kendine öyle bir masal dünya kurmuştur ki hiç kimse kendine karşı yasal sorumlu değildir. Okurların ilahî ve beşerî sorumluluğu olmadığı hâlde, şair onlardan çok şey ister. Kendi başına buyruk şair, var olma için bütün varlığını vermeye hazırdır. Fakat, demek ki okunarak ölmek ile okunmadan ölmek aynı değil. "Bağışlamak" kelimesi önemlidir. Çünkü bağışlamakta veren ele dikkat vardır. Veren el yani şair, alan elden yani okurdan yine üstün kılınmıştır. Okur ne yaparsa yapsın, şairden daha cömert, akıllı, duyarlı, merhametli ve zengin olamamaktadır.

Dokuzuncu dörtlük "pençe, tırnak, kan" içinde kalmış:

"Pençeledim göğsümü, yüzümü tırnakladım,
Bir damla kan görünce sevinçle haykırdınız.
Siz beni seyrederken yüzünüzden anladım,
Niçin şimdi güldünüz, sonra boyun kırdınız" (Çamlıbel, 1933:6)?

Son dörtlükte okura adeta rest çekilir:

"Ne yazık, hükmünüze yıllarca verdim değer,
Bir geniş nefes bile borçlu değilken size!
Bir günlük ömür bile, ebediyet ne gezer,
Elinizde değilken başeğişim nenize"(Çamlıbel, 1933:6).

Okur şaire en ufak iyilik yapamamaktadır. Buraya kadar şiir, şairin ne zahmetlere katlandığını ortaya koyar. Fakat bu zahmetlerin niçin çekildiği net biçimde dile getirilmemiştir. Bunların şahsi olmadığı da vurgulanmaya çalışılmıştır.

Şiir için şöyle dememiz aşırı yorum olmayacaktır: "Şairlerin Esâret Marşı"

1.2.11. Nâzım Hikmet Ran'ın "*Portreler*"i[86]

Nâzım Hikmet'in "Şiirime Dair" başlıklı şiirini ön söz kabul ediyoruz. İki bölümden oluşan bu şiirde Nâzım Hikmet, nelere sahip olduğunu ve olmadığını vurguluyor. "Binecek bir atı, gelirâtı, mülkü, malı" yoktur.

"Ne binecek sırma palanlı bir atım,
ne bilmem nerden gelirâtım,
ne mülküm, ne malım var.
Sade bir çanak balım var.
Rengi ateşten al
bir çanak bal"(Ran, 1935:7).

Bütün varlığı "bir çanak bal"dır. Bu "bir çanak balı" Nâzım Hikmet, "haşarat"tan korumaktadır. "Bir çanak balın arısı" ise "Bağdattan" gelecektir:

"Balım her şeyim benim…
Ben
mülkümü ve malımı
yâni bir çanak balımı
koruyorum haşarattan.
Bekle kardeşim bekle…

[86] Ran, Nâzım Hikmet (1935), *Portreler*, Yeni Kitapçı, Ankara.

Çanağımda

balım olsun,

gelir arısı

Bağdattan"(Ran, 1935:7).

Şiirde geçen "bir çanak balın, arının, haşaratın ve Bağdatın" neyi temsil ettiğini bulmalıyız. "Bir çanak bal" ile şiir, fikir, izm, dışa hayranlık; "haşarat" ile şiire ya da fikirlere saldıranlar; "arı" ile fikirleri benimseyenler; "Bağdat" ile de dünyadan herhangi bir mekân kastedilmiş olabilir.

Hiçbir şeyi olmadığını dile getiren Nâzım Hikmet, öyle bir varlığa sahip oluyor ve onun etrafını öyle güzel örüyor ki büyük bir zenginliğe ulaşıyor. Dost, düşman, mal, mülk hepsi bir anda var oluyor. Üstelik bu var oluş, dünya çapında gerçekleşiyor.

1.2.12. Ercümend Behzad Lav'ın "*Açıl Kilidim Açıl*"ı[87]

Ercümend Behzad Lav dizelerine bir soru ile başlıyor:

"Bunları kim okur, kim dinler"(Lav, 1940:3)?

Başka şeyleri düşünmeden "bunlar" ile şiirlerin işaret edildiğini kabul edelim. Şair hem okuma hem de dinleme eylemini kullanıyor. Bu kullanım kitleyi, bir büyük organizasyonu, orkestra hacmini gerektirir. Büyük büyük salonlarda birileri okuyacak ve birileri dinleyecek. Gece ile gündüz kardeşliği ya da âhengi gibi bir şey. Bu mısra için başka çıkarımlara da gidilebilir.

"Bunları kim okur kim dinler

Bizim cinler bizim periler belki

Belki tekir kedim yalnız kendim belki de

Belki birkaç ahbap" (Lav, 1940:3).

Biz hep bir metni okumadan söz ediyoruz. Hiç seslendirme yapmadan metni dinlemeyi düşünmüyoruz. Bir metni hep okuduğumuzda, ama hiç dinlemediğimizde monolog tekniğini kullanıyoruz demektir. Metni dinlemek, onun künhüne varmaktır. İkinci mısrayı okuduğumuzda anlıyoruz ki künhüne varmayı şair insanlardan beklemiyor. Ya

[87] Lav, Ercümend Behzad (1940), *Açıl Kilidim Açıl*.

kimden bekliyor? “Bizim cinler, bizim periler” den. Peki niçin? Belki o varlıklar insana göre, gizli olanları görmede, dolayısıyla birçok şeyi iyi anlamada daha ustadırlar. Daha başka kim okur ve dinler? Şairin kendisi, “kedisi” ve birkaç “ahbabı” okur ve dinler. Kedi, aslında insanlara karşı bir misillemedir. Okuyan okur, uyuyan kediden, şiirleri okuma ve dinlemede daha başarısızdır. Çünkü kedinin uyuma hâli dinlemenin resmidir. Şair, okumayı değil, dinleme eylemini benimsemektedir. Bir şairi en iyi dinleyen yine kendisidir. Fakat şairimiz, bu mutlağı muğlak yapıyor. Şiirin ilk bölümünde, dolayısıyla temelinde var olan “belki”ler oluşturacağımız bütün anlamların belini kırıyor. Bu kırılışlar bir sürü çatlağı hortlatıyor. Başlık çatlak, mısra çatlak, mânâ çatlak, şair kendini okuyup okumadığını, dinleyip dinlemediğini bilmiyor bir çatlak, cinler periler başka bir çatlak… Şiir bu çatlaklardan besleniyor. Yani bu çatlaklar bir ihmalin ya da gafletin değil, ustalığın eseridir.

İkinci mısradaki “cinler” ve “periler”, şairin gerçek hayattaki bazı kişiler için yakıştırması da olabilir. Ayrıca “cin” ve “peri” şairin düşmanları da olabilecektir.

“Kelime kule netameli” mısrasındaki “kelime kule” bir şairin en çok ilgili olduğu alandır. Lakin çok irtibat kurulan, bıktıran bazen de yere çaktıran yapıya sahiptir. “Çiz yazma yaz” mısrası sonu gelmezliği ifade etmektedir. Şairin bir ileri bir geri hareketinin ritmini verir “Çiz yazma yaz”. Bu “yazma yaz” emrini kelime kule vermektedir. “Kaçın taklitten her türlü” mısrasındaki yargı, şairler için dikenli yoldur.

> “Kelime kule netâmeli
> Çiz yazma yaz
> Kaçın taklitten her türlü
> Sakala inci diz iğneyle kuyu kaz” (Lav, 1940:3).

Şiirin ikinci bölümü şairler için bir yol haritası sunmaktadır. Şair ikinci bölümdeki tavsiyeler ışığında yoluna devam etmelidir. Yani şu kurallara göre:

a) Kelimeleri iyi seçmeli.

b) Yolunu etüt etmeli.

c) Taklitten kaçınmalı.

d) İnce eleyip sık dokumalı.

İkinci bölümde sayılanlar için şair "Bunlar nece belki akıllıca / Belki delice" demektedir. Belkiler yine iş başındadır. Şiir yazılırken "akıllıca" veya "delice" davranılıyorsa, biz de yorumlarken akıllıca ve delice davranabiliriz. Durmadan "çizip yazmak, taklitten kaçınmak, sakala inci dizmek, iğneyle kuyu kazmak" akıllı işi mi yoksa deli işi midir? Her ikisi için de örnek var. O zaman şiirde, şairde akıllılık ile delilik birbirine yoğrulmuştur diyebiliriz. Şiir ya da şair tek başına aklı ya da tek başına deliliği kabul etmiyor. Bir halita istiyor. Öyle bir karışım oluşuyor ki kâğıdın iki yüzü gibi.

"Biçim dikenli geometri / Kurtul" mısraları şiir – şekil ikilisine isyandır. Geometri müspet ilimlerde önemli bir yere sahiptir. Aklın, mantığın, derin hesapların ilmidir. Ercümend Behzad Lav'ın biçimi geometriye benzetmesi şiirde de derin hesapları ortaya koyuyor. Şair şiir yazarken sadece hislerini değil, aklını da önemli ölçüde kullanmış oluyor. Fakat Lav, "dikenli geometriden", yani biçim çilesinden kurtulmayı emrediyor. Şiirde aklın kullanılması istenmiyor diyebiliriz. Lav, "kalıp kafiye" yi "akla köstek" sayıyor. Az önce aklın şiirden kovulduğu çıkarsamasında bulunmuştuk. Bu defa akıl şair tarafından dile getirildi. Şair, "akla köstek" demekle, kullanmak istemediğim bir şeye engel olanı ben hiç kullanmam demek istiyor. Şair aklı kabul etmezken, aklın kabul etmediğini nasıl kabul eder? Görülüyor ki şiir iyi bir hesap ile yazılmış. Önce geometri söz konusu edilerek dolaylı yoldan akıl dışlanmış, daha sonra da kafiye akıl terazisinde tartılmış ve akla engel sayılmıştır. Böylelikle şair aklı, akıl da kafiyeyi ötelemiş olmakta. Şair öyle bir bürokratik zincir oluşturmuştur ki "kafiye"yi yanına yaklaştırmak istememektedir. Artık eski dost düşman olmuştur.

"Yalnız gözle okunması için şiirin / Buğulu aynadan ahengi sil" mısraları biçim muhalifliğini doruğa çıkarır. Aslında "âhenk buğuya" benzetilmektedir. Şiirde ses, kafiye, redif, musiki vb. olmamalı. Çünkü bunların hepsi "âhenk" denilen olgu için vardır. Şaire göre bunlar görüntüye ulaşmamızı engelliyor. "Buğulu aynadan ahengi sil" mısrasını başka biçimde değerlendirmek de mümkün. "Ahengi" aynanın sırrı olarak alırsak, şiirin, anlattığını olduğu gibi göstermemesi gerektiğini çıkarabiliriz. Bu iş de şaircedir. Çünkü buğuya dokunmadan aynanın sırrını silmeniz isteniyor. Buna imkân olmadığına göre âhenksiz şiir olamaz diyebiliriz.

"Rahvan ağır aksak / Ve bulanık denizinde rüyaların / Geleceği görerek sayıkla" mısralarında şairin eyleminin yeri, zamanı ve biçimi verilir. Şiir, "rüyaların denizinde sayıklamak"tır. Belki böyle olduğu için "kelime kuleden" şikâyet edildi, biçime "dikenli geometri" denildi, "kafiye" reddedildi, "âhengin silinmesi" istendi. Çünkü sayıklama eylemi irade dışıdır. Sayıklamada kelime seçimi, kafiye, âhenk, anlam diye bir varlık söz konusu değildir. O hâlde, Lav'ın istediği şiir, aklın ve iradenin olmadığı şiirdir.

"Sen uyanmadan biterse Allahsız gece / Geri kalanı başkaları tamamlasın" mısralarıyla kendimizi şiirin uzayında buluruz. Bu mısralardaki hemen her kelime birer muamma gibidir. "Allahsız gece, geri kalan, tamamlamak" nedir, nasıl olmalıdır ve "başkaları" kimdir? "Sen" şairdir, "Allahsız gece" şiirdir, "geri kalan" bir şiirin yazılmamış kısmıdır, "başkaları" okurlar veya diğer şairlerdir diyebiliriz.

1.2.13. Arif Damar'ın "Günden Güne"si[88]

Arif Damar kimlerin yanında "çırak durduğunu" dile getirmiş:

> "Çırak durdum yanında memleketimin
> İnancımın halkımın hürriyetimin
> Türküler deniz gökyüzü
> Bir de Nâzım Hikmet'in"(Damar, 1956:3).

"Memleket, inanç, halk, hürriyet, Türkü, deniz ve gökyüzü" yanında bir kişi devamlı "çırak" kalabilir. Fakat bir şairin yanında her zaman "çırak" kalındığını ima etmek ne kadar yerinde olur? Nâzım Hikmet ile "memleket, inanç, halk, hürriyet, türkü, deniz ve gökyüzü" aynı kefeye konmuş, buutları aynı tutulmuştur. Şair farkında ya da farkında olmadan Nâzım Hikmet'i öne çıkarmıştır.

Arif Damar, Nâzım Hikmet'in "çırağı olmayı" kabul ettiğine göre, onun şiir görüşünü de kabul etmiş sayılır. Bizler Nâzım Hikmet'in sanat anlayışını öğrendiğimizde Arif Damar'ın da sanat anlayışını öğrenmiş sayılırız. Nâzım Hikmet sanat anlayışını şu cümleleri ile ortaya koyuyor:

> "Rusya'da edebî mektep vardır. İsmine sol cenah derler. Bunları fütürist diye anlamışlardır. Hâlbuki sol cenahçılar konstrüktivizm'e bağlıdırlar. Ben bu mektebe

[88] Damar, Arif (1956), *Günden Güne*.

mensubum, bunun umûmileşmesini istiyorum. Hakikî sanat, hayatı aksettiren sanattır. Şair, şiiri yazarken başka, konuşurken veya kavga ederken başka şahsiyet değildir! Şair, bulutlarda uçtuğunu vehmeden değil, hayatın içinde, hayatı teşkilatlandıran bir vatandaştır. Ben kendi sosyal sınıfı muhitimle tezat hâlinde değilim. Bundan dolayı da "sanat sanat içindir değildir!" diyorum. Bence "sanat sanat içindir değildir" demek sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Şiirde mürekkep, diyalektik realizme ulaşmak istiyorum."(Kabaklı, 1997:589-591)

1.2.14. Behçet Necatigil'in "*Divançe*"si[89]

Behçet Necatigil, bu şiirinde, edebiyatın – şiirin – zevk verme, fayda sağlama yönüne göndermelerde bulunur. Her ne kadar "embriyon, dölüt, sperma" gibi kelimeler kullanılmış olsa da, "şiirin döllenme yeri, şekli ve özneleri" farklıdır. "Embriyon ve dölüt, beyinlerde büyümeye başlamalı"dır.

Necatigil, şiirden sadece zevk almayı kabul etmez. O, aynı zamanda şiirin okura "bir şey eklemesi" gerektiğini de ister. Eğer şiirler "kuru tahtalara" yani kuru beyinlere düşecekse "şiirlerin yerli yerinde kalmasından" yanadır. Şiir "tavlı toprağa" düşmelidir. Necatigil nasıl bir okur istemektedir? Bu soruya cevap olabilecek birkaç çıkarsamada bulunabiliriz:

a) Okur bir şiiri okumasını bilmelidir.

b) Okurun içinde bulunduğu dış şartlar sanat ile uğraşmaya imkân vermelidir.

c) Okur, zevkin ne olduğunu bilmelidir.

d) Okur, faydanın ne olduğunu bilmelidir.

e) Okur, kültür denilen hazineden beslenmiş olmalıdır.

f) Okur, düşünerek üretmeyi bilmelidir.

Şiirin "döllendiği" yer beyindir. Bu imge ile beraber, şiirin varoluş çabasını yeniden izlemeye başlıyoruz. Şair "ekleme ve döllemenin" kesinlikle gerçekleşmesinden yana. "Değer miydi yoksa bunca bekleme" mısrasından "şiirin dölleme" zamanının uzun olduğunu anlıyoruz. Belki on yıllar, belki bir ömür alıyor. Hayatın esasına ait döllenme ve dölleme macerası ile şiirinki bambaşka. Zaman, mekân ve operasyon biçimi farklı, hattâ birbirine muhâlif.

---

[89] Necatigil, Behçet (1965), *Divançe*.

Şair, "Ellerin ellenmemiş organlara" öylesine sürtünüp geçmesine razı değil. "El" ve "ellenmemiş organlar" nedir? "El"i bir mısra, bir imge, mazmun, hisler, düşünceler kısaca şiirin kendisi kabul edebiliriz. "Ellenmemiş organları" ise insanın beyni, kalbi, yüreği, ciğeri vb. sayabiliriz. Demek ki şiir iç cinselliğin bir aracı. Şair ve şair vasıtasıyla diğer insanlar, şiir sayesinde fiziksel yolla dokunamadıkları organlara, dokunmaya çalışıyorlar.

"Şiirin dölleme" oyununda fiziksel hiçbir etkileşim yoktur. "Dölleme" okuma, duyma ve kelimelerin kodlarını çözme üzerinedir. "Dölleyen ve döllenen" arasındaki her şey sözel ve soyuttur. Akıl, okuma veya duyma "şiir döllemesi" için başlangıçta yeterlidir. Burada olmazsa olmaz akıldır. Şiirde aklı olmayana yer yoktur. Akıldan sonra "tavlı toprağın" ya da "ellenmemiş organların" varlığı önemlidir. Bu iki tabirin toplamı "duyarlı olmaktır". Akıl + şiiri okuma, duyma + duyarlılık = "Şiir döllemesi."

1.2.15. Behçet Necatigil'in "*En/Cam*"ı[90]

"Yazı" şiiri, Behçet Necatigil'in 1970 yılında yayımlanmış olan "En/cam" isimli şiir kitabında yer almaktadır. Dört mısralık şiir ön söz niteliği taşımakta ve bazı araştırmacılar tarafından poetika tarzında manzum mukaddime olarak kabul edilmektedir.(Sazyek, 2001:340)

> "Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?
> Yıkılmış köprülerin başında
> Ürkmüş boşluktan biri inliyorsa
> Ve şairler onlara geldimlere yazarlar"(Necatigil, 1970:5).

Dört mısralık şiirin başlığı "Yazı". Bu en başta bir tarifsizliği ortaya atar. Hattâ tarifi boşluğa atar. Başlık, şiir kadar karmaşık ve cesurdur. Aslında unuttuğumuz bir gerçeği, yani şiirin de bir yazı olduğunu bize hatırlatıyor. Fakat bu gerçek, acı. Şiir yazı ismini aldığında kıymetten düştüğünü, düşürüldüğünü hisseder gibidir. Bu sanki şairin şiirden intikamını almasıdır.

İlk mısradaki sorunun cevabı birçok boşluğu doldurabilir. "Şairler kimlere yazarlar?" Bu sorunun cevabını vermeğe kalkışmak, şairler benim için yazmıyor, anlamına gelir.

---

[90] Necatigil, Behçet (1970), *En/Cam*.

Çünkü şair, bir sıralama yapmıyor. Sadece bir olgudan bahsediyor: Şair, "Yıkılan köprülerin başında biri inliyorsa, onlara geldim" demek için yazar.

Şair, bu noktada en büyük iyiliksever ve medet adamıdır. Fiziksel olarak dokunmaları mümkün değil. Yaptıkları, muhatabı söz ipliğine bağlamaktır. Bu ipin sonu yoktur. Yani şair bir taraftan, okur diğer taraftan ipi kısaltmaya, birbirlerinden kuvvet almaya çalışıyorlar, ama bir türlü o noktaya gelemiyorlar. Bu gerçeği " geldim" kelimesi çok güzel haykırmaktadır. Hani bir yerden düşeceğiniz anda bağırsanız ve biri geldim dediği hâlde bir türlü gelemez, zaman asırlar geçmişe döner ya… İşte öyle bir şey. Şair birçoğuna "geldim" diye ümit vermiştir, ama hiç kimseye ulaşamamıştır. "Geldim" dediği kişilerin başında kendisi vardır. Bir ömür boyu kendini kandırmayı iyi bilmiştir. Şair çuvaldızı kendine batırma noktasında merttir. Lakin çuvaldızın ipine çoktan geçmiş nice insan vardır. Onları, her naralarında, "geldim" diyerek biraz daha kendine bağlar.

"Yıkılmış köprülerden" söz edilir. Acaba bu köprüler neleri birbirine bağlıyordu? Daha önemlisi köprüleri kim neden yıktı? İnleten ve inleyen varsa, dünyanın değişmediğini söyleyebiliriz. "Habil" ve "Kabil" dosyası daha kapanmamış. Belli ki şair, bu bozuk demokrasiye durmadan ağıt yakmaktadır. O, sadece yazıyor. Köprüyü yeniden inşa etmeyi düşünmüyor. İnleyenlere alternatif de sunmuyor. Derdi olanları "köprü başı"ndan alıp başka bir yere gitmiyor. Onların daima orada kalmasını istiyor. Çünkü onlar yıkılmışlığı gördükçe daha fazla ah edecekler. Bu "ah"lar şairin insan toprağındaki hazinesi… Eğer, inleyenleri yıkılmış köprülerin başından alıp giderse, "Gözden uzak olan, gönülden de uzak olur" darb-ı meseli tahakkuk edecektir. Şair, böyle bir neticeye asla ve asla razı değil. "Köprüler" kullanımına dikkat etmek gerekir. Bu ifadenin bütün köprüleri kapsadığını söyleyebiliriz. Bu durumda daha derin bir mesele karşımıza çıkar. Kötülüklerin de köprüsü yıkılabilir. İnleyenler zalim olabilir. Şairler, zalimlere de mi yazacaklar?

Köprülerin nerede olduğu da başka bir sorun. Acaba onlar insanın içinde mi yoksa dışında mı? Şair, okurlara ilaç olmayı düşlüyor. O zaman diyebiliriz ki yıkılan köprülerin yerini almayı taahhüt ediyor. Yazdıklarının yeşerme tarlası insanın iç dünyasıdır. Şimdi kolaylıkla söyleyebiliriz ki şairin şantiyesi, insanın içinde yıkılan köprüler için çalışmaktadır. Bildiğimiz bütün mühendislikler şairin yaptığını

yapamıyor. Dış dünyayı birbirine bağlayacak köprüleri, matematiği kullanan mühendisler yapıyor. Buna rağmen o köprüleri kullanacak insanların içindeki köprüleri kuramıyorlar. Bu vazife şaire kalıyor. Hattâ şair, dış dünya mühendislerinin içindeki köprüleri de onarmaya hazır. Bu noktada zalim için yazmayı normalleştirebiliriz. Çünkü bir insan zalim ve kötü olmuşsa içindeki birçok köprüyü yıkmış demektir. Eğer şair, onları, insanlığa rücu için yazacaksa buna kimsenin itirazı olamaz.

Şairler, uçurulan köprüleri inşaya mezun olabilir mi? Sorunun cevabı akli yollardan olacaksa, şairin ehliyetini evvela pozitif bilimler veto eder. Öte yandan şairi kimse durduramaz. O, yazmakla yükümlüdür. İnsan yaşadığı sürece, şairin yükümlülüğü devam eder.

Dört mısralık şiirin birinci mısrası soru, kalan üç mısrası ise cevap olarak alımlanabilir. Buraya kadar yapılan yorumlar da bu çerçevededir. Fakat ikinci mısrayı birinciye eklemlemek anlamlı. "Ve" yi çıkardığımızda ilk iki mısrayı şu şekilde söyleyebiliriz: "Yıkılmış köprülerin başında, şairler boyuna kimlere yazarlar?" Cevap: "Boşluktan ürkmüş biri inliyorsa, şairler onlara geldimlere yazarlar." Bu defa şair, yıkılmış köprülerin başında durmakta. İnleyenler, boşluktan ürktükleri için inlemektedirler. Bu durumda boşluğun olumsuz etkisini en iyi bilen şairdir. Artık şair, boşluktan ürkmüşlere "geldim" diyecektir. Peki, inleyenler köprünün diğer tarafında kalmışsa, şair, onlara nasıl kavuşacaktır? Elbette kavuşamayacaktır. "Hayır, kavuşurum" demek, boşluğa yazı yazmak olur. Belki de inleyenlerin boşluktan korkma sebebi budur. Korkutma ve geldim med-ceziri şiir-şair-okur üçlüsünün var olma biçimini açıklar. Yıkılan köprüler şairin içinde ise, kendini unutup başkasının derdini önceleme vardır. Buradan inleyenlere ulaşmak daha gerçekçi olur. İnlemenin tıynetini iyi bilen şair, mükemmel bir empati ile karşıyı daha iyi anlar. Bu idrak onu eyleme geçirecektir. Lakin yazmaktan öte bir dünya oluşturamaz. Olanı biteni anlar ve yazar. Bir nevi raportörlük yapar. Gerisine hiç karışmaz. Hattâ yazdığını bile yalnız bırakır.

Şiirde inlemek kelimesi kullanılıyor. Kelime, derin dertlerin, çaresizliğin, başka bir güce ihtiyaç duymanın, güçsüzlüğün ve biraz da hayati tehlikenin olduğunu simgeler. Feryat ya da nara yoktur. Şair, yine kendisine yontmaktadır. Çünkü inlemeyi duymak da hüner ister. İnlemek bazen sessiz de olmaktadır. Şairler, keskin hisleri ile onlara kulak verirler, duyarlar ve yazarlar.

"Ürkmüş boşluktan biri inliyorsa" mısraını hem olduğu gibi hem de "Biri boşluktan ürkmüş inliyorsa" şeklinde anlamlandırabiliriz. Buraya kadar ikincisini konuştuk. "Ürkmüş" kelimesini "boşluk" kelimesinin sıfatı kabul edersek yorum raundu değişir. Artık, ürken boşluğun altında kalan ve inleyen boşlukzededen söz etmeliyiz. Böyle bir depremin sivil savunma ekibinin başında şair vardır ve bu takdir edilecek bir imgedir. İnsan boşluk altında nasıl kalır? Boşluk hangi dünyanın ve rüyanın boşluğudur? Bu altta kalış kişiyi öldürür mü? Hangi yaşlarda ürkmüş boşluğa maruz kalınır? Bunu anlayan sadece şairler midir? Ruhi bunalımlar bunun eseri mi? Modern tıp hadiseyi kabul ediyor mu? Boşluk neden ve kimden ürktü?

Biz, "ürkmek" i göçmek, yıkılmak olarak işledik. Çünkü inlemek, bir göçüğün altında kalındığında daha kesin ve keskin olacaktır. Ayrıca bu mısra olanların karanlıkta gerçekleştiğini ima ediyor. Ürken boşluğun aydınlık değil, karanlık olduğu düşünülmelidir.

"Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?"

"Ve şairler onlara geldimlere yazarlar"(Necatigil, 1970:5).

Şiirin ilk ve son mısralarını alıp, ortadaki mısraları atarak biz de bir boşluk oluşturduk. Aldığımız iki mısra birçok yönden benzerlik arz eder. Diyebiliriz ki bu iki mısra yıkılan köprülerin her iki başıdır. Ortadan attığımız iki mısra ile beraber köprü uçmuş ve ürkütücü boşluk oluşmuştur. Dördüncü mısradaki "onlar" zamiri kimleri işaret eder? Cevap: Kendini boşlukta hissedenleri, kendini şiirin boşluğuna koyan herkesi. "Ve" bağlaçları, "köprü başları"nın bağlantı noktaları gibi durmaktadır. "Ve"lerden sonra "şairler" lafzı durmaktadır. Hem mısraın hem de "köprü başı"nda şair vardır. Şair, şiir mülkünde, köprü başı olmayı kimseye kaptırmaz. Yıkar, boşluk oluşturur ve bu tufandan inleyenleri yazarak yaşar…

1.2.16. D. Ali Gültekin'in "*Akşama Sitem*"i[91]

D. Ali Gültekin, manzum ön sözüne, şiiri dört kez tarif ederek başlamış. Şaire göre şiir

[91] Gültekin, D. Ali (1992), *Akşama Sitem*, Gül Ajans, İstanbul.

“bir sanattır, bir duygudur, bir coşkudur ve sevgiliye ulaşmak”tır. Sonraki mısralarda bu tariflerin yanına “Şiir bir heykeldir.” tarifi de eklenir.

Gültekin şairi ise “bir ressam, bir heykeltıraş” olarak tanımlar. Güzel ve şiir kavramı karşılaştırıldığında “Her şiir güzeldir eğer şiirse” yargısına yer verilir. “Bir usta şair”den “Hiçbir şiire kötü demeyin” sözü iktibas edilir. Buradan hareketle Gültekin “İşte size birkaç şiir ve bir kitapçık / okuyun / düşünün / eleştirin / ama kötü demeyin” yalvarışı ile şiiri bitirir.

Başlangıçta şiir “bir coşkudur, bir sanattır, bir duygudur, sevgiliye kavuşmaktır” diye tarif edilmişti. Biz şiire kötü dediğimizde “Coşku, sanat, duygu ve sevgiliye kavuşmak kötüdür.” demiş oluruz. Tırnak içindeki kavram ya da olaylar arzu edilen oldukları için “her şiir güzeldir” yargısını haklı görebiliriz.

“Her şiir güzeldir eğer şiirse” cümlesindeki “eğer” ifadesi çok önemlidir. “Eğer coşku, eğer sanat, eğer duygu ve eğer sevgiliye kavuşmak” gerçekten aklı başında olursa güzel olur ve bu güzellikler şiir sayıldığından, dolayısıyla şiir de güzeldir.

1.2.17. Hüseyin Yurttaş’ın “*Kod Adı: Mansur*”u[92]

Hüseyin Yurttaş, “Şiirin Hâlleri” isimli on ünitelik şiirinde, şiirin nerede ve ne hâlde olduğunu bildirmeyi amaçlamış. Her bölümün son dizesi üç ögeden oluşmakta: özne-yüklem-dolaylı tümleç. Özne bir sıfat tamlaması, dolaylı tümleç ise bir isim tamlamasıdır. Fakat bu aynı ifade biçimine rağmen, şiir kavramı her bölümün sonunda farklı bir sıfata bürünüyor ve şiir farklı mekânda farklı eylemde bulunuyor. Bölümlerdeki son dizeden önceki dizeler, son dizeyi açıklamaya yönelik yazılmış.

Biz, her bölümün son dizesini ele alıp, oradaki durumun sebebini aynı bölüm içinde bulmaya çalışacağız. “uyuşuk bir şiir siftiniyor öğle gölgelerinde” mısrasının sebebi şöyle:

“okullar edebiyata kapalı şimdi sonsuz bir tatil”(Yurttaş, 1994:9).

Burada şiir okuldan kaçan, orada burada oyalanan öğrenci gibi düşünülmüş. Fakat şiirin durumu daha kötüdür. Çünkü “sonsuz tatil” başlamıştır. Bu tatilin aklın gereği

[92] Yurttaş, Hüseyin (1994), *Kod Adı: Mansur*, Bilgi, 2.baskı, Ankara.

olmadığı çok açıktır. “Sonsuz tatil” hayatın alt üst olduğunu gösterir. Demek ki “şiirin siftinmesi” de “sonsuz” olacaktır.

İkinci ünitede “müflis şiir” var: “müflis şiir sürünüyor banka önlerinde”. Şaire göre “el değiştirmiş bütün değerler”. Her ne kadar “banka” lafzı geçse de “şiirin iflası değerlerle” alakalıdır.

Üçüncü bentte şiir şu hâlde:“lumpen bir şiir feryat ediyor dolmuş duraklarında”. Çünkü şiir “hiçliğin ardında koşturmaktan yorgun”dur. Şiirin “dolmuş duraklarında” işi nedir? “Koşuştururken” vasıta kullanılıyorsa “yorgunluk” neden? Belli ki şiirin gideceği yere hiçbir “dolmuş” gitmemektedir. Buna rağmen, şiir belki giden bir “dolmuş” bulurum diye duraktan durağa dolaşmaktadır. Bu yüzden “yorgun” düşer.

Dördüncü bent “bohem şiire” ev sahipliği yapıyor: “bohem bir şiir sallanıyor entel barlarında”. Bu şiir “karanlığın kapıları ardında gecenin saçlarını çözmekle” meşguldür. Yani yolu uzun ve incedir. Şiir, şahsına uygun iş bulmayı başarmış. Gecelerin hırçınlığı, şiirin el becerisinin zayıflığından olabilir. Çünkü “gecenin saçını çözmeye” kalkışmak ancak ve ancak şiirin suçunu artırır. Suç arttıkça gece öfkelenir, kapkara kesilir. “entel barları” öfkeli gecenin hapishanesidir. Suçlu şiir, artık bu hapse düşmüştür.

“yalnız bir şiir geziniyor eylül yollarında” mısrası beşinci ünitede kendini göstermiş. Beş tek sayıdır. Beşinci bentte yalnızlığın konu edinilmesi hesaplanmış bir durum mu? Şaire göre “şiirin kimseleri değil, kimsesizlikleri” vardır. “Kimsesizlik” bir kimse sayılmaz mı?

Son beş ünitede sırasıyla şu mısralar geçiyor:

“siyasi bir şiir çürüyor mapus damlarında; umut dolu bir şiir boy veriyor çocuk bahçelerinde; âsi bir şiir çınlıyor kıyam dağlarında; militan bir şiir büyüyor gecekondu avlularında; özgür bir şiir dalgalanıyor iç denizlerimizde”(Yurttaş, 1994:10-11).

Bu mısralar şiirin kavgaya göz diktiğini gösterir. İlk beş bölümde daha öznel “hâller” yer alırken, son beş bölümde şiir “siyasete” bulaşıyor; “militan” oluyor; “özgürlük” naraları atmaya başlıyor. Son bölümde şiirin sıfatı “özgür” kavramıdır. Yani şiir er geç “özgür” olmanın hedefini taşıyor. “Yalnız, bohem, müflis ve uyuşuk bir şiir özgür

olmayı" başarabilir mi? Başaramayacağını şiirden anlıyoruz. Başarının yolu siyasetten geçer. Fakat şiirde "siyasi şiirin mapus damlarında çürüdüğünden" haber veriliyor. "Siyaset" yolu ile amacını gerçekleştiremeyen şiir "âsi ve militan" olmaya karar vermiştir. "Âsi ve militan" olmak "özgürlük" umudunu iyice çıkmaza sokar.

1.2.18. Betül Tarıman'ın "*Yol İnsanları*"[93]

Betül Tarıman, manzum ön sözünde, "kuğunun sedefine dokunmaktan, şiirin yaprağını yeniden okumaktan" söz eder. "Herkesin yolu (kendi) kuyusudur ve yaşam cam inceliğindedir" tanımlarından sonra, sanki bu tanımların ortaya koyduklarına bir isyan sayılabilecek "şiirimizi askıya astık" mısrası yer alır.

Ne, niçin, askıya asılır? Islanmış olan… Betül Tarıman'a göre "şiir cam inceliğindeki yaşamdan" çok darbe almıştır. En azından ıslanmak suretiyle, şiir için çok gerekli olan yazılar, yani harfler kâğıttan silinmiştir. Bu, açıkça, yaşamın şiiri yok etme teşebbüsüdür. Şair, "şiirin yaprağını yeniden okumayı" emrederken "daha derinlere in, tehlike var kendini sakla" demektedir.

"Şiirlerimizi askıya astık" dizesi, şiirin intihar etmesi olarak da yorumlanabilir. "Yaşam" şiiri yok etmeyi aklına koymuşsa, şüphesiz şiir şöyle düşünür: "Ey yaşam, ben senin kör kurşunlarınla ölmeyi kabul etmem. Ölümüm mukadderse bunu ben kendi darağacımda gerçekleştiririm."

Ayrıca "şiirlerimizi askıya astık" dizesi, "şiirlerimizi askıya aldık" şeklinde de düşünülebilir. Var olan dünya şiir için uygun olmadığından, bir müddet, şiirleri saklı tutma amacı olabilir.

---

[93] Tarıman, Betül (2004), *Yol İnsanları*, Can Yayınları.

BÖLÜM 2: POETİK TARZLI OLMAYAN ÖN SÖZLER

2.1.Poetik Tarzlı Olmayan Mensur Ön Sözler

2.1.1. Recaizâde Mahmud Ekrem'in "*Nağme-i Seher*"i[94]

Recaizâde Mahmud Ekrem, bir gün "evrak-ı perîşânı" arasında bir "müsvedde" ararken, sonradan ismini "*Nağme-i Seher*" koyacağı eserine rastlar. 1861-1865 yıllarında "şiirden nefret ettiğini" söyleyen Ekrem, "eserin eski şiiri andırmasına rağmen, seherdeki kuşların sesi gibi kulağa hoş geldiği için" yayınlamayı uygun bulmuştur.

"Efkâr-ı cedîde" sahiplerinin şiir alanında "makbûl bir çığır" açamadıkları için bu eserin yayınlanmasını "münasebetsizlik" olarak saymayan Ekrem, kendisinin "tenkit edilmeyeceği ve alaya alınmayacağına" dair "zannını" ortaya koyarak yazısına son verir.

2.1.2. Recaizâde Mahmud Ekrem'in "*Yâdigâr-ı Şebâb*"ı[95]

Recaizâde Mahmud Ekrem, önce "geçlik yıllarının" öneminden söz eder. O yılları o kadar önemser ki "hayat gençlikten ibâretmiş" der. "*Yâdigâr-ı Şebâb*"da, "âlem-i şebâbın bazı ahval ve letâifi" anlatılmıştır. Eserin sebebini, gençliğin elden gitmesinin vermiş olduğu "teessür" diye açıklayan Ekrem, diğer yandan bu eserin sanat ve edebiyat açısından hiçbir değere sahip olmadığını belirtir.

2.1.3. Recaizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme* (I)"si[96]

Recâizâde Mahmud Ekrem, esrinin başına, birinci baskıda "Erbâb-ı Mütâlaaya", ikinci baskıda ise, ilaveten, "İfade-i Müellif" başlıklı yazılar koymuş.

"Erbâb-ı Mütâlaaya" isimli yazısında Ekrem, "eserinin perişan nağmeleri içerdiğini, okunur dinlenir şeylerden olmadığını ve şiirlerinin bütününü içermediğini" dile getirmiş.

---

[94] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Nağme-i Seher*, MEB Yayınları, Sayfa 9.
[95] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II,Yâdigâr-ı Şebâb*, MEB Yayınları, Sayfa 139.
[96] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme 1*,MEB Yayınları, Sayfa 151.

"İfade-i Müellif" yazısında Ekrem, "eserini ikinci baskı için kusursuz biçime getirmeye kalkıştığını, ama geçmişin bütün yüzlerinin karşısına dikilip, bizim sûretlerimizi bozma, diye itiraz ettiklerini ve bu sebepten eserinde hiçbir değişiklik yapmadığını" dile getirmiş.

2.1.4. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Zemzeme* (II)"si[97]

Recâizâde Mahmud Ekrem, "İfâde-i Mahsusa" başlıklı yazısında "eserinin kesilmesini isteyenlerin ve beğenenlerin olduğunu, bu eserdeki şiirlerinin önceki şiirlerinden nitelik olarak iyi olmadığını, *Nağme-i Seher*'deki bir gazelini birçok şiirinden üstün tuttuğunu, yayımlayacağı başka şiirlerinin de olduğunu" belirtmek ile yetinmiş.

2.1.5. Muallim Nâcî'nin "*Şerâre*"si[98]

Muallim Nâcî, "*Şerâre*" eserinde, şiir hayatının her dönemine ait şiirler olduğunu söyler ve çocukken kaleme aldığı bir dörtlüğü ön söze alır. "Şerâre" ismini Hamîd Vehbi Efendi vermiştir. Bu durum Muallim Nâcî'yi çok memnun eder.

2.1.6. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Ölü*"sü[99]

Abdülhak Hâmid, "Ölü" için yazdığı bir paragraflık yazısında eserini şöyle değerlendirmektedir:

"Ölü meydan-ı intişara bir kıyafet-i edebîyye ile çıkmıyor. Makber gibi Ölü dahi bir merhumenin nâmınadır ki hayal olmuş bir vücuttan, türâb olmuş bir hakikatten bahseder."[100]

2.1.7. Muallim Nâcî'nin "*Fürûzan*"ı [101]

Kısa ön sözde, Muallim Nâcî, önceki eserlerinin sönmesini bekleyenlere çıkışı göze çarpar. Ayet ve beyitlerle, kendi eserlerinin şiir dünyasından silinmeyeceğini iddia eder. Eserlerini "İlâhi bir muma" benzeten Muallim Nâcî, eserlerinin "nefesle"

---

[97] Parlatır, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II, Zemzeme II*, MEB Yayınları, Sayfa 211.
[98] Hayber, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay (1997), *Muallim Nâcî'nin Şiirleri, Şerâre*, Sayfa 163, MEB Yayınları, İstanbul.
[99] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 149.
[100] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 149.
[101] Hayber, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay (1997), *Muallim Nâcî'nin Şiirleri, Fürûzân*, Sayfa 197, MEB Yayınları, İstanbul.

söndürülemeyeceğine vurgu yapar. "*Fürûzân*" isimli şiir kitabının, öncekiler gibi şöhrete kavuşacağına emindir.

2.1.8. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Belde*"si[102]

Abdülhak Hâmid, bu eseri "on yıl önce", yani 1876 yılında yazdığını ve "bugünkü şiiriyle, hâliyle asla münasebeti" olmadığını vurguluyor. "*Makber*"i 1885'te yayımladığı için, haklı olarak, oradaki şairliğini önceliyor. Hâmid için "*Divaneliklerim*" "değersiz eserdir" ve sadece "mâziye ait birkaç günü iade" edebilmektedir. Bu "iade"den memnun olan Hâmid, daha önemli bir mutluluktan söz eder:

"Asıl bahtiyar o şairdir ki meydanda böyle bir nişâne-i müteşâiriyeti olmaya"(Tarhan, 1886:3).

"Olmamaktan" ne kastedilmiştir? Hiç kötü şiir yazmamak mı, yoksa kötü şiirleri yayımlamamak mı? "Meydan" kelimesi geçtiği için biz, kötü şiiri yayımlamamayı, olması gereken olarak görebiliriz. Hâmid, bu eserini yayımlamayıp, özlediği "bahtiyar şair" olabilirdi.

2.1.9. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Kahpe*"si[103]

Abdülhak Hâmid, eserinin ilk isminin "*Kahpe*" olduğunu belirterek söze başlıyor. Eserin maksadını şöyle açıklıyor:

"Tanziminden maksat bazı kere bir kahpenin bir masum olabileceğini göstermektir."[104]

Bu eser, Victor Hugo'nun "*Sefiller*" eserinden ilham alınarak yazılmıştır. Hâmid, "Victor Hugo'dan sonra bize yazmak düşmez." diye bir tutum içindedir. Demek ki bir şairin veya yazarın başkasını taklit etmesi tam bir "a'râf"ta olmayı gösteriyor. Hâmid, "eserinin efsane olmadığını, bir gerçek olduğunu" belirterek, Sefile'nin sefaletini bir de şöyle açıklar: "Ve şühûd-i sefaletinden biri de sergüzeştini bu hasbıhâlinde göstermeye çalışan âcizdir."[105]

---

[102] Tarhan, Abdülhak Hâmid (1886), *Belde* (*Divaneliklerim*).
[103] Enginün, İnci (2001), *Abdülhak Hâmid Tarhan-Bütün Şiirleri* 4, Dergâh Yayınları, Sayfa 27.
[104] Enginün, İnci (2001), *Abdülhak Hâmid Tarhan-Bütün Şiirleri* 4, Dergâh Yayınları, Sayfa 29.
[105] Enginün, İnci (2001), *Abdülhak Hâmid Tarhan-Bütün Şiirleri* 4, Dergâh Yayınları, Sayfa 29.

2.1.10. Cenab Şahabeddin'in "*Tâmât*"ı[106]

"*Tâmât*" "Cenab Şahabeddin'in gençlik dönemine ait on yedi manzumeyi içinde toplayan küçük bir kitaptır. Nâzım tekniği bakımından başarılı olan bu manzumeler; aşk, hürriyet, tabiat ve mâtem gibi konuları işler"(Tuncer, 1998:93).

Tâmât, "saçma sapan söz" anlamındadır. Cenab, "eserinin kusurlarla dolu olduğunu iyi bildiğini" söyler ve "genç yaşta bu kadar yazabildiği için bağışlanmayı" talep eder. Çünkü Cenab Şahabeddin, bu eseri yayımladığında on sekiz yaşındadır. Cenab, bu küçük ön sözde, olumsuz mânâyı içeren birçok kelime kullanır:

"Tâmât, acz, kusur, pâmâl, hata, hezeyan, türrehât."

Kişinin, bir şair adayının- şairin- kendini bu kadar ürkek ve iktidarsız görmesi ve göstermesi nasıl izah edilmelidir? Öyle görünüyor ki, Cenab'ın bu eserinde, en "türrehât" olan bu ön sözdür.

2.1.11. İsmail Safa'nın "*Mensiyyât*"ı[107]

İsmail Safa, "Bir İki Söz" başlıklı, iki sayfa uzunluğunda bir yazı kaleme almış. "Bazı şiirlerini kendisinin bile unuttuğunu" dile getiren İsmail Safa, "Hazine-i Fünûn"da kendi şiirlerine rastlar, ama onların kendine ait olduğunu anlayamaz. Bunun üzerine kenarda, köşede kalmış şiirlerini toplayıp neşretmeye karar verir. İşin gereği, eserin ismi "*Mensiyyât*", yani "unutulmuş şeyler" olur.

Eserinin ismini beğenenlerin yanında beğenmeyenlerin de olacağını vurgulayan İsmail Safa, yazısını "Keşke, beğenilmeyen, eserlerimin yalnız isimleri olaydı." cümlesiyle bitirir.

2.1.12. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın "*Hiç*"i[108]

Neyzen Tevfik, ön sözünde, eserin bir "hiç" olduğunu anlatmaktan öteye gitmemiştir. Eser, tertibinden edebî değerine kadar bir "hiç"tir.

Ön sözün sonuna alınan Farsça beyit, Neyzen Tevfik tarafından "ahvalini" anlatan beyit olarak kabul görmüştür. Beytin anlamı dipnotta şöyle verilmiştir:

---

[106] Cenab Şahabeddin (1888), *Tâmât*.
[107] İsmail Safa (1896), *Mensiyyat*.
[108] Kolaylı, Neyzen Tevfik (1919), *Hiç*.

“ Leğenim damdan düştü, rezilliğimin davulunu pazar başlarında çalıyorlar, artık gizli davul çalmama ne lüzûm var?”(Kolaylı, 1919:4).

2.1.13. Neyzen Tevfik Kolaylı’ın “*Azab-ı Mukaddes*”i[109]

Neyzen Tevfik, eserinin başına iki yazı koymuştur. Bunlarda birisi “Azab-ı Mukaddesi Sunarken” diğeri ise “Mukaddime”dir. Birincisi 1948, ikincisi 1921 tarihini taşımaktadır. İkisi arasındaki en önemli fark dilin kullanımında görülmektedir. 1921 yılında yazılmış “Mukaddime”de Farsça tamlamalar, Farsça ve Arapça kökenli kelimeler ağırlıktadır.

“Azab-ı Mukaddesi Sunarken” isimli yazıda, daha çok yazılanlardan para kazanılıp kazanılmadığı anlatılmıştır. Neyzen Tevfik, para kazanmadığının yanında, eserlerini bastırmayı bile çoğu zaman düşünmediğini belirtmiştir.

“Mukaddime” başlıklı yazıda, şiirlerine dair üç beş cümlelik değerlendirme yapmıştır. Ayrıca, okura sunduğu iki beyitte “galiz” kelimeler kullanmıştır. Neyzen Tevfik, yazısının ilk cümlesinde, okura şöyle seslenir:

“Bu yazıları okurken veya dinlerken ilmî, edebî hiçbir meziyet aramayacaksın”(Kolaylı, 1921:4).

Bu cümle ile Neyzen Tevfik, en son bile söylenmeyecek sözü en başta söylemiştir…

2.1.14. İbrahim Alâettin Gövsa’nın “*Çanakkale İzleri*”[110]

İbrahim Alâettin Gövsa, yazısının başlangıcında “Çanakkale müdafaası”nın önemine ve büyüklüğüne vurgu yapar. Daha sonra “1915 Haziranında” bazı şair ve sanat adamlarının resmi yoldan aldıkları “tezkere” ve “11 Temmuz 1915 Pazar” günü başlayan Çanakkale ziyaretinden ve Çanakkale izlenimlerinden söz eder.

“Tezkere”nin amacı şudur:

“Bu tezkerede Başkumandan vekâleti Edebiyat ve nefis sanatlar müntesiplerine Çanakkale harp sahâlarını ziyaret ederek hasıl edecekleri tahassüsleri halka ve gelecek nesillere anlatmalarını teklif ediyordu”(Gövsa, 1989:?).

---

[109] Kolaylı, Neyzen Tevfik (1921), *Azab-ı Mukaddes*.
[110] Gövsa, İbrahim Alâettin (1989), *Çanakkale İzleri*, Ankara, (İlk Baskı 1922.)

İbrahim Alâettin Gövsa, teklif alan "otuz kadar" sanat adamından ziyarete katılanları şöyle sıralar:

> "Ağaoğlu Ahmet, Ali Canip, Celâl Sahir, Çallı İbrahim (ressa), Enis Behiç, Hakkı Süha, Hamdullah Suphi, Hıfzı Tevfik, Mehmet Emin, Muhittin (eski Tanin gazetesi muharriri), Nazmi Ziya (ressam), Orhan Seyfi, Ömer Seyfettin, Selâhattin (eski Darüleytamlar müdürü), Yekta (bestekâr), Yusuf Razi Beyler ve ben"(Gövsa, 1989:?).

"Tevfik Fikret'in de davet edildiğini, fakat davete icabet edemeyecek kadar hasta olduğunu" belirten Gövsa, "ziyarete iştirak eden zevatın" imzalarını da yazısında iktibas eder.

2.1.15. M. Celal Sılay'ın "*Ebedî Renkler*"i[111]

M. Celal Sılay, eserinin başlangıcına iki yazı koymuş. Birinci yazı "Peyami Safa'ya ve Yusuf Ziya'ya Diyorum ki…" başlığını taşıyor.

M. Celal Sılay, bu yazısında Peyami Safa'nın "Edebiyat alanında kendini göstermek isteyen istidatların bir fantezi düşkünlüğü için kitap bastırdıklarını ve bu hâl devam ettikçe edebî bir felaket büyüyecek." ve Yusuf Ziya'nın "Nâzım Hikmet'ten sonra ağız kalabalığından başka ne geldi?" eleştirilerine katılmadığını dile getiriyor.

M. Celal Sılay'ın ikinci yazısı ise "Bence Şiir" başlığını taşıyor. Yazısında "tabiat, renk, güzellik, haz ve saadet" gibi kavramların yer aldığı cümleler kuran M. Celal Sılay, yazının sonunda şiiri şöyle tarif eder:

"Şiir güzelliklerin tasavvurumuz ile birleşerek muhayyilede fikir ile yoğrulduktan sonra hissin süzgecinden musikileşerek sızmasıdır"(Sılay, 1936:7).

2.1.16. Halûk Nihat Pepeyi'nin "*Mütareke Destanı*"[112]

Halûk Nihat Pepeyi, "Başlangıç" başlıklı yazısında, "Çanakkale Destanı" eserini tamamladıktan sonra yaşadığı "pişmanlığı", eserin yayınlanmasından sonra yapılan sözlü ve yazılı takdirleri, bundan sonra yazmayı düşündüğü destanlar için neler yaptığını anlatmış.

---

[111] Sılay, M. Celal (1936), *Ebedî Renkler*, Yeni Basımevi.
[112] Pepeyi, Halûk Nihat (1938), *Mütareke Destanı*, Becid Basımevi, İstanbul.

2.1.17. Muvaffak Sami Onat'ın "*Vazo*"su[113]

Muvaffak Sami Onat, başlıksız, iki paragraflık kısa bir yazı yazmış. Şair, şiir için şunları düşünmektedir:

"Şiir bir deryadır. Şiir kayıt altına alınamayacak, bir şarta bağlanamayacak kuvvettir. Her türlü akis bir şiir meydana getirebilir"(Onat, 1941:3).

2.1.18. Orhan Asena'nın "*Masal*"ı[114]

Orhan Asena "Masalım İçin" başlıklı kısa yazısında "Eserinde, bir silik minyatür gibi seyrettiği ruhunu, yani kendi masalını anlatmayı denediğini, okura pırıl pırıl bir dünya sunma amacında olmadığını, birbirine benzemeyen duygular demetinin sunulmasına çalışıldığını" dile getirmiş.

2.1.19. Besim Berkmen'in "*Heyecan Dalgaları*"[115]

Besim Berkmen, "Bin beş yüz parçaya yakın şiirlerini yayınlamak istemediğini, ama çevresinin arzu ve teşvikleri sonucu yayınlamaya karar verdiğini, tarz ve üslûbunun günümüze ait olmadığını" dile getirmiş.

2.1.20. Ceyhun Atuf Kansu'nun "*Çocuklar Gemisi*"[116]

Ceyhun Atuf Kansu, "Mehmet Necati Öngay"ın kitabından övgüyle söz eder. Kitabın ismi "*Çocuk Şiirleri*"dir. Kansu'ya göre "Lafonten"in yayılıcı olmasında şiir önemli bir etkiye sahiptir ve bir çocuk şiiri, şiir sanatının en güzel yemişi"dir. Kansu, çocukluğunda kendini beslemiş olan çocuk dergilerini şöyle sıralar: "Çocuk Dünyası, Çocuk Sesi, Şen Çocuk."

"Bugünün çocuklarının bir çocuk edebiyatından mahrum olduğunu" belirten Kansu, "zengin tarihimiz ve efsanelerimizden" nitelikli bir çocuk edebiyatının üretilebileceği kanaatini taşır.

---

[113] Onat, Muvaffak Sami (1941), *Vazo*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul.
[114] Asena, Orhan (1941), *Masal*.
[115] Berkmen, Besim (1946), *Heyecan Dalgaları*, Gavsi Ozansoy Basımevi.
[116] Kansu, Ceyhun Atuf (1946), *Çocuklar Gemisi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Kansu'ya göre, "edebiyatımızda çocuk şiiri Tevfik Fikret ile başlar." Fakat "Şermin bir oda kızı olmaktan öteye geçip dışarıya çıkamadığı için" Kansu'dan eleştiri alır. Ziya Gökalp'in şiirlerindeki çocuk "dışarı çıkar, ama hayatın içine inemez.".

Kansu, yazısının son iki sayfasında Mehmet Necati Öngay'ın çocuk şiirlerine döner, onlardan alıntılar yapar.

2.1.21. İsmail Safa Semenderoğlu'nun "*Gönül Diyor Ki*"si[117]

İsmail Safa Semenderoğlu, mısralarını "ruhunun şeraresi" olarak görüyor. "Benlik"i bir engel sayan Semenderoğlu, "insaniyet ruhunda yaşamayı" amaçladığı belirtiyor. "Tasavvufi Türk edebiyatını zengin ve orijinal" bulan şair, "*Gönül Diyor Ki*" eseriyle katkı sunmaya çalışmış.

2.1.22. İhsan Şensoy'un "*Kafamı Satıyorum*"u[118]

İhsan Şensoy, iki paragraf uzunluğunda başlıksız bir yazı yazmış. Birinci paragrafta bir tespit ve çaresizlik dile getirilmiş:

"Ne Yazık… Şiir sahasında ARUZCULAR ve PARMAKÇILAR kalıplı fasıllarında o kadar güzel eser verdiler ki, Yeni Nesle bu sahada ZİRVELENMEK imkânı kalmadı"(Şensoy, 1947:5).

İkinci paragrafta çare sunulur:

"Şimdi, Biz, YENİ NESİL Şiirin KALIPSIZ FASLINDA hârikalar yaratacağız… Sahamız geniştir, ARKADAŞLAR İLERİ!....."(Şensoy, 1947:5).

Yukarıdaki psikolojiyi iyi anlamak ve edebî açılımlar, üretimler için ne kadar engelleyici olduğunu bilmek gerekir. Belki de sanatkâr olmanın önemli şartlarından birisi de diğer sanatkârlar yanında cesur olabilmektir.

2.1.23. Kenan Harun'un "*Dörtyolağzı*"[119]

Kenan Harun "şairliğe nokta koyduğu yılı, yani 1941 yılını, dünyada savaş, Türkiye'de despot bir 'tek parti, tek şef' sistemi. Devir, şairlerin hapiste, nezarette, sorguda olduğu

---

[117] Semenderoğlu, İsmail Safa (1947), *Gönül Diyor Ki.*
[118] Şensoy, İhsan (1947), *Kafamı Satıyorum*, İktisadi Yürüyüş Matbaası.
[119] Harun, Kenan (1947), *Dörtyolağzı*, Başnur Matbaası, Ankara.

devirdi. Peşi polisli şairler devri idi.” şeklinde anlatarak yazısına başlıyor.

Şiirlerinin dergi ve antolojilerde yayınlanmış olduğunu vurgulayan Kenan Harun “Şiir, beni affet, kalbimde hâlâ derin bir yerin var, sana selam” diyerek yazısını bitirir.

2.1.24. Attilâ İlhan’ın “*Duvar*”ı[120]

Attilâ İlhan, “başlangıçta daima şairler vardı” isimli yazısında, şiirlerini “bir harp delikanlısının şiirleri” olarak tanımlıyor.

“Şair madem ki kalabalık yaşıyor, madem ki herkestir; zulmün, haksızlığın ve kör diktanın krallık ettiği o karanlık günlerde elbette hürriyetin, hakkın ve demokrasinin şarkılarını söylemeğe savaşacaktır.” fikrini ortaya koyan Attilâ İlhan, “barış, hürriyet, mutluluk” için “çok şairin eskiyip ufalandığını”, kendilerinin de aynı hâlleri yaşadıklarını, ama buna “değdiğini” dile getirmiş.

Garipçilerin şiirlerini “batı kırması veya kenar mahalle ağzı şiiri” sayan Attilâ İlhan, “*Duvar*” eserinin “geniş soluklu bir koçaklama şiiri tutturmak arzusunda olduğunu” söylemiş.

2.1.25. Enis Behiç Koryürek’in “*Varidât-ı Süleyman*”ı[121]

Enis Behiç Koryürek, önce “Çedikçi Süleyman Çelebi”nin kim olduğunu anlatır. Çedikçi Süleyman Çelebi, halkın “veli” diye bildiği, hicri 1112 (miladi 1700) yılında ölen, “Mevlevî” bir kişidir. Enis Behiç, Çedikçi Süleyman Çelebi ile dost olduğunu, onu kendi sayacak kadar onun ile kaynaştığını ve eserini ondan aldığı ilham ile yazdığını anlatıyor. Enis Behiç Koryürek, yaşadığı durumu “bir ‘İrtical’ mûcizesi” olarak değerlendirir. Yazının sonunda, şair Nedim’den söz edilerek, “Yok bu maddiyette ilhâm aldığın Mürşid, ENİS! / Bir Velî-sûret görünmüş, bir ‘Nasîb’ olmuş sana!” mısralarına yer verilir.

2.1.26. Orhan Seyfi Orhon’un “Hicivler”i[122]

Orhan Seyfi Orhon, “Hicivleri Halk Partili arkadaşları okusun” diye yazmıştır. “İnönü ve demokrasi” üzerine bazı tahlillerde bulunan Orhon, eseri için “Bu kitap, kendi

---

[120] İlhan, Attilâ (1959), *Duvar*, Dost Yayınları, İkinci Baskı, (İlk Baskı 1948).
[121] Koryürek, Enis Behiç (1949), *Varidât-ı Süleyman*, Pulhan Matbaası, İstanbul.
[122] Orhon, Orhan Seyfi (1951), *Hicivler*.

yolunda belki hiçbir şeydir, ama şu üç şey değildir: Kin değildir, iftira değildir, menfaat değildir." değerlendirmelerini yapar.

2.1.27. Ahmet Cezar Arvasi'nin "*Sır*"ı[123]

Ahmet Cezar Arvasi, "Ön söz"ünde gönlünün estiğince söylenmiş. Şiire ve esere ilişkin değerlendirme çok az. "Sır" eseri için yazılmış ön söz de sır kadar farklı uzantılara sahip.

2.1.28. Ziya Mısırlı'nın "*Okulda Bir Yıl*"ı[124]

Ziya Mısırlı bir cümlelik ön söz yazmış. Şiirler yazılırken "çocukluk hatıraları" tekrar yaşanmıştır.

2.1.29. Yusuf Ziya İnan'ın "*İçimizdeki Mevsim*"i[125]

Yusuf Ziya İnan, "insanı zamana ve senelere benzettiği" için eserine "İçimizdeki İnsan" ismini seçmiş. Yazısında insanın pek çok hâlinden söz eden şair, "eserinin kendi ruhunu anlattığını ve onu kendi ruhuna ithaf ettiğini" açıkladıktan sonra okurun huzurundan ayrılır.

2.1.30. Halide Dolu'nun "*Dünyalık Misafir*"i[126]

Halide Dolu "şiirlerini yayınlamayı uzun süre düşünmemiş; ama onların kendisi olduğunu hissedince" şiirlerini yayınlamış. Şiirlerin ekserisi "şairin bir otomobil kazasından sonra bulunmak zorunda kaldığı hastanede" yazılmış.

2.1.31. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u[127]

"Seninle Ölmek İstiyorum" lafzı, büyük harflerle altı kez tekrar etmiş. "Sen" etrafında dolaşmaya devam eden şair, sen dediği varlık ile ölmek arzusunun gereklerini, amacını, nedenini ortaya koymaya çalışmış. Fakat şairin kafası karışık ve şair çok öfkelidir. İstenen ölüm bildiğimiz ölüm değil. Şair "birbirine karışan iki deniz gibi" bir ölüm istiyor. Bu ölüm, öznelerin birbirinde ölmesidir ki bu durumda gerçek ölüme

---

[123] Arvasi, Ahmet Cezar (1955), *Sır*, Burhan Matbaası, İstanbul.
[124] Mısırlı, Ziya (1958), *Okulda Bir Yıl*.
[125] İnan, Yusuf Ziya (1959), İçimizdeki Mevsim, Hayri Zorlutuna Matbaası.
[126] Dolu, Halide (1960), *Dünyalık Misafir*.
[127] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1961), *Seninle Ölmek İstiyorum*.

direniş gözlenir. Şairin ölümü böyle olduğu içindir ki bir başka şair "Şair, sen üzüldükçe ve öldükçe yaşarsın" demiştir.

2.1.32. Kemal Günen'in "*Daldan Damlalar*"ı[128]

Kemal Günen, "ön söz"ünde, "tabiata olan sevgisinden, medenî insanların tabiata yaklaşımından, refah ve yeşil ilişkisinden, bugünkü orman anlayışından, Türkiye'deki ağaç sevgisi ve sevgisizliğinden" söz eder. "Kitabının bir şiiriyet iddiası" taşımadığını belirten Kemal Günen, amacının "bu memlekette ağaca ve ormana karşı daha büyük bir ilgi uyandırmak ve onu daha fazla sevdirmek ve benimsetmek" olduğunu dile getirir.

2.1.33. Neriman Saryal'ın "*Kasım*"ı[129]

Neriman Saryal, "Kasım" ve "Şiir Görüşüm" başlıklı iki yazı kaleme almış. Neriman Saryal, "Atatürk'ün ölümsüz varlığına olan sevgi ve bağlılığının işareti olsun" diye eserinin ismini "Kasım" koymuştur. Şair, şiirlerini "1950-1955 (bir genç kız), 1955-1960 (bir idealist), 1960-1965 (bir eş)." şeklinde sınıflandırır.

Beşer yıllık aralıkların, şiir açısından ne denli farklar getireceği tartışılabilir.

Şiirde "kendisini en çok etkileyenin konu olduğunu" söyleyen Neriman Saryal, "en güçsüz şiirlerinin aşk, en güçlülerinin ise toplum sorunları üzerine olduğunu" dile getiriyor.

Şairin şiir görüşü " Yeniliğe bir ölçü içerisinde uyarak yüzyıllardır sürüp gelen şiirin anlamında büyük değişiklik yapmamak" üzerinedir.

2.1.34. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Temmuz Bildirisi*"[130]

Hasan Hüseyin, eserinin "*Kavel*" ile "*Kızılırmak*" isimli eserleri arasında bir "geçit" olduğunu belirttikten sonra, yeni baskıda "desen koymadığını, sayfa düzeninde değişiklik yaptığını, noktalamalardan yararlandığını" anlatmış.

---

[128] Günen, Kemal (1963), *Daldan Damlalar*, Güven Basımevi, İstanbul.
[129] Saryal, Neriman (1965), *Kasım*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.
[130] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1993), *Temmuz Bildirisi*, 6. baskı.

2.1.35. Halil Soyuer'in "*Kin*"i[131]

Halil Soyuer, "İçimden Gelenler" başlıklı yazısında "Eserime Türk-Moskof düşmanlığına dair bir ön söz ile başlamayı düşünüyordum." diyor. Fakat bu yazının da çok farklı olmadığı unutulmuş.

Halil Soyuer, "Moskoflara büyük kin duyulduğunu ve bunu kelimelerin anlatamayacağını" vurguladıktan sonra "Türk'ün moskofa duyduğu kinin geçmeyeceği, geçmemesi gerektiğini" dile getiriyor.

2.1.36. H. Cengiz Alpay'ın "*Yaz Dedi*"si[132]

H. Cengiz Alpay, "istisnalar hariç dünyadaki bütün şairlerin sefalet içinde hayat geçirdiklerini ya da kendi devirlerindeki iktidarları methederek güya müreffeh bir hayat sürdüklerini" söyleyerek ön söze başlıyor. Fakat kendisinin "kalemini makam sahibi hiç kimseye ve hiçbir menfaat için kullanmayacağı" kararlılığında olduğunu dile getirmiş.

H. Cengiz Alpay, şair Bâki'ye "Müttekâyı zerkeşi caha dayanmayız / Hakkın kemâli lütfunadır istinadımız" ve şair Nef'i'ye de "Ne kimseden vefa gördük ne ehlinden ricamız var / Ne dergâhı hüdâdan maada bir ilticamız var" mısralarından dolayı "hayranlık duyduğunu" belirtmiş.

Ön sözün sonuna doğru kısa bir hikâye anlatan H. Cengiz Alpay, kendisinin "muhasebeci, sanayici" olmasına rağmen, kendini hikâyedeki kahramana benzeterek "şiir ve ilham perisinin daima içinde yaşadığını" vurgulamış.

2.1.37. H. Sina Akyol'un "*Gecenin Yeşil Ağladığı Saat*"i[133]

H. Sina Akyol, hem şiir hem de düz yazı tadında ön söz yazmış. İlk dört satır, serbest şiire örnek olabilir:

> "Sevilerimi, özlemlerimi gücümce kattım dağarcığıma
>
> Vurdum onu sırtıma
>
> Şiirin dimdik yokuşundayım şimdi

---

[131] Soyuer, Halil (1966), *Kin*, Kültür Matbaası, Ankara.
[132] Alpay, H. Cengiz (1966), *Yaz Dedi*, Baha Matbaası, İstanbul.
[133] Akyol, H. Sina (1967), *Gecenin Yeşil Ağladığı Saat*.

Bu yolda direneceğim, umutluyum..."(Akyol, 1967:5).

"Şiirin yokuşu" algısı, şiirin bir çile işi sayılması kanaatiyle paralellik gösteriyor. Yokuş var, direnme var, umut var, ama bütün bunların niçin var olduğu belirtilmiyor. Bu niçin "iyi bir şair olma arzusu için" şeklinde cevaplandırılabilir. Fakat bu çıkarsamaya güvenemeyiz. Çünkü muhatabımız bir şair. Şair hiç aklımıza gelmeyeceği amaçlamış olabilir. "Umutluyum"dan sonraki üç nokta işareti, bizim tahmin ettiğimiz amaç ile şairin amacının örtüşeceği konusunda hiç umut vermiyor.

Şair, dergilerde çıkan ve çıkmayan şiirleriyle eserini oluşturduğunu söyleyip "Sizdeyim…" cümlesiyle yazısını bitiriyor. Bu cümlenin orijinal olduğunu ve samimilik arz ettiğini söyleyebiliriz.

2.1.38. Şemsi Belli'nin "*Anayasso*"su[134]

Şemsi Belli'nin "Niçin Anayasso" başlıklı yazısını ön söz kabul ediyoruz. Şemsi Belli yazısında "ben" ve "siz" kavramlarından hareket ederek, kitabının isminin neden "anayasso" olduğunu belirtiyor. "Ben", "Hasso, Mamo" diye isimlerin çokça kullanıldığı "köylüyü" ; "siz" ise "büyük kentlerin aydın kişilerini" içermektedir. Şemsi Belli'ye göre "aydın kişiler" köylü Hasan'a "Hasso" der ve "köylüye, dillerini öğrenmeleri için yardım etmezler." Buna tepki olarak, "aydın kişilerin" ürünü olan "anayasa", köylü tarafından "anayasso" olarak seslendirilecektir.

Şemsi Belli, "köylünün" "aydın kişilere, devlet adamlarına" neler verdiğini sıralar, ama karşı tarafın "tüm bunların karşılığında bir alfabe bile vermediğini" öfke ile dile getirir. Öfkenin varlığını, Belli'nin üslûbundan anlamaktayız.

2.1.39. Nevzat Üstün'ün "*Köprübaşı*"[135]

Nevzat Üstün, bu eserinde "kalınca çizilmiş bir çizgiye uygun düşen şiirleri" toplu olarak yayımladığını, "ötekileri ayrı bir kitapta toplayacağını", "yirmi beş yıl önce şiire başladığını" belirtmiş. Fakat "kalınca çizgiden" ne kastedildiği açıklanmamış.

---

[134] Belli, Şemsi (1968), *Anayasso*.
[135] Üstün, Nevzat (1968), *Köprübaşı*.

2.1.40. Nadir Şener'in "*Nerdesin*"i[136]

Nadir Şener'in "sunu"su şu cümlelerden oluşuyor:

"İlk yapıtım olan bu kitaptaki bazı şiirler; Cumhuriyet Öğretmenler Gazetesi ve Çaba Dergisinde yayınlanmıştır"(Şener, 1968:3).

2.1.41. Tevhit Turnalı'nın "*Zerreler*"i[137]

Tevhit Turnalı, "İnsanın sonsuz kâinatı anlamakta güçsüz kaldığını, bu ezikliği atlatmak için kendine ve rabbine dönmesi gerektiğini" dile getirmiş. Ön söz "şükür" ile sonlandırılmış.

2.1.42. A. Kadir'in "*Mutlu Olmak Varken*"i[138]

A. Kadir, "Eserinde toplam yüz on üç şiirin yer aldığından, Tebliğ kitabının ilk kitabı olduğundan, bu kitabın toplatıldığından, hukuk fakültesi yıllarından, yaşadığı yoksulluktan, Tan gazetesindeki çalışmasından, bir sanat dergisine verdiği emekten, Ahmet Hamdi Tanpınar ile olan kısa karşılaşmasından, Bir İnsan şiiri üzerine Orhan Seyfi Orhan tarafından komünistlikle suçlandığından, hücrede geçirdiği günlerden, yaşadığı sürgünlerden, Rus Konsolosluğunda izlenen Stalingrad filmi sebebiyle başına gelenlerden, Nâzım Hikmet ile olan dostluğundan, devlet tarafından evinde yapılan aramalarda şiirlerinin bazılarının ve dostlarından gelen mektupların alınıp götürüldüğünden, bazı şiirleri ve gelen mektupları saklamaları için arkadaşlarına verdiğinden, şiiri üzerine araştırma yapacaklar için kolaylık olsun diye toplu şiirleri yayınladığından" söz etmiş.

Orhan Seyfi Orhon'u haksız bulan A. Kadir, şairin, kendisini jurnallediği "Allah Cümlemize Rahatlık Versin" başlıklı yazısını ön sözün içine koymuş. Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar için "İnsanı şiirden soğutur bu adam, insanı verem eder!" değerlendirmesi yapılır.

---

[136] Şener, Nadir (1968), *Nerdesin*, Kemal Matbaası, Adana.
[137] Turnalı, Tevhit (1968), *Zerreler*, Ayyıldız Mat., Ankara.
[138] A. Kadir (1994), *Mutlu Olmak Varken* (Bütün Şiirleri), Can, 4.Baskı.

2.1.43. Yaşar Nabi Nayır'ın "*Kahramanlar*"ı[139]

Yaşar Nabi Nayır "*Kahramanlar*" eserinin 1970 baskısında "Otuz yıldır şiirden uzak olduğunu; şiirle uğraşmaktan şiir yazmaya zaman bulamadığını; araştırmacılara kolaylık olsun diye eserini yeniden bastığını; şiirlerine değer vermediğini, onların kendinden çok uzak olduğunu" dile getirmiş.

2.1.44. M. Turan Tekdoğan'ın "*Anılarımda Çocukluğum*"u[140]

M. Turan Tekdoğan, "kitabındaki şiirleri, ilkokullar için yazdığını" belirtiyor. Kitabın içeriğini "çocukça duygular, çocukça gerçekler ve çocukça söyleyişler, deyişler" oluşturmakta. Tekdoğan, "resim çiziminde kendisine yardımcı olanlara" teşekkür etmeyi ihmal etmemiş.

2.1.45. Zekiye Erçelik'in "*Tasavvufi Şiirler*"i[141]

Zekiye Erçelik, "hissiyatını naçiz satırlara aksettirdiğini, okuyucular haz bulduğu takdirde bahtiyar olacağını" söylemekle yetiniyor.

2.1.46. Nadir Şener'in "*Bekleyiş*"i[142]

Nadir Şener, "sunarken" başlıklı yazısında önce özgeçmişini ele alır. "1967'de şiire başladığını, okul kitaplarındaki hariç hiç şiir okumadığını, hattâ okuduklarını anlayamadığını" itiraf eder. Bu itirafları "şiirsel yaşantısının ilginç yönü" sayar.

Nadir Şener, edebî tür olarak şiirden ne anladığını açıklamaz. "İşte kitabım" diyerek bir adres göstermekle yetinir.

2.1.47. Kemal Yerdeler'in "*Eskiler*"i[143]

Kemal Yerdeler, başlıksız ve bir paragraflık yazısında, "kitabının eş-dost kitaplığında kalsın diye yayımlandığını, başkaca bir amacının olmadığını" dile getirir.

---

[139] Nayır, Yaşar Nabi (1970), *Kahramanlar*, Varlık, İstanbul.
[140] Tekdoğan, M. Turan (1970), *Anılarımda Çocukluğum*, Asya Matbaası, İstanbul.
[141] Erçelik, Zekiye (1970), *Tasavvufi Şiirler*, Yaylacık Matbaası, İstanbul.
[142] Şener, Nadir (1970), *Bekleyiş*, Kemal Matbaası, Adana.
[143] Yerdeler, Kemal (1971), *Eskiler*, Bilgi Basımevi, Ankara.

2.1.48. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Kızılkuğu*"su[144]

Hasan Hüseyin, "ön söz" de eserlerini yayımlarken neler yaşadığını ve bazı şiirlerini yazarken nasıl yorulduğunu dile getirmiş.

2.1.49. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Rubailer*"i[145]

Ümit Yaşar Oğuzcan, "sunu"sunda "üç Vedat"tan söz etmiş. "Vedat'ların" biri şairin "oğlu, ikisi ise dostu" imiş. Eser "üç Vedat"a armağan edilir.

2.1.50. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Esselâm*"ı [146]

"*Esselam*"ın takdimi bir faraza ile başlıyor. Necip Fazıl, "Allah'a imanını ve peygambere bağlılığını hiçbir zaman, hiçbir yerde, hiçbir şeye değişmeyeceğini" üzerine basa basa söylüyor. Bu büyük bir iddiadır. Ayrıca büyük bir tehlikeye açıktır. Çünkü burada mutlak kudretten izin talep edilmemiştir, dolayısıyla o mutlak kudrete de meydan okunmuştur. Öznemiz Necip Fazıl olduğu için, değerlendirmeyi onun sancılarına, amaçlarına ve tabi ki araçlarına uygun yapmalıyız.

"Dedim ya, muhal farz…" diye başlayan paragrafta "benden başkası yok dedirtseler" ve "Ben yine O'ndan yana kalırım." ibarelerine dikkat etmek gerekir. Necip Fazıl, "muhal farz" diye başlasa da gerçek hayatında "benden başkası yok" demiş durmuştur. "Çile" eseri "Benden başkası yok." diyen; "*Esselâm*" eseri ise "Bu kadar büyüklenmeye rağmen ben yine O'ndan yanayım, O'na tabiyim." deme çabasıdır. Bu durum, yaşanan gururun açtığı yaraları kapatmaya yeter mi? Biz bunu "Özrü kabahatinden büyük olmak" diye okuyabilir miyiz?

Necip Fazıl, eseri için "mevlid" denilmesine kesinlikle karşıdır. Peygambere olan aşkını "vecd" ile karşılıyor. Fazıl'a göre "vecd" imanın iç şartıdır. Poetika'da şiir için iç ve dış bahisleri açan Fazıl, iman için de bu metodu devam ettirmektedir.

"Mevlid"in ibadet hâline getirilmesini "bid'at ve korkulu bir iş" sayan Necip Fazıl, eğer kendi yazdığı "tefekkür ve tahassüs noktasında ele alınırsa, yani bid'at konumuna getirilmezse makbulün makbulü" olur demektedir. Burada birinci makbul Süleyman

---

[144] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1994), *Kızılkuğu*, Bilgi, 6. Baskı.
[145] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1972), *Rubailer*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
[146] Kısakürek, Necip Fazıl (1973), *Esselâm*, b.d.Yayınları, İstanbul.

Çelebi'nin yazdığı "*Mevlid*"i, ikinci makbul ise Necip Fazıl'ın yazdığı "*Esselam*"ı işaret ediyor diyebiliriz. Yani Necip Fazıl, değerlendirme iyi yapıldığında, "*Esselam*" eseri "*Mevlid*"den daha şaheserdir iddiasına varıyor.

Necip Fazıl, "*Mevlid*"i okuyanların dillerini "zift kuyusu"na benzetmektedir. Kendi eserini "*Mevlid*" gibi okumak isteyeceklere lanet okur. Buradan bakıldığında, aslında, Necip Fazıl, Süleyman Çelebi'yi, "*Mevlid*"i, mevlit okuyanları ve dinleyenleri çok büyük bir yanlış yapmakla suçlamıştır.

Necip Fazıl, kendi eserinin, cami dışında herkesi "fıkırdatmasından" yanadır. Eserinin etkisinin "*Mevlid*"e eşit veya ondan daha fazla olması isteniyor. Sadece mekân farklı olmalı. Bu istekler, Fazıl'ın eserini, "*Mevlid*"den daha çok okunan ve "bir toplantıya ihtiyaç duyulmadan fert fert dile getirilebilen" eser yapma çabasıdır. Necip Fazıl, eserinin camiye sokulmasını bir hapis olarak algılıyor diyebiliriz.

Necip Fazıl, eseri için "olayların ruhları gösterilmiş, herkesin bildiği ayrıntılardan kaçınılmıştır" değerlendirmesini yapar. Bu değerlendirmede de "*Mevlid*"e bir gönderme vardır. "*Mevlid*" eserinde "münacat, doğum, risalet, miraç, hastalık, vefat ve bitiş" bölümleri vardır ve bunlar bilinenlerden öteye geçmeyecek şekilde nazım diliyle anlatılmıştır. Böyle olduğu için Necip Fazıl, adeta "*Mevlid*"in üzerini çizmiştir. Fazıl'ın eserinin hedefi "Dış çizgilerin içine girme ve iç manalara sokulma"dır. Fazıl, Süleyman Çelebi'nin "dış çizgi"de kaldığını, "iç mana"lara varamadığını ima etmektedir.

Fazıl, "yıkıcı bir çile dürtüşüyle" eserini yazdığını söylüyor. "Çile dürtüşünü" nasıl anlamalıyız?

Bir, büyük emek ve sabır göstererek eser yazmak; iki, "*Çile*" eserinde olduğu gibi "benden başka yok" dedirtecek eda içinde yazmak. Bu ihtimallerin ikisine de hak verebiliriz. Fakat "Takdim"de ikinci ihtimali öne çıkaran satırlar daha fazla.

Özellikle "*Mevlid*" değerlendirmelerinde "Peygamberi benden başka iyi anlatan ve anlatacak yoktur." demek istenmiştir.

Necip Fazıl, "Umulur ki bir gün Türk edebiyatı, bu eseri, yeni zamanların İslamî tahassüste ilk kitabı saysın…" temennisinde bulunur. Fakat bu dilek ya da ümit

gerçekleşmemiştir. "*Esselâm*" "*Çile*"yi geçememiş, evlerde meydanlarda okunmamıştır.

2.1.51. Selahattin Kamber'in "*Namruna*"sı[147]

Selahattin Kamber'in eserinde farklı tarihli iki sunuş bulunmaktadır. Birinci sunuşta "Şiir yazma ve yayınlama tutkusudan, şiiri boğan özenti ve gösterişten uzak durulduğu, sevgiyi ve aşkı anlatan şiirlerden bir seçki yapıldığı" dile getirilmiş. On yıl sonra yazılan ikinci sunuşta, sadece, okura teşekkür edilmiştir.

2.1.52. Ali Rıza Yalçın'ın "*Kara Saban*"ı[148]

Ali Rıza Yalçın "ön söz"ünde hayatından söz etmiş. Ayrıca "şiirlerini birkaç dakika içinde yazdığını, halk şiirine daha yakın olduğunu" dile getirmiş.

2.1.53. Nevzat Tezelli'nin "*Doğal'a Dönüş*"ü[149]

Nevzat Tezelli "Sunarken" başlıklı yazısında "Yurt içinde yaptığı gezilerden, başka eserlerinden, kitaplarının çeşitli devlet kurumlarınca tavsiye edilmesinden" söz etmiş.

2.1.54.Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin*"i[150]

Hasan Hüseyin, "ön söz"ünde eserinin kaç bölüme ayrıldığından, bölümlerin hangi şiirlerden oluştuğundan söz etmiş. Fakat üçüncü paragrafta şiirin ve eserin dışına çıkılarak "gömütlükler ve ceza-tutukevleri"nden söz edilmiş:

"Gömütlükler ve ceza-tutukevleri, toplumların ekonomik, siyasal, toplumsal ve ekinsel durumlarını, düzeylerini yansıtan aynalardır."(Korkmazgil, 1996:9)

Şair bu değerlendirmeyi, eserinin ikinci bölümünü oluşturan "Mapusâne Seni Yapan Kör Olsun" sebebi ile yapmıştır.

2.1.55. Adil Ali Atalay'ın "*Anadolum Anadolum*"u[151]

Adil Ali Atalay, okurlara teşekkür ederek ön söze başlıyor. Eserinin "vatan millet aşkından" esinlendiğini ifade edip, bir temenni ile yazısını tamamlıyor.

---

[147] Kamber, Selahattin (1973), *Namruna*.
[148] Yalçın, Ali Rıza (1973), *Kara Saban*.
[149] Tezelli, Nevzat (1973), *Doğal'a Dönüş*, Yörük Matbaası, İstanbul.
[150] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1996), *Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin*, 6.Bas., İlk baskı 1974.
[151] Atalay, Adil Ali (1975), *Anadolum Anadolum*, Anadolu Matbaası, İstanbul.

2.1.56. M. Kuşakçıoğlu'nun "*Seni Bekliyorum*"u[152]

M. Kuşakçıoğlu, başlıksız yazısında acılı olduğunu hissettirmiş. Kaybettiği oğlu için "yanan bir baba yüreği ve torunu ile teselli bulan dede kalbiyle" şiirlerini yazmış.

2.1.57. İbrahim Sıtkı Hatipoğlu'nun "*Duygularım*"ı[153]

İbrahim Sıtkı Hatipoğlu "ön söz"ünde, kitabını kime yazdığını ve neden yazdığını açıklamıştır. Kitap "Türk gençliğine" yazılmıştır. Amacı ise şudur:

"Türk gençliğinin, milletimizi, Atatürk'ün işaret buyurduğu muasır medeniyet düzeyine çıkartmaları çabalarına katkı oluşturmak"(Hatipoğlu, 1977:5).

2.1.58. Ayhan İnal'ın "*Dostlarım*"ı[154]

Ayhan İnal, "Kitap Hakkında" başlıklı yazısında "51 dostunu manzum olarak anlattığını, bu tarz başka çalışmaların olduğunu, ama kendi çalışmasının daha önemli olduğunu, kitabına almadığı daha nice dostlarının da var olduğunu" belirtmiş.

Ayrıca "anlatılan kişilerin iyi ve belirgin özellikleri öne çıkarıldığı, siyasal-ideolojik ayrım yapılmadığı" ifade edilmiştir. "Her insan tasvirinden yücedir." sözü, ön sözü ve eseri kuşatmaktadır diye düşünüyoruz. Bu söz ile hem şair hem de ele alınan "dostlar" arınmayı sağlayabilecektir.

2.1.59. Coşkun Ertepınar'ın "*Zaman Bahçesinde*"si[155]

Coşkun Ertepınar, "sunuş"unda şiir kitabının neler içerdiğinden ve şiir ile olan ilişkisinden söz eder. *"Zaman Bahçesinde"* eseri "önceki eserlerden alınan ve yeni yazılmış şiirlerden" oluşmaktadır. Şiirlerden sonra, şairin önceki eserleri üzerine yapılan değerlendirmeler yer almıştır. Bunun "iki amaç için" yapıldığı söyleniyor:

"Biri, yapılan değerlendirmelerin gazete ve dergi yaprakları arasında kalmasını önlemek; öbürü, bir sanatçı ve sanat eseri incelenirken nasıl bir yol ve yöntem izlendiğini gençlere göstermek"(Ertepınar, 1978:5).

---

[152] Kuşakçıoğlu, M. (1975), *Seni Bekliyorum*, Ünal Matbaası, Ankara.
[153] Hatipoğlu, İbrahim Sıtkı (1977), *Duygularım*, Lale Matbaası, Ankara.
[154] İnal, Ayhan (1977), *Dostlarım*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.
[155] Ertepınar, Coşkun (1978), *Zaman Bahçesinde*, Damla Yayınevi, İstanbul.

Coşkun Ertepınar'ın "ilk şiiri 1930 yılında *Muhit* mecmuasında" yayımlanmıştır. "Sevgisini, başta Türkçe'ye, sonra yakınlarına verdiğini" söyleyen Coşkun Ertepınar, "eserinin kalıcı olup olmayacağını zaman gösterecek" değerlendirmesiyle "sunuş"unu sonlandırır.

2.1.60. Suat Yığmatepe'nin "*Gün Batarken*"i[156]

Suat Yığmatepe, "şiir kitabında bazı hataların olacağını" kabul eder ve okuyucudan "af" diler. Ayrıca "arkadaşı Yakup Sağlam"a teşekkür etmeyi unutmaz.

2.1.61. Aytunç Altındal'ın "*Dinmeyen*"i[157]

Aytunç Altındal on sayfa boyunca "T.C. Anayasası"nın çeşitli maddelerini konu edinir, onların yorumlarını dile getirir ve yazısının son bölümünde şöyle der:

> "Alışkın olmayan okur için bir şiir kitabında böylesi bir ön söz ile karşılaşmak, ola ki, yadırgatıcıdır. Oysa, şiirleri okudukça bunları yazan kişinin nasıl bir mantıktan yola çıktığını araştıracak ve belki de gerçeği yansıtmayan bazı yakıştırmalarda bulunacaktır. Okura bu araştırısında yakın olabilmek için, genel olarak kültürle, özel olarak da şiirle ilgili bir ön söz yazmaktansa, ona, Türkiye'de kültürü de denetim ve baskı altında tutmaya uğraşan hakim sınıfın T.C. Anayasası'ndan ne anladığını, belli bir olayda, elden geldiğince irdeleyerek vermenin daha yararlı olacağını düşündüm. Bu bir. İkincisi, daha önce toplatılan ve yasaklanan şiir kitabında (Partizan, Yücel yayınları, 1975) olduğu gibi, bunda da okuru 'fiili mücadeleye' çağırış var. Kime ve neye karşı? T.C. Anayasası'nın Türkiyeli yurttaşlara tanıdığı serbestçe düşünme ve davranma özgürlüğünü kısıtlayan Türkiye burjuvazisine ve isterleri doğrultusunda işletilen T.C.K.'nın 141. ve 142. maddelerine karşı. Üçüncü ve son olarak da, şiirlere böylesi bir ön söz ile girmekle, 'önce şair, sonra marksist' olmak gibi bir iddia taşımadığımı da gösterebileceğimi umuyorum"(Altındal, 1978:20-21).

2.1.62. Üzeyr Lokman Çaycı'nın "*Akşamların Durağı*"[158]

Üzeyr Lokman Çaycı, "büyüdüğü yuvanın, öğretmenlerinin, dost ve arkadaşlarının, doğduğu yerin şiir yazma duygusunu tetiklediğini" belirtmiş. Şiir yolunda kendisine yardımcı olan kişileri sıraladıktan sonra onlara teşekkür ederek yazısını tamamlamış.

---

[156] Yığmatepe, Suat (1978), *Gün Batarken*, Güryılmaz Matbaası, Ankara.
[157] Altındal, Aytunç (1978), *Dinmeyen*, Havass, Yayınları, İstanbul.
[158] Çaycı, Üzeyir Lokman (1979), *Akşamların Durağı*.

2.1.63. Gülten Akın'ın "*Seyran Destanı*"[159]

Gülten Akın, "sunuş"unda Anadolu'da, geçmişte ve günümüzde yapılan iç göçleri ve onların sebeplerini anlatıyor. Önce "Celali İsyanlarının 1603-1610" yılları arasında yaşanan ve halkın "büyük kaçkunluk" adını verdiği göçün yönü ve sebepleri anlatılır:

> "Bu dönemde çok kişi çiftlerini bozarak, köylerini bırakarak, göçmüşlerdir. Kentlere, kasabalara göçmüşlerdir. Kalelere, palankalara sığınmışlardır. Ulaşılması güç, sarp, ormanlık yerlerde kurdukları yeni köylere taşınmışlardır. Doğuya, sınır illerine göçmüşlerdir. Genç olanlar, güçleri yerinde olanlar, levent bölüklerine karışmışlardır.
>
> Niye göçmüştür halk?
>
> Devletin gücü tükenmiştir çünkü. Vergi alma yöntemini boyuna değiştirir olmuş, yasaya, geleneğe bakmadan, reayaya kaldırabileceğinden fazla vergi yüklemiştir.
>
> Sekban, levent, suhte soyguncu bölükleri, köylerden hiç eksik olmamış, köylünün mal, can, ırz güvencesi kalmamıştır"(Akın, 1979:5).

"Sunuş"da ikinci olarak "1940" sonrası yaşanan göçler anlatılır:

> "1940'lardan bu yana, göç nedenleri oldukça değişmiş de olsa, yoğunluğu artarak süren yeni bir göç dönemini yaşıyoruz.
>
> Göçenler, köylerin eli iş tutan genç insanlarıdır. Bu diri işgücü, önceleri kentler içine, çevresindeki sanayi kollarına gerekmiştir. Bir yandan köy iterken, öte yandan kent, daha çok para, daha uygarca yaşama özlemlerini kullanarak çekmiştir.
>
> Palanklar yerine gecekondular kurmuşlardır.
>
> Çevirmişler koca kentlerimizi gecekondularıyla.
>
> Türkiye'nin toplumsal gelişmesi, ekonomik sıçraması, demokratikleşmesi, bu devin ellerindendir. Ve dev, ellerinin bilincindedir.
>
> Destanımız "Seyran", bu büyük olgunun çizgilerini taşıyor"(Akın, 1979:6).

2.1.64. Abdurrahman Boztaş'ın "*Gebe Değiliz Tutsaklığa*"sı[160]

Abdurrahman Boztaş, eserinde, "içinde bulunduğumuz ve toplumun acı ve yoksulluk içinde kıvranan emekçi halkın yaşantısını dile getirmeye çalıştığını" bildirmiş. Çünkü şair kendini "toplumcu şair" olarak görmektedir. Ayrıca "şiirleri sanat dergilerinde ve gazetelerde yayımlandığı için, onların bir kariyere sahip oldukları" iddia edilmiş.

---

[159] Akın, Gülten (1979), *Seyran Destanı*.
[160] Boztaş, Abdurrahman (1979), *Gebe Değiliz Tutsaklığa*, Önder Matbaa, Adana.

2.1.65. Kemal Katıtaş'ın "*Şiirlerle Gerçekler*"i[161]

Kemal Katıtaş, ön sözün büyük bölümünde hayatından söz etmiş. Kitabını yayınladığında Elazığ valisidir. Gezip görülen yerler şairi "hayale dayalı şiirden uzaklaştırıp, şiirde gerçekçi" yapmış. "Şiirlerin hiçbir dergi ve gazetede yayınlanmamış" olması dikkat çekicidir.

2.1.66. Kemaleddin Şenocak'ın "*Hak Yolunda*"sı[162]

Kemaleddin Şenocak, şairden ve şiirden söz eden ayet ve hadisleri iktibas edip, onların tefsirlerini aktarmış. Şaire göre "vatan, millet, din, şehadet, ibadet ahlakını öven ve dile getiren şiirler makbul"dür.

2.1.67. Bedri Gürsoy'un "*Rubailer*"i[163]

Bedri Gürsoy, ön sözü, eserini kime armağan ettiğini bildirmek için yazmıştır. Eser Atatürk'e ithaf edilmiştir. Ön söz, noktalı virgüllerle ayrılmış sıralı cümlelerden oluşmuştur. Her cümlede Atatürk'ün bir özelliği verilmiştir:

> "Atatürk Türk milletinin içinden gelmiştir ve o milleti çok iyi tanır; Atatürk 'Milli Mücadele' denilen insanlık mucizesini yaratmıştır; Atatürk birçok ulusa özgürlük kapısı açmıştır; Atatürk tarihin akışını değiştiren biridir; Atatürk insanlık tarihinin en seçkin evladıdır; Atatürk en büyük Türk'tür"(Gürsoy, 1981:3).

2.1.68. Adnan Özer'in "*Ateşli Kaval*"ı[164]

Adnan Özer "sunu"sunda çocukluğunun şiir dünyasında önemli bir yer tuttuğunu ve "yazdığı her şiirde çocukluk günlerinin elle tutulmaz ve akıl sır ermez büyüsünü aradığını" dile getirmiş.

2.1.69. Coşkun Ertepınar'ın "*Küçük Dünyamın İçinden*"i[165]

Coşkun Ertepınar, eserinin üç bölümden oluştuğunu – *Maşal gibi, Bölüştürülecek Sevgi, Yazarlardan Değerlendirmeler*- belirterek yazısına başlıyor. "*Masal Gibi*" bölümünde şairin kendi "ben"i, yani otobiyografisi anlatılmıştır. Coşkun Ertepınar,

---

[161] Katıtaş, Kemal (1980), *Şiirlerle Gerçekler*, Uludağ Matbaacılık İşletmesi, İstanbul.
[162] Şenocak, Kemaleddin (1980), *Hak Yolunda*, Printed in Germany, München.
[163] Gürsoy, Bedri (1981), *Rubailer*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
[164] Özer, Adnan (1981), *Ateşli Kaval*.
[165] Ertepınar, Coşkun (1982), *Küçük Dünyamın İçinden*, Dönmez ofset, Ankara.

"ben"i "bir sembol" olarak düşünmemizi istiyor. Çünkü o "ben" ekseninde "milletin son altmış yılda yaşadıkları" işlenmiştir.

2.1.70. Ahmet Tiralioğlu'nun "*Serap*"ı[166]

Ahmet Tiralioğlu, "Ön söz ve İthaf" başlıklı yazısında, "Milli Mücadele yıllarında yararlılık göstermiş, Atatürk'ün takdirini kazanmış ve İstiklâl Madalyası almış babasından" söz eder. Bu bahisten sonra eserini babasının -Hüseyin Galip Tiralioğlu- "aziz ruhuna ithaf ederek" yazısını bitirir.

2.1.71. Ali Rıza Çopur'un "*Bir Sende Bir Bende*"si[167]

Ali Rıza Çopur, üç cümlelik bir ön söz yazmış. Şair "şiirleri bir kitapta topladığı için mutlu olduğunu, kitabı eşin dostun yardımıyla bastırdığını" dile getirmiş.

2.1.72. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Dikiz Aynası*"[168]

Ümit Yaşar Oğuzcan, yazısına, "Şairler, kuşkusuz çağlarının en güvenilir tanığıdırlar."yargısı ile başlıyor. "Köroğlu, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Yunus, Karacaoğlan, Emrah ve daha niceleri" tarihe tanıklık etmiştir.

Taşlama yazmanın sonuçları bakımından şairine zorluklar yaşattığını vurgulayan Ümit Yaşar Oğuzcan, bu esrinde "1971-1980" yılları arasında yazmış olduğu taşlamaların yer aldığını dile getiriyor. "Ön söz"ün sonunda, "çağa dürüstçe tanıklık edilip edilmediğine" bakılması istenir.

2.1.73. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Taşlamalar Hicivler*"i[169]

Ümit Yaşar Oğuzcan, 1954'ten 1984'e kadar, Türkiye'nin siyasî hayatını genel hatlarıyla değerlendirir. Demokrat parti yılları, Süleyman Demirel'in ilk siyasete girişi ve sonraki yılları, Bülent Ecevit, son olarak da 1980'li yıllar tasvir edilir. Bazı enteresan olaylara da yer verir. Bunlardan birisi, "Kırşehir'in il iken ilçeliğe düşürülmesi"dir. Otuz yıllık siyasi hayat hep olumsuz yanlarıyla ele alınmıştır. Hiciv, elbette olumsuza odaklanmaktır, ama bunun ön söze taşınması tartışılabilir.

---

[166] Tiralioğlu, Ahmet (1983), *Serap*, Yeşilgiresun Matbaası, Giresun.
[167] Çopur, Ali Rıza (1983), *Biri Sende Biri Bende*.
[168] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1983), *Dikiz Aynası*, İstanbul.
[169] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1984), *Taşlamalar Hicivler.*

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın, Süleyman Demirel hakkındaki şu değerlendirmesi, ön sözdeki en olumlu satırlardır:

" En çok hicvettiğim insan o oldu. Bunlara kızmayan, her yazılanı-çizileni hoşgörü ile karşılayan, darılmayan, alınmayan ve kin bağlamayan da o oldu yine"(Oğuzcan, 1983:9).

Burada görmek istediğimiz daha önemli olan bir değerlendirme yapılmamıştır. O da şudur: Acaba, Süleyman Demirel veya diğer isimler, yapılan hicivlerden hiç ders çıkarabilmiş, yanlışlarından geri adım atmışlar mıdır?

Ümit Yaşar Oğuzcan, kendi yergiciliğinin en önemli özelliğini şöyle açılar:

"Körükörüne bir partiyi veya ideolojiyi tutmadığı için, özgürce hicvetmek"(Oğuzcan, 1983:9).

Ayrıca, hiciv şairliğinin " zor olduğunu, zekâ ve yürek istediğini" vurgular. Demek ki Ümit Yaşar Oğuzcan, zor işleri başaran, zeki ve yürekli bir şairdir!

Yazının son paragrafında, yıllardır hiciv yazmasına rağmen öldürülmemiş, bir yerden bir yere sürülmemiş olmasını, yerdiği devlet adamlarının "yüz akı" sayar. Birçok hicivden sonra bu methiye kimin işine yarar? Kendini bir hiciv şairi sayan birinden övgü sözleri duymak, onun sanatından veya sanatçılığından bir şey götürür mü?

2.1.74. H. Cengiz Alpay'ın "*Hoş Geldiniz*"i[170]

H. Cengiz Alpay, "eserin ondördüncü eseri olduğunu, doğa-boğa vasıtasıyla dünyaya gelmediğini, dünyaya niçin gönderildiğini iyi idrâk ettiğini" dile getirmiş. Şair "eserinin hep hoş şeylerle dolu olmasını" istemiş, fakat " yaşadığımız zamanda meydana gelen hoş olmayan hadiseler" bunu engellemiştir. Sormalıyız. Şiirin konusu şiirin hoşluğunu perdeler mi? Şiir ele alınan mı, yoksa ele alınanı işleme biçimi midir? "Yaşanan hoş olmayan hadiseler" şiir kapısından nasıl girer ve nasıl çıkar? Şiirin kendisi hoş mu, yoksa hoş olmayan bir hadise midir?

H. Cengiz Alpay, sanattaki ölçüsünü yani amacını şöyle açıklıyor:

"Ecdadımızın çeşmelerinden, suya ihtiyacı olanlara, su dağıtmak"(Alpay, 1984:6).

---

[170] Alpay, H. Cengiz (1984), *Hoş Geldiniz*, Nakışlar Yayınevi, İstanbul.

2.1.75. Feyzi Halıcı'nın "*Dinle Neyden*"i[171]

Feyzi Halıcı, ön sözünün başlığını "Mevlâna Üzerine" diye koymuş. Kitabın içindekiler kısmında bu başlığın yanına parantez içinde "ön söz" şeklinde bir not düşülmüştür.

Feyzi Halıcı, Mevlâna'nın değeri ve mirası üzerinde durur. "Mevlâna tekmil inanç, tekmil sevgidir." cümlesi bu ön sözün özetini vermektedir. Feyzi Halıcı bu eseri için "Mevlâna Celâleddin'in mânevi varlığından güç ve ilham alarak yola çıktığını" söyler. Mânevi varlığı "iddiasız, yapmacıkız, özentisiz, yalınca bir sevgi" olarak tarif edebiliriz. Halıcı, "Mevlâna'nın canlı hatırasını, doyumsuz yaşama sevinci" olarak tarif ediyor. "Doyumsuz" ifadesinin maksadı aştığını söyleyebiliriz.

2.1.76. A. Orhan Arıtan'ın "*İnsanı Sev*"i[172]

A. Orhan Arıtan daha önce yayınladığı kitaplarının ismini verdikten sonra "Bu eserinin, okuyucuların yakınlığından kaynaklanan bir cesaretle oluşturulduğunu" belirtmekle yetinmiş.

2.1.77. Abdurrahim Karakoç'un "*Beşinci Mevsim*"i[173]

Abdurrahim Karakoç, evvela, eserinin ismi üzerine birkaç söz söyler. Fakat eserinin isminin niçin "*Beşinci Mevsim*" olduğunu açıklamaz. Okurlara "Siz yazdıklarımı okuyun hele." der. Bizi "yönlendiren başlar" hatırlatılır ve son paragrafta "Selâmım başı kendisine ait olanlara." denilerek ön söz tamamlanır.

Biz, "Beşinci Mevsim" ile kastın ne olabileceğini bulmaya çalışalım:

a) Kendinden geçmek.

b) Geçmişi, geleceği ve şimdiyi birleştirmek.

c) Zamanın yenildiğini, durdurulduğunu iddia etmek.

d) Dört mevsimi, hilesiz biçimde aynı anda yaşamak.

e) Zaman kavramını allak bullak ederek, iyiye gitmeyen dünya işlerini kilitlemek.

---

[171] Halıcı, Feyzi (1984), *Dinle Neyden*, Arı Basımevi, Konya.
[172] Arıtan, A. Orhan (1984), *İnsanı Sev*, Akay Ofset, İstanbul.
[173] Karakoç, Abdurrahim(1985), *Beşinci Mevsim*.

f) Beş rakamının dörtten daha mânâ dolu olmasına vurgu yapmak.

g) Bir şairin de bir şeyler icat edebileceğini kanıtlamak.

h) Şairlerin tahtının, başka zamanda ve zeminde olduğunu işaret etmek.

ı) Şairlerin çoğu zaman anlaşılmaz olacağını anlatmak.

2.1.78. İ. Hakkı Bilgin'in "*Vatan Ve Millet Sevgisi*"[174]

İ. Hakkı Bilgin, Kurtuluş Savaşı öncesi ve esnasında olanları iki paragrafta özetler. Şiirlerinin istiklâli ve istiklâl müjdesini anlattığını vurgulayıp onları "Büyük dâhi Gazi Mustafa Kemal"e armağan eder.

2.1.79. Ayhan İnal'ın "*İstanbul'a Benziyorsun*"u[175]

Ayhan İnal, "Takdim"inde, "Şiir benim hayatımdır. Şiir olmasaydı, çileli hayatımın ağır yükü altında, maddeten ve manen çoktan ezilmiş olacaktım." diyor. Acaba Ayhan İnal, şiirlerini yayımlamamış olsaydı, yani kendi yazdıklarını sadece kendi okusaydı, bu sözleri yine söyleyebilir miydi? Yoksa şairi "yük altında ezilmekten kurtaran" okur mu? "Takdim"in son paragrafında, eser için, " kabul edilir ve beğenilirse" çok mutlu olunacağı dile getirilmiştir. O hâlde "yük altında ezilmeyi" önleyen sadece şiir değil, okurun o şiirleri kabul etmesi de önemlidir.

Ayhan İnal, bu eserini "O"na diye işaret ettiği varlığa "armağan ediyor". Ayrıca "O"nun için müstesna insan diyor. Fakat buradaki "O"nun şiir mi yoksa "bir insan" mı olduğunu "Takdim"den çıkaramıyoruz.

2.1.80. İlhan Geçer'in "*Hüzzam Beste*"si[176]

İlhan Geçer, üç paragraflık ön sözde, hangi yıllarda şiir adına ne yaptığına, şiirinin nasıl bir şiir olduğuna değinir. İlhan Geçer'in "ilk şiiri 1934 yılında 'Vakit' gazetesinde" okurlara sunulur. "Birkaç yıl Yedigün, Yarımay gibi magazinlere" şiir gönderen İlhan Geçer, "1940 yılından itibaren sanat dergilerine" yönelir. "1950'den sonra kurucuları arasında yer aldığı ve otuz yıl yazı işleri müdürlüğünü yaptığı Hisar

---

[174] Bilgin, İ. Hakkı (1985), *Vatan ve Millet Sevgisi*, Dicle Üniversitesi Bas.
[175] İnal, Ayhan (1985), *İstanbul'a Benziyorsun*.
[176] Geçer, İlhan (1986), *Hüzzam Beste*.

dergisinde" şiirlerini yayımlar. "*Hüzzam Beste*" "eski şiirlerinden seçmeler ve yeni şiirlerden" oluşmuştur.

İlhan Geçer, şairliği ve şiiriyle ilgili değerlendirmeyi şöyle yapar:

"Ben daha çok duygu, hayal ve musiki yönü ağır basan bir şairim. Mısralarım daha çok aşklar, özlemler ve buruk acılarla örülüdür "(Geçer, 1986:VII).

İlk şiirden tarihi başlatırsak İlhan Geçer'in elli iki yıldır şiir ile uğraştığını görürüz. Bir insan elli iki yıl "buruk acılarla" uğraşabilir mi? İnsanın doğru davranışı, "buruk acılarla" beraber olmak mıdır, yoksa onlardan sıyrılmaya çalışması mı? Psikoloji bilimi "acılarla" uzun süre uğraşmayı doğru ve mümkün buluyor mu? Normal bir insan ile şair birinin "acıları, aşkları, özlemleri" kaldırma kuvveti arasında fark var mıdır? Bu sorular nasıl cevaplanırsa cevaplansın İlhan Geçer'in elli iki yılı bitmiştir ve bütün şairler "acı, özlem, aşk, duygu, bıkkınlık diyarında" ısrarla gezmeyi sürdürmektedirler.

Son satırlarda İlhan Geçer, "Eski şiirimizle bağları koparmadan, ondan kuvvet alarak, onun sağlam temelleri üzerine basarak yeni bir şeyler vermeye çalıştığını" dile getiriyor. "Eski şiirden" kastın dîvan edebiyatı olduğunu belirtebiliriz.

2.1.81. Coşkun Ertepınar'ın "*Dorukta Rüzgâr Var*"ı[177]

Coşkun Ertepınar, şiirlerinde neyi dile getirdiğini şöyle açıklıyor:

"Altmış yılı aşan sanat hayatımda hep yumuşak bir dünya özledim ve onu dile getirmeye çalıştım "(Ertepınar, 1986:5).

Bir şair "yumuşak dünya" tabiri ile neyi kasteder? Savaşsız, fakirlikten uzak, felaketlere uğramamış, herkesin evi barkı olan, aşkların hep karşılık bulduğu, insanların hep güldüğü bir dünya…

Yukarıda, "yumuşak bir dünyayı dile getirdiğini" söyleyen Coşkun Ertepınar, ön sözün üçüncü paragrafında, "Geçti bunca yaz, bunca güz / Hani ne yaptın, hani" şeklinde "çığlık bastığını" ifade eder. Yakınmalar ve çığlık basmalar "yumuşak" bir anlatımı temsil etmemektedir. Daha sonraki satırlarda belirtilen "iyimser bakış" ile hiç

[177] Ertepınar, Coşkun (1986), *Dorukta Rüzgâr Var*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

bağdaşmamaktadır. Bu durumda, "yumuşak anlatım" ile "iyimser bakış" anlamlarının Coşkun Ertepınar'a özgü, başkalaşmış olduğunu ileri sürebiliriz.

Yazının sonunda, algılarını değiştiren şairimiz, yaşının yetmişi geçmesinden yakınmayı bırakıp, ümit savurmaya başlar:

"Akşama çok vakit var

Çok vakit var daha

Akşamı düşünme…"(Ertepınar, 1986:6).

2.1.82. Habib Gerez'in "*Gökyüzüne Gülen Güller*"i[178]

Habib Gerez, kendi şiirlerinden yaptığı seçmeleri bu eserde toplamıştır. "1952-1970" yılları arasında "on şiir kitabı yayımladığını" söyleyen Gerez, okuyucu "bir albümdeki fotoğraflara" baktığı gibi kendi şiirlerini de aynı şekilde görsünler amacındadır. Gerez, şiirlerinin konularını "aşk, ölüm, anı, yaşam hakkındaki düşünceler, yurt sorunları, yurt güzellikleri" diye verir.

Yukarıda sözü geçen on şiir kitabı şunlardır:

*"Gönülden Damlalar (*1952*), Renklerin Akımı (*1954*), Savrulan Zaman (*1955*), Meyhaneden Çıkan Kral (*1956*), Acılı Bitimler (*1960*), Seni Yaşamak (*1963*), Dar Açılar (*1965*), Ölü Nokta (*1966*), Arayış İçinde (*1967*), Büyük Güzel (*1969)"(Işık, 2004:784).

2.1.83. Çetin A. Özkırım'ın "*Üçleme*"si[179]

Çetin A. Özkırım "ön söz"ünde "1947'den beri şiirle uğraştığını, başarılı bir şair olacağından kuşkuya düştüğü için şiirlerini otuz dokuz yıl yayınlamadığını, 'güzel şiirlerden çıkan doğru kurallardan' yana olduğunu" dile getirmiş. Şair, Geordano Bruno isminden bir söz alıntılamayı da ihmal etmemiş:

"Kurallar şiirden çıkar, ne kadar güzel şiir varsa, o kadar doğru kural vardır "(Özkırım, 1986:9).

---

[178] Gerez, Habib (1986), *Gökyüzüne Gülen Güller*, Sümbül Yayınları, İstanbul.
[179] Özkırım, Çetin A. (1986), *Üçleme*.

2.1.84. Muharrem Kubat'ın "*İz Bırakanlar*"ı[180]

Muharrem Kubat'ın, "Okurlarıma" isimli yazısı bir paragraf uzunluğundadır. Muharrem Kubat, şiirlerinin "otuz yılı" kapsadığını, "mali olanakların el vermemesi nedeniyle" eserinin geciktiğini belirtmiş. "Eksiklerinin, kusurlarının olacağını" kabullenen şair, okurların "hoşgörüsüne" sığınma kolaylığına düşüyor.

2.1.85. Yağmur Atsız'ın "*Günlerimiz*"i[181]

Yağmur Atsız eserinin başına "Fısıltının Çığlıktan Daha İyi Duyulacağı Kanısındayım" ve "Üçüncü Basım İçin Ön söz" başlıklı iki yazı koymuş.

Mülâkat biçimindeki birinci yazıdan özetleyebileceklerimiz şunlar:

> "a) Hayatı ve insanı bir yana bıraktığınızda sanat dallarından hiçbiri kalmaz.
>
> b) Şiir ve sanat dalları geleneği önemserse geleceğini de kurar.
>
> c) Her sanatın bir zanaat bölümü vardır, yâni tekniği. Bu tekniği öğrenmek için yerli ve yabancı ustaları çok iyi incelemek gerekir.
>
> d) Her sanatçı toplumsal sorumluluk duygusuna sahiptir.
>
> e) Günümüzdeki her sanatçının 'entellektüel' olması gerekir. Entellektüel kendini bütün dünyadan sorumlu hisseden kimsedir "(Atsız, 1986:7-10).

Yağmur Atsız, ikinci yazısında "şiirlerinin 1969-1984 yılları arasında yazıldığından, şiirin aceleye gelmeyeceğinden, şiire on iki yaşında başladığından, yazdığı bir şiiri babasına gösterdiğinde ondan 'aruz veznine çalış' tavsiyesi aldığından, aruz veznini nasıl öğrendiğinden, evlerine gelip giden şairlerden ve bilim adamlarından" söz etmiş.

2.1.86. M. Halistin Kukul'un "*Kıbrıs Destanı*"[182]

M. Halistin Kukul, önce "Türk Târihi" ve "Türk Milleti" hakkındaki kanaatlerini ortaya koyar:

> "Muhteşem Türk Tarihi, hak, adalet ve hürriyet aşkının temellendirdiği muhteşem temellerle doludur.
>
> Türk milleti, her zaman, her yerde ve her şart altında, daima mazlumun yanında ve zâlimin karşısında yer almıştır. Hiçbir zorluk, O'nu, hak yolunda yürümekten döndürememiş; Allah, vatan, millet ve bayrak sevgisi O'nun değişmez karakteri olmuştur "(Kukul, 1988:3).

---

[180] Kubat, Muharrem (1986), *İz Bırakanlar*, Evrin Sanat Yayınları, Eskişehir.
[181] Atsız, Yağmur (1986), *Günlerimiz*, Fe Yayınları.
[182] Kukul, M. Halistin (1988), *Kıbrıs Destanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

M. Halistin Kukul, Yahya Kemal'in "Türk ordusu"dan söz eden dört mısrayı iktibas ettikten sonra, kendi eserini değerlendirip, "ön söz"ü sonlandırır:

"Kıbrıs Destanı adlı bu kitap, hürriyeti elinden alınmaya çalışılan bir milletin şahlanışının ifadesidir "(Kukul, 1988:3).

2.1.87. Murat Reis'in "*Balıkçı Kahveleri*"[183]

Murat Reis, şiirlerinin "ana konusu" için "Deniz ve deniz insanıdır." diyor. Şiirimizde denizin yeterince işlendiğini aktaran Murat Reis önemli bir tespitte bulunuyor. Ona göre "deniz insanı" şiirimizde hiç işlenmemiştir. Hattâ politikada bile. "Ben edebiyatçı değilim."diyen şair, amacını "deniz insanını soyutlanmışlıktan kurtarmak" olarak açıklamış.

2.1.88. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun "*Destanlar Burcu*"[184]

Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, "Bir Kaç Söz" başlıklı yazısına, bu eserinin, daha önce neşrettiği dört eserini ve son yıllarda yazmış olduğu şiirlerini içine aldığını belirterek başlıyor.

"Millî tarihi, coğrafyayı nesillere şiir diliyle anlatmak, genç nesilleri heyecanla millî ülküler etrafında toplamak bence şairin ve şiirin başta gelen görevidir" diyen Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, "Millî musîkimizi 'ruhumuzun gıdası' olarak bildiğimiz gibi, millî edebîyatı ve şiiri de 'şuûrumuzun gıdası' olarak anladığımız zaman bir dinamizme ulaşacağımız" kanaatini taşımaktadır.

2.1.89. A. Hamza Turabi'nin "*Bir Âlem*"i[185]

A.Hamza Turabi, aşk ile ilgili bilinenleri tekrar eder. "Hayat aşk içindir, aşkın bittiği yerde hayat yoktur."diyen şair, şairin yerini şöyle belirler:

"Şair, şiir sanatında ilham vasıtasıyla âlemdeki ilâhi hikmetlerin izharına vesiledir"(Turabi, 1989:6).

---

[183] Reis, Murat (1988), *Balıkçı Kahveleri*, Özgün Ofset.
[184] Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım (1988), *Destanlar Burcu*.
[185] Turabi, A. Hamza (1989), *Bir Âlem*.

2.1.90. Ahmet Yüter'in "*Haberin Var Mı*"sı[186]

Ahmet Yüter, dindar bir insan hassasiyetiyle "ön söz"ünü yazmış. Yaşadığımız dünyanın hiçbir şeyi beğenilmiyor. Ahmet Yüter'e göre dünya ve insanlık kötü olan her şeye yapışmış, iyi olan her şeyden uzaklaşmış. Bu kadar olumsuz belki de anlamsız bakıştan –ön sözün sonuna doğru- biraz kurtulmayı başaran Ahmet Yüter, "Her şeye rağmen ümidimizi yitirmemeliyiz." der.

2.1.91. Müslim Çelik'in "*İhbarlı Gül*"ü[187]

Müslim Çelik, eseri ile kendi arasındaki ilişkinin ne olacağına dair söylemlerde bulunmuş:

"Her basımında yeniden örgülemeyi deneyeceğim yapıtım olacak İhbarlı Gül…"(Çelik, 1990:5).

Şairin eseriyle olan uğraşının bitme anı ise şöyle veriliyor:

"Özgür olmaya yükümlü karınca, sırtında dünyanın tüm yükünü duyumsayana denli sürecek uğraşım benim "(Çelik, 1990:5).

2.1.92. Seyfi Şirin'in "*Devler ve Böcekler*"i[188]

Seyfi Şirin, "Sözbaşı" başlıklı yazısının ilk satırlarında "yaz" ve "oku" emirlerinde bulunur. Bunlardan biri yazar diğeri okur içindir. Bu emirlerden sonra, yazarlar ve yazılar eleştiriliyor. Seyfi Şirin'e göre "yazılanların binde biri ışık, diğerleri ise zehir saçmakta"dır. Okuyucu "kütüphane raflarından geçerken, sırat köprüsünden geçmiş kadar zorlanmakta"dır. Seyfi Şirin'e göre bunların sebebi "gerçeği ayrıntı batağında boğmak; sanatı, hayatı, idealleri çarpıtmak"tır. "Ayrıntı batağı ve çarpıtmak" "can düşmanı" olarak ifade edilir.

2.1.93. Abdurrahim Karakoç'un "*Gökçekimi*"[189]

"Ne dostlarımız kabul ettiğimiz derecede iyidirler, ne de düşman saydıklarımız tahmin ettiğimiz derecede kötü. Beni böyle değerlendiriniz "(Karakoç, 1990:9).

---

[186] Yüter, Ahmet (1990), *Haberin Var mı*?
[187] Çelik, Müslim (1990), *İhbarlı Gül*.
[188] Şirin, Seyfi (1990), *Devler ve Böcekler*, Damla Ofset, İstanbul.
[189] Karakoç, Abdurrahim(1990), *Gökçekimi*.

Bu iki cümle "*Gökçekimi*" isimli eserin ön sözünü oluşturmaktadır. Bir kaygıyı yansıtmaktadır. Ön söz okur kitlesini ikiye bölüyor ve onları, nasıl hareket etmeleri gerektiği hususunda uyarıyor. Abdurrahim Karakoç, hem dost hem de düşman okuyucularının olduğunu kabul ediyor. Dost okuyucularına " ben sandığınız kadar iyi değilim"; düşman okuyucularına ise "ben sandığınız kadar kötü değilim" hatırlatmasında bulunuyor. Bu tavır, ılımlı olmayı telkin ettiği için önemlidir. Sormamız gereken sorular var: Bir şairi çok severek ve her zaman okuyan okurlar dost olur mu? Bir şairi okumayan ya da onun şiirini, şiirden uzak bulanlar onun düşmanı olur mu? Bir şairin dostu olmak, onun hayat tarzını benimsemeyi gerektirir mi?

Eğer sadece şiiri beğenmek ile dost seçilseydi bu durum şair için çıkmaz olurdu. Çünkü okumayan, okuması olmayan kişiler için şair, dost veya düşman seçme kriterini bulamayacaktır. Demek ki şair veya okur, genelde, dost ya da düşmanlarını hayat tarzı açısından seçiyor.

2.1.94. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun "*Alperenler Destanı*"[190]

Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, eserinde "Onların kimi kalem eri, kimi kılıç eri, kimi veli, kimi şair, kimi mimar, kimi bey, kimi paşa idi." diye vasıflandırdığı "Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Cihan Devleti'ni kuranları anlattığını" dile getiriyor.

"Eserin, mitolojik motifler üzerine kurulmadığını" belirten şair, "Alp-Eren, Alp-Gazi ve Rûm" kavramlarına ilişkin birer paragraflık açıklamalarla yazısını tamamlamış.

2.1.95. Hamza Tanyaş'ın "*Zaman ve Mekân*"ı[191]

Hamza Tanyaş, kitabının içeriğinden söz eder ve şiirlerinin "Cumhuriyetin ilk döneminin vezinli, kafiyeli ve şekil kalıplarına bağlı olan muhafazakâr- klasik şiir tarzında olduğunu" dile getirir.

2.1.96. Ömer Osman Erendoruk'un "*Ölmeden Ölmek*"i[192]

Ömer Osman Erendoruk, bu eserini, Bulgaristan tarafından gönderildiği sürgünde – Roman kasabasında- yazmış. Burada bahsi geçen sürgün, Bulgaristan'ın Türk kökenli

---

[190] Gençosmanoğlu, Niyazi Yıldırım (1990), *Alperenler Destanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
[191] Tanyaş, Hamza (1991), *Zaman ve Mekân*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
[192] Erendoruk, Ömer Osman (1991), *Ölmeden Ölmek*, Damla Ofset, İstanbul.

kişilerin isimlerini değiştirme yıllarında olmuştur. "Bir sürgünün yazdığı şiirin ayrılık, acı, özlem, ıstırap, yalnızlık" olacağını dile getiren Ömer Osman Erendoruk, "mısralar arasında özgürlük özlemi de dipdiridir, umutlar da canlıdır" diyor.

2.1.97. M. Halistin Kukul'un "*Şeyh Şâmil Destanı*"[193]

M. Halistin Kukul, "Sunuş"unda "Milletleri ayakta tutanlar; kahramanlar, âlimler ve velilerdir." dedikten sonra "Şeyh Şâmil"in kim olduğunu ve verdiği mücadeleyi çok ayrıntıya dalmadan dile getirmiş.

2.1.98. M. Halistin Kukul'un "*Kanije Kalesi*"[194]

M. Halistin Kukul, "ön söz"de "Kanije Kalesi Zaferi"nin nasıl gerçekleştiğinden ve devrin padişahı "Üçüncü Mehmed" ile "Tiryâki Hasan Paşa" arasında geçen iltifatlı yazışmalardan söz etmiş.

2.1.99. Yunus Arıkan'ın "*Al Gözlerine Avuçlarına*"sı[195]

Yunus Arıkan "yaşamak" kavramını yeniden tanımlamış. Şaire göre "Yaşamak, bir şeyleri düşünmeye veya üretmeye başladığımızda" başlar. Bunun dışındaki yaşam, "sadece nefes alıp vermek"tir. "Yaşamanın besleyicisi ise sevgi ve umut"tur.

2.1.100. Müjdat Kutucuoğlu'nun "*Afrolar Venüsler*"i[196]

Müjdat Kutucuoğlu, yazısına "Ön söz'le ilgili görüşlerim" diyerek başlamış. Ön sözleri "başkalarının iyi niyetli değerlendirmeleri" diye düşünen şair, "sipariş methiyeyi" yazdırmayıp, değerlendirmeyi okura bırakmıştır.

2.1.101. Halil Soyuer'in "*Sonbahar Çiçekleri*"[197]

Halil Soyuer, kitabının ismini ön söz biçimindeki yazısının başlığı yapmış. Yazının ilk paragrafında "mukaddime" üzerine tespitlerde bulunmuş:

"Eski dönemlerde kitapların başına mukaddeme isminde konulan yazılar sonra kariye,

---

[193] Kukul, M. Halistin (1992), *Şeyh Şamil Destanı*, TDV.
[194] Kukul, M. Halistin (1992), *Kanije Kalesi*, TDV.
[195] Arıkan, Yunus (1992), *Al Gözlerini Avuçlarına*, Kitsan Matbaacılık, İstanbul.
[196] Kutucuoğlu, Müjdat (1992), *Afrolar Venüsler*, Net Ofset, Ankara.
[197] Soyuer, Halil (1993), *Sonbahar Çiçekleri*.

okuyucuya ismini almıştır, günümüzde ise ön söz olarak görünmektedir ”(Soyuer, 1993:3).

Halil Soyuer, neye vurgu yapacağını anlatmak için, şair Numan Kıyat’tan söz etmiş ve ondan bir dörtlüğü, yazısına almıştır. Numan Kıyat, şiirleri için “Ne yazık en güzeli, en hoşu bende kaldı” demektedir. Halil Soyuer, bu mısradan sonra “Aynen böyle işte. Yazılacak şiirlerin en güzelleri en hoşları henüz bende duruyor.” bilgilendirmesini yapıyor. Bu tespitleri, hem gerçek hem de bir oyun diye düşünebiliriz. Şairler, genelde şiirde geldikleri son noktayı bile, pek beğenmedikleri için “daha güzel şiirlerin kendilerinde saklı olduğunu” söylerler. Başka bir açıdan bu söylem – şiirlerin en güzeli bende söylemi – şairin okur katında yeterli yer bulamayacağı ihtimalini bertaraf etmeyi amaçlar. Yani şair, tatmin edici alkışı almadığında, okura, “daha güzel şiirlerimi yayımlamadım, siz beni takip etmeye devam edin” demeye çalışmaktadır. Bir oyun ya da bir gerçek olması çok önemli değildir. Önemli olan bu söylemin şairce olmasıdır.

2.1.102. Mustafa Neceti Karaer’in “*Ses Mimarlarımız’dan*”ı[198]

Ön söz “Şiir kitaplarına pek ön söz yazılmaz.” cümlesiyle başlıyor. Şiir kitaplarına ön söz yazılır ya da yazılmaz konusuna değinilmesini anlayamıyoruz. Geleneğin baskısını her an üzerinde hissetmek gerçek bir şair için doğru mudur? Ön söz yazmak yaygınsa, ben yazmadım oldu; ön söz yazmak yaygın değilse, ben yazdım oldu tavrını sergilemek gerçek bir şair tutumu olduğuna inanıyoruz.

Mustafa Necati Karaer, “üzerine şiir yazdığı bestecileri neye göre seçtiğini belirtmek için” ön söz yazmıştır. Besteciler şunlara göre seçilmiş:

“Hiçbiri hayatta değil. Hepsinin eserleri klasik olmuş ”(Karaer, 1993:5).

Bunların yanında, Karaer’in kişisel tercihlerinin de etkili olduğu ifade edilmiştir.

“Bugünkü neslin bazı kelimeleri anlamakta güçlük çekeceği” tahmin edilerek, eserin sonuna “küçük sözlük” eklendiği de hatırlatılmıştır.

[198] Karaer, Mustafa Necati (1993), *Ses Mimarlarımız’dan*.

2.1.103. Satılmış Çağlar'ın "*Ankara'dan Mektuplar*"ı[199]

Satılmış Çağlar, şiirlerini "deneme" diye niteliyor. Eserin içiriğinin "ülkemizin içine düşürüldüğü sosyal, siyasal ve doğal afetler karşısındaki heyecanlardan" oluştuğu dile getirildikten sonra, eserin teknik işlerinde yer alan kişilere teşekkür edilerek ön söz sonlandırılmıştır.

2.1.104. Cengiz Numanoğlu'nun "*Beytullah'ta Ben*"i[200]

Cengiz Numanoğlu, "Sunuş"unda, "Beytullah"ın madde ve mânâ yönünün ne olduğunu anlatmaya çalışmış.

2.1.105. Orhan Şaik Gökyay'ın "*Bu Vatan Kimin?*"i[201]

Orhan Şaik Gökyay, ön söze "çocukluğunun bir inanç ve şiir dünyasında geçtiğini" söyleyerek başlıyor. Yetişmesinde etkili olan kitapları "Ahmediye, Muhammediye, Vesiletü'n-necat ve Kur'an-ı Kerim" olarak sıralayan Orhan Şaik Gökyay, lise yıllarında hocaları arasında "İsmail Habib Sevük ve Mehmet Behçet Yazar"ın olduğunu dile getirmiş.

Şiirlerinin "hamâsi" olma sebebini "Türk milletinin Balkan, Birinci Cihan ve İstiklâl Savaşı"ndan dolayı "çalkantılar yaşaması" olarak gösteren Gökyay, "vatan sevgisinin ilk tohumlarını babasının söz ve düşüncelerinden aldığını" belirtiyor.

"Bu Vatan Kimin" şiiri için "bir zatın kendisine 'Bu şiir, Allah'ın vahyi olmadan yazılmaz' dediğini nakleden Orhan Şaik Gökyay, bu sözden sonra "yazdığı her vatan şiirinde bu zatın sözünü duyduğunu, vatan şiiri yazmanın Tanrı'dan kendisi için bir lütuf olduğunu" beyan ederek ön sözü tamamlıyor.

2.1.106. Sedat Umran'ın "*Aynada Gün Doğumu*"[202]

Aynaları çok önemseyen Sedat Umran, onlara "nüfûz edebilmek" için, aynaları "yaratış sürecinden geçirmeden" söz eder. Ayrıca, aynaların "ruhu" olduğunu da dile getirir.

---

[199] Çağlar, Satılmış (1993), *Ankara'dan Mektuplar*, Gül Yayınları, Ankara.
[200] Numanoğlu, Cengiz (1993), *Beytullah'ta Ben*, Pamuk Ofset, İstanbul.
[201] Gökyay, Orhan Şaik (2002), *Bu Vatan Kimin?*, Kültür Bakanlığı Yayınları, (ilk baskı 1994).
[202] Umran, Sedat (1995), *Aynada Gün Doğumu*.

Her yaratılmışın ruhu var mıdır? Aynanın ruhu kim tarafından verilecek? Bu ve benzeri soruların cevabı da ancak yine şairce olacaktır.

Sedat Umran'ın "ayna, ruh ve yaratış" kelimeleri kimi özne kılar? Elbette şairi. Şair, aynayı kendi işleviyle ele almıyor. Aynanın dış görüntüyü aksettirme hünerine hayran kalınmıyor. Şair, aynanın gösteremediği iç dünyayı aynaya gösteriyor. Aynalara şöyle denilmek isteniyor: "Sizin gösterdikleriniz sizin bedeninizdir. Bu bedenin ruhu şairlerin yüksek algısıyla ortaya çıkar."

Ayna şiirleri "kırkı aşkın"dır. "50 yılda" yazılmışlardır. Sanki şairimiz, her yıl bir defa aynaya bakmıştır. Şairin yaptığı, kendi ruhunu aynadan takiptir. Ayna, kendini hesaba çekmeyi temsil eder. Bir şairin veya bir kişinin ayna ile sıkı fıkı olması, kendi ruh kilosuyla fazla uğraşmasıdır diyebiliriz. Bedenimizin ağırlığını tartan aletler vardır, ama ruhumuzu tartan edevat yoktur. Bu boşluğu doldurmak için ayna, şair tarafından görevlendirilmiştir. Şair aynaya bakınca görüntü değil, ruhunun kilosunu, ruhunun rengini görür. Yukarıda geçen "yaratış sürecini" belki bu şekilde açabiliriz.

Sedat Umran, edebiyatımızda ayna ile ilgili şiir yazmış birkaç ismi sayar:

"Nâili, Bâki, Şeyh Galip, Hâmi, Cahit Sıtkı Tarancı, Hilmi Yavuz "(Umran, 1995:7).

Hâmi'den iki, Cahit Sıtkı'dan sekiz, Hilmi Yavuz'dan ise üç mısra alıntı yapar. Bunların dışında, Sedat Umran, dünya şiirinde önemli bir yere sahip olan Rainer Maria Rilke'nin "Orfeye Soneler III" şiirinin tercümesini de vermeyi ihmal etmez.

2.1.107. Salih Güngör'ün "*Karlı Dağlar Geçit Vermiyor*"u[203]

Salih Güngör, "Şiir yazmak Anadolu insanının harsındandır." diye söze başlamış. İlerleyen satırlarda "Anadolu insanının birçok hissini türkü ve ağıt ile yansıttığı" vurgulanmış.

Kitabın hazırlanmasında "son zamanlarda çevrede meydana gelen olayların etkili olduğunu" söyleyen şair, kitabın gelirini "Çankırı Üniversitesi Vakfı"a bağışladığını belirtmiş.

[203] Güngör, Salih (1995), *Karlı Dağlar Geçit Vermiyor*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

2.1.108. Mustafa Turan'ın "*Şafak Sökerken*"i[204]

Mustafa Turan "akıl ve fikir" kavramlarının önemine vurgu yapmış. Daha sonra bazı temalara ilişkin kendi şiirlerinden dörtlükler sıralamış. Şiirin ne olmadığı şöyle açıklanmış:

"Okuyucuya bir mesaj vermeyen, âhenkten ve duygudan çok çok uzak yapıtlara şiir denemez "(Turan, 1995:8).

2.1.109. Şükrü Alğın'ın "*Bir Damla Söz*"ü[205]

Şükrü Algın, "kitabında pek çok konuyu işlediğini" söylüyor. Şiir yazarken "ölümü düşünüyor, sevgiyi yudum yudum içiyor, bütün güzelliklerin sevgiden yana olduğuna inanıyor".

Şükrü Algın, birinci ve ikinci şiir kitaplarını "şiir denemesi" diye nitelendirmiş. Fakat yine de "değerli okurlardan" kendisiyle "bazı şeyleri paylaşma fedakârlığı" istemiş.

2.1.110. Hüseyin Erdoğan'ın "*Beşinci Mevsim*"i[206]

Hüseyin Erdoğan, "Beşinci Mevsim" başlıklı yazısında "Düşlere efsanedir yaşadığımız. Var oluş ile yok oluş arasında, hayatın olgu anlamı düşündürücüdür. Burada yapılması gereken; kötü davranışları bırakıp, davranışın güzelliğini göstermektir." dedikten sonra "insanların tarih boyunca kitlesel ya da ferdi özgürlük ve Tanrı arama mücadelesi" verdiğini vurgulamış.

2.1.111. Mehmet Ergönül'ün "*Seher Yeli*"[207]

Mehmet Ergönül eserinin son şiirinin son dötlüğü ile sunuşa başlamış:

"Çiçek kurumuş dalda
Ağu lezzeti balda
Bir arpa boyu yolda
Yıllardır koşuyorum "(Ergönül, 1996:5).

---

[204] Turan, Mustafa (1995), *Şafak Sökerken*.
[205] Alğın, Şükrü (1996), *Bir Damla Söz*, Şurkav Yayınları, Şanlıurfa.
[206] Erdoğan, Hüseyin (1996), *Beşinci Mevsim*, Can.
[207] Ergönül, Mehmet (1996), *Seher Yeli*, Osmanlı Matbaası.

Şair, sunuşun devamında, yukarıda da belirtildiği üzere, şiir yolunda ses getirememenin hüznünü ve "Arapgir"in şahsı üzerindeki etkisini dile getirmiş.

2.1.112. Mikâil Bayram'ın "*Sarayi Divançesi*"[208]

Bir akademisyen olan Mikâil Bayram, "Sunuş"unda hayatını ve bilim alanında yaptıklarını anlatmış. Şair akademisyen, kendini, "çalışarak şair olan şairlerden" sayıyor. Aruzla şiir yazmayı ise şöyle açıklıyor:

"Şair gönüllere eski şiirimizin rüzgârını estirmek "(Bayram, 1997:10).

2.1.113. Hüseyin Peker'in "*İnsan Arkadaşınındır*"ı[209]

Hüseyin Peker, "Şiir hiçbir zaman yitmez."diyor. "Şiirin kendisine kapı aralığından baktığını" söylüyor. "Kapı aralığı" ifadesi ne tam gelmeyi ne de tam gitmeyi gösterir. Yazının sonuna doğru Hüseyin Peker, "yeni bir noktada olduğunu" bu noktada "şiire devam ya da tamam" kararı alması gerektiğini dile getiriyor.

2.1.114. Mehmet Yücel'in "*Özgürlük Güneşi*"[210]

Mehmet Yücel, şiirlerini sevgi eksenli yazdığını belirtmenin yanında sevmenin önemine de vurgu yapmış. Fakat ön sözde yer alan iki cümle boşlukta asılı kalmış:

"Şiir yazmak kadar okumak da bir sanattır. Nerde teknik geri kalmışsa orada şiir ileridedir "(Yücel, 1997:1).

Bu cümlelerden birincisi ilk paragrafta, ikincisi ise son paragraftan bir önceki satırda yer almış. Her iki cümlenin dile getirdikleri tartışma konusudur. Ama en önemlisi bu ön sözle alakalarının olmamasıdır.

2.1.115. İsmail Acarkan'ın "*Gül Aşkın Ülkesidir*"i[211]

İsmail Acarkan, "ön söz"ünde sadece sevgiden bahsetmiş. Dört sayfalık yazıda "sevgi" kelimesi yüz defa kullanılmış. Hayatın sevgiden ibaret olduğu dile getirilen yazıda, sevginin "bozulmamış, kutsal formda" olmasına dikkat çekilmiş.

---

[208] Bayram, Mikâil (1997), *Sarayi Divançesi*, Damla Ofset, Konya.
[209] Peker, Hüseyin (1997), *İnsan Arkadaşınındır*, YKY, İstanbul.
[210] Yücel, Mehmet (1997), *Özgürlük Güneşi*, Eldim Ofset, İstanbul.
[211] Acarkan, İsmail (1998), *Gül Aşkın Ülkesidir*, Vural Yayınları, İstanbul.

2.1.116. Talât Halman'ın "*İki'ler*"i[212]

Talât Halman, sunuda "Az kelimeyle öze varmak istediğini, 500'e yakın 'ikilik' kaleme aldığını, aruz veznini kullanmakla beraber aruzu egemen kılmadığını, vezin ve kafiyenin önemli olmadığını, 'iki'ler'in bir şiir yaşamı kabul edilmesinin asıl amaç olduğunu" dile getirmiş.

2.1.117. İbrahim Özcan'ın "*Bebekler Beyaz Ağladı*"sı[213]

İbrahim Özcan üç paragraflık bir sayfa uzunluğunda bir ön söz yazmış. Birinci paragraf, mensur şiiri andırır biçimde düzenlenmiş. "Şiir olmasaydı yüreğim insanlara açılmakta cömert olmazdı. İç dünyam ortayerde başıboş kalmazdı."diyen şairimiz, öfkelenir ve "Bunca başıboşluk varken memlekette; iç dünyamın canı cehenneme."der.

İkinci paragrafta şiir kitabının baskısı aşamasında yaşanılan sıkıntılar, şiirlerde "Anadolu Türkçesi" kullanıldığı, kimseye edebiyat dersi vermenin amaçlanmadığı anlatılmış. Son paragrafta ise kitap için şaire yardım edenlere teşekkür sunulmuştur.

2.1.118. Yılmaz Karakoyunlu'nun "*Rubailer*"i[214]

Yılmaz Karakoyunlu, "ön söz"ünde rubai türünün özelliklerinden, rubainin dünya ve Türk edebiyatındaki temsilcilerinden ve rubai kalıplarından söz etmiş.

2.1.119. Mehmet Erdoğan'ın "*Sessizlik Bozgunda*"sı[215]

Mehmet Erdoğan, eserine isim koyma serüveninden söz etmiş. Sonunda "uzun bir şiirinin ismi olan Sessizlik Bozgun"u isim seçmiş. Şair "kün" emri ile "sessizliğin bozulduğunu, bozguna uğradığını" düşünüyor.

2.1.120. Müslüm Üzülmez'in "*Hazinenin Anahtarı*"[216]

Müslüm Üzülmez, "ön söz"ünde, eserinin hem kendisine hem de babasına ait şiirlerden oluştuğunu söylüyor. "Amatörce yazmayı" sevdiğini söyleyen Müslüm Üzülmez, şiir için farklı bir tanım getirmez.

---

[212] Halman, Talât (1997), *İki'ler*, Bilgi Yayınevi.
[213] Özcan, İbrahim (1998), *Bebekler Beyaz Ağladı*, Bandırma Basımevi, Bandırma.
[214] Karakoyunlu, Yılmaz (1998), *Rubailer*.
[215] Erdoğan, Mehmet (1999), *Sessizlik Bozgunda*, Nil Yayınları, İzmir.
[216] Üzülmez, Müslüm (1999), *Hazinenin Anahtarı*, Ladin Matbaacılık, İstanbul.

2.1.121. Soner Göktan'ın "*Gece Yarısı Söylenceleri*"[217]

Soner Göktan, ön sözde "kitabının başına şiir üstüne yazılar koyduğunu, bunlardan ikisinin şiir anlayışını yansıttığını, ama bugün o anlayışların birçoğunu kabul etmediğini, yani şiir anlayışının geliştiğini ve kitaptan beklentisinin sadece paylaşmak olduğunu" dile getirmiş.

2.1.122.Mahsun Dönmezer'in "*Dertli Şiirler*"i[218]

Mahsun Dömezer, "Afganistan'ın perişan hâlinin" kendisini çok etkilediğini ve "acısını paylaşacağı kişi bulamadığı için şiir yazdığını" vurgulamış.

2.1.123. Abdurrahim Karakoç'un "*Yasaklı Rüyalar*"ı[219]

Abdurrahim Karakoç, şu sözlerle söze başlıyor:

"Her kitabın başına bir ÖN SÖZ yerleştirmek teamül hâline geldi. Sanki ÖN SÖZ yazılmazsa kitap çıplak kalacak "(Karakoç, 2000:3).

Ön söz olmadığında "kitap çıplak kalır" ihtimali ön söz yazmanın değerini artırıyor. Fakat ön söz yazmak şimdilerde başlamış değil. Özellikle Tanzimat edebiyatında önemli bir yer tutmuştur.

2.1.124. Ferman Karaçam'ın "*Aşk Buzlu Bir Yanardağ*"ı[220]

Ferman Karaçam, kitaplarına gösterilen ilgiye bakarak şöyle bir yargıya varmıştır:

"Yeryüzünde kutlu bir geleceği özleyen yürekli insanların sayısının artmakta olması içimi ferahlattı "(Karaçam, 2000:4).

Bir şiir kitabına gösterilen ilgiden yola çıkarak "kutlu bir gelecek" için ümitli olmamız doğru mudur? "Kutlu bir gelecekten" kasıt nedir?

Ferman Karaçam'ın ümidini şöyle yorumlarsak kıymetli kılabiliriz: Bugün maddenin ve teknolojinin sesine kapılmış insan, gerçek varlığı olan hislerle, duyarlılıklarla bağını

---

[217] Göktan, Soner (1999), *Gece Yarısı Söylenceleri*, Çalıkuşu Yayınevi, İstanbul.
[218] Dönmezer, Mahsun (1999), *Dertli Şiirler*, Bilge, İstanbul.
[219] Karakoç, Abdurrahim (2000), *Yasaklı Rüyalar*, Alperen Yayınları, Ankara.
[220] Karaçam, Ferman (2000), *Aşk Buzlu Bir Yanardağ*.

zayıflatmıştır. Bu zayıflıktan kurtulmaya başlamanın bir işareti de hislerle iç içe olan şiire ilgidir. Bu ilgi "kutlu bir geleceğin" habercisi olabilir.

2.1.125. Rahime Kışlal'ın "*Kentler Yıkıldı İçimde*"si[221]

Rahime Kışlal, "sunu"sunda şiiri on bir ayrı cümlede tanımlamaya çalışmış. Tanımlar şiir tadında. Şiir yazmayı "martı peşinden koşmaya" benzeten şair, önemli bir soru soruyor:

"Amaç martıyı mı yakalamak yoksa koşmayı mı öğrenmek?"(Kışlal, 2000:2).

Cevabı verilmeyen bu sorunun, şiir ile uğraşan herkese, "sen de haklısın" diyecek biçimde olduğunu söylemekle yetinebiliriz.

2.1.126. Hasan Cihat Örter'in "*İki Satırlık Şiirler*"i[222]

Hasan Cihat Örter, hayat için "sabrın, ümidin ve gayretin" önemini vurgulamış. "Hayatın asıl öğretmen olduğunu" belirten şair, "gönül sesi"nin hayata hâkim olmasını istemiş.

Şiirlerin "iki satırlık" olması şöyle açıklanıyor:

"Cilt cilt yazılmış ansiklopedilerden çıkarmış olduğumuz anekdotlar bile bazen tüm ciltlere bedeldir. Şiirlerim iki satırlık. Hakk'tan aldığım ilhamla sizlere ulaştırdığım anafikirleri "(Örter, 2000:15).

2.1.127. Osman Eğri'nin "*Muhabbet Bağı*"[223]

Osman Eğri, "Başlangıç" isimli yazısında "Bektaşilik'in tarihinden, neleri öncelediğinden, neler başardığından" söz etmiş. Bizlerin "bu köklere" sahip çıkmamız gerektiğini vurgulayan şair, "eserinin bu amaçla yazıldığını" hatırlatmış.

2.1.128. Uğur Arslan'ın "*Deniz Feneri Şiirleri*"[224]

Uğur Arslan "şiirlerini gecelerin sabahlarında yazdığını" belirterek söze başlıyor. Şiiri tarif ermeyi de unutmuyor:

---

[221] Kışlal, Rahime (2000), *Kentler Yıkıldı İçimde*, Kubbealtı Yayınları, Malatya.
[222] Örter, Hasan Cihat (2000), *İki Satırlık Şiirler*.
[223] Eğri, Osman (2000), *Muhabbet Bağı*, Horasan Yayınları, İstanbul.
[224] Arslan, Uğur (2000), *Deniz Feneri Şiirleri*, Bahar Yayınları, İstanbul.

"Şiir delilikle-velilik arasındaki ince çizginin mısralara yansıyışı…"(Arslan, 2000:10).

"Çabasını 'birşey' olabilmek değil, 'birşey' bırakabilmek adına olduğunu" vurgulayan Uğur Arslan, sözü aşka getirmiş ve şu ihtimalli kehânet ile yazısını sonlandırmış:

"Belki de kıyamet son 'Günahsız Aşk' yaşandıktan sonra kopacak…"(Arslan, 2000:11).

2.1.129. Ruhi Sağlam'ın "*Sevgi Dedikleri*"[225]

Ruhi Sağlam sekiz cümlelik bir ön söz yazmış. Cümleler birer özlü söz edası taşıyor:

"Ya ben kavramları yanlış biliyorum, ya da kavramlar yanlış "(Sağlam, 2000:4).

Bu cümleden sonraki cümleler "değer" kavramı etrafında şekillenmiş:

"Kör kuyuya düşmüş olanlara atılan her ipin değeri vardır. Değerinden bir şey kaybetmeyen ancak değerdir. Dengeyi bozan oyunu bozar ve değerler alt üst olur. Adalet senin vicdanındadır. Bu bir değerdir "(Sağlam, 2000:4).

2.1.130. Mustafa Sağlam'ın "*Ya Tanrılar Aşık Olmasaydı*"sı[226]

Mustafa Sağlam, bir sayfalık ön sözde "huylarından, sevdiklerinden, gezip gördüklerinden, ölüm ve zaman ile olan ilişkisinden" söz etmiş. Şiire ilişkin tek cümle şöyle:

"Sanatın her dalında felsefe, şiirde derinlik olması gerektiğine inanırım "(Sağlam, 2000:5).

2.1.131. Osman Yılmaz'ın "*Bir Akşam Üstü*"sü[227]

Osman Yılmaz, eserini "güzeli yakalama uğruna bir koşu" şeklinde tanımlamış. Şiirlerini "çok daraldığı" zamanlarda yazdığını söyleyen şaire, "Niçin daraldın?" diye sorabiliriz. Bu soruyu "güzeli yakalama koşusu" şairi "daraltmıştır" şeklinde cevaplayabiliriz. Şair bir seçim yapmak durumundadır. Ya "güzeli yakalamaya" çalışmamalı ya da "güzeli yakalama zahmeti için" şikâyet etmemelidir.

---

[225] Sağlam, Ruhi (2000), *Sevgi Dedikleri*.
[226] Sağlam, Mustafa (2000), *Ya Tanrılar Aşık Olmasaydı*?.
[227] Yılmaz, Osman (2001), *Bir Akşam Üstü*.

Mısralarını "dostlarına uzanan bir deste gül" sayan Osman Yılmaz, ayrıca mısralarının "kabule lâyık bir dua" olmasını da diler.

2.1.132. Necdet Karasevda'nın "*Tükeniş Saati*"[228]

Necdet Karasevda, şiiri "kelimelerin sihirli elbise giymesi ve bir sır" olarak görüyor. Ahmet Hâşim ve onun "şiirde anlam kapalılığı" taraftarı olduğu hatırlatılıyor ve bu şiir kitabının da "aynı zeminde" olduğu vurgulanıyor.

2.1.133. Nurdane Uzun'un "*Duygulardan Esintiler*"i[229]

Nurdane Uzun, "üçüncü kitabını yayınladığını, şairin bir arı gibi olduğunu, şiirlerini evladı yerine koyduğunu, öykü yazmaya da başladığını" dile getirmiş.

2.1.134. Oktay Benson'un "*Al Yüreğini Eline*"si[230]

Oktay Benson "çiçek" diye simgelediği şiirlerini , "dostlarının kendi çiçekleri arasına katmalarını; yine dostlarının gönüllerinin engin, gönül bahçelerinin zengin olmasını" dilemiş.

2.1.135. Mustafa Özçelik'in "*Gül ve Hançer*"i[231]

Mustafa Özçelik, "Sunuş"una Yunus Emre'ye ait bir beyit ile başlamış, Nef'i'den aldığı bir beyit ile de "Sunuş"unu tamamlamış.

Mustafa Özçelik, "Sunuş"unda "ilk şiirinin 1979 yılında çıktığını, şiir alanında Necip Fazıl'ı, Sezai Karakoç'u, Yunus Emre'yi, Mehmet Âkif'i, Cahit Zarifoğlu'nu örnek aldığını, asıl şiirin bu şairler çizgisinde var olacağını, Cahit Zarifoğlu'nun yetişmesinde, kendisi için büyük katkı sağladığını" dile getirmiş.

2.1.136. Halil Altuntaş'ın "*O'na Doğru*"su[232]

Halil Altuntaş "ön söz"üne "Şiir şairin işi. Ben yalnızca, duygularımı söz ölçeğinde yansıttım." cümleleriyle başlıyor. Buradan biz "Ben şair değilim." anlamını çıkarıyoruz. Şiir "okuyucunun, şairin duygularıyla 'hasbihâl'inden başka bir şey

---

[228] Karasevda, Necdet (2001), *Tükeniş Saati*, Kuşak Ofset, Ankara.
[229] Uzun, Nurdane (2001), *Duygulardan Esintiler*.
[230] Benson, Oktay (2001), *Al Yüreğini Eline*, Elçi Kültür Edebiyat Dergisi, İstanbul.
[231] Özçelik, Mustafa (2002), *Gül ve Hançer*.
[232] Altuntaş, Halil (2002), *O'na Doğru*.

değildir " şeklinde tanımlanmış. Yani şairin yaşadığı duyguyu anlamak, o duyguyu duymak bir metnin şiir olması için yeter sayılmış. Ölçü, şiirsel biçim, kafiye, redif, imge, sanatlı söyleyiş önemli değildir. Burada okuyucuya çok iş düşüyor. Sanki okuyucu şair yapılıyor. Çünkü okuyucu gerekli "hasbihâli" yapamadığında şiir var olamayacaktır. Bu çıkarsamamız ön söz sahibi tarafından şöyle dile getiriliyor:

"Şiiri şiir – şairi de şair – yapan okuyucudur "(Altuntaş, 2002:5).

"Ön söz"ü fazla uzatmak istemeyen Halil Altuntaş "Diğer söyleyeceklerim ise, daha önce söylediklerim. Onlar da kitabın içinde." cümleleriyle yazısını bitiriyor. Böylece geçmişe, şimdiye ve geleceğe ait bütün sözlerini tamamladığını, kendini sözsüzlüğe hapsettiğini kabul ediyor.

2.1.137. Seca Hayriye Dilhun'un "*Leylâ Bende En Leylâ*"sı[233]

Seca Hayriye Dilhun, mensur şiire örnek olabilecek tarzda bir mukaddime yazmış. Doğduğu yere ve zamana vurgu yapmış. Doğumunu parantezin açılması, ölümünü parantezin kapanması olarak takdim eden şair, parantezin içini dolduran her şeyi, şiir kabul etmiş diyebiliriz.

2.1.138. Hanifi Şimşek'in "*Benim Yurdum*"u[234]

Hanifi Şimşek, "sunu"sunda "nerede doğduğunu, babasını, gurbet hayatını, yüzlerce şiirini kaybettiğini, türküleri çok sevdiğini, 'Benim Yurdum' şiiri ile Avrupa'da birinci olduğunu" anlatmış.

2.1.139. Hasan Canpolat'ın "*Çok Güzeldir Anadolu*"su[235]

Hasan Canpolat, ön sözünde "büyüklerine saygı, küçüklerine sevgi" sunmuş, kitabında 2002 yılına kadar yazdığı "136" şiirin yer aldığını belirtmiş. Ayrıca şairlere dair bir iddiada bulunmuş:

"Bilirsiniz ki, şairler duygu ve düşüncelerini kaleme alıp, kitaba dökmeden rahat edemezler "(Canpolat, 2002:3).

---

[233] Dilhun, Seca Hayriye (2002), *Leylâ Bende Ey Leylâ*.
[234] Şimşek, Hanifi (2002), *Benim Yurdum*, Can Yayınları, İstanbul.
[235] Canpolat, Hasan (2002), *Çok Güzeldir Anadolu*.

Şairlerin şiirlerini "kitaba dökme" gerekçelerini tahmine çalışalım, yani yukarıdaki cümlenin "söylemek istediğini" sıralayalım:

a) Şair şöhret için vardır.

b) Şair şiirlerini okura sunmakla içindeki zehri dışarı atar.

c) Şairler kendilerini yazının ustası görürler. Ustalık taslarlar.

d) Şairler konuşuluyor olmalarını çok severler.

e) Hemen her şair toplum için en mükemmel reçetenin kendilerinde olduğunu düşünür. Bu nedenle şiir ile şuurlara dikey geçiş peşindedirler.

2.1.140. İbrahim Baştuğ'un "*Kavis*"i[236]

İbrahim Baştuğ, "Kavis" eserini, yayımlanmış kitaplarından daha önce yazmaya başladığını, dolayısıyla diğer kitaplarını kuşattığını, "Kavis"in başlangıçta ve gelinen noktada söz hakkına sahip olduğunu bildirmek için "Zorunlu Birkaç Söz" başlıklı ön sözünü yazmıştır.

2.1.141. Mehmet Ömür'ün "*oyuncAŞKçı*"sı[237]

Mehmet Ömür, iki paragraflık ön söz yazmış. Birinci paragrafta "şair olma iddiasının olmadığını" vurgulamış. Şair kendini "aşk şiirlerinin iddiasız yazarı" sayıyor. İkinci paragrafta kitabın amacını açıklamış. Kitapta "Kalbe, ruha, göze takılanları ve aşkı paylaşmak" amaçlanmış.

2.1.142. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*"i[238]

Hüseyin Çetinkaya beş paragraflık bir ön söz yazmış. Paragraflardan biri parantez içine alınmış. Diğer paragraflar sırasıyla;

"Benim boyverdiğim toprak…, benim büyüdüğüm toprakta…, benim yaşadığım toprakta…, benim öldüğüm toprakta…" ifadeleriyle başlıyor.

---

[236] Baştuğ, İbrahim (2003), *Kavis*, Can, İstanbul.
[237] Ömür, Mehmet (2003), *oyuncAŞKçı*, Scala, İstanbul.
[238] Çetinkaya, Hüseyin (2003), *Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*, Kaya-lık San. Kit.

Biz bu toprakların ilginç özelliklerini işaret edeceğiz. Şair "boyverdiği toprağın dörtyol ağızları olmadığını, ırmakları ve çocuklarının hiç kaybolmadığını" dile getiriyor. Fakat "yıldızları sık sık kaybolur." ilgili yerlerin.

Şairin "büyüdüğü toprakta mezartaşı" yokmuş, orası "ölümsüzler mülkü ve şuara bükü"ymüş.

"Mezartaşı" ölümlü olmayı mı, yoksa ölümsüz olmayı mı temsil eder? Hiç "mezartaşı" olmayan yerde yaşayan var mıdır? Eğer yaşayan olsaydı "mezartaşı"nı yerine koyan olurdu.

2.1.143. Fikret Kuşçuoğlu'nun "*Çiçek Açtı Şiirler*"i[239]

Fikret Kuşçuoğlu, daha önce "*Arayış*" ve "*İzi Kalacak*" isimli şiir kitaplarını yayınladığını belirterek "sunuş"a başlamış. "Bugüne dek yazılan, işlenen konulara yeni bir ses getirmeye çalıştığını" belirten şair, "okumanın, öğrenmenin, çalışıp çabalamanın, sağlık ve mutluluğun, iyimserliğin, çevre bilincinin önemine değindiğini" vurgulamış. İyi temennilerle yazıya son verilmiş.

2.1.144. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Biz ki Abdalız ve Çıraklarız*"ı[240]

Hüseyin Çetinkaya kendi şiirinin özelliklerini şöyle sıralamış:

"Şiirim, dilotu yemiş çocukların dilidir, bir şamanın tevt gitmesidir, cinnetidir. Şiirim baldıranın külüdür. Şiirim sağalmış bir dil yarasıdır "(Çetinkaya, 2003:5).

Şair bu eserinde "Şamanların, abdalların, Türkmenlerin, beglerin ve begdeşlerin hâllerini" anlatmıştır. "Kültür sahiplenilemez."fikrini taşıyan Çetinkaya, yazısının sonuna dört mısra ekler:

"Hüzün ki viranelerde küskün bir güldür. / Ben onu geçiyorum. / Başka bir şey demiyorum. / İcazetimi halk versin "(Çetinkaya, 2003:5).

2.1.145. Muammer Erkul'un "*Sen İstanbul Olsaydın*"ı[241]

Muammer Erkul'un "ön söz"ü şu sözlerden oluşmakta:

---

[239] Kuşçuoğlu, Fikret (2003), *Çiçek Açtı Şiirler*, Ufuk Matbaacılık, İstanbul.
[240] Çetinkaya, Hüseyin (2003), *Biz ki Abdalız ve Çıraklarız*, Kaya-lık San. Kitapları, İstanbul.
[241] Erkul, Muammer (2003), *Sen İstanbul Olsaydın*, Nesil Yayınları.

“Öğrendim:

…..

‘Sevmek; itaattir, efendim!..’”(Erkul, 2003:9).

Burada öğrenilmiş olan “Sevmek; itaattir, efendim!..” değildir. Öğrenilmiş olan, şairin beş nokta ile “…..” göstermiş olduğu boşluğa koyulan veya koyulacak olandır.

2.1.146. Birhan Keskin’in “*Y’ol*”u[242]

Birhan Keskin, “her gün” sözünü otuz beş kez tekrarlamış. Şair “her gün” neler yaptığını veya neler yapmadığını anlatmaya çalışmış. “Sunu”nun parantez içine alınmış “Ya da bir parça matematik” şeklinde ikinci bir başlığı var.

Yazı, en azından, matematiğin basit dört işlemini alt üst etmiş. Kesirli sonuçlar çok farklı. Şair “kesirli karabasan”dan yazının sonuna doğru uyanıyor ve “Bana ne bunlardan. Dünyanın merkezi sendin her gün ben senden uzayan uçsuz bucaksız bir kara. Karrrrrrrrrraaaaaaaaaaaaa.” diyor, yani “diyor”dan bağırmaya geçiyor.

2.1.147. Cevat Bayraktar’ın “*İstanbul’dan Horyatlar*”ı[243]

Cevat Bayraktar “ön söz”ünde “horyat”a dair şunları söylemiş:

“Türkiye’de fazla tanınmayan, Kerkük’te yaygın olan ve Azerbaycan’da ‘Beyatı’ adını alan ‘Horyat’ hacmi küçük manası büyük, cinaslı bir şiir türüdür.”(Bayraktar, 2006:2)

Cevat Bayraktar ayrıca, “Refet Körüklü”nün teşvikiyle “hoyrat” yazmaya başladığını, İstanbul’da yazıldığı için “İstanbul’dan Horyatlar” isminin kitaba verildiğini dile getirmiş.

Ön söz “Türkiye’mizin Türk dünyasının daha güzel ve daha iyi günlere kavuşması…” temennisiyle sonlandırılmış.

---

[242] Keskin, Birhan (2006), *Y’ol*, Metis, İstanbul.
[243] Bayraktar, Cevat (2006), *İstanbul’dan Horyatlar*.

2.1.148. Mehmet Tüfekçi'nin "*Vatan Ana*"sı[244]

Mehmet Tüfekçi "Sunuş"unda "Şiirlerinin daha çok vatan sevgisi üzerine olduğunu ve 1970'li yılların olumsuz havasını taşıdığını; eşi ile olan bir anısını; kadının etkin bir varlık olduğunu; vatanın hakiki sahibinin ana olduğunu; eserini bütün Türk analarına armağan ettiğini" dile getirmiş.

2.2. Poetik Tarzlı Olmayan Manzum Ön Sözler

2.2.1. Tevfik Fikret'in "*Rübâb-ı Şikeste*"si[245]

Fikret, şiirlerini okuyucularına ithaf ediyor. Neşreyleme sebebi maraziliğe oturmakta. Fikret'in bir ümidi var: Şiirleri okunurken birilerine gözyaşı döktürmesi. "Ağlarım, ağlatamam" diyen anlayış ile tamamen zıt. Fikret, hayatının devam yeteneğini, okurlarının gözyaşına bağlıyor. İçinde bulunduğu bütün olumsuzlukları gözyaşı temizleyecektir. Ayrıca fazla gözyaşı da istemiyor. Sadece iki üç damla…

İkinci olarak, okurların kendi dertlerini teskin etmek için, şiirden medet ummaları vurgulanıyor. Fikret'e göre dünyada herkesin elemi var. Bu elemler, biraz olsun gözyaşı ile dışarı atılacaktır. Gözyaşı ise şiir sayesinde vücut bulacaktır. Hattâ şiir ile değil Fikret'in şiiri ile. En iyi yaşayanlar bile, Fikret'e göre, hisleri bakımından hor görülenlerle aynı derecededir. Yani iyi yaşayanlar da ağlar, üzülür.

Şiir boyunca okuyucuya övgüler yağdıran Fikret, son mısrada fazla açık vermeden hakaret edercesine şiiri tamamlıyor: "Aynı çamurdan bu yığın". Çamur ve yığın kelimeleri, insanların kimyasına eksiklik etiketi vurmaktadır. Bu hem yaratana hem de yaratılana karşı kırgın olmayı belirtir. Aslında Fikret işini garantiye almaktadır. Sanki, "Ben üzüntü, moral bozukluğu nedir bilmem." diyen okuyucuya peşin cevap veriliyor: Sana "yığın" ve "çamur"sun diyerek ben senin duygu dünyanı alt üst etmesini bilirim… Bununla beraber başka mânâ çıkarmak da mümkündür. Belki de Fikret, çamur ve yığın sözü ile herkesi değil de, kendisi gibi gözyaşından medet umanları işaret etmiştir. Bunca muğlaklık ve rengi değişen mısralar ile şair okuruna karşı

---

[244] Tüfekçi, Mehmet (19??), *Vatan Ana*, Gümüş Basımevi.
[245] Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (2004), Tevfik Fikret-Bütün Şiirleri, Sayfa 260-261, TDK Yayınları, Ankara.

samimi davranmıyor. Hâlbuki kendisi okurdan gelen samimiyete sarılmaktadır. Psikolojik çelişki, şiirin acı tadı olmuş.

2.2.2. İlhami Bekir Tez'in "*24 Saat*"i[246]

İlhami Bekir Tez, "Mukaddime" başlıklı ve altı sayfa uzunluğundaki şiirinin sonlarına doğru "Yirmi dört saatta neler olmaz / Saatler boşalır dolar / Saatlar dolar boşalır" diyor.

Şiirde "oku" emri birçok kez tekrar edilmiş. "Okuma" işini kimin yapacağına ilişkin yine birçok isim sayılmış ve bir noktada "Hûlasa her neysen, Oku!" denilmiştir. Okurun ne okuyacağı da açıklanmıştır. Okur, şairin "Salça katılmamış eserini ve ıstırabını" okuyacaktır.

2.2.3. M. Niyazi Akıncıoğlu'nun "*Haykırışlar*"ı[247]

"Okuyucularıma" başlığını taşıyan şiir iki dörtlükten oluşmuş. İlk dörtlükte tezatlar dile getiriliyor: "Gündüz fenerle gezmek, güneşe kandille çıkmak."gibi. Bu tezatlar, biraz aklı zorlamakla beraber, derin duyuşların, tedirginliklerin eseri de sayılabilir.

Üçüncü mısrada "kalbi koparıp atmaktan" söz edilmektedir. Hâlbuki kalp hayat için olmazsa olmazdır. Şair, onunla yaşamamayı tercih ediyor, ama başaramıyor. Sanki kalp bir atom bombasıdır. Şair onu söküp atabilirse büyük bir etki uyandıracaktır. Şair, yüzyıllarca unutulmayacak bir olay meydana getirme çabası, sevdası ve arzusundadır.

M. Niyazi Akıncıoğlu, eserinin "ateş, yıldırım ve bora" ile dolu olmadığını vurguluyor. Ahmet Hâşim'e bir gönderme yapılıyor. Şair, eseri için bir değerlendirme yapanlara "bir tırmanış gerçekleştirdiğini ve adımının boyunu mısralarında aramaları gerektiğini" hatırlatır. İyi bir noktaya getiriliyoruz. En büyük "adımın" şiirlerde yer aldığı iddia ediliyor. Soyut bir adım olduğu için doğruluğunu kabul edebiliriz.

2.2.4. Behçet Necatigil'in "*Yeldeğirmenleri*"[248]

Behçet Necatigil, bu ön sözde kendini "hülyalarıyla yaşayan" biri olarak takdim eder. "*Yeldeğirmenleri*" eserini ise "şairliğinin bir yadigârı" sayar.

---

[246] Tez, İlhami Bekir (1929), *24 Saat*.
[247] Akıncıoğlu, M. Niyazi (1938), *Haykırışlar*, Ankara Kitapevi, Bursa.
[248] Necatigil, Behçet (1942), *Yeldeğirmenleri*.

"Hulyalarıyla yaşardı

Bir Behçet Necati vardı

Şairliğinden yadigâr

Bu YELDEĞİRMENLERİ kaldı "(Necatigil, 1942:3).

Eserin ismi önemlidir. Niçin "Yel değirmenleri"? Şair, şiir yazmada "ilhamın" önemli olduğunu, her şeye rağmen üretimi becerdiğini, şiir yazmanın biraz teknik bir iş olduğunu vurgulamak istiyor. "Hülya" yani hayaller olmasaydı Behçet Necati, sonra şairlik, sonra da şiir kitabı olmayacaktı. Diyebiliriz ki "hülya" Behçet Necati isimli değirmeni harekete geçiren bir yel, bir rüzgâr olmuştur. "Hülya" yeli ile Behçet Necati değirmeni birleştiğinde ortaya "yeldeğirmeni" çıkmıştır. Bu dört mısralık ön söz bize, şiir denilen ürünün nasıl üretildiğini öğretiyor. Şair her şiirini yazarken "yel + kendi" formülüyle şiiri üretir, üretebilmiştir, üretecektir.

2.2.5. Hüseyin Ulaş'ın "*İçimdeki Dünya*"sı[249]

Hüseyin Ulaş'ın eserinin başında üç adet manzum "takdim" bulunmaktadır.

Takdim I

Üçer mısralık iki bölümden oluşan bu "takdim"de "ben ve ruh" tarifi ve "tanrı"ya yalvarış ağır basmaktadır. İlk iki mısra tariflere, son mısralar ise "tanrı"ya yalvarışa ayrılmıştır.

Hüseyin Ulaş, "ben" i şöyle tanımlar:

"Ben, meçhul dünyalarda bilinmez bir diyarım

Sükût bahçelerinde çiçek açan baharım "(Ulaş, 1944:5).

Hem "meçhul dünya" hem de "orada bilinmez olmak" çok saklı olmayı vurgular. Boğulma eyleminin başka bir tarifi ancak böyle olur. Şair, artık o kadar bunalmıştır ki "Gitmek istiyorum bir yere, yol göster Tanrım!" diye yalvarmaktadır. Bu dua kabul edilse bile, şairin gideceği yer yine "bilinmez ve meçhul" olacaktır. Çünkü duanın içinde yer ismi verilmiyor; sadece "bir yere" deniliyor. İkinci mısrada şair, kendini tanımlarken "Ben baharım" diyor. Sonraki mısrada ise "gitmek istiyor". Baharın

[249] Ulaş, Hüseyin (1944), *İçimdeki Dünya,* Damla Mecmuası Neşriyatı, İstanbul.

gitmesi, kendi yerini sonbahara bırakması değil midir? Demek ki bahar bile "bilinmez" yerlerde yaşamaya tahammül edemiyor. Bahar bile insanın olduğu yeri istiyor. İnsan, bahar için bir iltifatçıdır. "İltifatsız meta zâyi" olduğuna göre, baharı, dolayısıyla şairi haklı görebiliriz.

İkinci üç mısra "ruh" üzerinedir. "Dünyanın semasında ruhum, yanan bir güneştir / Ruhum, dünyaya ışık, beni yakan ateştir." mısralarında tarif ve tenâkuz vardır. Şair, ruhunu güneş yapmıştır. Lâkin şikâyeti vardır. Çünkü başkalarına yâr olan ruh, şaire karşı ateş olmaktadır. Güneş kendini yakar mı? Eğer güneş kendini yakıp kül etseydi, güneş diye bir varlık kalır mıydı? "Beni yakan ateştir" ifadesinde olumsuza vurgu yapıldığı açıktır. Yani şair, ruhum "beni yakan, kül eden, bana akla gelmeyecek sıkıntılar yaşatan ateştir" demek istemiştir. İşte bu iddia ile güneş gerçeğinin uyuşmadığını söylüyoruz. Şair, bu bölümün sonunda şöyle dua eder: "Bu iki kutbu Rabbim! Sen çizdin, sen birleştir!" "İki kutup" "ışık olan ruh" ile "ateş olan ruh" olabileceği gibi, şairin "ben"i ve "ruh"u da olabilir.

Takdim II

Hüseyin Ulaş, şiir yolu ile kendini "takdim etmeye" devam eder. Sevgisinden, kederinden, ümitlerinden, arzularından, rüya ve şarkılarından söz eder.

Takdim III

Bu "takdim"de okur ile biraz daha yakından ilgilenilir. Okurun falına bakmaktan, okuru endişelerden uzaklaştırmaktan, okurun sevinç ve kederlerine ortak olmaktan söz edilir.

2.2.6. Necati Cumalı'nın "*Harbe Gidenin Şarkısı*"[250]

Necati Cumalı, "Size sunuyorum bu şiirlerimi" mısrasını beş kez tekrar ediyor. "Siz" zamirinde saklı olanlar şunlar:

"Hürriyet kavgalarında ölenler, İsa'nın, Muhammed'in müridleri, bilginler, kahramanlar, hürriyetin adsız fedâileri, analar, dullar, yetimler, bilmeden harbe sürüklenenler, beyhude harcanan insan emeği, medeniyetin geri gelmez seneleri."(Cumalı, 1945:4)

[250] Cumalı, Necati (1945), *Harbe Gidenin Şarkısı*, Bilgi Yayınları, Ankara.

Şiir son bölümü kadar, savaşlardan etkilenmiş olanları dile getirmiş. Fakat son bölümde "beyhude harcanan insan emeğinden" söz ediliyor. Şiiri dikkatle okuduğumuzda isimleri verilen tarafın durup dururken savaşanlar olmadığı anlaşılmaktadır. Saldırgan konumda olanlar, nicelerinin "emeğini" harcamıştır. Bu niceleri dediğimiz, saldırganların ordusudur. Haklı olmadıkları için, çoğu zaman mağlup olmuşlardır ve böylece emekleri de boşa gitmiştir. Şair bu "emekler" için de şiirini sunuyor.

2.2.7. Süleyman Sevgel'in "*Bir Gönül Dile Geldi*"si[251]

Süleyman Sevgel, şiirlerini "mazinin aksi, soluğu" olarak görüyor. "Bir gönlün dile gelmesine" sebep olan "bir bakış"tır. "Bir bakış", sonra onun getirdiği "bahtiyarlık" gönlün toprağı, suyu oluyor ve şiir hayat buluyor. Bedeli bir bakış olan şiir nasıl bir şiir olur? Bakan mı, gören mi daha önemlidir? Şiir bakmak ve görmek üzerine mi kuruludur? Şiir nasıl görür, nasıl bakar, nasıl duyar?

Şair "anlatılmaz hisler altında ezildiği anda" o bahsi geçen "bakış"a rastlamıştır. Bu tesadüf "gönül dilini" açmıştır. O hâlde "bakış" şiir yazdıracak hisler değil sadece bir anahtardır.

2.2.8. Arif Damar'ın "*İstanbul Bulutu*"[252]

Arif Damar iki mısralık "sunu" ile yetinmiş:

> "İlle görmek için mi beklenir güzel günler
>
> Beklemek de güzel"(Damar, 1958:2).

Şair her ne kadar "Beklemek de güzel" dese de, bu söylem bile bizlere, yani okura acı veriyor. Dolayısıyla bu mısra, bir başka görünme çabasından, bir jestten öteye gitmiyor. Birinci mısrada ise haklı bir vurgu yapılıyor. Çünkü hemen hepimiz, hayatta, "güzel günler görmek için" beklemek gibi zor bir işe kalkışıyoruz. Belki de bu beklentiye girmesek "güzel bir gün" geçireceğiz. Şair, olsa olsa beklentiye girmeden "beklemenin güzel" olduğunu dile getirmiştir. Beklediğimizin farkına varmadan beklersek "beklemek güzel" olur.

---

[251] Sevgel, Süleyman (1947), *Bir Gönül Dile Geldi*, Nefaset Matbaası, İzmir.
[252] Damar, Arif (1958), *İstanbul Bulutu*.

2.2.9. Arif Damar'ın "*Kedi Aklı*"[253]

Arif Damar, iki mısralık bir sunu yazmış:

"Kendimi onun yerine koydum da düşündüm

Gökyüzünün yerine koydum da düşündüm"(Damar, 1990:2).

"Kendini gökyüzünün yerine koymak" evvela çok yeri ve çok şeyi görmeyi amaçlar. Çok görmek "düşünmeye" fırsat verir mi? Düşünerek görmek mi, yoksa doğrudan görmek mi daha anlamlı ve faydalıdır? Gökyüzü nereyi düşünür?

Şair "kendini gökyüzü yerine koyup düşünmekle" çok iyi düşündüğünü ima ediyor. Fakat, gerçekte, gökyüzünün neyi nasıl düşündüğünü bilmediğimizden şairin yaptığının nitelikli bir iş olup olmadığını da kestiremiyoruz. Ya gökyüzü insan kadar düşünme yeteneğine sahip değilse… Başka bir açıdan bakınca şairin düşünmek gibi bir kaygısının olmadığını da söyleyebiliriz. Şairin, düşünmek eylemi için ne düşündüğünü bu iki mısradan çıkaramıyoruz. Sadece, düşünmek eyleminin tamamen ötelenmediğini söyleyebiliriz.

Gökyüzünün yerden ve bizden daima kaçan bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıca ufuklarda gökyüzü ile yeryüzünün birleştiğini görürüz. Hâlbuki böyle bir şey yoktur. Gökyüzünün bu aldatıcı ve cesaretsiz tavrı, düşünme eyleminin ona bırakılmaması için yeter bir sebeptir. O hâlde şair, düşünme eylemini pek sevmemektedir. Düşünmek şair için, gerçeklerden uzaklaşmak, bir yerlerde kafayı dinlendirmektir.

2.2.10. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u[254]

"Seninle Ölmek İstiyorum" isimli kitabın başındaki üç mısra "içindekiler" bölümünde "sunu" olarak verilmiş.

Ümit Yaşar Oğuzcan, büyük harflerle şöyle diyor:

"BENİ ŞAİR ETTİN

BENİ ADAM ETTİN

[253] Damar, Arif (1990), *Kedi Aklı*, Elyazıları Yayıncılık, Ankara, 5.Baskı, (İlk baskı 1959).
[254] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1961), *Seninle Ölmek İstiyorum*.

BANA YAZIK OLDU ”(Oğuzcan, 1961:2).

Bu mısraları şöyle düzenleyebiliriz:

Sen beni şair ettin / Sen beni adam ettin / Sen bana yazık ettin. Şair olmak ve adam olmak şairin hoşuna gitmemiş. Bunu yadırgamamak gerekir. Çünkü şair ve adam olmaya başkası sebep olmuş. Yani “Sen beni şair ettin” demekle, “Ben şair oldum” demek farklıdır. Ancak böyle düşündüğümüz takdirde “Bana yazık oldu” mısrasını anlayabiliriz. Kişi hür iradesiyle var olamıyorsa, başkalarının zorlamasıyla elde ettiklerini beğenmeyecektir. Burada şairi “şair ve adam eden” sen öznesi önce şairi kendine köle etmiştir. Köle olan ve bu kölelik hâlinde “şair ve adam olan” şair, kendine “yazık edildiğini” haklı olarak düşünecektir, düşünmüştür.

Şair, bu üç satırı yazarak, biraz olsun hürriyetin tadına varmıştır. Fakat “sen” öznesini açıklayamamıştır. Sen kimdir? Anne mi, sevgili mi, gül mü, ayna mı, vatan mı, hayal mi, hakikat mi, su mu, hava mı, şiir mi, şuur mu, dünya mı, okur mu? “Sen”i açıklayamamak şairin “yazık olması” için yeterli sebeptir.

Üç mısra için büyük harf kullanılması, bize, şairin nara attığını hissettiriyor. Harfi kullanan şair sesini kullanamıyor. Şiirde “sen” gibi ses de yok diyebiliriz. Doğal olarak sesi kullanamayan şair harfleri büyütmüş. Harf şairden, ses okurdandır. Bu üç mısrayı seslendiren okur şair gibi yakınmış olur. Yani üç mısrayı okurun feryadı olarak da görebiliriz. İşte bu noktada gizli “sen”i bulabiliriz. O gizli “sen” şairdir. Okur “Ey şair! Seni okuyunca seni kıskanıp ben de şiir yazdım, şair oldum. Senin his yüklü mısralarını okuyunca iç dünyamı kıvama getirerek adam oldum. Fakat, bunları kendi kudretimle yapamadığım için bana yazık oldu.” demektedir. Görüyoruz ki bu mısralar kimin söylemi olursa olsun sonuç iyi değil. Bütün yollar “yazık olduya” çıkıyor…

2.2.11. Arif Damar’ın “*Saat Sekizi Geç Vurdu*”su[255]

Arif Damar kendi ismini de kullanarak iki mısralık bir “sunu” yazmış:

“ârif’ledim de ışıdı çağımızdaki gerçek

deniz yıkıntılarından gökler çekilmeyecek”(Damar, 1962:3).

[255] Damar, Arif (1962), *Saat Sekizi Geç Vurdu*.

"Çağımızdaki gerçek, deniz yıkıntıları, göklerin çekilmemesi" anlam açısından çoğaltılmaya imkân verir. Öte yandan okurun şiiri sağma hamlesi oyalayıcı da olabilecektir. Çünkü çıkarılabilecek anlamların rengi belki de birbirini hiç tutmayacaktır. Bu durumda "ârif"in denizde boğulması görünen köydür.

2.2.12. Nurer Uğurlu'nun "*Masal*"ı[256]

Nurer Uğurlu, dört mısralık "Sunu"nda bir pişmanlık bir de istek dile getiriyor:

> "Sanki çocuk uykuda batan güneş içimde
> Ve önce ellerimi daha sonra kendimi
> Atamadım – ne kötü – bir kaldırım taşına
> Sevin böylece beni ve kirli gömleğimi"(Uğurlu, 1964:3).

İkinci ve üçüncü mısrada derin bir üzüntü var. "Kaldırım taşı" şair için bir liman gibi. "Sevin böylece beni kirli gömleğimi" mısrasında ise bir emir veya dilek var. Şair, burada okuru biraz sıkıştırıyor. "Ben" ve "kirli gömlek" şeklinde iki varlık karşımızda. Şairin şiirleri için "Kirli gömlek" diyebiliriz.

"Kaldırım taşı"nı okur olarak düşünebiliriz. Şair okurun gönlüne çok kolay giremediğini kabul edercesine "Sevin böylece beni" şeklinde bir ricanın içine giriyor. "Sanki çocuk uykuda batan güneş içimde" mısrası, aslında iyilikleri ve güzellikleri ima etmektedir. "Uyuyan bir çocuğun" güzelliği ve "güneşin insanın içine" yerleşmesi pozitif bir durumdur. Birinci mısradan sonra şiirin havası negatifleşiyor. Birinci mısranın atmosferini diğerlerine yaklaştırmak için çıkarsamayı şöyle yapabiliriz: Şair "içindeki güneşi" yakıp kavuran bir nesne olarak düşünmekte ve bu biçimde neye yaklaşırsa onu yakmaktadır. Yaklaşılan nesneler "uykudaki çocuk" kadar masum olsa da yangın kaçınılmazdır. "İçine güneşi" alıp gezen şair, yüksek yakıcılık sebebiyle "kaldırım taşlarını" bile yakmıştır ki, "Kendimi bir kaldırım taşına atamadım" demiştir. "İçine güneşi" alıp gezen şair hiçbir nesneye tutunamaz, hâttâ kendisine bile…

[256] Uğurlu, Nurer (1964), *Masal*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

2.2.13. Muharrem Vakar'ın "*Korku Zambakları*"[257]

"Palyaçoların ağladığı gün ben yokum

Palyaçoların ağladığı gün ben yokum

Palyaçoların ağladığı gün ben yokum"(Vakar, 1965:3).

Başlığı olmayan ve tekrar eden bu üç mısrayı manzum ön söz diye değerlendiriyoruz. Palyaçonun sözlük anlamının yanında, başka bir özelliğini de düşünmeliyiz. Onların neşeli ve eğlenceli olmaları gerçekle mi, yoksa rol yapmalarıyla mı daha alakalıdır? Yukarıdaki mısralarda geçen "ben" kelimesi yerine şairi koyabiliriz. Neşeli palyaçoda var olup, ağlayan palyaçoda yok olan şair, palyaçonun kendisi mi yoksa onun bir özelliği midir? Elbette onun bir özelliğidir? Şair, palyaçonun rol yapan yanıdır. Palyaçonun ağlaması hayatın gerçeği ile uğraşmaya başlamasıdır. Şair, hayatın katı gerçekleriyle uğraşmak istemiyor. O, yani şair, bir palyaçodan daha hünerli biçimde, hayatın hoşa giden yanını var etmek için rol yapandır. O hâlde bir şairi görmek istediğimizde bir palyaçonun rollerini görmemiz yeterli olacaktır.

2.2.14. Halil Uysal'ın "*Yersu*"su[258]

Şiirde "Seni uyanıyorum" ifadesi kilit görevi üstlenmiş. Şair, "ırmaklarda, yapılarda, dağlarda" "sen" dediği bir varlık ile uyanıyor. "Akşamları, yalnızlığın elbisesi" olarak tanımlayan şair, onları "geçemeyeceğini" ifade ediyor. "Akşamları geçememeği" onlara hiç uğramamak, onların içine hiç düşmemek şeklinde alımlıyoruz. Akşama, geceye dalmayan şairin "seni uyanıyorum" ifadesindeki "uyanıyorum" kelimesini "uykudan uyanma şekli" gibi düşünmemek gerekir. Yani "uyanıyorum" yerine "özlüyorum, düşünüyorum, unutamıyorum, yaşıyorum" koymalıyız.

2.2.15. Arif Damar'ın "*Alıcı Kuşu*"[259]

Arif Damar'ın "sunu"su dört mısradan oluşuyor:

"Bir ışık gidiyordu gecede karanlıkta

Karanlıkta suda

Umut ışığı gibi ardına baka baka

---

[257] Vakar, Muharrem (1965), *Korku Zambakları*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.
[258] Uysal, Halil (1966), *Yersu*, Yargıçoğlu Matbaası, Ankara.
[259] Damar, Arif (1966), *Alıcı Kuş*.

Gidiyordu bir ışık karanlıkta suda"(Damar, 1966:5).

Işığın "ardı" olur mu? "Umut ışığı ardına" bakar mı? "Umut ışığı"nın yeri yurdu temel anlamda kullandığımız karanlık olabilir mi?

Şair, yukarıdaki mısralarda "ışık ve gitmek" kavramlarını çok önemsemiştir. "Işık" aydınlığı bulmak için devamlı "gitmek" zorunda bırakılmıştır. Yani ışığın görevi karanlığı dağıtmak değil, aydınlığa ulaşmaktır. "Su" ayrıca önemlidir. "Işık" "gitme" eylemini gerçekleştirmek için suyun akıcılığını kullanmaktadır. Sanki ışık suyun yolunu aydınlatmak için vardır. Bu durumda suyun ne yapacağı çok önemlidir.

Bir başka açıdan su hastadır diyebiliriz. Çünkü su, yolunu bulma yeteneğini kaybederek ışığa ihtiyaç duymuştur. Suya ışık tutan ışık, suyun geriye doğru uzanan kısmının kendisini takip edip etmediğini kontrol için "ardına baka baka" ilerler. Aslında karanlık çok gereklidir. Aydınlık belirdiğinde su ışığı göremeyecektir. Dolayısıyla yolunu şaşıracaktır. "Su"yun dengesi bozulduğu için "sunu" dâhil her şeyin dengesi bozulmuştur.

2.2.16. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in "*Ağlasun Ayşafağı*"[260]

Hasan Hüseyin, serbest tarzda, noktalama işareti ve büyük harf kullanmadan manzum bir ön söz yazmış. "damlanın damlayı itişidir bu / dalganın dalgaya bindirişidir" mısraları şiirin ilk mısralarını oluşturuyor. Damla ve dalga sesi duyar gibi oluyoruz. Ayrıca birleşmeyi, birlik olmayı, hareket hâlinde olmayı öne çıkarmaktadır.

"ellerim lagaş'tan / hatuşaş'tan geliyor / sesim benim / gılgamış'tan / homeros'tan / dedekorkut'tan" mısraları ile tarihî bir yürüyüşe, harekete tanık olmaya başlıyoruz.

Şiirdeki "ben" "ateşte ölmeyen ve suda boğulmayan" şeklinde tarif edilmiş. Bu "ben" "dünyada barışı ilk seven"dir. Bu öyle bir sevgidir ki "barışa varmak için, dünyadaki kavga da" yine işaret edilen "ben" tarafından "sevilmiş"tir. Şair öyle bir formül bulmuştur ki "kavga"yı "barış"ın olmazsa olmazı yapmıştır.

2.2.17. Coşkun Ertepınar'ın "*Şu Dağlar Bizim Dağlar*"ı[261]

Coşkun Ertepınar, "sunuş" şiirinde altı şiir kitabından söz eder. Şiir kitaplarının ismini

---

[260] Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1972), *Ağlasun Ayşafağı*.
[261] Ertepınar, Coşkun (1973), *Şu Dağlar Bizim Dağlar*, Güvendi Matbaası, Ankara.

metnin içine yerleştirmeyi başarır. "*Şu Dağlar Bizim Dağlar*" eserinin doğması, "*Güzel Dünya*" eserinden "süzülen" ışığa bağlanır. Şair eserinin doruklarına "hayran gözleriyle" bakmaktadır.

2.2.18. Arif Damar'ın "*Seslerin Ayak Sesleri*"[262]

Arif Damar, "sunu"sunda "Ay"ın şiirde çok yer tutmasının sebebini açıklıyor:

"-Neden Ay Ay Ay
Boyuna şiirdeki
-Çok kar topladı güneş
Ay kar toplamaz ki"(Damar, 1975:3).

Kar güzelliğin, dinginliğin, bereketin, temizliğin simgesidir. Böyle bir varlık güneş tarafından yok edilmektedir. Güneşin bu acımasızlığı karşısında şairler, "kar"ı yok etmeyen "Ay" ile mısralar kurmuşlardır.

2.2.19. Nezihe Özcan'ın "*Anayasa Öksüzü*"[263]

Nezihe Özcan üçer mısralık, dört ünite uzunluğunda manzum ön söz yazmış. Birinci üçlük şu mısralardan oluşuyor:

"Taşınamaz ölçüde yüklü, yağmur bulutumun
Topluma düşen ilk damlalarıdır
Bu küçücük kitabım!"(Özcan, 1975:5).

"Yağmur bulutu" şairin kendisi yani beyni, şiir dünyasıdır.

İkinci üçlükte şair "Sağnakların pek sevilmeyeceğinden, adının savrulacağından"; üçüncü üçlükte "Yağmur bulutunun okura adandığından" söz etmiş ve son üçlüğü şöyle yazmıştır:

"Tüm uğraşıma rağmen, birşeyler verememişsem…
Vermek isteğimde içtenliğime, inanın
Bağışlayın!"(Özcan, 1975:5).

---

[262] Damar, Arif (1975), *Seslerin Ayak Sesleri*.
[263] Özcan, Nezihe (1975), *Anayasa Öksüzü*.

2.2.20. Hilmi Yavuz'un "*Bedreddin Üzerine Şiirler*"i[264]

Hilmi Yavuz, eserine "Giriş" üst başlığı ile başlıyor. Üç ünitelik şiirin başlığı "yok hükmündedir". Her ünite üç artı bir mısra şeklinde kurgulanmış. "yok hükmündedir" sözü her ünitenin dördüncü dizesinde tekrar ediyor. Birinci ünite:

"bin şiirin yeşil atına
çileli ekim günlerini bir daha oku
acının ve gelinciğin kitaplığında
acı, yok hükmündedir"(Yavuz, 1988:7).

Son mısra, yani "acı, yok hükmündedir", kilit görevi üstlenmiştir. "Acı yok"tur, yok sayılmalıdır. Bununla beraber "acının kitaplığı" vardır. Öyleyse acı hükmen yok, fiilen vardır. "Göz" acıyı görse de, "öz" acıyı yok saymalıdır.

"ölümün anayurdu bendedir
solgun idam fermânıdır ruzigâr
bir türkünün derin ağaçlığında
ölüm, yok hükmündedir"(Yavuz, 1988:8).

İkinci ünite yukarıdaki mısralardan oluşuyor. Şair "ölüm benim" demektedir. Bu durumda "ölümün yok sayılması" kolay ve doğaldır.

Üçüncü ünite, şiirlerin asıl temi olan "sevda" üzerine inşa edilmiş:

"kuşlar ahî, gün yörüktür, vakt irişir
haylice sonbahar olur
gizli abdal diliyledir sevda
sevda, yok hükmündedir"(Yavuz, 1988:8).

"sevda abdal diliyle" olduğuna göre "sevda, yok hükmündedir" iddiasını "sevda, çok gizlidir" şeklinde okuyabiliriz.

2.2.21. Ahmet Metin Şahin'in "*Sabrın Acı Suları*"[265]

Ahmet Metin Şahin, "Sunuşlar ve Sonuçlar" şiirinde karma bir değerlendirme yapmış.

---

[264] Yavuz, Hilmi (1988), *Bedreddin Üzerine Şiirler*, Bağlam, 4.Baskı, 1988, (İlk baskı 1975).
[265] Şahin, Ahmet Metin (1976), *Sabrın Acı Suları*, Şark Matbaası, Ankara.

İlk dörtlükte "sunuş" ve "sonuç" değerlendirmesini vermiş:

"Nedense hep ters çıktığını görürüz;
Suç aramayalım artık sonuçlarda.
Bütün hokkabazlıklar inanın,
Ustaca sunuşlarda."(Şahin, 1976:7).

Buradaki "sunuş" ve sonuç"u çok geniş düşünebiliriz. Bir kitabın sunuş yazısından, bir ürünün nasıl reklâm edildiğine kadar her şeyi "sunuş"un içine alabiliriz. "Sonuç" için de aynı durum geçerli. O hâlde şair, "bir varlığın olduğu gibi değil, olduğundan daha fazla gösterilmesine" sitem etmekte, hattâ kızmaktadır.

Şiirde "sunuşlar" gibi "inanışlar, uyanışlar, aranışlar ve sanışlar da" "hokkabaz" olarak değerlendirilmiş.

2.2.22. Metin Altıok'un "*Gezgin*"i[266]

Metin Altıok'un "Öndeyiş" isimli şiiri şu dizelerden oluşmakta:

"Yeni bir dünya yoktur
Diyor o ünlü şair;
Ne de yeni denizler.
Nereye gitsen bu kent,
Seni peşinden izler.
Ama gitmektir benim
yenilmezliğim dünyada.
Ve ben durmaz giderim,
Bu can tende durdukça "(Altıok, 1976:6).

Dizelerde vurgulanan "gitmenin" sürekli oluşudur. Fakat "can tenden" çıktığında "gitme" duracaktır. Öte yandan "kent"in de "izlemesi" süreklidir. Şehrin ömrü şairin ömründen daha uzun olacağına göre, şairin "gitmesi" şehrin "izlemesine" yenilecektir. Şair, adı şehir olan hapishanede ölecektir. Şehir, şairin volta attığı yer ve ayak sesleri de şairin şiirleri sayılabilir.

[266] Altıok, Metin (1976), *Gezgin*, Doruk Yayınları, Ankara.

2.2.23. Oktay Rifat Horozcu'nun "*Çobanıl Şirler*"i[267]

Oktay Rifat, "Başlangıç" isimli, on iki dizelik bir şiir kaleme almış. Şiirde "yeni bir hüzün, yeni cıvıltı, şiir cıvıltıları" kavramları öne çıkıyor. Okuru "yeni bir hüzün kaplayınca" okur "yeni cıvıltılar duyacak"tır. Bu yeni cıvıltılar "şiir cıvıltıları"dır. Şiirde, "şiir cıvıltıları", "güz çisentilerine, toprak ve ot kokusuna, ilk sevgilinin öpüşüne, perdelerin çiçek demetlerine" benzetilmiştir. Yani "şiir cıvıltıları" yağmuru, toprağı, sevgiyi içinde barındırmaktadır. Bu hâliyle "şiir cıvıltıları" yenidir, orijinaldir.

2.2.24. Bedrettin Aykın'ın "*Ezilen*"i[268]

Bedrettin Aykın'ın "Sunu"su şu dizelerden oluşmaktadır:

> "halkımın mutsuz yüzü
> yeter artık gülsün diye
> yıkıp bu çağ dışı düzeni
> kurmak için yeni baştan
> uyandırıp uykulardan
> dost düşmanın bilsin diye
> ışık taşıyorum sürekli
> gecesine güneşten"(Aykın, 1978:4).

Şair, "halkını" kurtarmak için "çağ dışı düzeni" yıkmayı hedeflemiştir. Bunun için de "uyuyanlar uyansın diye güneşten ışık taşımakta"dır. Şair önce yıkmayı sonra yapmayı düşünmektedir. Bir şairin kuracağı dünya, nasıl olabilir?

a) Şiirsiz.

b) Kadınsız.

c) Zamansız.

d) Yazısız.

e) Gecesiz.

---

[267] Horozcu, Oktay Rifat (1976), *Çobanıl Şiirler*, Koza Yayınları.
[268] Aykın, Bedrettin (1978), *Ezilen*, Erciyes Yayınları.

f) Sebepsiz.

g) İhtiyaçsız.

h) Renksiz. Tabansız ve tavansız.

2.2.25. Zühtü Bayar'ın "*Zaman Aynası*"[269]

Zühtü Bayar "İlksöz" başlıklı şiirinde "yolcu, geçmiş, kadın ve sevgi"den söz ediyor. "Sevgili yolcu" diye hitap edilenlere, "dönüp, acı dolu maziye" bakmaları emrediliyor. Orada, "yolcular" şaire göre, "her biri güzelliğin sonsuz birer simgesi olan / gergin ve beyaz kadın sırtlarını da görecekler"dir. Şiir bahsi geçen kadınlar üzerine kurulmuştur.

O kadınlar "erkeklerin sevgi ve günah dolu yüklerinin taşıyan, dönüşü olmayan gidişlerin bekleyen, çocuklarını bağırlarına basan, ilkçağ sonlarında yem diye aslanlara atılan, ortaçağlarda büyücü adıyla yakılan, günümüzde uzay yolcusu kozmonot yapılan" varlıklardır.

Her şeye rağmen, kadınla olan yolculuk sevgi adınadır ve bu sevgi "yaratıcı ızdırap"tır. Şair "sevgili yolcu"suna, şiirin sonunda şunları söyler:

"bu yana
bu yöne
bu çağa doğru
yüreklice ilerle ey yolcu
hiç birşey
geri çevirmesin
seni yolundan
-yoldaşını tanı-
ve bir daha tanık ol
sonsuz zamanla yarışına
ve ölümsüzlüğüne
-adına sevgi denen
bu yaratıcı ızdırabın-"(Bayar, 1980:8).

[269] Bayar, Zühtü (1980), *Zaman Aynası*, Derinlik Yayınları, İstanbul.

2.2.26. Can Yücel'in "*Şiir Alayı*"[270]

Can Yücel, altı mısralık ön sözüne "yoldaşlar" hitabıyla başlıyor. Bu samimi ifadeden sonra, kendini biraz karalarcasına, kitabı için "İt gibi biliyorum, makbul bişey değil bu" değerlendirmesini yapar. Kitap için şu iki tanımlama yapılır: "kentsoylu ızdırabı, iki cami arasında bir mahya."

"Mahya"nın hangi mânâları taşıyacağı konusuna, öncelikle bir eserin yazar ile okur arasında "mahya" olabileceği ihtimali ile başlayabiliriz. Fakat bu "mahya"nın, teşbih edilen mahyalarla karakter olarak hiçbir bağlantısı bulunmamaktadır. Asıl mahyalar, kutlu günleri, ayları temsil eder ki bu da bir mutluluk kaynağıdır. Şairin "mahya"sında ise "ızdırap" en önemli özellik gibi görünüyor.

2.2.27. Mustafa Necati Karaer'in "*Kerem ile Aslı*"sı[271]

Mustafa Necati Karaer, eserinin başına dört mısralık bir sunuş koymuş:

> "Onaltıncı yüzyıldan gelen kuşlar
> Vurup penceremin camına,
> Diyor, bu perşembe akşamına
> Kerem ile Aslı'nın düğünü var…"(Karaer, 1985:7).

Bu mısralarda ilk önce bir hüznü tadıyoruz. Her ne kadar "düğün"den söz edilse de Kerem ile Aslı'nın gerçekleşmeyen düğününün gerçekleşmeyeceğine dair bir nazire var gibi.

2.2.28. Nâzan Güntekin'in "*Sahiller Denizin Sonu Değil Ki*"si[272]

Nâzan Güntekin, ikili, üçlü ve dörtlü mısralarla bölümlenmiş manzum ön sözde İzmir'i merkez yapmış. "Sen" diye hitap edilen kişiye İzmir'i nasıl algılaması, yaşaması ve benimsemesi öğretilmeye çalışılmış.

Şaire göre okur, İzmir sayesinde "huzura dokunur". İzmir "dostlukların bir başka, sahillerinin binbir şiir olduğu, uzun geçmişin kucaklandığı, güneşin gökyüzünden önce doğduğu bir yerdir". Okur böyle bir şehirde şunları yapmalı veya yapabilir:

---

[270] Yücel, Can (1981), *Şiir Alayı*, Yazko, İstanbul.
[271] Karaer, Mustafa Necati (1985), *Kerem ile Aslı*, Varlık Yayınları, İstanbul.
[272] Güntekin, Nâzan (1986), *Sahiller Denizin Sonu Değil Ki*, Karınca Matbaacılık, İzmir.

"Güneşi elle tutabilir, sevdasını yollara serpebilir, Homeros'un ulu sesini sulardan çekip alabilir."(Güntekin, 1986:7)

2.2.29. Nevzat Çelik'in "*Müebbet Türküsü*"[273]

Dört mısralık şiir dört damla kan gibi:

> "güneşi hiç görmedim penceremde
> ne ay doğdu geceme ne bir yıldız
> hem sıkış sıkış hem çöl kadar ıssız
> beş yıldır bir şeyler soluyor içimde"(Çelik, 1987:7).

Şair söze "Güneşi hiç görmedim penceremde" diye, şaire yakışan, ama şuuru tedirgin bir iddia ile başlıyor. Doğrudur. Çünkü güneş cismi ile hiçbir pencereye gelmemiştir. Okur bir anda güneş ışığı ile güneşi birbirine karıştırır. Şair okurun gafletinden yararlanarak büyülü mısralar oluşturma peşindedir. "Ne ay doğdu pencereme ne bir yıldız" mısrası da aynı tuzak ile karşımızda. Okuyucu bu mısrayı görünce, herkesin bildiği pencereden söz edildiğini düşünmektedir ve şaire acımaktadır. Hâlbuki evvela "Şairin gecesi nedir?" diye sormalıyız. Güneş her ne kadar şairin "penceresine uğramamış" olsa da "şairin gecesi" güneşin tâ kendisi olabilir. Gece güneş olursa "ay ve yıldız, şairin gecesine" doğamaz.

"Hem sıkış sıkış hem çöl kadar ıssız / beş yıldır bir şeyler soluyor içimde" mısraları şairin dünyasında her şeyin farklı yürüdüğünü, dolayısıyla şair dilinin farklı anlamlar taşıdığını gösterir. Şairin "içinde soluyanın" şiir olduğunu hemen söyleyelim. Şiir "çöl kadar ıssız"dır. Çöl ne yağmur görür, ne insan. Münbit değildir. Kimseye faydası yok gibidir. Çöller karaların "uzun uyurları"dır. Çünkü şairimiz "soluyor" diyor. Şair çölleri içinde solutmakla hem çok hünerli olduğunu, ama aynı zamanda faydasız olduğunu kabul etmektedir.

2.2.30. Yılmaz Odabaşı'nın "*Talan İklimi*"[274]

Yılmaz Odabaşı "soru taşırım sabaha /dallar da ağarır, dutlar dökülür toprağa / soru taşırım sabaha" diye başlamış "sunu" başlıklı şiirine. "Sabaha soru taşımak" gecenin içinde, hesabı sorulacak bir şeylerin geçtiğine işarettir. Hadiseler mevsimlerin ve

---

[273] Çelik, Nevzat (1987), *Müebbet Türküsü*, Alan Yayıncılık.
[274] Odabaşı, Yılmaz (2000), *Talan İklimi*, 5. Basım, Scala.

meyvelerin dahi keyfini kaçırmıştır. Şair kendi dünyasını bir bahçe sembolü ile açıklamaya çalışmaktadır.

İkinci bölümün hemen başında "girmeyin bu bahçelere dilinizde şarkılar yalan" deniliyor. Buradaki kişisel tepki yönünü değiştiriyor ve "örtmeyin soykırımları / benim coğrafyam talan" diye içinden çıkılmaz söyleme dönüşüyor. "günlerdir haritalarda yanlışlık olduğunu söylüyorum" mısrası derin kaygıları belki yanlışları su yüzüne çıkarıyor.

Son bölümde "sevdanın özetini dağ" diye kabul eden şair "dağlım, karalım" diye bildiklerinde "konaklamak istiyor".

2.2.31. Müslim Çelik'in "*Peryavşan*"ı[275]

"-Bir damla suyun özeti:" diye başlayan Müslim Çelik'in "sunu"su üç bölümden oluşmaktadır. Şair, şiir boyunca öğütler vermiştir:

> "Nerde güzel varsa
> O'na saldırırlar
> Sen, dalından düşmemeye bak
> düşersen de yoğun düş
> yayıl ama, açılma"(1988:5).

Yukarıdaki mısralardan oluşan birinci bölüm belirsizlik ve zorluklar üzerine kuruludur. "O ve sen" kimdir veya nedir? "Güzel" neye denir? "Yayılmak ama açılmamak" nasıl olur? İkinci bölümde de öğütlere devam edilir:

> "Daha şaha kalkışında için
> çağlayanlara özgü bir, sıçrama olsun
> sonuna değin tutkuyla, aşkla, meyvenin
> lezzeti şiir örneği, yüreğinde bulunsun"(Çelik, 1988:5).

Asıl söz üçüncü bölümde söylenir:

> "Denizdeki damla olma
>
> denizsin ya, damlada"(Çelik, 1988:5).

[275] Çelik, Müslim (1988), *Peryavşan*.

Bu mısra insanın neden yaratıldığını akla getiriyor. Her insan "bir damla sudan" dünyaya gelmektedir. İnsanı bir deniz kabul edersek, şairin "denizsin ya, damlada" sözünü haklı buluruz.

2.2.32. Yılmaz Odabaşı'nın "*Feride*"si[276]

Yılmaz Odabaşı "sunu"sunda "dili var, dini yok; uyruğu dünya" olan "k(adın) feride"ye olan tutkularını, ona verdiği kıymetleri ve "feride"nin bazı özelliklerini dile getirmiş.

2.2.33. Ahmet Erhan'ın "*Deniz, Unutma Adını*"[277]

Ahmet Erhan, beyit sayılabilecek dokuz bölümlük bir manzum "ön söz" yazmış. "Nereye baksam, hangi sözü söylesem / Bir tufanın ön sözü gibi oluyor" dizeleri şiirin ilk iki dizesi. Şair hem bakışından hem de söyleminden ürkmüş gibi. Göz ve dilin bir "tufanın" ayak sesi olması şairin manevra yeteneğini elinden alabilir, ona acı çektirebilir. Nitekim ikinci iki dizede "Böyle konuştuğum için bir çocuk ölüyor."itirafı şairin içinde bulunduğu zor duruma işaret eder. "Bir çocuğun ölmesi" ile "şairin konuşması" arasında nasıl bir ilişki kurabiliriz? "Çocuk" yaşı ve başı itibariyle "umudu" temsil eder. Her konuşması bir "tufan" koparacak şair söylemi ise "umudu, neşeyi, yaşama sevincini" yok eder. Bu sebepledir ki şair, çocuğun elinden ümitlerini, hayat kaynağını almış olur. Böyle bir hâlde "çocuk ölmüş" sayılır.

Şair üçüncü iki dizesine "asın beni" haykırışıyla başlar. Çocuğu konuşmasıyla yıkan şair, şimdi de ipte sallanan cesediyle çocuğun yüreğini acıtacaktır. Şair, her ne kadar, dördüncü iki dizede "Ben en güzel fotoğraflarımı ölüme sakladım" dese de kimseyi kandıramaz. Çünkü ölümün kendisi güzelliği gölgelemeye yetecektir. Kendini çocuklara veya başkalarına hoş gösterme çabaları şairin "tufan" koparan imajından sıyrılmasına yöneliktir.

"Ne kadar konuşsam da şimdi yüzünüze karşı / Suskunluğunuz ben susunca biter" mısralarında şairin diktatör tavrı anlatılır. "Bitmek" ölüm demektir. Şair ölünce herkes her şeyi söyleyecektir. İyiyi de kötüyü de… Şair öldüğünde "yüzüne günışığı düşeceğini, belki adam olacağını" ümit ediyor. "Öldüğünde adam olmak" düşü hem

---

[276] Odabaşı, Yılmaz (1990), *Feride*.
[277] Erhan, Ahmet (1992), *Deniz Unutma Adını*, Bilgi Yayınları, Ankara.

kendinden kaçmayı hem de kederi işaret eder. Birilerinin şairin peşinden ağlaması şairin adam olduğunu kanıtlar. Fakat bu kanıt keder üzerine bina edilmiştir.

"Yağmur yağınca kapıları örter / Her duyguma bir pencere bulurum" mısralarından sonra gelen "Ama kimin için, sizin için mi / Alçaklar alçaklar alçaklar alçaklar" mısraları önemli, bir o kadar da tedirgin edicidir. Şair, niçin "yağmur yağınca kapıları örter?" "Alçaklar" kimlerdir?

"Alçaklar" duygular, şairin içindeki benleri, okurlar, yağmur taneleri, genç kadınlar olabilir.

Son iki dize "Gençken, güzelken, yakışıklıyken / Niye ölmedim ki bir zamanlar…" şeklindedir ve bu dizeler, birilerine "alçak" dedirtecek öfkenin sebebini açıklar. Şair, yaşlılığı sebebiyle kavuşamadığı nice nimet karşısında dellenmiş, dünyayı ve dünyasını hakaret denizinde boğmaya çalışmıştır.

2.2.34. Arif Damar'ın "*Onarırken Kendini*"si[278]

Arif Damar, "sunu"sunda bir şairin gideceği adresi göstermiş:

> "Bir şair kendinden başka
>
> Nereye gidebilir ki"(Damar, 1992:2).

Bu mısralarda şairlerin çaresizliği, tükenmişliği, yalnızlığı hattâ bencil oluşu dile getirilmiştir. Bu yargılara, ilk bakışta sahip oluruz.

Başka bir bakışla bir problemi dile getirebiliriz: Şairin kendisi diğer varlıkların neresindedir? Diyebiliriz ki "şair" varlık âleminin bir ucunda "şairin kendisi" ise diğer uçtadır. Kendine doğru yola çıkan şair, her varlığın yanından geçecek ve bütün yolları bitirecektir. Dolayısıyla şairin kendine gitmesi, herkese gitmesi anlamını taşır.

2.2.35. Hulki Aktunç'un "*Şarkılar*"ı[279]

Hulki Aktunç üç mısralık bir sunu yazmış:

> "Borcumdur kalbimi öderim şarkıya

---

[278] Damar, Arif (1992), *Onarırken Kendini*.
[279] Aktunç, Hulki (1992), *Şarkılar*, Varlık, İstanbul.

Hayatı paramparça eden hatıralardır

Düzenli isyanlar harabeler karşı karşıya"(Aktunç, 1992:5).

Bir şairin ya da bir insanın "şarkıya borçlu" olma sebeplerini bulmaya çalışalım:

a) Şarkılar "kalbe" zamanı verir.

b) Şarkılar "kalbin bahar yağmuru"dur.

c) Şarkılar "hatıraların gizli tarihi"dir.

d) Şarkılar "isyanın yön değiştirmiş hâli"dir. Bu sebeplerden dolayı, yani bu "borçlanmalardan" dolayı "kalp şarkılar hesabına yatırılır".

2.2.36. Elif Gevgilili'nin "*Düş İzi*" [280]

Elif Gevgilili, "sunuş" başlığından sonra iki şiir yazmış. Birinci şiir "Düş İzi" ismini taşıyor ve üç üniteden oluşuyor. Birinci ünite şöyle:

"Uzun sıcaklardan geldim
Bulut
kuş
ve çocuk
gittiler çıplak denize…
'eski'"(Gevgilili, 1993:9).

İkinci ünite de birincisine benzer biçimde kurulmuş:

"Mavi çekildi kıyılarımdan
Güz düştü günlere…
Sarı
Hüzün
ve sis
'yeni…'"(Gevgilili, 1993:9).

Üçüncü ünite ise "düş!" kelimesinden oluşuyor.

[280] Gevgilili, Elif (1993), *Düş İzi*.

Biz ilk iki ünite sonundaki kelimeleri, son ünitedeki kelime ile beraber okumayı uygun bulduk: "eski yeni düş". Bu kelimeler şiirde diğer mısralardan ayrı ve tırnak içinde verildiği için bu şekilde bir okuma sırasına koyabilmekteyiz.

"Eski" de olsa "yeni" de olsa her şey "düş"ten ibarettir. Fakat eski düşün daha canlı, daha yaşanılır olduğu görülmektedir. Çünkü "bulut, kuş, çocuk ve deniz"den söz edilmektedir. "Yeni" düşte ise "güz, sarı, hüzün ve sis"ten bahsedilmektedir.

"Gece" isimli ikinci şiir ise üç üniteden oluşuyor. Birinci ünite:

"Tutsak

'Ay büyürken,'"(Gevgilili, 1993:10).

Şiirin üniteleri giderek büyüyor. İkinci ünite:

"döndü yüzünü

karanlığa

içi

'döküldü siyah,'"(Gevgilili, 1993:10).

Üçüncü ünite en uzun:

"Durdu yağmur

çocuk karıştı masala

yitti çizgiler

kanatlandı gece

'bilinmeze…'"(Gevgilili, 1993:10).

Bu şiirin her ünitesinin son mısralarını birbirine ekleyip okuyabiliriz:

"Ay büyürken / döküldü siyah / bilinmeze…" Bu mısralar şiirin ana bölümü, diğer mısralar yardımcısı ya da kafa karıştırıcısı olarak durmakta. "Siyah" gecedir. Onun "bilinmeze dökülmezi" önemli ve endişe vericidir. Birinci şiirdeki "düş" belki de bu "bilinmezi" bilmek için vardır.

2.2.37. Nurullah Genç'in "*Yanılgı Saatleri*"[281]

Nurullah Genç, dört mısralık şiirinde "mutluluk ve umuda" vurgu yapıyor. "Yüreğinin dal uçlarında, mutluluk ve gonca açmakta"dır. Umudu "mehtabın avuçlarında çırpınır." Her iki hâl de riskler taşımaktadır. Dal kırılır, açan solar. Bu durumda "mutluluğun" ömrü mevsimseldir. "Umut, mehtabın avuçlarına" teslim edilmiş. "Mehtabın" gündüz hiç olmadığını ve bazı gecelerde de kaybolduğunu, geç kaldığını, yağmur bulutuna takıldığını düşünürsek, "umudun" yaşadığını çok az göreceğiz demektir. "Umut ve mutluluk" karaborsaya düştüğünde geriye galiba "şiir" kalıyor. "Dibâce" şiirin hangi mahrumiyetlerden beslendiğini özetler gibi.

2.2.38. Arif Arslan'ın "*Yollar*"ı[282]

Şair Arif Arslan, şu mısralarla okur karşısına çıkıyor:

> "Size açtım kimsenin bilmediği dünyamı
> Okuyun mısralarımda yaşayan hayatımı
> Benden başka bir de siz bileceksiniz beni;
> Bir dost bulacaksınız kendinize yepyeni…"(Arslan, 1996:7).

"Mısralardaki hayat" nasıl okunmalı? "Mısralardaki hayat" hayat mıdır? Şair "dünyasını bize açınca" biz nereye çıkarız? Hayat mısra olursa, hayatın amacı ne olur? Okur kaç kişidir? "Siz" kelimsinin içini doldurabilir mi?

"Benden başka bir de siz bileceksiniz beni / Bir dost bulacaksınız kendinize yepyeni" mısralarıyla şair ilk iki mısrasını şerh ediyor. Okur için şair bir dost ise okur, şairin hâllerini yaşıyor demektir. Yani okurun hayatı "mısradadır, dünyası gizlidir". Şair, "ben" ile, okur ise "siz" ile ifade ediliyor. "Ben, siz" kelimesinin diğer yarısı ya da eşitidir. "Ben" ile "sizi" yakınlaştırmak, yakın saymak veya eşit görmek zorundayız. Bu dil bilgisi açısından imkânsız. Ancak bir başka şairin "Bir ben vardır bende benden içeri" sözü ile "ben"leri çoğaltırsak, okurun karşısında da "siz" oluşur. Şiirin başlığı "Okuyanlara-Yazanlara" olabilirdi. Şair "okuyanlara", okur da "yazanlara" seslenmiş olurdu.

---

[281] Genç, Nurullah (1995), *Yanılgı Saatleri*, Birey Yayınları, Erzurum.
[282] Arslan, Arif (1996), *Yollar*, Nesil Matbaacılık, İstanbul.

2.2.39. Nurer Uğurlu'nun "*Mor Beyaz Arası*"[283]

Nurer Uğurlu, hem "sunu" hem de "ön söz" yazmış. İkisi de birer beyit hacminde. "Sunu":

"Başka sözler katalım istersen bu sözlere

Bırak her söz bir başka bahçeden gelsin bize "(Uğurlu, 1997:3).

İkinci mısra önemlidir. "Bir başka bahçeden" kasıt nedir?

a) Şair her söz bahçesine girer ve oradan çıkar.

b) "Başkasından" gelen yine başkasına gidecektir. Üreten de tüketen de aynı olsun.

c) "Başka bahçe" diğer şairler olabilir.

d) Şairlerin gönlü binlerce bahçeden oluşabilir.

e) Şairler her zaman ümitsiz beklentiler içindedirler.

"Ön söz" :

"Olsa ben de bilirim İzmir'in sanı Nurer

Nurer'in bir anlamı belki biraz kalender "(Uğurlu, 1997:4).

"Kalender" sözü bir şair için ne ifade eder?

a) "Kalenderlik" şairler için "teşvik primi" gibidir.

b) Şair dünyadan vazgeçmeden dünyayı anlatamaz.

c) "Kalenderlik" şairin kimliğidir.

2.2.40. Arif Dülger'in "*Ses Ver Bana*"sı[284]

Arif Dülger üç dörtlük uzunluğunda bir "Sungu" yazmış. Birinci dörtlükte zaman ve yaşamak kavramlarından söz edilmiş. Zaman "yaman ırmak" diye tanımlanmış. "Yaşamanın sonsuz bir değişim" olduğu ve "yaşamanın başladığı ve bittiği yerin aynılığı" vurgulanmış. Bu durumda diyebiliriz ki "değişim" mekân ile ilişkili değil,

[283] Uğurlu, Nurer (1997), *Mor Beyaz Arası*, Örgün Yayınları.
[284] Dülger, Arif (1998), *Ses Ver Bana*, Beyan Yayınları, İstanbul.

zaman ile ilişkilidir. Zaman çarkı aynı yerde aynı hızda dönmektedir. Çarkın içine düşen her ne ise, onlar "değişmeye" başlar. "Değişim" bir varlıktan başka bir varlığa geçe geçe hayatını sürdürür.

İkinci dörtlükte çeşitli olay ve acılardan bahsedilmektedir. Şair "kuyuya düşer ve Yusuf hemen el verir." "Ardı arası kesilmeyen sualler ateşten daha büyük sancı" vermektedir. Biz bu suallerden birisini hemen sorabiliriz. Kuyuda olan Yusuf kuyuya düşmüş başka birine nasıl el verir?

Üçüncü dörtlükte şiir için tanımlar verilmiş. Şaire göre şiir "yalnızlık tasından kendisine bir sungudur; baharla açılan küskün duygular destesidir; kayaları delen sudur; bulutta renk cümbüşüdür." Tanımlar tabiat ağırlıklı yapılmış. "Yalnızlık" da tabiatın yani dünyanın önemli özelliğidir. Çünkü dünya isimli gezegen de yalnızdır.

2.2.41. Şahin Taş'ın "*Kün*"ü[285]

Şahin Taş, "oltamı daldırdım bilinçaltı çöplüğüme / pardon, denizime" mısralarıyla başlamış "ön söz"üne. Bu ifadeler bir problemi ortaya koyar: Şairin veya şairlerin bilinçaltı "çöplük" mü yoksa bir deniz mi kabul edilmelidir? Şahin Taş "çöplük" kelimesini istemeden söylemiş gibi davransa da, kanaatinin "çöplük" kelimesinden yana olduğu daha belirgin. O hâlde şiirin hammaddesi "bir çöplük"tür.

Şahin Taş'ın diğer mısraları şöyledir:

> "cıpır cıpır imgeler, elimden uçar kaçar
> çığlık çığlık imgeler, karışır rüzgârına
> şiirin, gider
> bulur sizleri!"(Taş, 1999:11).

İmge için "Okurun gözünde orijinal ve çarpıcı görüntüler oluşturmaktır."tanımını kabul ettiğimizde, yukarıda geçen "çöplüğün" kesinlikle dönüştürüldüğünü söyleyebiliriz. Çünkü şair işe yaramaz ya da sıradan nesneleri, kelimeleri, düşünceleri, hayalleri, yaşanmışlıkları öyle cilalar, öyle işler ki bir anda dikkat çekmeye başlar. Şiirde bu dönüşümü sağlayanların başında imge gelir. İmgenin şairin "elinden uçup

[285] Taş, Şahin (1999), *Kün*, Beyan Yayınları, İstanbul.

kaçması, çığlık çığlık olması, gidip okuru bulması" imgenin gücünü gösterir. Bu ürünün hangi "bilinçaltı çöplüğünden" çıkarıldığı ile kimse ilgilenmez.

Bu "ön söz" şiirin hangi diplerden kalkıp hangi doruklara ulaştığını resmeder.

2.2.42. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Su Sesine Vurgun Mekânsız Kuşlar Şiiri*"[286]

Hüseyin Çetinkaya'nın manzum ön sözünün ilk iki mısrası şöyle:

"Bana bir ad koymak istiyorsunuz öyle mi?

Ben bir zamane dervişiyim "(Çetinkaya, 2000:11).

Son iki mısra da şöyle:

"Bana kimse kim olduğumu sormasın

Ben hiçkimseyim"(Çetinkaya, 2000:11).

Bu sözler, evvela başlığı boğar. Çünkü başlık "Gösterişsiz Birkaç Söz"dür, ama sözler bir hayli gösterişlidir. Şairin şiir başlığı ile şiir kuyusuna inemiyoruz. "Ad koymak" ile "kim olduğunu sormak" farklıdır. Şair adı için "zamane dervişi" diyor. Fakat "kimsin" sorusuna öfkeleniyor. Adı ile kişiliğinin, kimliğinin birbirini tutmadığını sezdiriyor. Şairin adı başka, tadı başkadır. "Ben hiçkimseyim" cevabı herkesim" biçimine dönüşebilir. Dönüşüm sağlandığında "zamane dervişi" adı ile bütünlük sağlanabilir.

"Şiirlerimin tadı, trans hâlindeki bir insanın hançer yemiş hâlidir."diyor şair. Buradaki "hançer" ne eylemiştir? Hançer, "trans hâlindeki" kişiyi kendine getirir. Şikâyet, hançerin verdiği sızıdan dolayı değildir; "trans hâlinden" uzaklaşıldığı içindir.

2.2.43. Hasan Öztoprak'ın "*Kırklar Kitabı*"[287]

Hasan Öztoprak iki ünitelik bir "ön söz" yazmış:

"bilir miyim nerden
ve nasıl geldiğimi
kaç zaman daha
nereye gideceğimi"(Öztoprak, 2002:9).

---

[286] Çetinkaya, Hüseyin (2000), *Su Sesine Vurgun Mekânsız Kuşlar Şiiri*, Sorun Yayınları, İstanbul.
[287] Öztoprak, Hasan (2002), *Kırklar Kitabı*.

Şiirin birinci ünitesi yukarıdaki mısralardan oluşmaktadır. Şair bir bilememenin kederini yaşıyor. İçinde bulunulan zaman dilimi unutulmuştur. Başlangıç ve son merakı şairin hâlini bağlamış. Unutmanın ne kadar olduğu ve elbette sızısı ikinci ünitede dile getirilmiş:

"meğer ki

kırk yılım geçmiş

ona ömür denmiş"(Öztoprak, 2002:9).

Aslında şair her şeyi bilmektedir. Fakat bazı şeylerden hoşlanmadığı için onları inkâra kalkışmıştır. "Nereden gelindiği, nereye gidileceği, ömür" şairin uzmanlık alanına girer. Bilmek belirgin olan üzerinedir. Şair genelde belirsizlik içinde hayat sürdüğü için bilmeye yanaşmamaktadır, yanaşmamıştır.

2.2.44. Mustafa Aydoğan'ın "*Bahar Köpüğü*"[288]

Mustafa Aydoğan, "Yeni bir başlangıç olsun diye" birine bel bağlamış. Biri "sen" zamiri ile ifade edilmiştir. Her güzellik, her gerekli olan "sen"den beklenmektedir. "Sen"i şair şöyle tarif eder:

"Ben köpeğinin beyaz dişleri sen Musa'nın eli

Ben aşkın bitmeyen çiğdemi sen dağ serinliği"(Aydoğan, 2004:9).

"Sen" öznesine tabiat bile sevdalıdır:

"Gözlerine değmek için tabiatın bir akışı var"(Aydoğan, 2004:11).

"Sen" denileni sadece şair beklemez, başkaları da bekler:

"Seni bekliyor kadınlar çocuklar

Seni bekliyor akmayan pınar

Seni, gezmeye çıkan kızlar

Seni, çimene sığınmış bir damlacık çiy"(Aydoğan, 2004:11).

"Sen" geldiğinde olacakları şair şöyle sıralıyor:

---

[288] Aydoğan, Mustafa (2004), *Bahar Köpüğü*.

"Geleceksin, gelecek bitmeyen yüzün

Dağılmayan bakışın ürperten yürüyüşün

Onun anlamıyla yeniden dizilecek harfler

Sönecek kelimeler eskiyecek alfabeler

Her damla bir daha düşecek yeniden düşecek

Her kalbin evine neşenin gecesi gelecek"(Aydoğan, 2004:11).

Biz "sen"in kim olabileceğini tahmine çalışalım:

Büyük bir şair, yetenekli bir devlet adamı, sevgili, kıyamet, mahşer, peygamber, Hz. İsa, mutluluk, zenginlik, cennet, sağlık, anne karnındaki bebek, bir bilim adamı, baba, anne, kardeş, düğün, maneviyat, kardeşlik, bir ödül, demokrasi, herhangi bir "izm", ölüm, keramet, mucize, ırkçılık, milliyetçilik, savaş, cihat, şehit, iş, aş, eş, her şey, hiçbir şey vb.

2.2.45. Ali Püsküllüoğlu'nun "*Zamansız*"ı[289]

Ali Püsküllüoğlu ön söz için şu başlığı kullanmış: "ÖN SÖZ/Şiirler Şiiri". Sırasıyla şu şairlerden ikişer mısra alınarak manzum ön söz tamamlanmış: Ezra Pound, Wladimir Mayakovski, Yannis Ritsos, W. B. Yeats, Pablo Neruda, Sandor Petöfi, Louis Aragon, Aleksandr Puşkin, Nâzım Hikmet. Ön sözün son iki mısrası ise Ali Püsküllüoğlu'na ait.

Yabancı şairlerden alınan mısralarda konu birliği bulunmamaktadır. Bununla beraber Nâzım Hikmet ve Ali Püsküllüoğlu'nun mısralarında "ölüm" ortak temi vardır.

2.2.46. Bülent Ecevit'in "*Bir Şeyler Olacak Yarın*"ı[290]

Bülent Ecevit, şu mısralardan oluşan bir ön söz yazmış:

"ozan söze değdi mi

sözün dili çözülür

usun ermediğini

gözün görmediğini

şiir dili duyurur"(Ecevit, 2005:3).

---

[289] Püsküllüoğlu, Ali (2005), *Zamansız*, Özgür, İstanbul.
[290] Ecevit, Bülent (2005), *Bir Şeyler Olacak Yarın*, Doğan Kitap, İstanbul.

"Ozanın söze değmesi" nasıl olur? Bu mısralara göre söz bir yerde hazır beklemektedir. Ozan söz kurmaz. Sadece var olan söz bütününe dokunur. Bu dokunuş sonucu şiir meydana gelir. Böyle bir hünerli dokunuş akıl ile olur. Fakat şiir aklın ulaşamadığını anlatmaktadır. Yani şair "söze dokunmayı" ustaca yapabilir, bundan dolayı aklıyla övünebilir, ama aynı akıl "şiir dili" olmadan bazı şeyleri duyuramamaktadır.

2.2.47. Osman Yılmaz'ın "*Çocuklara Düş Bahçeleri* "[291]

Osman Yılmaz, "ön söz"ü şu mısralardan oluşuyor:

" İkinin içinde bir
birin içinde iki vardır
her zaman.

Yaşamın matematiksel izahı
ikinin bire
birin ikiye dönüşümüdür
çoğu zaman "(Yılmaz, 19??:2).

Hemen söylemeliyiz ki bu mısralar, çocuklar için yazılmış bir şiir kitabı için bir hayli yüklü ve yoğun. "Bir ile iki"nin dansını seyrediyoruz. Bizce "bir ve ikiye" fazla takılmamalı. Şiirin birinci bölümündeki anahtar kelime "var"; ikinci bölümündeki anahtar kelime ise "dönüşüm"dür. Yaşam bir "varlık"tır ve bunun en önemli özelliği "her zaman" "dönüşüm ve değişimi" yaşamasıdır.

[291] Yılmaz, Osman (19??), *Çocuklara Düş Bahçeleri*, İbem Yayınları.

BÖLÜM 3: POETİK TARZLI SON SÖZLER

3.1. Poetik Tarzlı Mensur Son Sözler

3.1.1. Necip Fazıl Kısakürek'in "*Çile*"si[292]

"*Çile*"nin sonunda on dört bölümlük şiire dair yazı bulunmaktadır. Orhan Okay "Necip Fazıl'ın 'Poetika' yazıları, ilk defa Büyük Doğu dergisinde, belki hiç ilgisiz gibi görünecek başlık altında, '*İdeolocya Örgüsü*' sütunları arasında yer almıştır."tespitinde ve eleştirisinde bulunur (Okay, 2005:141).

1. Şair:

"Poetika"nın ilk kelimesi arı ve ikincisi baldır. Bu iki müstesna varlık az sonra bir şairin zemmine uğrar: "Arı bal yapar, fakat balı izah edemez." Burada bal için eleştiri yapılmıyor; fakat onu yapana eksiklik yaftalandığı için esere de leke gelmiş sayılır. Necip Fazıl, poetika iskelesini veya kürsüsünü sağlam kuruyor.

İkinci maddedeki örnek de birincinin paralelinde. Bu defa özne hayvan değil, nebat: elma. Evrendeki iki önemli gurup, yani hayvan ve nebat, zikredildikten sonra şaire sıra gelir.

Üçüncü maddede, şairlerin de bahsedilen örneklere denk tutulmasına küçük bir isyan vardır. Bu, "büyük hata"dır. Necip Fazıl'a göre "şuur ve zat bilgisi" insanda olgunlaşır. "Şair, insanüstü bir idrâk ile vazifeli"dir. Buradan hareketle, şairin insan ile peygamber arasında bir varlık olduğunu söyleyebiliriz; kime daha yakın olduğunu söylemek muhâl…

Dördüncü maddede, "Fransız şair"inden söz edilir ve iktibas yapılır. Orhan Okay, bu şairin Paul Valery olduğunu belirtir (Okay, 2005:147). Valery'e göre şair sanatı üzerinde düşünendir. Aksi durumda inleyen hayvana denktir. Necip Fazıl, bu görüşü çok beğenir, hattâ onda "hikmet çizgisi"nin olduğunu söyler. Demek ki şair şuurlu olacak ve sanatı üzerinde düşünecek. Yoksa "ulvi idrâk memuriyetine" ulaşamaz.

---

[292] Kısakürek, Necip Fazıl (2005), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, 58. Basım, İstanbul, (İlk baskı 1962).

Altıncı maddede, yaptığı iş üzerine düşünmeyen şairlerin nüfusu şöyle verilir: "Ehramın kaidesiyle zirvesi arasındaki mesafe farkına eş, şair kalabalığının yüzde doksan dokuzu "(Kısakürek, 2005:471).

Fazıl'a göre şair, "his tiryakisi", "fikir simyacısı", "ne yaptığını, niçin ve nasıl yaptığını bilen"dir.

Bu bölümde Necip Fazıl, şiirin enfüsi havada oluştuğunu söyleyenleri, bütün şairlerin yüzde doksan dokuzunu, hattâ sözünü kullandığı Fransız şairini, kendi şiir tarihini hafife ve karşısına almıştır. Metinde itidallik yoktur. Keskinlik ve kutuplarda yerleşme gözlenir. "Piramitlerin tabanı ve zirvesi, his tiryakiliği, fikir simyacılığı, üstün idrak, insan- hayvan, tılsım ustası" gibi kavramlar ne kadar keskin kılıç olmayı gösterir.

"Şair ne yaptığının yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır."cümlesindeki "muhtaç" ve "müştak" kelimelerine eğilmek gerekiyor. Necip Fazıl, şairlere, üç şeyi bilmeyi bir ihtiyaç olarak takdim ediyor. İnsana lazım olan hava, su gibi şairlerin de o üç şeyi bilmesi lazım. İnsan, suya ihtiyacım olmaz diyemeyeceği gibi, şairler de niçin yaptığımı veya nasıl yaptığımı bilmeme ihtiyacım yok diyemez. Her durumda o üç şey olmalı, yoksa yaşam devam etmez. Necip Fazıl, bu kelimenin yerine "mecburdur, lazımdır, gerekir, önemlidir, icap eder, görevidir" gibi kelimeler kullanabilirdi. Fakat hiçbiri "muhtaç" kelimesinin boşluğunu dolduramazdı. Çünkü "muhtaç" demekle bir varlığın tabiatına yani var olma şartına dikkat çekiliyor. Eğer saydığımız diğer kelimeler kullanılsaydı, "Bunlar bizim ihtiyacımız olmayanlardır." diye itiraz gelebilirdi. Şair "üstün idrak marifetine" sahiptir. O, marifetin sırrını arzulamalıdır. Temelde ona ihtiyacı yoktur. Fakat o sırrın peşinde olması şaire yeni kapılar açacağından onu bulmaya şevklidir.

Bu bölümdeki hükümler:

"a) Şairi, ilim ve iradenin dışında hareket eder diye düşünmek hatadır.

b) Şair, şuur ve zat bilgisini insanüstü biçimde idrak eder.

c) Sanatı üzerinde düşünmeyen şair, kuyruğuna basılınca bağıran hayvan gibidir.

d) Her yüz şairden ancak biri sanatı üzerinde düşünür.

e) Şair, his tiryakisidir.

f) Şair, fikir simyacısıdır.

g) Şair, ne yaptığının ilmine muhtaçtır.

h) Şair, niçin yaptığının ilmine muhtaçtır.

ı) Şair, nasıl yaptığının ilmine muhtaçtır.

i) Şair, üstün marifetinin sırrına müştaktır.

j) Şair, bir tılsım ustasıdır ”(Kısakürek, 2005: 471).

2.Şiir:

İlk satırda, şiiri tanımlamanın zorluğu kabul ediliyor. Aristo'dan günümüze kadar "poetik fikirciler"in ancak âdi laflar ettiği vurgulanıyor. Necip Fazıl'a göre şiir, "her büyük mefhum gibi meçhul" kalmıştır. Dikkat edilirse Necip Fazıl, lokal ve global poetikacıları tırpanlamaya devam ediyor. Sözlerinde "bu iş de bana kaldı" edası var. Üstelik bu iş sıradan bir iş değildir. Şiir "büyük mefhum"dur.

İkinci maddede bir iki tenkit daha yapılarak, üçüncü maddede şiir, çok emin ve sükûnet ile tarif edilir:

"Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir " (Kısakürek, 2005:473).

Üç madde sonra, şiirin tarifinde yer alan gizli ifade tefsir edilir: "Mutlak hakikat Allah'tır." Bir sonraki madde biraz şaşırtıcıdır. Çünkü şairler Allah'a ister inansın ister inanmasın, şiirlerinin vazifesi Allah'ı aramak olduğu vurgulanıyor. Tam bu noktada sorular beliriyor:

a) Allah'a inanmadığı hâlde, Allah'ı arayanlar da "üstün idrakli" sayılacak mı?

b) Allah'a inanmayanlar da mı nebi ve velilerden sonra insanların en üstünü olacak?

c) Allah'a inanmayan şairler "şuur ve zat bilgisine" sahip midir?

d) Allah'a inanmayan şair, şiirinde onu neden arasın?

Bu bölümün beşinci maddesinde, şiirin mutlak hakikate giden sarp yol olduğu, o yolları gözcülerin, işaret memurlarının, kılavuzların ancak geçebileceği belirtilmiştir. Arkasından " Şiir söyleyen, onu gerçek söyleyen, kılavuzdur…" denilmiştir. Gözcü ve işaret memurları atlanıp "kılavuz" kelimesi tekrar kullanılmış. Ayrıca cümlenin sonuna üç nokta konmuş. "Kılavuz" Fazıl'ın bağlı olduğu inanç sisteminde genelde "son peygamber" yerine kullanılır. Necip Fazıl, poetikanın başından beri kendisinin

tekliğini, diğer şairlere benzemediğini ima edip durmaktadır. "Kılavuz" kelimesindeki vurguyu da dikkate alarak biri çıkıp "Fazıl, şiir yolunda, şiir ülkesinde, kendini diğer şairlerin 'peygamberi' saymıştır" derse ne olacak?

Son maddede "mutlak hakikatı arama" ibaresindeki "arama" kelimesi çözümleniyor: "Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolundan arama işidir." Bu cümle ile sistem tamamlanıyor.

1."Mutlak hakikatı aramak"

2."Mutlak hakikat Allah'tır."

3. "Arama, sır ve güzellik yolu ile olur."

İkinci bölümdeki hükümler:

"a) Şiir nedir, sorusu eski ve çetin.

b) Şiir için şimdiye kadar adi laflar edildi.

c) Şiir büyük mefhumdur, meçhul kaldı.

d) Şiir, mutlak hakikati aramadır.

e) Şiir, hakikati aramada çocukça, cambazca ve kahramanca bir usuldür.

f) Şiir, hakikati aramada sarp ve imtiyazlı bir keçi yoludur.

g) Gerçek şair bir kılavuzdur.

ı) Mutlak hakikat Allah'tır.

i) Şiirin vazifesi Allah' ı aramaktır.

j) Şiir, Allah'ı ararken sır ve güzellik yolunu kullanır " (Kısakürek, 2005: 472-473).

3. Şiirde Usul:

İlim ve şiir karşılaştırılır. İkisi de fikri kullanır. İlim fikri sebepleri izah, şiir ise onu zaman ve mekânın üstüne fırlatmak için kullanır. Bir önceki bölümden faydalanarak diyebiliriz ki ilim fikri sebebe ulaşmaya, şiir ise fikri "sırra" ulaşmaya vesile kılar. Âlet aynı olduğu hâlde, amaçlar farklıdır. Amaçlar farklı olunca da gidiş yolları farklıdır. Necip Fazıl, ilmi "polise", şiiri ise "hırsız"a benzetir. Biri aydınlığı veya aydınlatmayı severken, diğeri karanlığı, kaybolmayı sever. İlim ile polisin ve şiir ile hırsızın birlikteliği, ilmin ve şiirin fikri kullanımına bağlıdır diyebiliriz. Necip Fazıl'a göre şiir,

fikri varlık ötesine fırlatır. Bu bir nevi onu dışlamaktır. Gerçekte hırsızlar da içinde yaşadığı toplumdan dışlanırlar. Şiir deney yapmaz, kanıtlamaz, kimseye karşı sorumlu değildir, mahreme saygısı yoktur, sınırları zorlar, hızlıdır, beklemeyi sevmez.

Başka önemli kavramlar "teşhis ve tecrit"tir. Yine bunları da ilim ve şiir farklı kullanır. "İlimde tecrit, teşhis için; şiirde teşhis, tecrit içindir." Anlıyoruz ki ilim var gücünü somutlama için, şiir ise tüm gücünü soyutlama için kullanıyor. Şiir en katı maddeyi buharlaştırmak hattâ buhardan da öteye götürmek isterken, ilim en cisimsiz olanı bile cisim hâline getirip eline almak istiyor. Diğer iki kavram ise "tebliğ" ve "telkin"dir. İlim tebliğ, şiir ise telkin metodunu kullanır. Necip Fazıl, şiirde teşhis ve tebliğ metodunu kullananlara "kaba davulcu" sıfatını layık görür. Orhan Okay'a göre "kaba davulcu"lar ifadesi ile "Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Mehmet Âkif, Abdullah Cevdet" kastedilmiştir. Ayrıca Orhan Okay, Hilmi Yavuz'un aksine, Fazıl'ın davulcu tabirini, Nâzım Hikmet'tir diye saptamayı yanlış bulur (Okay, 2005:192).

Şiiri, "Allah'ı aramak" diye tarif eden Necip Fazıl, şiire öyle bir metot çizer ki Allah'ı bulmamayı amaçlamış gibidir. Çünkü Allah'ın gönderdikleri ve kendine ulaşma metotlarıyla Necip Fazıl'ın usulleri hiç de paralel değildir. Allah'ın peygamberinin sıfatlarından birisi "tebliğ"dir. Fakat Necip Fazıl, şiirde tebliğcileri "davulcu" diye nitelemektedir. Kendi sistemini kurmanın çabası devam ediyor. Artık iş şiiri aşmakta ve şiir merkeze alınarak başka alanlara göz dikilmektedir.

Şiirde usul bölümünden net hükümler:

> "a) İlim, aklı ve fikri kullanır.
>
> b) Şiir de fikri kullanır; ama ilimden farklı olarak.
>
> c) İlim, mutlak hakikati polis gibi arar.
>
> d) Şiir, mutlak hakikati hırsız gibi arar.
>
> e) İlim mesuliyetlidir.
>
> f) Şiir, mesuliyetsizdir.
>
> g) İlim teşhisi, şiir tecridi kullanır.
>
> ı) İlimde tebliğ, şiirde telkin vardır.
>
> i) Şiirde tebliğci olanlar, davulcudur " (Kısakürek, 2005: 474-475).

4. Şiirde Gaye:

Ana gaye, şiirin tarifiyle aynıdır: "Mutlak hakikati aramak."

Başka gayeler sayılırken "Remzilik ve sırrilik" e başka bir önem verilir. Güzellik de "soydaş gayeler" arasındadır. İkinci bölümde "Şiir, Allah'ı sır ve güzellik yolu ile arama işidir." şeklinde bir tanım geçmektedir. "Sır" önemini korurken, "güzellik" kenara bırakılmıştır. Necip Fazıl'ın şiiri, gayesini ararken aslından bir şeyler kaybetmeye başlar.

Bu bölümün beşinci maddesi önemlidir:

"O kelam tarzı ki, kasaların şifreleri gibi, bir şey bildirmekten ziyade, bir şeyi saklamaya memurdur. 'Ne söyledi?' yerine "nasıl söyledi?' kaygısından başka gaye tanımaz. İşte bu kelam tarzının ismi şiirdir "(Kısakürek, 2005:476).

Bu maddede Necip Fazıl'ın poetikası deprem atlatır. Çünkü şiirin "gayesi ve tanımı" değişmiştir. Gaye, sanki mutlak hakikati aramak değil, kendine has söylemdir. Şiir, sanki mutlak hakikati arama işi değil, "kelam tarzı"dır.

Necip Fazıl'a göre "şiir, geldiği yeni noktadan, gidebileceği bir noktaya yol açabilmek"tir. Yani şair, devamlı kendisi için bir oyun alanı icat etmelidir.

Bu bölümün önemli yargıları:

> "a) Ana gaye, mutlağı aramaktır.
>
> b) Remzîlik ve sırrîlik önemlidir.
>
> c) Şiir bir şeyi bildirmez saklar.
>
> d) Ne söylediği değil, nasıl söylediği önemlidir.
>
> e) Şiir, bulunan şeyin arkasındaki bulunacak şeyi aramaktır " (Kısakürek, 2005: 475-477).

5. Şiirin Unsurları:

Necip Fazıl, poetikasını icra ederken, genelde iki kelimelik karşıtlık oluşturacak kullanımlardan çok faydalanıyor. "İnsan ve insan dışı varlıklar, nasıl ve niçin, şuur ve zat bilgisi, tiryaki ve simyacı, sır ve güzellik, ilim ve fikir, şiir ve fikir, polis ve hırsız, tahlil ve terkip, teşhis ve tecrit, tebliğ ve telkin" gibi. Kelimeleri iki kanat gibi

kullanıyor. Ayrıca kelimelerin çoğu zıt mekânlı ve anlamlıdır. "Şiirin Unsurları" pasajında da yine iki önemli kavram ile gemisini yürütüyor : "His ve Fikir."

Necip Fazıl'a göre şiir " düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi"nden meydana gelir. Sanat karargâhı bu iki unsurun kıvrımları arasında kurulur. Şiirde his ve fikirden yalnız biri bulunursa şiirden söz etmek doğru değildir.

Son paragrafta, "Şiirde temel unsur, tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikirdir." şeklinde fikir revizyonu vardır. İkinci madde ile son madde birbirine yakın görünse de, aslında farklıdır. Necip Fazıl, poetikasını yazarken bile, bir defa söylediğini, bir sonraki durakta biraz değiştirerek söylüyor. Yalnız, her söylem biraz daha tecritleşiyor. Bu tecrit yeni şeyler söyleme imkânı veriyor. Fazıl'ın şiir için söylediği, "bulunan şeyin arkasında yeni bulunacak şeyi arama imkânını", nesirde de kullandığını görüyoruz. İkinci maddede şiirin içinde, yoğrulmak kaydıyla, his ve fikre eşit hak verilmişken, son maddede fikir hissin önüne geçmiştir.

Hükümler:

> "a) Şiir, düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi şeklinde doğar.
>
> b) Sadece his olursa şiir, 'kulağı çekildikçe ağlayan köpek yavrusundan' adi sestir.
>
> c) Sadece fikir olursa şiir, 'eşya dersleri kadrosundan' adi sestir.
>
> d) Şiir, üstün idraktir.
>
> e) Üstün idrak, şiiri kuru fikirden kurtaran sihirli seccadedir.
>
> f) Şiir, esrarlı tuz terkibindeki sırra eşittir " (Kısakürek, 2005: 477-479).

6.Şiirde Kütük ve Nakış:

Poetika iki kelimelik direkler üstüne büyümeye devam ediyor. Bu defa sihirli kelimeler "kütük ve nakış". "Kütük mazruf, nakış ise zarf"tır. Yedinci paragrafta "kütük ve nakış"ın kaç türlü kullanılabileceğine dair hesaplar yapılmış. Dört türlü şiir karakteri belirlenmiş:

"1) kütük – nakış 2) kütük - ……. 3) ……- nakış 4) ……..-……" (Kısakürek, 2005: 480).

Yukarıda boş bıraktığımız yerler "yok" olanı ifade eder. Necip Fazıl'ın hoşuna giden şiir birinci maddede yer alandır. Birinciden sonra hepsine eleştirisi vardır. Doğal olarak en fazla hakareti dördüncü gruptakiler alır. Bizi düşündüren dördüncü maddedekilerin şiir dairesi içine neden alındığıdır. Hem muhtevası hem şekli olmayan bir metin nasıl olur da şiir kabul edilir? Bu maddeye göre bir gazete haberi de şiir olur, ama kötü bir şiir…

Necip Fazıl, poetikasındaki bazı maddeleri birilerini eleştirmek için oluşturmuştur. Örneğin son madde, somut şiir yanlıları için çetin bir eleştiridir. Çünkü somut şiirde, ne bildiğimiz şiir şekilleri ne de muhtevaları mevcuttur. Peki somut şiir, Necip Fazıl poetikasını kaleme aldığı yıllar da var mıydı? Ercüment Behzat Lav'ın "Korkuluk" şiiri 1940'da, Mümtaz Zeki Taşkın'ın "Hayti Adaları" şiiri 1934'te çıkmıştır. Bu örnekler rahatlıkla dördüncü şiir biçimine girmektedir. O hâlde Fazıl, reddettiği şiirlere bile bir ad koyabilmektedir.

Necip Fazıl, "Omeros, Rembo ve Şeyh Galib'i" birinci gruba sokarak, onları "büyük sanatkâr" kabul eder. Bunların poetikaları yoktur. Hâlbuki sanatı üzerinde düşünmeyen şair, yine Fazıl'a göre "zirve" olamazdı. Kendi tezini bir anda unutarak, adı geçenlere büyük demiştir.

Hükümler:

> "a) Kütük şiirin ana maddesi.
>
> b) Nakış şiirin ambalajı.
>
> c) Adi tahta üzerine nakış yapılamaz.
>
> d) Hem kütüğü hem nakışı olan şiir devlerin kadrosuna aittir "(Kısakürek, 2005: 479-480).

7. Şiirde Şekil ve Kalıp:

Bu bölümde, "nakış" konusuna devam edilmektedir. His ve fikrin birbiriyle yoğrulması gibi "şekil ve şiirin iç nefesi" de birbirine dolaşmalıdır. Fakat mânâ, şekli az farkla da olsa zapt etmelidir.

Hükümler:

> "a) Kainattaki ruh ve maddenin münasebeti gibi, şiirde iç nefes ile dış kalıp aynı

sıkılığı temsil etmelidir.

b) Şekil ve kalıp mânânın iskeletidir.

c) Bir şiir, ona baktığımızda, iskeletini göstermeyecek biçimde olmalıdır.

d) Şekil ve kalıp öyle bir hizmetçidir ki o giderse efendi kalmaz.

e) Şekil ve kalıp, "ben buradayım" derse o şiir kötüdür.

f) Şekil ve kalıptaki derin sırrı hissedememek ahmaklıktır.

g) Şekil ve kalıbı âdi diye terk edenleri aczin en âdisi kabul etmeli " (Kısakürek, 2005: 481-483).

8.Şiirde İç Şekil:

"İç şekil, kalıp üzerine binmiş mücerret ruhtur." Orhan Okay, iç şekil veya iç âhenk tabirinin "ritmi" düşündürdüğünü söyler. Ayrıca hece ölçüsünün hem kısa hem de uzun heceleri kullanmasındaki avantajı, ilk beyan eden şairin Necip Fazıl olduğunu da saptar (Okay, 2005:208).

İç şekil meselesi, izahtan öte yaşanıldığında anlaşılabilir. Şiirin ilk sancılarıyla zuhur eden ve şiir yazımı bittiğinde bile tamamlanmamış olan bir boyuttur. Eğer bitmiş olsaydı şairler şiirlerini defalarca gözden geçirmiş, değiştirmiş olmazlardı. Kelimeler, ölçüyü meydana getirecek kudrete sahip olduklarında bile, bir şeylerin eksikliği hissediliyorsa, aynı kelimelerin iç âhenk bakımından iyi bir birliktelik sağlamadığındandır diye düşünüyoruz. Şiiri tamamen "tecrit" çizgisinde ele alan Necip Fazıl'ın "iç şekil" demesi mânidardır. Sanki, meseleyi anlatma o kadar zordur ki onu biraz somutlaştırma gereği duyulmuştur.

Necip Fazıl, serbest şiiri iç şekli dışarı çıkarma operasyonu olarak kabul ediyor. Fakat "mekânsız zaman" olmayacağı kanaatinde olduğu için, bu operasyonun başarılı olacağına asla inanmıyor. Buradan Necip Fazıl'ın neden serbest şiirde eser vermediğini de anlayabiliriz.

Hüküm:

"İç mânâ kelime münasebetlerinde lezzetleşen mizaç tavrı ve duygu hâli"dir.

9.Şiir ve Cemiyet:

Necip Fazıl'a göre "Şiir, cemiyetin mazisini ihtiva eden, hâlini gösteren, istikbalinden

haberler getiren harikulade bir rüyadır. Şiir, cemiyetin topyekûn rasat merkezi"dir.

Bu satırlardan birçok çıkarımda bulunabiliriz:

a) Şiir geçmişi reddedemez.

b) Şiir cemiyet içindir.

c) Şiir, cemiyetin bütün zamanlarıyla ilgilenecek ufka sahip olmalıdır.

d) Şiir, modalara kendini teslim edemez.

e) Şair-şiir, şahsî yörüngesinden sıyrılmalı.

f) Şiir, toplumun geleceğine ilişkin rüya da göreceği için şair, bilmeli, uzağı görebilen olmalı.

g) Şair, her mısrasında cemiyeti konuşsa da asla "davulcu" olmamalı.

h) Cemiyete bu kadar yakın olan şair elbette toplum tarafından dikkatle izlenmeli.

ı) Soyut karaktere sahip olan şiir, somut hâlini cemiyete olan etkisinde aramalı.

i) Cemiyet şiirin "kütüğü" veya "iç şekli" sayılabilir.

j) Şairi cemiyet beslediğine göre, şairin şiiri de cemiyeti beslemelidir.

k) Şiirin boyun eğdiği anayasa, yazılmamış ama şair tarafından hissedilen cemiyetin ruhî yanıdır.

l) Şiirin rasathanesi mekâna bağlı değildir.

m) Şiirin rasat merkezi, şairi göçse de kıyamete kadar yıkılmaz.

n) Şairin rüyası hiç kimseninkine benzemez.

o) Şairin rüyasını fertler değil, ancak cemiyet tabir edebilir.

ö) Şair, rüya görmekten, yani şiir yazmaktan hiçbir zaman ayrı kalamaz.

p) Şiirinde hem "kütük" hem de "nakış" kemalini icra edemeyen şairler, mâziyi, hâli ve âtiyi muğlak görürler; zaman zaman göremezler.

r) Cemiyeti düşünmesi gereken şair, “kitaplık çapta” eser vermelidir. Mısra-ı berceste kâfi gelmez.

s) His ve fikrin birbiriyle tam yoğrulması, cemiyetin her ferdinin şiirden faydalanması uğrunadır.

ş) Şiir, cemiyeti ele alırken bile “tecrit” havasından uzaklaşmamalı, onu bir rüya ikliminde fotoğraflamalıdır.

10.Şiir ve Hayat:

Bu bahis, bir öncekinden pek farklı değildir. Son madde bu bölümü özetler:

“Şair, evinin, kılığının, sokağının nizamından, insan, cemiyet ve her türlü dünya nizamına kadar bütün merkezleriyle hayatı kucaklayıcı bir kürsü sahibidir ” (Kısakürek, 2005:488-489).

Biz, bu ana fikirden yardımcı fikirler çıkarabiliriz:

a) Şair, Allah’ın mülkünde, onun sistemi gibi nizamlı olmaya çalışmalıdır.

b) Şair, hayatın hiçbir yanını ihmal edemez.

c) Şair, en küçük mısrasında bile nice mânâlar barındırmalıdır.

d) Şair, ancak hayatın merkezinde olmakla hayat bulur.

e) Şairin hayatı cemiyettir.

f)Şair, cemiyet ile şiir arasında köprüdür.

g) Şair hayata daldıkça nefes alır.

11. Şiir ve Din:

Necip Fazıl’a göre, “Dinin olmadığı yerde hiçbir şey yoktur; yokluk bile yok… Şiir ve sanatsa hiç yok…”tur.

Bu net duruştan çıkarabileceklerimiz:

a) Şiirin “kütük” ve “nakşı” nı din belirler.

b) Şair cemiyeti gözlerken ve ona yol haritası çizerken dinin isteklerini dikkate alır.

c) Din sadece şaire şart değil, cemiyet için de olması gerekendir.

d) Şair olmasa bile şiir muhakkak dindar olmalıdır.

e) Şair, ne yaptığını niçin yaptığını bilmek zorundadır. Çünkü din bunu emreder ve bir gün yaptıklarından hesaba çekileceğini bildirir.

f) Şiir dini tebliğ etmez, din adına telkinde bulunur.

İkinci paragrafta şöyle denir:

"Büyük bir Fransız romancısı, romana ait bir incelemesinde, Allah'a inanmayan bir cemiyetin romanı olmayacağını ileri sürer " (Kısakürek, 2005: 489).

Burada da dine vurgu vardır. Lakin hangi din? Başka bir dinden olduğu kesin olan bir romancı referans alınıyorsa Necip Fazıl'ın din denilince bütün dinleri geçerli saydığı neticesi çıkar. Din bahsinde en çok "Allah" kutsalına vurgu yapılıyor. Sadece son paragrafta "cami" yer almaktadır:

"Şair, madde değil de mânâ hâlinde câmi kapılarının önünü dolduran Allah dilencilerinin en güzelidir "(Kısakürek, 2005:490).

Diyebiliriz ki Necip Fazıl, poetikayı oluştururken dünya çapında olma kaygısı gütmüştür. Bu nedenle de tüm insanlığın kendine hisse çıkarabileceği ve bir noktada kendi özel kabullerini sezdirecek ifadelerde bulunmuştur.

12.Şiir ve Müspet İlimler:

Şiirin görevi bellidir:

"Müsbet ilimlerin insan ruhunda açtığı boşluğu" doldurmak.

İnsanlık her gün biraz daha zenginleşmesine, daha kolay hayat şartlarına kavuşmasına rağmen mutlu olamıyor. Birçok yeni büyük buluşların yapıldığı yirminci yüzyılda iki tane dünya savaşı yaşanıyor. Her devletin fertlerinde psikolojik hastalıklar hızla yaygınlaşıyor, intihar edenlerin sayısı her geçen gün artıyor. Necip Fazıl, insanlarda var olan bu ruh çöküntüsünü şiir ile onarma amacında…

Bu bağlamda şu saptamalarda bulunabiliriz:

a) Şiir, Necip Fazıl'a göre dini merkeze aldığı için, onun yardımıyla onarmayı gerçekleştirebilir.

b) Şiir, sonsuzluğun peşinde olduğundan insana devamlı meşguliyet oluşturur.

c) Şiir, ötelerde bir dünyanın olduğunu telkin edeceğinden insana sabrı öğretir.

d) Şiir, cemiyet ruhunu taşıyacağı için, fertleri cemiyetin içine çekerek onları yalnızlıktan kurtarır.

e) Şiir, his ve fikri kullandığı için, insana da bunu emreder ve hislerini fikir, fikirlerini ise hisleriyle süslemeyi öğütler. Böylece hissin ve fikrin aşırı kazalarından insan korunmuş olur.

f) Şair, ne ve niçin yaptığının şuurunda olduğundan, okuyuculara da bu harekât tasarımını aşılar. Okuyucular hayatın her alanında yaptıklarını şuurlu yaparlar.

13. Şiir ve Devlet:

Bu bahiste, nihayet şairin de bir hayatı olduğu hatırlanılır. Necip Fazıl, tecrit âleminden az da olsa sıyrılmaya başladı. Hiçbir beşeri şeye boyun eğmek istemeyen Necip Fazıl, bir anda devletin desteğine razı oldu. Sanki aç insan şiir yazamaz, aç insan üretemez, aç insan düşünemez, aç insan cemiyete faydalı olamaz demeye çalışıyor. Şairin temel ihtiyaçlarını devlete yüklemekle, şairin cemiyete vermiş olduklarının az da olsa maddî karşılığını almak ister. Şairin devlet tarafından da yüceltilmeye, el üstünde tutulmaya ihtiyacı var demek ki…

14. Toplam:

> "a) Şair, mânâ mimarıdır.
>
> b) Şiir, üstün mamul bir idrak işi; mutlak hakikati ebediyen arama faaliyeti…
>
> c) Şiirde usul, gizli ve hep derinliğine kollayıcılık…
>
> d) Şiir bildirmez, sindirir.
>
> e) Şiirde gaye, kökte Allah, dalda sırrîlik ve remzîlik.
>
> f) Şiirde baş unsur, duygulaşmış düşüncelerdir.
>
> g) Şiirde kıymet, muhteva kütüğü ve tılsım nakşı…

h) Şiirde şekil ve kalıp, bedahet çapında bir zaruret…

ı) Şiirde iç şekil, can özü…

i) Şiir bir tabirname. Şair cemiyet mevcelerine bağlı bir anten…

j) Allah'a iman ve din olmayan bir yerde, ne şiir ne sanat…

k) Müsbet bilgiler, iç mânâlarını şiirde bulacaktır.

l) Şair, özü örselenmemek kaydıyla himayeye hasret çeker.

m) Şiir – her doğrunun şaştığı yerde- dünyalar kaldırıcı Hüma kuşu…

n) Şair, Peygamber hırkasının üzerine atıldığı kelam prensi…"(Kısakürek, 2005: 494-496).

Poetika'da Yer Alan İkili Kavramlar:

Poetika'nın önemli özelliklerinden biri de, birbirleriyle çeşitli münasebetlere sahip ikili kelimelerin kullanımıdır. Bunlar genelde zıt dünyalar oluşturan kelimelerdir. Biri şair ve şiirin ne olduğunu söylerken, diğeri ne olmadığını söylemeye çalışmıştır. Bununla beraber iç içe yaşayan, aynı safta yer alan ve aynı yöne bakan ikili kelimeler de vardır. Poetika, âdeta, ikişer ikişer ele alınan kavramların çarpıştırılmasından neşet eden kıvılcımdır.

"Şiir ve zat bilgisi, his ve fikir kutbu, nasıl ve niçin, tiryaki - simyacı, eşya ve hadiseler, sırdaşlık ve laubalilik, sır ve güzellik, madde bükülüşleri ve mânâ kolları, ilim ve şiir, polis ve hırsız, mesuliyetli bir tahlil ve mesuliyetsiz bir terkip, tecrit ve teşhis, tebliğ ve telkin, kaba davulculuk ve sihirli kemancılık, remzilik ve sırrilik, ne söyledi ve nasıl söyledi, med ve cezir, ham ve cılk duygu, sert ve kuru düşünce, en yüksek his kutbu ve en yüksek fikir kutbu, kütük ve nakış, zarf ve mazruf, ruh ve madde, güzel ve çirkin, şekil ve kalıp, en adi iş ve en ulvi iş, dış şekil ve iç şekil, dış mânâ ve iç mânâ, aruz ve hece, dev adam ve maskara adam, şir yazan devlet reisleri ve devlet reisliği yapan şairler, ehramın kaidesi ve ehramın zirvesi, yapmak ve izah etmek, ilk poetika fikircisi ve son poetika fikircisi" şeklinde bir liste oluşturabiliyoruz. Necip Fazıl, bunların hepsine çok önem vermektedir.

Bununla beraber tebliğ – telkin ikilisinin esas bir yer tuttuğunu tespit edebiliriz. Çünkü diğerlerinin hemen hepsi bu iki yoldan birinin sonucudur. Bir şair tebliğ yolunu seçerse, davulcu olur, sert ve kuru düşüncede kalır, adi iş yapar, maskara adam olur,

kütük ve nakıştan sadece nakşı kullanır, teşhiste kalır… Eğer telkin yolunu seçerse, yukarıdaki kavramların ideal olanlarına ulaşır.

Poetika'da Yer Alan Edebî İsimler:

Necip Fazıl, ilk edebiyatçıyı, üstü kapalı biçimde poetikasına dâhil eder:

"Fransız şair ve bediiyatçısı…"(Kısakürek, 2005: 471).

Bu şair, sanatı üzerinde düşünmeyen şair için "kuyruğuna basılınca inleyen hayvan" demektedir. Burada önemli olan, bunu söylemek için, Necip Fazıl, Fransız şairden niçin destek aldığıdır. Hoş olmayan bir benzetme olduğundan, Necip Fazıl, bunu kendi söyleyememiş, başkasının ağzını kullanmıştır. Çünkü bu suçlamanın muhataplarından biri de, Necip Fazıl'ın "Yunus'um" dediği şairdir. Orhan Okay, "Fransız şair ve bediiyatçısı"nın Paul Valery olduğunu söyler (Okay, 2005:147).

"Şiir" bölümünde, Aristo ve "Valeri" şiiri tarif eden ilk ve son kişiler olarak yer alırlar. Necip Fazıl, bu iki şahsın da şiir tarifini kabul etmez, eksik bulur. Fakat buna rağmen o isimlerin önüne "poetika fikircisi" sıfatını koyar. Hem bu sıfatlar, hem de tarifleri kabul etmemeler aklın yolunu şaşırtmaktadır.

"Kütük ve Nakış" bölümünde birinci sınıfta yer alan şairler dile getirilir. Fakat diğer üç grubun şairlerinden hiç birisinin ismi anılmaz. "Omeros, Rembo, İmreulkays, Şeyh Galib" şiirlerinde hem "kütüğü" hem "nakşı" olan şairlerden sayılmıştır. Bunlar " büyük sanatkârlar"dır.

"Şiirde iç Şekil" başlığında "aruz" ve "hece kalıbından" söz edilir. Aruz kalıbını, dezavantajlarına rağmen usta işi kıvamına getiren şairler "Fuzuli, Baki, Nedim, Şeyh Galib ve daha niceleri"dir. Hece bahsinde sadece "Yunus Emre" ismi geçer.

"Şiir ve Cemiyet" bölümünde "Omeros, Şekspir, Bodler, Göte ve Sadi" cemiyet için çok şey yapanlar arasında sayılırlar. İlginçtir ki burada Türk şairi yoktur.

"Şiir ve Din" bahsinde yine "bir Fransız romancısı" işareti yer alır. Necip Fazıl, bu romancının "Allah'a inanmayan bir cemiyetin roman olamayacağı" tezine sırtını dayar.

"Şiir ve Müsbet İlimler"de "Bodler, Rembo ve Valeri"den söz edilir. Bu üç şair, Fazıl'a göre, "buhran ve maraziliğin sesi"dir. Şiir, insan ve müspet ilimler iletişimini kuramadıkları için bu noktada başarısız sayılmışlardır.

3.1.2. M. Celal Sılay'ın "*İlişki Deyimleri*"[293]

M. Celal Sılay, eserinin sonuna "I, II, III" numaralı, başlıksız üç yazı eklemiş. Biz bu yazıları son söz olarak değerlendirdik.

Birinci yazıda dile getirilenleri akılda kalması için şöyle sırayabiliriz:

> "a) Sanatçı, OLMAKTA OLAN'la yetinmez, OLMASI GEREKEN'in düşünü görür.
>
> b) Güzel avcılığı, sanatçıyı imge ve gerçek arasında sallar.
>
> c) Sanatçı, somutla karşılaştıklarından gocunur.
>
> d) Sanatçı, ulaştığını da aşma zorunluğu yüzünden kendisiyle de çelişir.
>
> e) Sanatçı, usun aydınlığını azımsayan sezgisiyle gölgenin çekiciliğine sızar, işkil ve kuşku avlar. Bu işkil avcılığı sanatçıyı yapıtının sahibi yapar.
>
> f) Bilinçaltı, sanatçıyı yapıtıyla kapıştırır. Sanatı BAŞKA'ya sıçratan ve bireyselleştiren bu iç savaştır.
>
> g) Hoşagiderliği yem edinen yapıtlara sanat denemez.
>
> h) Yaratıcı imgelem, sanatçıyı arasız tazeler.
>
> ı) Sanat yapıtı işkilleriyle BİREYSEL; öz-biçim bağdaşmasıyla DURU; kendine yeterliğiyle de tok ve KONUSUZ'dur; sezgi bolluğuyla ortak zevkten AYRI ve BAŞKA'dır; hoşagitmez "(Sılay, 1969:23-24).

İkinci yazıda öne çıkanları ise şöyle sıralamak mümkün:

> "a) Sanatçıda doğal sevinç vardır. Bu sevinci yaşantının akıcılığı sağlar.
>
> b) Bu doğal sevinç ussal kurallara giremez.
>
> c) Bilimle biriken düşün gücü sezgiye düzen verir. Şiirin başka dile çevrilememesinin nedeni budur.
>
> d) Şairin sezgi ile kurduğu biçimlerin iç yapısı, klâsik kurallara uymayabilir. Özün kurduğu bu çatı yapıtın biçimidir "(Sılay, 1969:25-26).

Üçüncü yazıda vurgulanan şunlardır:

> "a) Şiirin şiir olması, düşünce ile sesin, konu ile sesin arasında uygunluk bulmasına bağlıdır.

---

[293] Sılay, M. Celal (1969), *İlişki Deyimleri*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul.

b) Sanatçı heceler arası dokuyu sıklaştırabilir, sözcükten sözcüğe atlayışı hızlandırabilir, düşüne kolaylık, kavrama bolluk kazandırabilir."(Sılay, 1969:27-28).

3.1.3. H. Rıdvan Çongur'un "*Ses*"i[294]

H. Rıdvan Çongur, eserinin sonuna "Şiir Hakkında Düşünceler" isimli on üç sayfa uzunluğunda bir yazı eklemiş. Çongar, yazısında bazı şairlerin ve edebiyat araştırmacıların şiir hakkındaki değerlendirmelerine yer vermiş ve daha çok, şiire dair kendi düşüncelerini, dile getirmiş:

"a) Ses ve kelimeler şaire hâkimdir.

b) Şiirin taslağı ile son şekli arasında benzerlik bulmak mümkün değildir.

c) Şiir, sesin söze dönüşmesi ile başlamıştır.

d) 'İlham' bizi var edene inanmamızın sonucudur.

e) Şair, hayatın tam ortasında, tabiatın kucakladığı insan ve bütün canlılarla birlikte görünen, yine onlarla soluk alıp-soluk veren, ama hep onların dışında duran biridir.

f) İnsanlar ile şair arasında bir duvar vardır. Bu duvarın getirdikleri şairi şair yapar.

g) Şairden başka ve şair kadar, bu kâinata sahip ve tutkun bir kişi yoktur.

h) Estetik kaygı duyulmadan ne bir şey söylenebilir ne de yazılabilir.

ı) Şiir, ne felsefe yapmaktır, ne de bilimin koyduğu kurallar altında biçimlenen bir düşünce örgüsü yaratmaktır.

i) Şiir, geçen zamanın üstesinden gelebiliyor, diliyle ve sahip bulunduğu mısra örgüsüyle tazeliğini koruyabiliyorsa şiirdir "(Çongur, 2001:73-85).

3.1.4. Yılmaz Odabaşı'nın "*Sakla Yamalarını Kalbim*"i[295]

Yılmaz Odabaşı eserinin sonuna "Yılmaz Odabaşı İle Şiir Ve…" ana başlığını taşıyan bir yazı eklemiş. Bu yazıya "Çağ ve şiir, Çağ ve şair, Şiir ve coşku, Şiir ve gerçeklik, Şiir ve esin, Şiir ve gelenek" ara başlıkları konulmuş. Biz yazının bütününde öne çıkan fikirleri şöyle sıraladık:

"a) Çağ, beraberinde birçok sosyal, kültürel dönüşüm ve yenilikle birlikte, insanlığın sanayi cehennemindeki yalnızlığını da giderek büyütüyorsa ve şair için

[294] Çongur, H. Rıdvan (2001), *Ses*, Filiz Matbaacılık, Ankara.
[295] Odabaşı, Yılmaz (2005), *Sakla Yamalarını Kalbim*, Alkım.

şiir, bir duyarlık üleşimi olarak bu mutsuz olma durumuna da bir manifestoysa eğer, bu manifesto yeni çağda boyutlanmak zorundadır. Çünkü enformasyonun, sanayileşmenin, özetle modernitenin evreninde şiir, insanın giderek irileşen yalnızlığına bir panzehir de sayılıyor, bir gereksinme oluyorsa, bu gereksinimi 'nesnel karşılık" içeren yapıtlar karşılayabilir.

b) Çağımızda şair, şiirin neredeyse insanlık tarihiyle eşit mirasını da devralıyor. Bu miras, hem şiirde daha yeni olanaklar sınayabilmeyi sunuyor, hem daha önce sınanmış biçim ve milyonlarca imge ile bir anlamda önümüzü de tıkıyor.

c) Günümüzde herkes gibi şair de bir kirlenmede ve kuşatmadadır. Bu kuşatmayı nasıl kıracaktır? Aslında şair, meta değil, şiir üretiyor; ne var ki ürettiği pazar dolaşımında bir meta olarak sahipleniliyor ve sunuluyor.

d) Şair, ilk dizesini yazdığı an'dan itibaren verili olanı reddeden bir tercihle uzun menzilli bir itirazın peşine düşmüş demektir. Bu itiraza yaraşabilmek için illede sarsılmalı ve kendi evreninde depremler yaşamalı, coşkusu ise hep bir şahlanışta durmalıdır.

e) Aslında Türkiye'deki edebiyat ortamı, bizim içimizdeki çocukluğu ve o çocukluktaki coşkuyu katletti.

f) Şiirin objesi de asıl yaşam ve insandır. Yaşam dinamik, insanın evreni ise uçsuz bucaksızdır; kendine bu iki bileşende karşılık bulan şiir ise coşkuludur.

g) Bana kalırsa günümüzde şaire en çok 'çarmıh' sözcüğü yakışıyor. Dışarıda her gün coşkularına tükürülen insanlığın yüzüne bakmaktan utandıkça ve utancı kalbinde büyüttükçe, şair de çarmıhını yedeğinde taşıyıp 'günlerin çarmıhında' yaşıyor. Başarabilirse, coşkusunu hep o çarmıhtaki çığlıklardan emziriyor ya da mağlup olup, coşkusunu tam da bu gerçeklikte yitiriyor.

h) Coşku ise salt içerikte değil, kanımca biçimdedir de; biçim coşkudaki çıplaklığı giydiren gerekli bir elbisedir, içeriği bütünler.

ı) Bize düşen ise, hep çocukluktaki coşkuya ve o coşkudaki şiire tutunmaktır.

i) Şiirde gerçekçilik direkt, somut değil, sembollerle, soyutlamalarla sindirilmelidir.

j) Gerçek tek başına şiir değildir, ama şiir, gerçeğe de sataşan, onu estetize eden bir söz sanatıdır.

k) Geleneği yadsımamak, ama bütünüyle geleneğin saçağında da kalmamak gerektiğine inanıyorum "(Odabaşı, 2005:139-144).

3.2.Poetik Tazlı Manzum Son Sözler

3.2.1. Nâzım Hikmet Ran'ın "*835 Satır*"ı[296]

"Her Kitabımın Son Sözüdür" isimli şiir, Nâzım Hikmet'in, 1929 yılında yayımlanan, "835 Satır" şiir kitabının son sözüdür. Nesre çevirdiğimizde bu şiir üç cümle olmaktadır.

Bu başlık, Nâzım Hikmet'in, uğraşlarından biraz bıktığını söyler. Bir kitap sonundaki sözleri, bütün kitaplarda varmış gibi göstermek bir şeylerden geri çekilmek demektir. Şiir dışında başka kitapları da olan Nâzım Hikmet, bu şiiri her birine göndermekten çekinmiyor. Ya diğer türlerde yazdıklarına değer vermiyor ya da onları kendi beyninde şiire dönüştürüyor.

"Sen sanma ki sanatın / damağımda tadı var / acı bir hıyar / lezzeti gibi…"(Ran, 1929:52).

Buradaki sen kimdir? Sanata muhâlif biri olduğunu düşünelim. Bu durumda Nâzım Hikmet bu kişiyi ikna etmeye çalışıyor. Sanki o kişinin, sanatın beyhude oluşu tezine kendini kaptırdığı için sanatın tadı olmadığından bahsetmeye çalışmakta. Böylelikle sanatı, zevk veren bir meta gibi düşünmeye karşı çıkmakta. Sanatın asıl amacı, ideolojiyi yaymaktır, bir sınıfın derdini, çilesini dile getirmektir. Tat ile sanatı iç içe düşünmek büyük bir tatsızlığı beraberinde getirir.

"Sen", sevgili olabilir. Sevgili, sanat ve kendisi arasında tercih yapılırken, sanatın öncelenmesine sitem etmektedir. Bunu duyan şair, gönül almak için sanatta bir nitelik olmadığını, yalandan da olsa, dile getirmeğe çalışır. Sözün peşinde koşmanın tadı, sevgilinin ardından koşmak kadar zevkli değildir. Kadının sanat olduğunu düşündüğümüzde, dolaylı olarak onun da tadı olmadığı vurgulanır. Bu durumda sanatın ne olduğunu da sorgulamalıyız.

"Sen" ile şair kendisiyle konuşuyor olabilir. Kendi uğraşını, düşünü, ömür sürüşünü ayaklar altına almaya başlar. Kendi kazdığı kuyuya düşmektir bunun adı. Şairin kendisiyle konuşması yalnızlığına işarettir. Yalnızlıkta, sanatın bile tat vermemesi, topluma, toplu olmaya hasreti gösterir. Nâzım'ın "sosyalist" olmasının bir gerekçesi de

[296] Ran, Nâzım Hikmet (1929), *835 Satır*.

hazırdır. Şairin "sen" yolu üzerinden kendine varması "acı bir hıyar lezzeti"dir. Aslında kaybedilen fazla bir şey değildir. Sanatın sadece tadı yoktur. Daha doğrusu biraz acıdır sanat. Sanata büyük emanetler teslim edilmemiş gibidir. Öyle olsaydı sanatın tadı, tuzu, zatı, sıfatı olurdu.

"Sen", misyonu ve vizyonu yaşatılmaya ant içilen kişi olabilir. Nâzım Hikmet'in çok bağlı oldukları akla getirilirse işaretimiz yersiz değildir. O kişilere, dava adamı mı, yoksa sanat adamı mı lazımdır? En doğru cevap, "sanatı dava uğruna kullananlar lazımdır" olur. Hitap etmeyen, gürlemeyen şiir onlara yaramaz. Zevk veren, estetik yaşantı kazandıran şiir belki gerçek şiirdir; ama birilerine göre tatsızdır. Böyle şiirlerden uzak durmalıdır.

Yukarıdaki mısraları şu biçime getirdiğimizde anlam değişir: "Sen sanatın, damağımda, acı hıyar lezzeti gibi tadı olduğunu sanma. Şair için sanatın muazzam lezzeti vardır." Bu lezzet için Nâzım Hikmet, hayatını dahi alt üst etmiştir. Hapisler, idamla yargılanmalar, vatan kütüğünden kaydının silinmesi gibi birçok zikzak… Sanat o denli büyülüdür ki lezzeti her şeyi bir kenara iter. Fakat, bu, biraz da "Deveyi yardan düşüren bir tutam ottur" hesabına yatırım olur. O hâlde sadece lezzetinden dolayı sanata hayat adanmaz. Yukarıdaki mısraları yeniden inşa biçimimizden, sanatta lezzet diye bir şey olmaz, anlamı da çıkar. Hattâ acısı bile yoktur. Çünkü acı da bir tattır. Sanat denilince tat olgusundan bahsetmemek gerekir. Sanat, yenilmek ve yutulmak için değildir.

> "Mısralarımda yok benim
> göz yaşlarının tadı,
> Şiirlerim içilmez
> İngiliz tuzu gibi "(Ran, 1929:52).

En başta "sen" denilen varlığın "göz yaşlarının tadı" şairin mısralarında yokmuş. Sanatın tadının olmamasını buraya bağlayabiliriz. Şair, her durumda, başkasını düşünmektedir. Karşısında bir kişi vardır. "Sen" yerine "siz" deseydi toplumdan bahsetme imkânı doğardı. Toplumun bütün bireylerini "sen" zamirinin içine koyamayacağı için, şairin toplum adına bir hedefinin, derdinin olduğu söylenemez. "Sen" üzerine kurulu bu şiirden "siz" düzlemine geçemiyoruz.

Şair, her ne kadar, "sen" diyorsa da, o kişiden şikâyet ediyor olabilir. Sanatın tadının olmaması "sen" denilen varlığın şiire nüfuzundandır. "Sen" dar alanında şiir istenilen biçimde üretilememiştir. Bu durumda da tadı kalmamıştır. Tatsızlığa sebep "sen"dir.

Şiirlerinin içilmezliği, onların birilerinin keyfini kaçırmasına delildir. Hedef seçtiği kişiler, bu şiirleri okuyunca hayatlarındaki bütün tat alıp başını gider. O kişiler artık sanattan uzak durular. Şiir, şair ve sair onlar için acılığın sembolüdür. Bütün özneler dikkate alındığında, şiirin tadı olmadığı tespit edilebilir. Şiirin gerçekleri dile getirdiği, dolayısıyla acı olduğu, olacağı ima edilmiştir.

İngiliz tuzunun müshil için kullanıldığını dikkate aldığımız zaman Nâzım Hikmet, şiirinin birilerini çok rahatsız ettiğini bildirmektedir. Müshil vakası bazıları için gerekli iken bazıları için bir hastalıktır. Burada "İngiliz tuzu"nu şifa sayamayız. Bir hastalık zuhur ettirdiği aşikârdır. Nâzım Hikmet'in okuru memnun etme gibi bir kaygısı yoktur. Okur üzerindeki etki, onları sarsma üzerine kurulmuştur. Şiirinin acı olmasına rağmen, aslında okunduğunu, ses getirdiğini bilmektedir. Burada dikkate alınan okurun Nâzım ile kavgalı bir okur olduğunu söyleyebiliriz. Şiirleri yazılırken birilerine yüklenme esas alındığı için, onların karşıyı yıkıcı, deli edici nitelikte olması unutulmaz. Kavga ortamında şiir yazanın ve şiir okuyanın hoşa gidecek tat duyması düşünülemez. Bu şiir, aslında, kavgasız sanata duyulan özlemi ve elbette ona ulaşamamanın çaresizliğini itiraftır. Yolunun başını bilen ve sonunu kestiren Nâzım Hikmet, bu sebepten, bu şiiri her kitabın son sözü olarak addetmiştir. Öfke ile başlamanın zararlı sonu, iyi tahmin edilmiş.

3.2.2. Yılmaz Odabaşı'nın "*Aşk Bize Küstü*"sü[297]

Yılmaz Odabaşı'nın "Epilog"u şu dizelerden oluşuyor:

> "bir akvaryumu yazmak
> akvaryumda yaşamaktan
> kolaydır; bu yüzden her
> dize biraz eksik
> her şiir biraz yalandır…"(Odabaşı, 1997:174).

[297] Odabaşı, Yılmaz (1997), *Aşk Bize Küstü*, Scala Yayıncılık, İstanbul.

Niçin "akvaryum" merkeze alınmış? "Akvaryum" denizden koparılmış, ama deniz süsü verilmiş bir yapıya sahiptir. Hem eksikliğin hem de yalancılığın simgesidir. Orada "yaşamak" elbette zordur. "Akvaryumu yazmak" da zor; fakat "yaşamak" kadar değil. İnsan da aslında bir yerlerden koparılmış ve dünyaya yerleştirilmiştir ve yerleştirilmeye devam ediliyor. Dünyanın kendisi, insan için bir "akvaryum" gibi. Şair şiir yazarak dünya akvaryumundan biraz uzaklaşır. Bu sebeple "yazmak yaşamaktan kolay" sayılmıştır. Dünyadan uzaklaşarak yine dünyayı anlatan "dizeler eksik" ve o dizelerden oluşan "şiirler biraz yalan" olacaktır. Çünkü şair anlattığı dünyayı görmeden yazmıştır, yazar. Görmeden ve yaşamadan yazılanlar "biraz eksik ve yalan olmak" zorundadır.

3.2.3. Ahmet Can Akyol'un "*Şairler Erken Ölür*"ü[298]

"Söz Bitti" başlığı, büyük harflerle sekiz kez tekrar etmiş. Bu tekrarlar sözün bitmediğini herkese duyurabiliyor.

"Peşpeşe çığlıklar sarıyor sesleri / bu kıyamet sanki" mısrasıyla sözün bitip bitmediğini anlamaya çalışıyoruz. "Sesi çığlıkların sarması" şairi şaşırttığı gibi bizi de şaşırtıyor. Ses kimden, çığlık kimden? Bu "kıyamet" niçin? "Çığlık, söz bitti diyenlerin veya sözün bittiğine sinir olanların" olabilir mi?

Şair bir "kıyametten" söz ettiğine göre, dehşete düşen insanların gerçekten söz söyleyemez olduklarını kabul edebiliriz. Ayrıca "sesi" insanın sözü, "çığlığı" ise insanın sözsüzlüğü olarak düşünebiliriz. Sözün ve sözsüzlüğün yakınlığı, birbirini sarması dikkate değer. "Söz bittiğinde kıyamet" kopacağı ima edilmiş sanki. Demek ki "kıyamet" saati ertelensin diye insan sözü sevmiştir, sözü uzatmıştır. Belki de sözü uzattıkları için şairlere değer verilmiştir. Hattâ görev verilmiştir. Şair bu öneme ve göreve rağmen "söz bitti" diye haykırıyorsa "kıyamet" yakın demek ki…

"Ellerde kopuyor ve kanıyor zamana düşen takvimler" mısrası ile zamanın da bir zaman derde düşeceğini anlıyoruz. Gelen "kıyametle" birlikte yani sözün tükenmesiyle "zaman" bile kıyamete yürüyor. Şair, sözü bitirmekle, zaman bayrağını da tahtından ediyor.

---

[298] Akyol, Ahmet Can (2000), *Şairler Erken Ölür*, Mavi Ada Yayınları, İstanbul.

“Şiirlere şarkılara değmiyor tarihin bilgeliği” mısrasında, şair şiirin yaşadığı suskunluğa bir sebep aramaktadır. “Şiir sazı” “tarih mızrabını” bekliyor. O mızrap saza bir dokunabilse söz başlayacak ve “kıyamet” kader olmayacaktır. “Tarihin bilge” hâli hem güven hem de tedirginlik vermektedir. Sanki o bir “Dede Korkut” gibi, “söz bitti” denildiğinde tekrar söze başlayacaktır. “Söz bitti” olayının adını koyacak ya da sözün bitmemesi için, “söz soyunun” devamı için dua edecektir.

“Bu itirazıdır susmaların dillerin isyanıdır bu” mısrası “bu”lar arasına asılı kalmış. Yani şiir kendini asmış, kendini kurumaya bırakmış. Bu hâli gören şair “itiraz ve isyandan” söz etmeye başlamış. Elbette “bu”ların yerine, önceki mısralarda geçen “çığlığı, sesi, kıyameti, takvimlerin kanamasını, şiire şarkıya değmeyen tarihin bilgeliğini” koyabiliriz. “Susmaların itirazı ve dillerin isyanı” yakıştırmalarında bir çıkmaz var. Dil isyan ettiğinde susmanın itirazı nasıl olacak? Söz ile susma bir şeylerin peşinde, ama neyin? Öyle hissediyoruz ki söz yani dil, “sözün bitmesine” “isyan” ediyor. Bununla beraber susma da “sözün bitmesine” “itiraz” ediyor. Sözün “isyanını” anlıyoruz. Fakat susmanın “itirazını” hemen çözemiyoruz. O hâlde susma “sözün bitmesi” değil, “sözün kendini saklamasıdır” diyeceğiz. “Söz bitti” haberinin etkisi ve acısı “söz ve susma”da başka başka oluyor.

“Hadi yeltenin diyor vicdanlarımız / İçimizde gölgelenmiş umutlara kalkın diyor / Kalkın ve kendinize dönün yüzlerinizi” mısraları ile şair, bir reçete sunuyor. Yani şair konuşmaya devam ediyor. “Vicdan ve umut” el ele verirse, “yüzler” birbirine bakarsa “söz bitti” krizini atlatabilirler. Umudu, bitmişliğin altına konulan bir şerh sayarsak, sözün yeniden üretilme merkezi olur. Umut ayağa kalktığında sözün güz mevsimi geçer bahar mevsimi başlar. Üstelik umut çoğu zaman sessiz söz söyler. Daha önceki mısralarda geçen “Susmaların itirazı” ifadesindeki “susma”nın yerine ümidi koyabiliriz. Bu durumda “sözün bitmesine ümidin itirazı” vardır. Çünkü “Sözün bitmesi ümidin bitmesi” anlamına gelir. Şairin “söz bitti” feryadı “umutların gölgelendiği” zamanda başlar. Umutların yok olması şöyle dursun, umutların bir an kenara çekilip dinlenmesine bile tahammül edilememiştir.

İkinci bölümün ilk iki mısrası “Oysa hangi yağmur ağlamadı ki mevsimlerimize / Derinliğimize hangi matem düşmedi ki” biçimindedir. “Yağmur ağlamak” olarak düşünülmüş. Mevsim gelip geçicidir. Eğer bu gelip gitmeler olmasaydı, ayrılık ve

hasret olmayacaktı. Dolayısıyla "yağmur" da "ağlamayacaktı. Aynı mekânda mevsimler yer değiştirir, yok olmaz. Sözün kendini susmaya bırakması gibi. "Sözün bitmesini" bu defa "mevsimin bitmesine" yani yok olmasına benzetebiliriz. Bir mevsimin bitmesi kıyametin dörtte biridir.

"Derinliğimize hangi matem düşmedi ki" mısrası insan-matem ilişkisini tersine çevirmiş. Bizler insanın mateme düşmesini biliriz. Fakat bu mısrada matemin başına matem gelmiş gibi. "Derinlik" kelimesi önemlidir. Derinlik, fikirde ve fizikte olur. Şair acaba hangisinin başında durmaktadır? Fikri derinlikler çileyi de beraberinde getirdiği için "matemin" oralarda gezindiğini söyleyebiliriz. Fizikî derinlik ya mezar ya da kıyamettir. İlk mısrada yer alan "kıyamet" birçok yerde derinlik oluşturmuştur. Mezar ise "matem" ile kol koladır. Ayrıca "derinliğimiz" kelimesinin yerine "içimiz" kelimesini koyabiliriz. Bu durumda izah basittir. Çünkü her kişi en azından bir mâtem yaşamıştır.

"Peki şimdi biz hangi coğrafyadan isteyeceğiz yitiklerimizi" mısrası hem gidenleri hem kalanları işaret eder. Kalan "biz", giden ise "yitiklerimiz"dir. "Yitikler" bulunmak isteniyor, ama "coğrafya" problemi var. "Kıyamet kopar, mevsim yok olursa" hangi "coğrafya" kalır ki? Her bölümün sonunda büyük harflerle yazılan "SÖZ BİTTİ" sözünü her mısranın sonuna koyabiliriz. "Söz bittiğine" göre istemek nasıl olacak? Asıl problem "yitikler" veya "coğrafya" değil, "sözün bitmesi"dir.

> "Ah kalbim ah fırtınalar yorgunu kalbim
>
> Ya durdur sesini ya da yeniden çoğalt kendini
>
> SÖZ BİTTİ
>
> SÖZ BİTTİ
>
> SÖZ BİTTİ "(Akyol, 2000:93).

"Söz bittiyse kalbin sesini durdurmasından" söz etmek nasıl olur? Demek ki "kalbin sesi" ile "sözün" ilişkisi yok. "Kalbin sesi" şair tarafından sıkıntı verici olarak takdim edilmiş. "Durdur" diye bir çıkış yapıldığına göre hoş bir ses olmadığı anlaşılıyor. "Yorgun kalbe" şairden tavsiye gelir: "Çoğalt kendini." "Kalp kendini çoğaltırsa" "söz makinesi" yeniden çalışacaktır. Sanki "kalp" "söz makinesinin" yağıdır. "Söz bitti"nin diğer adı "yağ bitti"dir; "yağ bitti"nin diğer adı "kalp bitti"dir.

Şiirin üçüncü bölümü "çocuk ve savaş" eksenli yazılmış. Şair, "çocuklar için hâlâ bir dünyanın olduğuna" inanmaktadır. "Çocuğu" yukarıda geçen "kalbin kendini çoğaltma" biçimi olarak görebiliriz. Şaire göre "savaş sonsuz kadar karadır ve izleri kirli"dir. O hâlde geçmişte yapılmış bir savaşın bile kötülüğü hepimizi etkiler ve içine alır. Çünkü "sonsuz" zaman diliminin bir anında biz de varız. Savaşın "karalığından ve kirliliğinden" kendimizi kurtarmamız imkânsız. Yapılacak iş "kavgalara aşk düşürmek"tir. "Karalığı" veya "karanlığı" yok edemiyoruz. Bu durumda hiç olmazsa "karanlığı" az da olsa dağıtacak olaylara, olgulara, nesnelere sarılmalıyız. Onlar "kalp, aşk, çocuk ve söz"dür. "Sözü bitirmek" ateş yakacağımız "közü bitirmek" gibi.

Dördüncü bölümde şair, her kime sesleniyorsa, onları daha etik ve atak olmaya çağırıyor. "Her kentin girişine 'Mezarlık Kenti' yazılmasın" diye herkesten "yüreklerini sökmelerini, korkularını cellatlara tükürmelerini" istiyor. Tam burada "söz bitti" ifadesini "eyleme geçme zamanı geldi" şeklinde tercüme edebiliriz.

Verdiğimiz bu anlamların yanında "söz bitti"yi şöyle anlayabiliriz: Şair okurun karşısına bir yığın olumsuz dünya sermiştir. "Kıyamet, çığlık, yorgunluk, utanç, savaş, kan, kırmızı, mezarlık" ve benzeri. Okuru bunlarla korkutan ve kanatan şair, okurun önünde diz çöküp, onların elinden tutarak sanki şöyle demektedir: "Söz, söz veriyorum, bunlar bitti. Artık sizi kıyamet ile, kan ile, savaş ile korkutmayacağım; kanatmayacağım. Sözüm olsun ki bunların hepsi bitti, geride kaldı."

BÖLÜM 4: POETİK TARZLI OLAMAYAN SON SÖZLER

4.1.Poetik Tarzlı Olmayan Mensur Son Sözler

4.1.1. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın "*Makber*"i[299]

Abdülhak Hâmid, "Makber"in 1922 yılında yapılan baskısının sonuna son söz sayılabilecek bir paragraflık yazı ekler. Hâmid, eserini bir kere daha okumaktan sıkılmış görünmektedir. Eseri sadece okumuştur, "tashih" etmemiştir. Sebeplerinden biri şöyle açıklanır:

"Tashih ve ıslah edecek olsam o meşruh bir mufassal eser nihayet bir sahife teşkil edebîlir."[300]

Bir başka sebep yine şaircedir:

"Hâvi olduğu haşviyat ve sehviyatı bırakalım da merhumenin güzelliği ile mevtin kabayih-i kudsiyesi tashih etsin."[301]

4.1.2. Ruhi Sağlam'ın "*Sevgi Dedikleri*"[302]

Ruhi Sağlam bir satırlık son söz yazmış:

"Bizi Gerçek Aşk'a Götürecek Her Yola Merhaba…"(Sağlam, 2000:58).

4.2.Poetik Tarzlı Olmayan Manzum Son Sözler

4.2.1. Sabahattin Ali'nin "*Dağlar*"ı[303]

Sabahattin Ali'nin "*Son Mektup*" başlıklı şiirini son söz kabul ediyoruz. Şiir "Ey yâr" hitabıyla başlıyor:

"Ey yâr, bu mektubu aldığın demde / Kara topraklara verdim kendimi…" mısraları şiirin temeli ya da askısı durumunda. Sanki sevgilinin elindeki mektup, şairin mezarı veya mezara toprak atan kürek olmuş.

---

[299] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 147.
[300] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 147.
[301] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 147.
[302] Sağlam, Ruhi (2000), *Sevgi Dedikleri*, Tuğra Ofset.
[303] Sabahattin Ali (1934), *Dağlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hayatı engellerle dolu ve karışık gören şair, kendi ölümünden sonrası için sorular sorar. "Gönlüm şaşkın bir seldi; sel yerine döndü mü, sevdiklerim ayda yılda beni andı mı, yer üstünde çektiklerim dindi mi, deli gönlün yaşamaya kandı mı?" soruları önemlidir. Bu sorularda "Şair öldükten sonra da çile çekmeye devam eder" sözünü akla getirecek bir eda vardır. Şairin "Yer altında belki rahat yatarım." mısrası, ilk bakışta bu söylediğimizi öteler görünse de, "belki" kelimesi "rahat yatma" ihtimalini silip süpürüyor. Diyebiliriz ki bu şiir sevgiliye gönderilmiş, bu dünyalık bir ah değil, başka dünyaya ait bir ahtır.

4.2.2. Şükrü Enis Regü'nün "*Buğu*"su[304]

Şiir bir veda yağmuruna dönüşmüş. "Veda" kelimesi on iki kez kullanılmış. Şair önce "veda"nın biçimlerini sonra nelere veda ettiğini dile getirmiş. Veda "bir anne öpüşü gibi, bir haber bekler gibi, bir bebek ağlayışı gibi" olmalıdır. Bu tarz dikkate alınarak şunlara veda edilmelidir: "Ümitlere, arzulara, şiire, hatıraya, şehre, rüyaya, aşka."

Şiirin sonunda "veda"ya da veda ediliyor. "Veda"ya vedayı kabul ettiğimizde, şair yukarıda veda ettiklerinden vazgeçiyor anlamı çıkar. Böylece şair, hayattan usanmış hâlinden sıyrılıyor ve ince bir oyun ile hayata tekrar sarılıyor.

4.2.3. Necati Cumalı'nın "*Harbe Gidenin Şarkısı*"[305]

Necati Cumalı "Gelecek günlere inanıyorum" diyerek büyük ümitler sıralıyor. "Gelecek günlerde aşk, iyilik, zekâ, adalet, hürriyet ve makine kudreti" olacaktır. "Sefalet, zulüm, işkence, yorgunluk" sona erecektir. Bir şiir kitabının sonunda yer alan bu şiir, hayata dair her güzelliğin başlayacağını haykırıyor.

4.2.4. Munis Faik Ozansoy'un "*Hayâl Ettiğim Gibi*"si[306]

Munis Faik Ozansoy on dört mısra uzunluğunda bir son söz yazmış. İlk dize sondan bir önceki dizede tekrar etmiş. "Sanatın kolay olmadığına ve şiirin önemine" vurgu yapılan şiirin ilk iki dizesi şöyle:

"San'at kolay değil, seneler nankör, anladım.

---

[304] Regü, Şükrü Enis (1942), *Buğu*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
[305] Cumalı, Necati (1970), *Harbe Gidenin Şarkısı*, Bilgi Yay., 3.baskı, Ankara.
[306] Ozansoy, Munis Faik (1948), *Hayâl Ettiğim Gibi*, Ankara.

Varsın sokakta, Kahvede söylenmesin adım ”(Ozansoy, 1948:39).

Sanatın, en azından, kişiye bir şöhret yükü getirdiği için “kolay olamadığını” söyleyebiliriz. Sanatın kendine has diğer zorlukları olmasa bile, şöhret yükü, tek başına sanatı zor kılmaktadır.

Şair diğer mısralarda şu isteklerde ve değerlendirmelerde bulunuyor:

“Tanınmak ve ölmemek istemiyorum. Sanat maddi ve manevi hiç bir şey getirmesin. Dehâ için alkış yalancı, servet ölümdür. Şiirin dışında maddeye aid ne varsa boş. Şiirin sesi benim için kâfidir”(Ozansoy, 1948:39-40).

Bu son sözden şu çıkarsamalarda bulunabiliriz:

a) Şair şöhret ile değil, şiirinin verdiği haz ile yaşar.

b) Şiir maddedir. Fakat maddelerin en iyisidir.

c) Sanatı zor kılanlardan biri de okurun gösterdiği sahte ilgidir.

4.2.5. Oktay Rifat’ın “*Aşağı Yukarı*”sı[307]

Oktay Rifat, hayatın içindeki birçok varlığı sıralayıp, meçhul birisine şu emri veriyor: “Kıymetini bil ”(Horozcu, 1952:41).

Şiirin ilk mısralarında “suyun”, son mısralarda ise “güneşin” kıymeti vurgulanıyor. Ara mısralarda “göğün mavisi, güneşli oda, çamurlu sokak, beyaz, siyah, yeşil, pembe, sevinç, öfke” geçmektedir.

Yirmi mısralık şiiri “İnsan için birçok varlık mevcuttur. Mühim olan insanın onların farkında olması ve onları değerlendirmesidir.” yargılarıyla özetleyebiliriz.

4.2.6. Cahit Külebi’nin “*Rüzgâr*”ı[308]

Cahit Külebi, “Son” isimli şiirine “Şiir beklemeyin gayrı benden” mısrasıyla başlamış. Şair “Uykusuz gecelerimi başı boş atlar gibi / Salıverdim ama ne çıkar!” çaresizliği ile “dostları” karşısına çıkıyor.

---

[307] Horozcu, Oktay Rifat (1952), *Aşağı Yukarı*.
[308] Külebi, Cahit (1949), *Rüzgâr*, Varlık Yayınları, İstanbul.

"Ne çıkar"dan ne çıkarabiliriz?

a) Hayal ettiğim muhteşem şiiri yazamadım.

b) Kendimi şair olarak görmüyorum.

c) Çok emek döktüm, ama yetmedi.

d) Şiir beni sevmedi.

Külebi, "15 - 20" yaşlarında "çok güçlü rüzgârların estiğinden, ama bunların sonradan çoraklaştığından" söz ediyor. Şair o yıllarda, "kan sesinin sınırlarda duyulması, yurdun muammer olması, ışıktan şehirleri kurmak" gibi fırtınalı hayaller kurmuştur.

4.2.7. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "*Seninle Ölmek İstiyorum*"u[309]

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Son" başlıklı şiiri "Doğdu, Ümit Yaşar / Yaşadı, Ümit Yaşar / Öldü Ümit Yaşar / İlâhi Ümit Yaşar." mısralarından oluşmaktadır.

4.2.8. Kemal Günen'in "*Daldan Damlalar*"ı[310]

Kemal Günen, "ağacı tarif edemeyeceğini, onu yeterince övemeyeceğini" dile getiriyor. Çünkü Kemal Günen'e göre ağaç "Tanrı'nın yarattığı ilâhî bir şiir"dir. Tarifin yeterince muğlak olduğunu söylemeliyiz. Fakat, tarifin şiir dili ile yapıldığını unutmazsak, bu tarife ve tanıma muhtaç tarifi hoş görebiliriz. Dört mısralık son söz şöyle:

> "Seni ne kadar övsem anlatmaya çalışsam
> Bu söylediklerimin hiçbiri değilsin
> Seni tarif edemem, anlatamam çünkü sen
> Tanrının yarattığı bir ilahî şiirsin "(Günen, 1963:63).

4.2.9. Muharrem Vakar'ın "*Korku Zambakları*"[311]

Şair, "sen" diye hitapta bulunduğu varlıktan ayrı iken yaşamanın zorluğunu her mısrada dile getirmiş. Fakat bu dile getiriş, çaresizlik arz etmiyor. Öfkeli bir kişinin söylemini içeriyor. "Sürekli başağrıları kalacak senden bana; karanlıklar ortasında

---

[309] Oğuzcan, Ümit Yaşar (1961), Seninle Ölmek İstiyorum.
[310] Günen, Kemal (1963), *Daldan Damlalar*, Güven Basımevi, İstanbul.
[311] Vakar, Muharrem (1965), *Korku Zambakları*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.

boğazlanan tutsaklar gibi; beynimin içinde kımıl kımıl olacak kurtlar" ifadeleri "zorlukları" zora sokmaktadır. Çünkü bir meydan okuyuşu sezmekteyiz. Son mısra bir tehdide varıyor:

"Ben yaşayacaksam seninle öleceksem SENİNLE ÖLECEĞİM "(Vakar, 1965:63).

4.2.10. Tevhit Turnalı'nın "*Zerreler*"i[312]

Tevhit Turnalı, "sonuç" başlıklı şiirinde sona nasıl varılacağını, kâinatın nereye kaybolacağını soruyor. Endişesini "Sonda O var" ve "Sonsuz O kalacak" inancıyla yatıştırmaya çalışıyor.

4.2.11. Şemsi Belli'nin "*Otopsi*"si[313]

Şemsi Belli'nin dört mısralık şiirinde şu kavramlar öne çıkmakta: "Kilometre taşları, unutulmuş roman, sevgisel yıllar, geri dönmemek…"

> "Geride bıraktığım kilometre taşları
> Okunmuş, unutulmuş birer romanı bekler.
> Her romanın içinde sevgisel yıllar vardır,
> O yıllar ki bir daha artık dönmeyecekler…"(Belli, 1974:102).

"Geride bıraktığım kilometre taşları / Okunmuş, unutulmuş birer romanı bekler." mısraları için bazı kazılar yapmamız gerekir. Birinci mısra, yaşanmışları ve eserleri işaret eder. Çünkü bir şairin yaşadıklarının yanında, yazdıkları da bir hayata sahiptir. Eser verenin hayatı ile eserin hayatı -eserdekilerin hayatı- başka başka "kilometre taşları"dır. İkinci mısrada, aynı nesne üzerinde, hem geçmiş hem de gelecek zamana ait eylemler yer almış. "Okunmuş, unutulmuş roman"dan söz edilirken, diğer yandan aynı "romanın beklendiğinden" haber verilmiş. Biz bu mısrayı şöyle değerlendiriyoruz: Kendi hayatını roman kabul eden şair, hayatını 'okumuştur, unutmuştur'; yani hayatını yaşamıştır, tüketmiştir. Şimdi "bu okunan, yaşanan hayat" bir romancı tarafından roman hâline getirilmeyi beklemektedir.

---

[312] Turnalı, Tevhit (1968), *Zerreler*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.
[313] Belli, Şemsi (1974), *Otopsi*.

Son iki mısra "romanın içindeki sevgi yıllarından ve onların bir daha geri dönmeyeceğinden" bahseder. Yani "yaşanmış hayat" romanlaşsa bile, o romanda bir şey eksik kalacaktır: sevgi.

4.2.12. Nezihe Özcan'ın "*Anayasa Öksüzü*"[314]

Nezihe Özcan iki bentlik bir son söz yazmış. Birinci bent:

"Bir kalem ucundaki mutluluktan öteydi…
Tüm özgürlüklerdi, ödülüm!
Kara bir örümcek gezindi,
Ak kâğıtların üstünde,
Ve kırılan bir kalemle geldi, ölüm!"(Özcan, 1975:92).

İkinci bentte neyin özgür olduğunu işaret edecek bir tablo sunulmakta:

"Alaca karanlık, titredi
Hayatı, yeni baştan dokurcasına…
Bir ipin ucunda kendine özgü düğüm
Sallandı… sallandı…
Özgürlüğe, meydan okurcasına!"(Özcan, 1975:92).

4.2.13. Gülten Akın'ın "*Ağıtlar Ve Türküler*"i[315]

Gülten Akın pastoral şiire örnek olabilecek, beş mısralık bir son söz yazmış:

"İner yorgun bir çoban suları izleyerek
Durarak kuytularda
Yiğit çıkar dağları
Canındaki ateşten verir her gördüğüne
Bir kırmızı gül alır"(Akın, 1976:137).

4.2.14. Metin Altıok'un "*Gezgin*"i[316]

Metin Altıok "Sondeyiş" isimli şiirinde, şu mısralara yer vermiş:

---

[314] Özcan, Nezihe (1975), *Anayasa Öksüzü*.
[315] Akın, Gülten (1976), *Ağıtlar ve Türküler*.
[316] Altıok, Metin (1976), *Gezgin*, Doruk Yayınları, Ankara.

"Kendine yük hâline gelince,

Koru kendini asıl kendinden.

Kekik bile kendince kokarken;

Bir tortu kalmıştır geriye,

Ben bildiğin o senden.

Sen de saygılı ol kendine,

Çık yola bir sabah erkenden.

Ya hiçbir yerde görünme,

Ya da geç aynı anda üç yerden "(Altıok, 1976:50).

Şiirin can mısrasını "Ben bildiğin o senden" mısrası oluşturmaktadır. Bu mısradan önceki "kendi" ve sonraki "sen" zamirleri "ben" zamiri yerine kullanılmıştır. Gerçek "ben" yoktur. Çünkü şairin indinde "ben" "sen"dir. Yani şairin dünyasında şahıs zamirleri şu sıralamaya sahiptir: "Sen, sen, o". Şair "ben"ini gizlemiştir. Şairin az önceki sıralamada hangi "sen"in içinde olduğunu bulmamız çok güç. Ayrıca "kendi" kelimesini de "o" zamiri yerine kullanabiliriz. Sılama tekrar değişir: "Sen, sen, kendi". Biz yukarda "sen" ve "kendi"nin "ben" yerine kullanıldığını söylemiştik. Şairin sakladığı "ben"leri gördüğümüzde zamirler sıralaması şöyle olur: "Ben, ben, ben". Yani üç kişinin dünyasında şair kendi yerini almıştır. Bu çıkarsamalarımızı son iki mısra desteklemektedir. "Sen, sen, kendi" sıralamasında şair "hiçbir yerde görünmez". Fakat "ben, ben, ben" sıralamasında "aynı anda üç yerden geçmeyi" başarır.

4.2.15. Hilmi Yavuz'un "*Doğu Şiirleri*"[317]

Hilmi Yavuz'un son sözü dört bölümden oluşuyor. Birinci ve üçüncü bölümde görenler ve görünenlerden söz ediliyor. Birinci bölümde, doğanın insanı görmesi; üçüncü bölümde ise insanın doğayı görmesi dile getirilmiş.

Şiirin ikinci ve dördüncü bölümlerde ise "doğu"nun hâli ve "melali" anlatılmış.

4.2.16. Zühtü Bayar'ın "*Zaman Aynası*"[318]

Zühtü Bayar "sonsöz"üne "dur yolcu/ sakın benim geçtiğim yollardan geçmeyesin / sakın benim yaptıklarımı yapmayasın / sakın içtiğim pınarlardan içmeyesin" şeklinde

[317] Yavuz, Hilmi (1988), *Doğu Şiirleri*, Bağlam Yayınevi, 3.basım, (İlk baskı 1977).
[318] Bayar, Zühtü (1980), *Zaman Aynası*, Derinlik Yayınları, İstanbul.

ihtarlar ile başlamış. Bu uyarılardan sonra "sakın beni izlemeyin" emri de geliyor. Çünkü şaire göre, okur, şairin kullandığı yöntemleri kullanarak onun "vardıklarına varamaz, gördüklerini göremez".

Şair, "orta anadoluda sona erdiğini, kendisinin oraya gömülmesini" ve mezar taşına "dayadım alnımı buz gibi suya / ne bilgelik isterim ne ölümsüz aşk / suskudur dileğim yoksul mezarımda bitti herşey / selamlarım bitişimi" mısralarının yazılmasını istemiştir.

"Bitişi selamlamak" aslında "bitmediğini" gösterir. Ayrıca mezarın "orta anadolu"da yapılmasını istemek kendini insanlık sahnesinin ortasına koymaya eştir. Böyle bir "bitiş" bile nice var oluşa fark atmıştır.

4.2.17. Hüseyin Yurttaş'ın "*Gecede Kanat Sesleri*"[319]

Hüseyin Yurttaş, "sondeyiş"ini üç bölüm hâlinde arz etmiş. Bölümlerin başında "1, 2, 3" rakamları var. Sanki üç nefeste söylenmiş. Birinci bölümde dört, ikincide beş ve üçüncüde ise on mısra yer almış.

Birinci bölüm "yaz ve bırak / istersen öl sonra / seni sevmeye zamanım olur benim / ey aykırı düşler ardındaki insan" mısralarından oluşuyor. "Aykırı düşler ardındaki insanlardan" biri de şairdir. "Sondeyiş"in şairlere seslendiğini söyleyebiliriz.

İkinci bölümde şairin "kirpikleri" eğilmiştir. Bu kadar ümitsiz olunmaması gerektiği dile getiriliyor. Çünkü "yağmak için bulutlar dolaşmaktadır".

Üçüncü bölümde şair için "gecemin kandili" denilmiştir. Şair kendisiyle konuşmaya başlamış. "…dilim / susarsa / ölümü sürüklesin dalgalar" şeklindeki beddua sayılabilecek mısralarla şiir bitirilmiştir.

4.2.18. Hulki Aktunç'un "*Sır Kâtibi*"[320]

Hulki Aktunç'un "Son sunu" başlıklı şiiri "Aynı şiir / birikir / bu ülkeye" mısralarından oluşuyor. Demek ki "bu ülke" bir şiir denizi olmuştur veya olmaktadır. Fakat bu durumdan şair, biraz tedirgin olmuş gibidir. Çünkü "biriken aynı şiir"dir. "Aynı şiir" niçin sevilmez:

---

[319] Yurttaş, Hüseyin (1984), *Gecede Kanat Sesleri*, Bilgi Yayınları, Ankara.
[320] Aktunç, Hulki (1989), *Sır Kâtibi*.

a) Rengi ve kokusu aynıdır.

b) Geleneğin sesini taşır ve susturulamayacak güçtedir.

c) İçinde, bileği bükülmez şairleri taşır.

d) Her yani atılım "aynı şiir" kovanına "çomak sokmaktan" ileri gitmez.

4.2.19. Orhan Alkaya'nın "*A! Etika*"sı[321]

Orhan Alkaya "Bu Kitabın Sonsözü" başlıklı şiiri beş ünite uzunluğunda. Şiirde "ateşin yanına konulmaktan, ceza gününden, ceza gününün bir hiçlik olduğundan, ilk kez bir kitabı geri çevirmekten, kul olmamaktan, sözü mülk edinmekten, fenalıklardan uzak durma fikrinin âmiyane olduğundan" söz edilmiş.

4.2.20. Hulki Aktunç'un "*Şarkılar*"ı[322]

Hulki Aktunç üç mısra uzunluğunda "Sonu" isimli bir son söz yazmış:

> "Benim olan tek şey mecazlardı
>
> Onlarla giderdim onlardı derdim onlarla
>
> Kalbim kaç yıl isyanlarla şarkı şarkıya"(Aktunç, 1992:72).

Bir şairin "Benim olan tek şey mecazlardı" dizesini nasıl tahlil edebiliriz:

a) Mecaz şairin arenasıdır. Hünerler orada ortaya çıkar.

b) Mecaz aynı zamanda şairin ölüm yeri de olabilir.

c) Mecazlar korkunun, kuşkunun, kederin, keyfiyetin, kesmenin, kesilmenin kol gezdiği bir diyardır. Bir şair, bu denli tufanı içeren bir âlemi "benimdir" diye seve seve kabul etmiştir.

4.2.21. Oruç Aruoba'nın "*Geç Gelen Ağıtlar*"ı[323]

Oruç Aruoba son söz kabul ettiğimiz "Bitti" başlıklı şiirinde, varlıkların hâllerinden haber vermiş:

---

[321] Alkaya, Orhan (1991), *A! Etika*.
[322] Aktunç, Hulki (1992), *Şarkılar*, Varlık, İstanbul.
[323] Aruoba, Oruç (2002), *Geç Gelen Ağıtlar*, Altıkırkbeş, (ilk baskı 1994).

"Tepe karanlıkta.

Kuşlar yüksekte.

Çalı yorgun.

Yaprak kuru.

Deniz akar.

Hava soğuk.

Su koyu.

Işık az.

Geçti.

Gitti "(Aruoba, 1994:80).

4.2.22. Şükrü Erbaş'ın "*Bütün Mevsimler Güz*"ü[324]

Şükrü Erbaş, "sonuç" başlıklı şiirini üç bölümde sunmuş. Her bölümün başında "Şimdi ben bunca şiiri / yazdım da ….." sözlerini tekrar etmiş.

Birinci bölüm "Şimdi ben bunca şiiri / yazdım da ayrılıklar mı bitti."sorusuyla başlıyor. Soru cevabını içinde saklıyor, ama şair kendi cevaplarını yine sıralıyor. Şaire göre, "herkes yalnız, bunalmış, kendi yüzünün hapsini" yaşıyor.

İkinci bölüm, "Şimdi ben bunca şiiri / Yazdım da ülke mi düzeldi."sorusuyla başlamakta. "Ülkenin düzelmediğini" şair, "çocukların evlerde, babalarının alkışları arasında vurulduğunu, karakolların şeffaf olmadığını" söyleyerek ortaya koyuyor.

"Şimdi ben bunca şiiri / Yazdım da yoksulluk mu bitti."mısralarıyla şiirin üçüncü bölümü başlıyor. "Halkın küçüldüğü, zenginlik sanarak birilerinin kıyıya vurduğu" belirtilerek "yoksulluğun bitmediği" vurgulanmış.

Biz, bu "sonuç" şiirinden çokça soru çıkarmayı daha uygun gördük:

"Şiir bir şeyleri düzeltmeye memur mudur; şiirin omuzlarına bir görev yüklemek doğru mudur; şiir ayrılıktan, aksaklıktan, yoksulluktan ve yoksunluktan besleniyorsa, bunları kurutması akli bir iş midir; şiir şairini düzeltmiş mi ki başkalarını düzeltsin; şiir düzenden mi yoksa üzenden mi yanadır; şiirin kendisi insanlık için büyük bir problem değil midir?"

---

[324] Erbaş, Şükrü (2004), *Bütün Mevsimler Güz*, Everest Yayınları, İstanbul, (İlk baskı 1994).

4.2.23. Nurer Uğurlu'nun "*Mor Beyaz Arası*"[325]

Nurer Uğurlu bir beyitlik son söz yazmış:

"Ne diye söylerim bunları şimdi sana

Selam verip ardından bakanlara aldırma "(Uğurlu, 1997:97).

4.2.24. Can Yücel'in "*Seke Seke*"si[326]

Can Yücel'in "Sön söz: Nakış" isimli son sözü,

"Bu şiirleri göğün mavisine aşkediyorum

Bir jet pilotunun kıçından fışkıran buharlarla" mısralarında oluşuyor.

4.2.25. Mustafa Özçelik'in "*Diriliş Türküsü*"[327]

Mustafa Özçelik "Son Sözler" başlıklı şiirinde "gücünün kalmadığını, yorulduğunu, sevgiliye ulaşan kıyılarda hep yalnız gezindiğini" dile getirmiş.

Şair "Sen" dediği "güzel hayalini kaybetmeden bir yağmura tutunmak istiyor". "Yağmura tutunmayı" şöyle dillendirebiliriz:

a) Durmak istiyorum.

b) Nefes vermek istiyorum.

c) "Geceyi" ve "beklemeyi" yakmak istiyorum.

d) "Geç kalmayı" cezalandırmak istiyorum.

e) Yağmur olup yağmak istiyorum.

4.2.26. Hakkı Engin Giderer'in "*Status*"u[328]

Hakkı Engin Giderer daha çok mensur şiir sayılabilecek bir son söz yazmış. Noktalama işaretleri kullanılmış, fakat büyük harf hiç kullanılmamış. Metinde "seslenen kişi,

---

[325] Uğurlu, Nurer (1997), *Mor Beyaz Arası*, Örgün Yayınları.
[326] Yücel, Can (1997), *Seke Seke*, Papirüs.
[327] Özçelik, Mustafa (1997), *Diriliş Türküsü*, Yaşayan Kitaplar.
[328] Giderer, Hakkı Engin (1998), *Status*, Öteki Yayınları.

Hüseyin ve sevgili" var. Seslenen kişi yani anlatıcı özelliklerini, niyetlerini, özlemlerini anlatıyor:

"doksan bir yaşındayım. siyah bir kedi olarak ve hep siyah kedilerle yaşamıştım. bir olmak değil birden başka bir şey olmaktı niyetim "(Giderer, 1998:53).

Olup bitenleri "anlamayan" şair, "hüseyin"e hitaben "sen anlıyor musun" diye soruyor. Aynı soru metnin sonunda ayrı bir mısrada başka birine soruluyor:

"ya sen anlıyor musun sevgilim?" (Giderer, 1998:53).

Şairin "anlamıyorum" kelimesini şu şekilde yazması ilginç:

"anlamıyorumanlamıyorumanlamıyorum " (Giderer, 1998:53).

Şair "anlamamaktan" o kadar sıkıntılı ki kelimeyi tekrar ederken bile boşluk oluşturmaya dayanamamıştır.

4.2.27. Haydar Ergülen'in "*Ölüm Bir Skandal*"ı[329]

Haydar Ergülen "Sonsöz" başlıklı şiirine "Beyaz bir şiire heves ettim, doğrudur" mısrası ile başlıyor ve şiirini "tuttum, hayatımın en kötü kitabını yazdım / evet, cinayeti bundan daha kötü anlatamazdım!" mısraları ile bitiriyor. Son mısradan anlıyoruz ki bir fena olay ya da olgu anlatılırken, anlatım biçimi de en az o olay ya da olgu kadar kötü olmalıdır. Şairlerin genelde olumsuz olay veya olgular üzerine yazdıklarını göz önüne aldığımızda, nice şiirin bir anda şaheser olduğunu görürüz.

"Ben, Haydar Ergülen / çocukluk, aşk, yokluk ve ölümden / dört kitaba heves ettim" diyen Haydar Ergülen, iki iyi, iki de kötü olgu seçmiştir. Yani "çocukluk ve aşkı" şiir kalitesi bakımından iyi, "yokluk ve ölümü" de kötü bir tarzda anlatacaktır.

Son mısradaki "cinayetin" ne olabileceğine dair, şiir içinden cevaplar bulabiliriz. "İyiliğin beyaz şiirini yazmak isteyen şairin yolundan döndürülmesi; her ölümün erken olması; her yerin karanlığa bürünmesi; hayatın da ölümün de kötülüğe dair olması" birer "cinayet" sayılabilir.

---

[329] Ergülen, Haydar (1999), *Ölüm Bir Skandal*, Adam Yayınları, İstanbul.

4.2.28. Gökhan Evliyaoğlu'nun "*Filozofça*"sı[330]

Gökhan Evliyaoğlu, "Son'lar" isimli şiirinde birçok olayın ismini zikretmiş. Bu olayların en belirgin sıfatı "son" kelimesi olmuş. Şair "son"ları anlatacağına dair bir beklentiyle bizi baş başa bırakıyor. Fakat hiçbir "son" anlatılmıyor. O hâlde "anlatmanın" ne şekilde olduğunu bulmalıyız. Bütün "son"ları anlatma şiire eş tutulabilir. Yani eserdeki bütün şiirler ve "Son'lar" isimli bu şiir, adları geçen bütün sonları anlatmaktadır. Başka bir açıdan, şiirin dışındaki her şey, her şeyin son hâlini anlatır. Bundan dolayı şair burada sadece o "son"ların isimlerini geçmiştir.

4.2.29. Mehmet Gülal'ın "*Gönülden Gönüle Şiirler*"i[331]

Mehmet Gülal, yaratana dua ediyor; kulların "aciz" olduğunu dile getiriyor. Birinci dörtlükte "kulluk" isteniyor:

"Biz ne isteriz sen bilirsin
Kapında günahkâr aciziz
Kerem sahibi rabbimizsin
Bir kez, ey kulum de razıyız"(Gülal, 2000:58).

İkinci dörtlükte peygamber vasıtası ile "lütuf" istenir:

"Bu cihanda sana muhtacız
Bakma yüzümüz karasına
Dertliyiz, sensin dermanımız
Lütfeyle, Muhammed aşkına"(Gülal, 2000:58).

4.2.30. Ahmet Ayberkin'in "*Ağaran Dünya*"sı[332]

Ahmet Ayberkin "son" başlıklı şiirini "1,2,3" şeklinde ünitelendirmiş. Her ünite başka başka şeylerden söz ediyor.

"1-Bir dağ çiçeğinde
Sevmek yaşamı
Bir dağ çiçeğinde

[330] Evliyaoğlu, Gökhan (2000), *Filozofça*, Elila Yayınları, Ankara.
[331] Gülal, Mehmet (2000), *Gönülden Gönüle Şiirler*.
[332] Ayberkin, Ahmet (2001), *Ağaran Dünya*.

Çiçeklenir dağ"(Ayberkin, 2001:62).

Yukarıda görüldüğü gibi "dağ çiçeğinden, dağdan" söz eden şair ikinci ünitede ölümü hatırlatır:

"2-Doğduk
Büyüdük
İşte ölüyoruz
Dünyayı
Bir durduran
Olsa"(Ayberkin, 2001:62).

Üçüncü ünite toprakla konuşmayı denemiştir. Böylece şair "dağ-ölüm-toprak" üçlüsünü merkez yapmıştır:

"3-Toprakta bedenim
Yediğim ekmek
İçtiğim su
Ödeştik dünya"(Ayberkin, 2001:62).

Ölümü toprakla ödeşmek biçimindeki algı önemli ve şiir tadındadır.

4.2.31. Hüseyin Çetinkaya'nın "*Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*"i[333]

Hüseyin Çetinkaya altı mısralık son söz yazmış. "son ilticayım firariyim / kıyma bana ey hayat" şeklindeki yalvarışlarla altı mısra başlıyor. Şiir kitabının bittiği yerde şair yaşaması gerektiğini hatırlar: "Yaşamak istiyorum azbuçuk" der. Bahanesi hazırdır: "kendim bir çocuğum, ömrüm benden çocuk" Şairin bulduğu formül, çocukluğunu hiç bitirmeyecek formüldür. "Ömrün çocuk olması" yaşama isteğini her zaman canlı tutar. Bu istek "azbuçuk" olsa bile yeterlidir.

"Firariyim." Neden? Sorumluluktan, hayattan, memattan, büyümekten, düşünmekten, şuur olmaktan… Bu denli bir derbederlik, birisinin kapısına kul olmayı gerektirir. Şair de hayatın kapısında: "kıyma bana ey hayat" diyerek kulluğunu kabul ettirmeye çalışıyor.

[333] Çetinkaya, Hüseyin (2003), *Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*, Kaya-lık San. Kitapları.

4.2.32. İbrahim Ethem Bingül'ün "*Haziran Küllerimi Savurdu*"su[334]

İbrahim Ethem Bingül, "Son Sayfa" şiirine "Hayat gibi / Kitap da bitti burada" diye başlıyor. Şair hayatını tamamlamış gibi davranmış.

"Başlangıcı olanın, sonu da geliyor" diyen şair, hayatın devrelerini sıralamış. İhtiyarlık için "Olgunluğun son hâli" ifadesini kullanmış. Aynı zamanda ihtiyarlığın "hakir görüldüğü" notunu da düşmüş. Bütün sonlar olgun mudur? Örneğin "Son Sayfa" şiiri olgun mudur? Bu şiire hem "olgun" deyip hem de bu şiiri "hakir görebilir" miyiz?

Şair "Ömrün birçok şey gelmeden bitebileceği" ümitsizliğine düşüyor. Tıpkı "yazılmamış şiirler, okunmamış kitaplar, söylenmemiş şarkılar" gibi. "Okunmamış kitap" var mıdır? Bir kitabı hiç kimse okumasa bile onu yazan, yazarken okumuş sayılmaz mı? Şarkı da aynı değil mi? Demek ki şair, yazanı-yazmayanı, okuyanı-okumayanı, söyleyeni-söylemeyeni pek beğenmiyor. Yani onları "hakir" görüyor. Yukarıda bahsi geçen "hakir görme işi" şair tarafından gerçekleştiriliyor.

Şiirin sonunda "Bâki olandan af" isteniyor. Okura hitaben "Kusur işledikse affedile…"deniliyor. Şair en azından birilerini "hakir görmekle" kusur işlediğini sezmiş ki "affedile" diyor.

[334] Bingül, İbrahim Ethem (2004), *Haziran Küllerimi Savurdu*, Günay Yayıncılık, İstanbul.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmamız sonunda ulaştığımız bulguları şöyle sıralayabiliriz:

1. Hemen her ön sözde şiire dair sözler söylenmiştir. Fakat söylenenler belli bir hacme eremediği için hepsi "poetika" oluşturmamışlardır.

2. Ön sözlerde en çok şiirin tarifi yer almıştır. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

"En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir."[335]

"Şiir bir sanattır. Şiir iki parçalı bütündür. Şairin söylediği dıştaki parça, bunun bizde uyandırdığı da içteki parçadır"(Akalın, 1981:10).

"Bir söz sanatıdır şiir, herkesin bilip, her gün kullandığı sözcüklere can verme sanatıdır"(Oğuzcan, 1982:9).

"Şiir genlerime mühürlenmiş güzel bir kaderdir. Şiir, asla habis bir ur ve zehirli bir salgı değildir"(Karakoç, 1984:11).

" 'Şiirin birçok tanımı vardır' demek yanlıştır. Onun belli bir tanımı olamadığını söylemek ise yanılgıların en büyüğüdür. Şiir sanatı, olsa olsa belirsizlikleri belirli hâle getiren bir bütünlüktür"(Ergi, 1985:9).

"Rağmen yaşamaktır ŞİİR"(İleri, 1996:5).

"Şiir tadlı bir düştür. Kimi zaman kabaran öfke seli, kimi zaman uyuyan bir denizdir şiir. Kimi zaman yaraya ilaç, kimi zaman başa taç" (Karakoç, 1997:5).

"Şiir, çok yüksek seviyede idrâk hâlidir. Şiir kutsal bir sanattır. Şiir sözdür, sestir, âhenktir" (Cebeci, 1997:9-10).

"Şiir bir itiraftır. Kendi nefsinin tanrısı olma imkansızlığının itirafı…Şiir bir arınma çabasıdır. Eksile eksile varlık bulur. Tanrı'ya yakarmadır" (Karal, 1997:7-8).

"Şiir, aynanın aynadan yansımasıdır" (Ecealp, 2000:5).

---

[335] Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları, Sayfa 38.

"Şiir, sihrin helal olduğu şeydir" (Evliyaoğlu, 2000:B).

"Şiir; güzellik, barış ve sevgidir. Haksızlıklara karşı başkaldırıdır. Şiir müziktir. Önce kalbe sonra beyne seslenir. Şiir kadındır, biraz makyajlanması da hakkıdır" (Baysal, 2001:7-8).

"Şairi (herhangi bir adamı) ve çabasını böyle anlıyorum ben: şairi herhangi bir adam, şiiriyse, o adamın öğrenme çabası/alanı…Şiir yaşantıdır!.. bir başka söyleyişle yaşantıdadır" (Toprak, 2004:11).

3. Bazı ön sözlerde sadece eser sahibinin hayat hikâyesi yer almıştır.

4. Biz, "Okuyuculara; Okuyanlara" başlıklı metinleri de ön söz kabul ettik ve inceledik. Çalışmamızda bu başlığı taşıyan sekiz metin bulunmaktadır ve bunların sadece ikisi mensur, diğerleri manzumdur.

5. İncelediğimiz metinlerin seksen ikisi "ön söz" başlığını taşımaktadır. Bunlardan sadece üçünde "ön söz" kelimesi ayrı, yani "ön söz" biçiminde yazılmıştır.

6. "Sunuş, Sunarken veya Sunu" başlığını taşıyan elli metin incelenmiştir.

7. "Mukaddime" başlığını taşıyan sekiz metin incelenmiştir.

8. "Takdim" başlığını taşıyan yedi metin incelenmiştir.

9.İsmi olmayan on üç metin incelenmiştir.

10. "Okuyanlara, mukaddime, ön söz, takdim, sunuş, sunarken, sunu" başlıklarından birini taşımayan, ama başka başlıklara sahip doksan bir metin incelenmiştir.

11. Ön sözlerin çoğu bir ila beş sayfa hacmindedir. Bununla beraber uzun olanlar da vardır. Beş ila on sayfa uzunluğunda ön sözü olan şair ve eserler şunlardır:

Abdülhak Hâmid Tarhan "*Makber*"; Recaîzâde Mahmud Ekrem "*Zemzeme 3*"; Ahmet Hâşim "*Piyâle*"; Necip Fazıl Kısakürek "*Çile*"; İsmail Ergi "*İnsan Gerçeğinde Uyanmak*"; Attila İlhan "*Kimi Sevsem Sensin*"; Bedirhan Toprak "*Gece Dili*"; Bâki Ayhan T. "*Fırtınaya Hazırlık*"; Mikâil Bayram "*Sarayi Divançesi*".

On sayfanın üzerinde bir uzunluğa sahip ön sözler ise şu şair ve eserlere aittir:

Orhan Veli Kanık "*Garip*"; L. Sami Akalın "*İnsan Boyutları*"; Bahattin Karakoç "*İlkyazda*"; Gökhan Evliyaoğlu "*Filozofça*"; A. Budak "*Mutlu Olmak Varken*"; Yüksel Pazarkaya "*Umut Dolayları*".

Son sözlerin sadece Necip Fazıl'ın "Poetika"sı ve H. Rıdvan Çongur'un "Ses" eserinin sonundaki "Şiir Hakkında Düşünceler" isimli yazı on sayfanın üzerindedir. Diğerleri birkaç sayfadan oluşmaktadır.

12. Hem "ön söz"ü hem de "son söz"ü bulunan eserler şunlardır:

Abdülhak Hâmid Tarhan "*Makber*"; Necip Fazıl Kısakürek "*Çile*"; Necati Cumalı "*Harbe Gidenin Şarkısı*"; Nurer Uğurlu "*Mor Beyaz Arası*"; Kemal Günen "*Daldan Damlalar*"; Hüseyin Çetinkaya "*Atlara Kadınlara ve Çocuklara Dair*"; Ruhi Sağlam "*Sevgi Dedikleri*"; Ümit Yaşar Oğuzcan "*Seninle Ölmek İstiyorum*"; Nezihe Özcan "*Anayasa Öksüzü*"; Metin Altıok "*Gezgin*"; Zühtü Bayar "*Zaman Aynası*"; Hulki Aktunç "*Şarkılar*"; Gökhan Evliyaoğlu "*Filozofça*"; Muharrem Vakar "*Korku Zambakları*"; Tevhit Turnalı "Zerreler".

13. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın 5, Abdurrahim Karakoç'un 6, Arif Damar'ın 7, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in 6, Recaîzâde Mahmud Ekrem'in 5, Ümit Yaşar Oğuzcan'ın 5 eserinde ön söz vardır. Buna karşın, ikiden fazla eserinde son söz bulunan şair tespit edilmemiştir.

14. "Ön söz" kelimesi yerine, giriş bölümünde belirttiklerimizin dışında şunlar da kullanılmıştır: "okuyanlara, karie, sunarken, bir iki söz, sungu, söz, erbâb-ı mütâlaaya"

15. "Son söz" kelimesi için, bu kelimeden başka, şu kelimelerin kullanıldığını tespit etmiş bulunmaktayız: "sondeyiş, epilog, söz bitti, son, sonuç, final, hitam"

KAYNAKÇA

AKALIN, L. Sami (1981), *İnsan Boyutları*, İstanbul.

AKAY, Hasan (2001), *Ebrû Şiirleri*, İyiadam, İstanbul.

AKAY, Hasan (2003), "*Safahat'ın 'Ön söz'ü: Demokrat Bir Estetiğin 'Mukaddime'si", Gösteri*, Sayı 247.

AKENGİN, Yahya (1982), *Saatler ve Çehreler*, Yonca Matbaası, Ankara.

AKIN, Gülten (1976), *Ağıtlar ve Türküler*.

AKIN, Gülten (1979), *Seyran Destanı*.

AKTUNÇ, Hulki (1992), *Şarkılar*, Varlık, İstanbul.

AKYOL, Ahmet Can (2000), *Şairler Erken Ölür*, Mavi Ada Yayınları, İstanbul.

AKYOL, H. Sina (1967), *Gecenin Yeşil Ağladığı Saat*.

ALPAY, H. Cengiz (1984), *Hoş Geldiniz*, Nakışlar Yayınevi, İstanbul.

ALTINDAL, Aytunç (1978), *Dinmeyen*, Havass, Yayınları, İstanbul.

ALTIOK, Metin (1976), *Gezgin*, Doruk Yayınları, Ankara.

ALTUNTAŞ, Halil (2002), *O'na Doğru*.

ARSLAN, Arif (1996), *Yollar*, Nesil Matbaacılık, İstanbul.

ARSLAN, Uğur (2000), *Deniz Feneri Şiirleri*, Bahar Yayınları, İstanbul.

ARUOBA, Oruç (2002), *Geç Gelen Ağıtlar*, Altıkırkbeş.

ATSIZ, Yağmur (1986), *Günlerimiz*, Fe Yayınları.

AYBERKİN, Ahmet (2001), *Ağaran Dünya*.

AYDOĞAN, Mustafa (2004), *Bahar Köpüğü*.

AYKIN, Bedrettin (1978), *Ezilen*, Erciyes Yayınları.

BAYAR, Zühtü (1980), *Zaman Aynası*, Derinlik Yayınları, İstanbul.

BAYRAKTAR, Cevat (2006), *İstanbul'dan Horyatlar*.

BAYRAM, Mikâil (1997), *Sarayi Divançesi*, Damla Ofset, Konya.

BAYSAL, Faik (2001), *Gül Sancısı*, Adapazarı Belediyesi Kültür Yayınları.

BELLİ, Şemsi (1974), *Otopsi*.

CANPOLAT, Hasan (2002), *Çok Güzeldir Anadolu*.

CEBECİ, Dilâver (1997), *Sitâre*, Ötüken, İstanbul.

CUMALI, Necati (1945), *Harbe Gidenin Şarkısı*, Bilgi Yayınları, Ankara.

ÇAĞLAR, Behçet Kemal (1932), *Erciyastan Kopan Çığ*, Milliyet Matbaası, İstanbul.

ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz (1933), *Bir Ömür Böyle Geçti*.

ÇELİK, Müslim (1988), *Peryavşan*.

ÇELİK, Müslim (1990), *İhbarlı Gül*.

ÇELİK, Nevzat (1987), *Müebbet Türküsü*, Alan Yayıncılık.

ÇETİNKAYA, Hüseyin (2000), *Su Sesine Vurgun Mekânsız Kuşlar Şiiri*, Sorun Yayınları, İstanbul.

ÇETİNKAYA, Hüseyin (2003), *Biz ki Abdalız ve Çıraklarız*, Kaya-lık San. Kitapları, İstanbul.

ÇETİŞLİ, İsmail (2003), *Edebî Akımlar*, Beşinci baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇONGUR, H. Rıdvan (2001), *Ses*, Filiz Matbaacılık, Ankara.

DALAY, Nihat (1986), *Nasıl Desem*, Samsun.

DAMAR, Arif (1956), *Günden Güne*.

DAMAR, Arif (1958), *İstanbul Bulutu*.

DAMAR, Arif (1962), *Saat Sekizi Geç Vurdu*.

DAMAR, Arif (1966), *Alıcı Kuş*.

DAMAR, Arif (1975), *Seslerin Ayak Sesleri*.

DAMAR, Arif (1990), *Kedi Aklı*, Elyazıları Yayıncılık, Ankara, 5.baskı, (İlk baskı 1959).

DAMAR, Arif (1992), *Onarırken Kendini*.

DURMUŞ, İsmail (2006), "*Mukaddime*", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 31, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

ECEALP, Elin (2000), *Hades*, Yumuşak G Yayınları, İstanbul.

ECEVİT, Bülent (2005), *Bir Şeyler Olacak Yarın*, Doğan Kitap, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (1982), *Abdülhak Hâmid Tarhan- Bütün Şiirleri 2*, Dergâh Yayınları

ENGİNÜN, İnci ve Zeynep Kerman (1999), *Ahmet Haşim-Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı.

ERGİ, İsmail (1985), *İnsan Gerçeğinde Uyanmak*, 3.Yeni Yayınları.

ERGÖNÜL, Mehmet (1996), *Seher Yeli*, Osmanlı Matbaası.

ERKUL, Muammer (2003), *Sen İstanbul Olsaydın*, Nesil Yayınları.

ERTEPINAR, Coşkun (1986), *Dorukta Rüzgâr Var*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ERTEPINAR, Coşkun (1978), *Zaman Bahçesinde*, Damla Yayınevi, İstanbul

EVLİYAOĞLU, Gökhan (2000), *Filozofça*, Elila Yayınları, Ankara.

GEVGİLİLİ, Elif (1993), *Düş İzi*.

GİDERER, Hakkı Engin (1998), *Status*, Öteki Yayınları.

GÖVSA, İbrahim Alâettin (1989), *Çanakkale İzleri*, Ankara, (İlk Baskı 1922.)

GÜLAL, Mehmet (2000), *Gönülden Gönüle Şiirler*.

GÜNEN, Kemal (1963), *Daldan Damlalar*, Güven Basımevi, İstanbul.

GÜNTEKİN, Nâzan (1986), *Sahiller Denizin Sonu Değil Ki*, Karınca Matbaacılık, İzmir.

GÜRSOY, Bedri (1981), *Rubailer*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

HATİPOĞLU, İbrahim Sıtkı (1977), *Duygularım*, Lale Matbaası, Ankara.

HAYBER, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay (1997), *Muallim Nâcî'nin Şiirleri, Şerâre*, Sayfa 163, MEB Yayınları, İstanbul.

HUYUGÜZEL, Ö. F., R. Bağcı ve F. Gökçek (1994), *Safahat 1,2-Mehmet Akif Ersoy*, Feza Gazetecilik, İstanbul.

ILGAZ, Rıfat (1943), *Yarenlik*.

IŞIK, İhsan (2004), *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, Elvan Yayınları, 3. baskı.

İLERİ, Suphi Nuri (1996), *Erguvanname*, Scala.

İLHAN, Attila (2001), *Kimi Sevsem Sensin*.

KABAKLI, Ahmet (1997), *Türk Edebiyatı*, Cilt 3, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1998), *Edebiyatımızın İçinden*, İkinci baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KARAÇAM, Ferman (2000), *Aşk Buzlu Bir Yanardağ*.

KARAER, Mustafa Necati (1985), *Kerem ile Aslı*, Varlık Yayınları, İstanbul.

KARAER, Mustafa Necati (1993), *Ses Mimarlarımız'dan*.

KARAKOÇ, Abdurrahim (1997), *Akıl Karaya Vurdu*, Ocak Yayınları, Ankara.

KARAKOÇ, Abdurrahim (2000), *Gerdanlık*, Alperen Yayınları, Ankara.

KARAKOÇ, Abdurrahim (2000), *Yasaklı Rüyalar*, Alperen Yayınları, Ankara.

KARAKOÇ, Bahattin (1984), *İlkyazda*, Cönk Yayınları, İstanbul.

KARAL, Cevdet (1998), *Horozlu Ayna ve Ölüm*, Kaknüs, İstanbul.

KISAKÜREK, Necip Fazıl (2005), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, 58. Basım, İstanbul, (İlk baskı 1962).

KIŞLAL, Rahime (2000), *Kentler Yıkıldı İçimde*, Kubbealtı Yayınları, Malatya.

KOLAYLI, Neyzen Tevfik (1919), *Hiç*.

KOLAYLI, Neyzen Tevfik (1921), *Azab-ı Mukaddes*.

KORKMAZGİL, Hasan Hüseyin (1996), *Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin*, 6.Basım, İlk baskı 1974.

KORKMAZGİL, Hasan Hüseyin (1972), *Ağlasun Ayşafağı*.

KORKMAZGİL, Hasan Hüseyin (1973), *Oğlak*.

KUKUL, M. Halistin (1988), *Kıbrıs Destanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

KUYU, Orhan (1981), *Yer Gök Ağlamalı*, İstikamet Basımevi, Çorum.

LAV, Ercümend Behzad (1940), *Açıl Kilidim Açıl*.

MİYASOĞLU, Mustafa (1997), *Bir Gülü Andıkça*, Ötüken, İstanbul.

NECATİGİL, Behçet (1942), *Yeldeğirmenleri*.

NECATİGİL, Behçet (1970), *En/Cam*.

ODABAŞI, Yılmaz (1997), *Aşk Bize Küstü*, Scala Yayıncılık, İstanbul.

ODABAŞI, Yılmaz (2005), *Sakla Yamalarını Kalbim*, Alkım.

OĞUZCAN, Ümit Yaşar (1961), *Seninle Ölmek İstiyorum*.

OĞUZCAN, Ümit Yaşar (1982), *Acılar Denizi*, Özgür Yayınları, İstanbul.

OKAY, M. Orhan (2005), *Poetika Dersleri*, İkinci baskı, Hece Yayınları, Ankara.

OKAY, M. Orhan (1998), *Mehmed Âkif Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Akçağ, Ankara.

OKAY, M. Orhan (2006), "*Mukaddime*", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 31, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

ONAT, Muvaffak Sami (1941), *Vazo*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul.

ONGUN, Burhan Arif (1968), *Şiir ile Mimari Müzik ve Portreler*.

ORHAN VELİ (1998), *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 34. Baskı, Sayfa 30.

ORHON, Orhan Seyfi (1964), *Kervan*.

OZANSOY, Munis Faik (1965), *Zaman Saati*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

ÖRTER, Hasan Cihat (2000), *İki Satırlık Şiirler*.

ÖZCAN, Nezihe (1975), *Anayasa Öksüzü*.

ÖZKIRIM, Çetin A. (1986), *Üçleme*.

ÖZTOPRAK, Hasan (2002), *Kırklar Kitabı*.

ÖZYURT, Ahmet (1999), *Bana Bir Şiir Oku*, Zafer Matbaası, İstanbul.

PARLATIR, İ., N. Çetin ve H. Sazyek (1997), *Recaî-zade M. Ekrem- Bütün Eserleri II*, MEB Yayınları.

PARLATIR, İsmail ve Nurullah Çetin (2004), *Tevfik Fikret-Bütün Şiirleri*, TDK Yayınları, Ankara.

PAZARKAYA, Yüksel (1969), *Umut Dolayları*, Y Yayınları.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1998), *Babadat* (Toplu Şiirler).

RAN, Nâzım Hikmet (1929), *835 Satır*.

RAN, Nâzım Hikmet (1935), *Portreler*, Yeni Kitapçı, Ankara.

SAĞLAM, Mustafa (2000), *Ya Tanrılar Aşık Olmasaydı*?.

SAĞLAM, Ruhi (2000), *Sevgi Dedikleri*, Tuğra Ofset.

SAZYEK, Hakan (2001), *Şiir Üzerine Şiirler*, Perşembe Kitapları.

SAZYEK, Hakan (2001), "Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler", *Hece*, Yıl 5, Sayı 53-54-55, Sayfa 333-334.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat (1997), *Divançe-i Seferi*, Yıldız Matbaacılık, İstanbul.

SILAY, M. Celal (1936), *Ebedî Renkler*, Yeni Basımevi.

SILAY, M. Celal (1969), *İlişki Deyimleri*, Yeni İnsan Yayınları, İstanbul.

SOYUER, Halil (1993), *Sonbahar Çiçekleri*.

ŞAHİN, Ahmet Metin (1976), *Sabrın Acı Suları*, Şark Matbaası, Ankara.

ŞENER, Nadir (1968), *Nerdesin*, Kemal Matbaası, Adana.

T., Bâki Ayhan (2006), *Fırtınaya Hazırlık*, YKY, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1998), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Beşinci baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TAŞ, Şahin (1999), *Kün*, Beyan Yayınları, İstanbul.

TOPRAK, Bedirhan (2004), *Gece Dili*, YKY, İstanbul.

TUNCER, Hüseyin (1998), *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir.

TURABİ, A. Hamza (1989), *Bir Âlem*.

TURAN, Mustafa (1995), *Şafak Sökerken*.

UĞURLU, Nurer (1964), *Masal*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

UĞURLU, Nurer (1997), *Mor Beyaz Arası*, Örgün Yayınları.

ULAŞ, Hüseyin (1944), *İçimdeki Dünya,* Damla Mecmuası Neşriyatı, İstanbul.

UMRAN, Sedat (1995), *Aynada Gün Doğumu*.

UZUN, Mustafa (2000), "*Mukaddime*", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 31, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

ÜZGÖR, Tahir (1994), *"Dîbâce", İslam Ansiklopedisi,* Cilt 9, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul

VAKAR, Muharrem (1965), *Korku Zambakları*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.

WELLEK, Rene (1993), *Edebîyat Teorisi*, Çev., Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir.

YAVUZ, Hilmi (1988), *Bedreddin Üzerine Şiirler*, Bağlam, 4.Baskı, 1988, (İlk baskı 1975).

YILMAZ, Osman (19??), *Çocuklara Düş Bahçeleri*, İbem Yayınları.

YURDAKUL, Mehmet Emin (1898), *Türkçe Şiirler*.

YÜCEL, Mehmet (1997), *Özgürlük Güneşi*, Eldim Ofset, İstanbul.

ZİYA GÖKALP (1941), *Yeni Hayat*, İkbal Kitabevi, İstanbul, (İlk baskı 1918).

ZÜLFİKAR, Hamza (2005), "*Doğru Yazalım Doğru Konuşalım", Türk Dili Dergisi*,http://www.tdk.gov.tr/TR/dosyagoster.aspx?DIL=1&BELGEANAH=2416&DOSYAISIM=dogruyazalim_mart2005.htm

ÖZGEÇMİŞ

Selim Bingöl, 1977 yılında Erzurum-İspir'de doğdu. İlkokulu Karakale köyünde, ortaokulu İspir Endüstri Meslek Lisesi bünyesindeki okulda, liseyi ise "İspir Endüstri Meslek Lisesi"nde tamamladı.

1996 yılında başlamış olduğu, 19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programından 2000 yılında mezun oldu. Danışmanlığını Prof. Dr. Celâl Tarakçı'nın yürüttüğü "Bitirme Tezi", "İnce Memed I-Roman İncelemesi" adlı bir çalışmadır.

2004 yılında Sakarya Üniversitesi'nde Yüksek Lisans Programına başladı.

2001 yılında Bursa'da başlamış olduğu öğretmenliğini, İstanbul-Sultanbeyli'deki Gediktaş Lisesi'nde devam ettirmektedir.