



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Poetik Metinlerden Hareketle Modern Türk Şiirinde
Yenilik Sorunsalı: “1923-1970”**

Doktora Tezi

Meliha Özhan

Temmuz 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Poetik Metinlerden Hareketle Modern Türk Şiirinde
Yenilik Sorunsalı: “1923-1970”**

Doktora Tezi

Meliha Özhan

Danışman

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Temmuz 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Meliha Özhan tarafından hazırlanan “Poetik Metinlerden Hareketle Modern Türk Şiirinde Yenilik Sorunsalı: 1923-1970” başlıklı bu doktora tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Secaattin Tural

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İlker Kömbe

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Nuri Sağlam

.....

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karagülle

.....

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 23/07/2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin CHİCAGO yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun dipnot kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza
Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza
Meliha Özhan

ÖZET

Poetik Metinlerden Hareketle Modern Türk Şiirinde Yenilik Sorunsalı:

“1923-1970”

Özhan, Meliha

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Danışman: Prof. Dr. Muharrem Dayanç,

Temmuz 2024

Türk edebiyatında poetika, (1923-1970) ağırlıklı olarak, şiir sanatına dair düşüncelerin, bu doğrultuda hedeflenen birtakım ilkelerin çeşitli üsluplarla ifade edildiği bir yazın türüdür. Şiire ilişkin metinler söz konusu olduğunda “poetika”yla ilintili olan poetik metin, poetik çalışma, poetik şiir gibi ifadelerin varlığı çeşitli perspektiflere sahip bir türle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Konuları daha anlaşılır kılmak için poetik metinleri temelde iki şekilde ele alabiliriz: birincil poetik metinler ve ikincil poetik metinler. Filozoflar ya da sanatçılar tarafından yazılan birincil metinlerde, şiirle ilişkili türler ya da şiir sanatına ilişkin düşünceler ve estetik kavramlar, sistemli şekilde incelenir. Böylelikle, bilgi düzeyinde inşa edilen şiir estetiği, ilmi bir düzen içerisinde varlığını ispatlar. Sanatçılar -ya da filozoflar- metinlerinde hem kendi sanat anlayışlarına hem de diğer sanat türlerine ve eserlerine atıfta bulunarak genellikle kendi poetik tespit ve değerlendirmelerine yer verirler. Bu eserler mektup, şiir, deneme gibi türlerle iç içe gelişim gösterir. İkincil poetik metinler (özellikle Türk edebiyatında) ise şiir sanatına dair meselelerin akademik araştırmacılar tarafından tutarlı yaklaşımlarla incelendiği, şiir estetiğinin çeşitli kuram ve yöntemlerle kritik edildiği metinlerdir. Bu çalışma; poetika anlayışına ve poetik metinlere belli ölçüde açıklık getirmeye çalıştıktan sonra “yenilik” kavramını esas alarak Türk edebiyatının poetik metinlerinden hareketle; yenilikçi olmanın nelere karşılık geldiğini, bu bağlamda şekillenmeye devam eden metinlerin niteliğini ve yenilikten hareketle nasıl kurgulandıklarını, ne gibi sonuçların açığa çıktığını inceleyecektir.

Anahtar kelimeler: poetika, poetik metinler, şiir sanatı, yenilik, biçim ve muhteva.

ABSTRACT

The Problematic of Innovation in Modern Turkish Poetry Based on Poetic Texts: "1923-1970"

Özhan, Meliha

PhD Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Academic Adviser: Prof. Dr. Muharrem Dayanç

July 2024

In Turkish literature, poetics (1923-1970) primarily refers to a genre of writing where ideas about the art of poetry, and the principles aimed in this direction, are articulated through various literary styles. When it comes to texts related to poetry, terms like "poetic text," "poetic work," and "poetic poetry," which are associated with "poetics," indicate that we are dealing with a genre encompassing diverse perspectives. To make these subjects more comprehensible, poetic texts can be fundamentally examined in two ways: primary poetic texts and secondary poetic texts. In primary poetic texts, written by philosophers or artists, genres related to poetry, as well as thoughts and aesthetic concepts concerning the art of poetry, are systematically discussed. In this way, the aesthetics of poetry, constructed on a theoretical level, prove their existence within a scholarly framework. In these texts, the artists—or philosophers—refer to their own understanding of art, as well as to other artistic forms and works, often using these examples to make their own poetic evaluations. These works have sometimes evolved in conjunction with genres such as letters, poetry, and essays. Secondary poetic texts (especially in Turkish literature), on the other hand, are works where matters concerning the art of poetry are examined by academic researchers with consistent approaches, and where the aesthetics of poetry are critiqued through various theories and methods. After attempting to clarify the concept of poetics and poetic texts to a certain extent, this study will, based on the concept of "innovation," investigate what it means to be innovative by drawing on poetic texts from Turkish literature. It will examine the qualities of poetic texts that continue to shape around this notion of innovation, how these texts are constructed through innovation, and what kinds of outcomes emerge from this process.

Key words: poetics, poetic texts, the art of poetry, innovation, form and content.

ÖN SÖZ

Antik Çağ'dan bugüne uzanan bir tür olan poetikayı ve bu türün Türk edebiyatındaki yerini anlama gayesi, edebi meselelere hem örtülü hem de açık şekilde yön veren en güçlü kavramlardan birine, yani sanatta “yenilik” düşüncesine odaklanmayı gerektirdi. Poetik metinleri yenilik çerçevesinde okuma deneyimi, şiirsel gelişimin ve poetik tercihlerin ne şekilde gerçekleştiğini, şiir tarihinde karşılaşılan zorlukları ve arayışları daha anlaşılır şekilde görebilmemi sağladı. Poetika, şiir kadar ön plana çıkan bir tür olmasa da şiir sanatını daima destekleyen, geliştiren, ona meşruiyetini kazandıran, bir bakıma teknik bilgiyi üreten ve bugüne taşıyan bir türdür. Yeniliği esas alarak Türk edebiyatının poetik metinlerini okumayı ve metinlerin konumlandığı yeri değerlendirmeyi amaçlarken en başından itibaren tanımı kolay olmayan bir türle karşı karşıya olduğumun farkındaydım. Meselenin karmaşıklığı, bahsi geçen edebiyat türünün doğasından kaynaklanmasının yanı sıra Batı'dakine benzer köklü bir edebi türün geleneğimizde karşılığının olmamasından ve edebiyatımızdaki poetik sürecin eklektik olarak ilerlemesinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, klasik Türk edebiyatından itibaren poetik metinler olarak nitelendirebileceğimiz, kendi sanat dinamiklerimize özgü hususiyetlere sahip metinlerin varlığından söz etmek mümkün.

Batı edebiyatının poetik metinlerinin ve geleneksel edebiyatın şiir anlayışlarının yanı sıra, daha farklı dinamiklerden beslenerek gelişen Türk edebiyatının poetik metinleri, geliştirdikleri şiir estetiğiyle şiir tarihinde dikkat çekici bir yer edinmiştir. Bu çerçevede, bahsi geçen meseleleri takip etmek ve metinlerin birbiriyle bağlantılarını çözümlemeye çalışmak sadece zengin bir geçmişle yüzleşmemi sağlamadı. Aynı zamanda bütün bu süreçler hem şiirin değişim ve gelişim yolculuğuyla hem de yenilik olgusunun kendine özgü serencamıyla karşı karşıya getirdi, olay ve olguların, estetik fikirlerin görünenin ötesinde farklı yönlerini keşfetmemi sağladı. Bu çalışma bir yönüyle, okuru poetikanın anlam dünyasını keşfetmeye ve bu gelişimsel serüvenin yenilikle olan ilişkisini anlamaya davet etmektedir.

Bu ilgi çekici poetik serüvene başlamam konusunda beni teşvik eden, sahip olduğu şiir bilgisini ve kaynaklarını benimle paylaşan, farklı bakış açılarıyla karşılaşmama vesile olan tez danışmanım Prof. Dr. Muharrem Dayanç hocama ve poetikaya ilişkin konularda sorduğum soruları içtenlikle yanıtlayan, yorum ve önerilerini eksik etmeyen Prof. Dr. Secaattin Tural hocama teşekkürlerimi sunarım. Tez savunmama sunduğu katkı ve desteklerinden ötürü Dr. Öğr. Üyesi İlker Kömbe hocama teşekkür ediyorum. Bir dönem

mantık derslerine katılarak tanıdığım Prof. Dr. Ahmet Ayhan Çitil hocama müteşekkirim; öğrencilerini hem daima daha etkin şekilde düşünmeleri konusunda teşvik etmiş hem de manevi olarak desteklemiştir, tez sürecinin zorlu bir aşamasında sorularıyla bazı metinler üzerinde yeniden düşünmemi sağladı.

Tez yazma işinin sabır gerektiren aşamalarında, desteklerini esirgemeyen bütün dostlarıma, özellikle Nagihan Erkılıç, Dina Sibel Bolat, Arş. Gör. Miskine Akar ve Dr. Zeynep Gültepe'ye teşekkür ederim. Tezim sona yaklaşırken yazdıklarımı ilgiyle okuyup değerlendiren, manevi açıdan da yanımda olan değerli hocalarım Fatma Okumuş ve Kâzım Okumuş'a, ayrıca Arş. Gör. Dr. Bekir Asım Tüccar'a tezime olan katkılarından ötürü teşekkür ederim.

Kardeşlerim Melih Özhan ve Esmâ Özhan'a tez sürecim boyunca vermiş oldukları manevi destekten dolayı teşekkür ederim. Melike Özhan Büyükaslan'a içten teşekkürler gerek bir abla gerekse bir arkadaş olarak tez sürecime eşlik etti; ayrıca tatlı kızı, yeğenim Ayşe Sare'miz bir yeni yıl hediyesi olarak katıldı aramıza, gülücüklü gözleriyle günlerimi güzelleştirdi. Bugüne kadar hayatımın bütün aşamalarında dualarıyla, destekleriyle daima yanımda olan ve bu edebiyat yolculuğunda da bana cesaret veren kıymetli anneme ve babama saygılarımı, teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ ONAYI.....	i
BEYANLAR	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR	x
TABLolar.....	xi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I	11
ŞİİR, ŞAİR VE POETİK METİN İLİŞKİLERİ.....	11
1.1. Batı’da Köklenen ve Gelişen Bir Tür: Poetika	11
1.2. Tanımlarından Hareketle Poetika: Poetika ve İşlevi.....	22
1.2.1. Poetika Üzerine Düşünceler ve Teklifi.....	35
1.3. Türk Edebiyatında Poetik Düşünce: Divan Edebiyatından Ahmet Haşim’e	46
1.3.1. Divan Edebiyatının Poetik Metinleri	53
1.3.2. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”a Kadar Gelişen Poetik Süreç.....	57
BÖLÜM II	66
POETİKALARDAKİ “YENİLİK” SÖYLEMLERİ.....	66
2.1. Yeniliğin Tanımları ve İşlevi	70
2.2. Poetik Yeniliğin Arka Planı	76
2.3. Yeniliği Tanıtmada Eleştirmenlerin Rolü	94
2.4. Poetik Metinlerden Hareketle: “Yeni Şair” Kimdir?	100
2.5. Yenilik Bağlamında Poetik Metinlerin Geleneğe Bakışı.....	112
2.6. Poetik Metinlerin Yapı ve İçerik Açısından İncelenmesi	125

BÖLÜM III.....	178
POETİK METİNLERDEN HAREKETLE BİÇİME İLİŞKİN MESELELER.....	178
3.1. Dilde Sadeleşme Bağlamında Poetik Metinlerde Dilin Yeniden Ele Alınışı	178
3.2. Poetik Metinlerde Biçim Sorunu	189
SONUÇ.....	211
KAYNAKÇA	221

KISALTMALAR

Akt. : Aktaran

a.g.e. : Adı geçen eser

a.y. : Aynı yayın

Bkz. : Bakınız

c. : Cilt

ev. : Çeviren

der. : Derleyen

DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

TABLÖLAR

Tablo 1: Aristoteles'in <i>Poetika</i> 'sı ve Kavramları.....	14
Tablo 2: Yenilik Kavramı ve Yeniliğin İşlevleri	72

6 Şubat 2023 Kahramanmaraş merkezli deprem felaketini yaşayan acılı yüreklere ve bu acıyı paylaşanlara, deprem şehitlerine...

GİRİŞ

Elbette her yeni hareket daima iyidir, zamanı için değilse bile, ondan sonraki devir için bir şeyler vaat eder.¹

Poetika genel anlamda, sanat türlerini ve şiirin unsurlarını epistemik düzeyde ele alıp belli bir düzen içinde değerlendiren, sanat düşüncesini sistemli şekilde inceleyen ve bahsi geçen türlerin estetik yönleriyle de ilgilenen bir türdür. Türk edebiyatında poetika denildiğinde ise şiir sanatı üstüne düşünme, ilkelerle sanat anlayışını yapılandırma ve yeni kavramlar eşliğinde şiir estetiği kurgulama gibi düşünceler akla gelir. Poetik metinlerden söz açtığımızda, bazen bir şairin kaleme aldığı şiire dair ilkelerden bazen bir grubun şiir anlayışından bazen de bir döneme ya da yüzyıla ait şiir anlayışlarından bahsediyor olabiliriz. Dolayısıyla poetika tarihimiz kapsamlı bir yazın sürecini içerir. Türk edebiyatının Batılı yaklaşımlarla ve etkilerle gelişen poetik süreci; yeni sanat anlayışlarını, yeni şiiri keşfetme ve sanatçının kendi poetik metnini modern bağlamda yorumlama çabalarını içerir. Batı’da meydana gelen değişimlerin, Batı’nın kendine özgü tarihsel dönüşümlerinin organik bir işleyişi ve sonucu vardır. Klasik Türk edebiyatı geleneği de birtakım dinamiklerle kendine özgü nitelikler kazanmış, şiir estetiğini oluşturmuştur. 19. yüzyıl sonlarından itibaren ise edebi zemini etkileyen kritik değişimler meydana gelecek ardından, metinler modern unsurlarla sentezlenmeye başlayacaktır. Bu çerçevede, poetik metinlerin modernleşme aşamalarına ilişkin konularını tartışmaya açarak poetika ile yenilik arasındaki ilişkiselliği anlaşılır kılmaya, yenilikçi tercihlerle gelişen metinlerin niteliklerini açığa çıkarmaya çalışacağız.

Tanzimat’tan itibaren varlık göstermeye başlayan farklı türden modern eserler ve bunların içerdiği yeni fikirler, sanatçıları hem kendi eserleri hem de çeşitli sanat metinleri üzerinde düşünmeye teşvik etmiştir. Bu durum, öncelikle geleneksel yapının kodlarıyla yüzleşmeyi gerektirmiştir; bu aşamalarda sanatçılar kimi zaman gelenekle ilişkisini koparmadan yenilikçi bir estetik oluşturmak için gayret ederken kimi zaman da geleneğin unsurlarını basite indirgeme hatta reddetme yoluna gitmiştir. Bütün bu tespit ve düşüncelerden hareketle, poetika ve yenilik ilişkisini esas alan bu çalışmayı, metin odaklı okumalarla ve tematik yaklaşımlarla analiz etmeyi amaçlıyoruz.

¹ İlhan Berk, *Şiirin Çizdiği, Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, (İstanbul: YKY, 2019), s. 48.

Poetika türü, Batı edebiyat geleneğinin değerlerinden ve bakış açılarından teşekkül eder. Aristoteles'in *Poetika*'sı, şiir sanatıyla ilgili türler üstüne sistemli, eleştirel ve kavramsal şekilde düşünen, mevcut sanat bilgisini yeni bir bağlamda değerlendiren, öğretici niteliğe sahip bir yapıttır. Bu eserin merkezinde yer alan, başat öneme sahip kavram ise *mimesis* yani taklittir: "Platon'dan, Aristoteles'ten kalkarak günümüze kadar gelen, bütün gerçekçi sanat teorilerini belirleyen bir temel sanat ilkesi vardır: Yansıtma (*mimesis*-taklit-öykünme) ilkesi."² Poetikayla uğraşırken karşımıza sıklıkla çıkabilecek taklit³ kavramını irdelemek, poetika türünün niteliğini kavrama noktasında katkı sağlayacaktır. *Mimesis*'e dair meseleler ve konular etrafında çeşitlenen bu ilk yaklaşımlar, Batı'nın sanat anlayışını şekillendirmiş, belli açılardan etkilemeye ve yeni yapıtlara ilham olmaya devam etmiştir.

Aristoteles *Poetika*'sında, insanların bir şeyleri taklit etmeye çocukluktan itibaren ilgisi olduğunu belirtmiştir. Taklitle ilişkili konulardan hoşlanırsınız, dolayısıyla insan doğasına mahsus bu özelliğin sanattaki karşılığı da etkileyici bir özelliğe sahiptir.⁴ Aristoteles'e göre, "[o]zan, tıpkı ressam ya da başka herhangi bir imge yaratıcısı gibi taklit eden biri olduğuna göre şu üç durumdan birini taklit etmek zorundadır her zaman ya var olmuş ya da şimdi var olan şeyleri ya var oldukları söylenen ya da var gibi görünen şeyleri ya da olması gereken şeyleri."⁵ *Poetika*'nın temel kavramı olan ve sanatın taklit fikri üzerinden geliştiğini ifade eden *mimesis*, Aristoteles'in ifadesiyle şiir sanatını doğuran iki nedenden ilkidir ve şiirsel türlerin çıkış noktası, ortak özelliğidir. İkinci önemli neden ise ezgi ve tartım olarak ifade edilir. Tragedya şiiri, komedya, destan, *dityhyrambos* şiiri ve *aulos* ve *kitharis* sanatı bunların tümü "taklit"ten kaynaklanır.⁶

Todorov'a göre *Poetika* her ne kadar edebiyat teorisi olarak düşünülse de *mimesis*'le ilgilidir, yani "dil kullanan temsile (*mimesis*) ilişkin bir çalışmadır. Bu nedenle, genel olarak temsille ilgili bir girişten sonra temsili (veya kurgusal) türlerin, yani epik ve dramın özelliklerini betimler."⁷ Aristoteles metninde taklide dayalı türler üzerinden örnekler vermekle birlikte bunların niteliklerini mukayeseli biçimde değerlendirir, yanı sıra sanat eserlerinin var olan ve var olması gereken özelliklerini sıralar.⁸ Komedya "aşağı insanların

² İsmail Tunali, *Estetik*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s. 139.

³ "Taklit kavramının sanatsal anlamda kullanımı, ilk defa Ksenophanes'in *Memorabilia* 'sında gerçekleştirir." Bkz. Barış Mutlu, "Platon'da ve Platon Öncesi Metinlerde *Mimesis*", *Art-Sanat* 8 (2017), s. 16.

⁴ Aristoteles, *Poetika*, *Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Samih Rifat, (İstanbul: Can Yayınları, 2012), s. 24.

⁵ a.g.e., s. 77.

⁶ a.g.e., s. 19-24.

⁷ Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 18, 19.

⁸ Aristoteles önce bütün tragedyalardaki ortak olan bölümlerle ilgili tespitlerini açıklar: "Prologos, epeisodion, eksodos ve koro şarkısı. (...) Bu bölümler bütün tragedyalarda ortaktır." Aristoteles, *Poetika*, s. 43. Başka pasajlarda, konuya ilişkin kendi estetik değerlendirmelerini ortaya koyar, örneğin; "Demek ki bir öykünün

taklidi” ancak destan ve tragedya farklıdır, “ölçülü dizeler yardımıyla soylu insanları taklit eder.”⁹ Tragedya ve komedy, aynı zamanda merkezinde akıl ve arzu çatışmasının yer aldığı iki edebi tutumu ifade eder. Tragedya akıl üzerinden kendini Apollon’a bağlarken komedy arzuyu merkeze alarak tanımını Dionysos’ta bulur.

Şiir sanatının işlevini tartışma konusu haline getirerek edebiyat ve felsefe tarihinde kalıcı izler bırakan Aristoteles’in hocası Platon, *Devlet* adlı eserinin “Onuncu Kitap”ında, “idealar teorisi”nden hareketle şiirin taklitle olan ilişkisini ele almıştır. Sanatların ve şiir sanatının idealar âleminde derece derece uzak olduğu bilgisini savunarak mutlak gerçeklikten bu ölçüde uzak olmanın, ideal toplumda çeşitli tehlikelere yol açabileceğini anlatır. Ona göre sanatçı, sanatsal faaliyetleriyle kişilerin zihniyetlerini olumsuz yönde şekillendirebilir, bu sebeple Platon tasarladığı devlette şiire ve şaire yer vermek istemez, aksi durumda meydana gelecek tehlikeler ve ahlak bağlamında ortaya çıkacak sorunlar topluma da yansıtılacak, dolayısıyla önlenemez sonuçlar doğacaktır. Toplumsal düşünceyi ve ahlakı bozabilecek potansiyele sahip olan şair “Devlet”ten kovulmalıdır.¹⁰ Platon’un idealar teorisi *taklit* anlayışını da belirler. Ona göre kaynağı *mimesis* olan şiir sanatı, insanları duygusal anlamda tetikleme, dolayısıyla toplumun ahlakını olumsuz şekilde etkileme gücüne sahiptir. Öte yandan, Platon’un *mimesis*’e bakışı ve olayları yorumlayışı tek bir boyuta indirgenemez.¹¹ Platon’un *mimesis* konusunu farklı açılardan ele aldığı diyalogları da vardır: “Kratylos, Devlet’in 2. 3. ve 10. Kitabı, Sofist, Yasalar olmak üzere Büyük Hippias, Meneksenos, Gorgias, Phaidon, Sempozyum, Phaidros, Timaios gibi diyaloglar.”¹² Bu metinlerinde Platon, *mimesis*’e idealar öğretisi doğrultusunda estetik kullanımlar kazandırmış, ona belli şartlarda olumlu anlamlar yüklemiştir. Platon özellikle “ideal dünyanın bilgisi, güzelliği ve hakikatiyle ilişki kurmayan *mimesis* zehirli ve tehlikeli bulur, kendi gibi bir filozofun, daha doğrusu şair bir filozofun *mimesis*ini ise toplum ve bireyi iyi ve güzel bir şekilde dönüştürecek bir panzehir olarak görür.”¹³

Aristoteles ise sanat eserlerini analitik bir çerçevede incelerken *mimesis* ve *katharsis* kavramlarını merkeze almıştır. Değerlendirdiği türler arasında tragedyaya öncelik vermiş, taklide dayalı bu türün özelliklerini daha ayrıntılı şekilde anlatmış ve estetik yönlerini

güzel olması için -kimilerinin söylediğinin tersine- kurgusunun çift değil, tekli olması ve baht dönüşünün yıkımdan mutluluğa değil mutluluktan yıkıma doğru gitmesi gerekir.” Aristoteles, a.g.e., s. 45.

⁹ a.g.e., s. 27, 28.

¹⁰ Platon, *Devlet*, çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012), s. 335-368.

¹¹ Mutlu, “Platon’da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis”, s. 18.

¹² a.g.e., s. 18.

¹³ a.g.e., s. 33.

dikkatle vurgulamıştır. Ona göre şiirsel türlerin taklit etme yönü ortak olsa da farklı nesneleri, farklı araçlarla taklit etme ya da farklı bir yöntemle taklit etme yönüyle birbirlerinden ayrılırlar. “Hepsi de taklidi; tartım (ölçü) dil ve ezgi aracılığıyla gerçekleştirirler- kimi ayrı ayrı, kimi birlikte kullanıyor olsa da bunları.”¹⁴

Aristoteles’in şiirin işlevlerine ilişkin bilgilere yer verdiği bir başka yapıtı da *Retorik*’tir. Aristoteles, kelimelerin taklitten oluştuğunu; taklit organı olan ses aracılığı ile dil hakkında doğal olarak ilk konuşanların da şairler olduğunu dile getirir.¹⁵ Bu çalışmasında Aristoteles, söylev türlerini ve *ethos*, *pathos*, *logos* kavramlarını incelemekle birlikte, şiir sanatına ilişkin kullanımların işe yarar yönlerine odaklanarak retoriğe ait bilgileri gözden geçirip kendi bakış açısıyla konuları yeniden kurgular. Hitabet ve ikna sanatı olarak da adlandırılan retorik; dil ve edebiyatın söylevdeki işlevlerini irdeler, birtakım şiirsel özelliklerin dinleyiciler üzerinde nasıl güçlü bir etki oluşturabileceği konusu üstünde durur. Ona göre retorik ağırlıklı olarak bilgiye dayalıdır; analitik bilimiyle, politikanın etik konularıyla ve başka açılardan diyalektik ve sofistlerin öğretilerine benzemesi yönüyle geniş bir alanla ilişkili olsa da bu durum onun söz sanatı olması gerçeğinin önüne geçmemelidir.¹⁶ Bu yapıtında Aristoteles, benzetme ve metafor kullanımına dair bilgilere yer verdikten sonra metaforların da sıfatlar gibi konuyla uyumlu şekilde kullanılması gerektiği konusunu ele alır, bunun yanında uzun ve gereğinden fazla sıfata yer vermenin metni fazla şiirsel yapacağını ifade eder. Biçemi duruma göre ayarlamaya çalışırken örneğin, önemsiz konulardan bahsederken süslü ifadeler kullanmanın uygun olmadığını belirtir. Şiire özgü bazı kullanımları, düzyazıda yararlı bulmadığını ifade eder.¹⁷ Ayrıca, bu eserinde Aristoteles ara sıra *Poetika*’ya da gönderme yaparak iddialarını pekiştirir: “Açıklık, yaygın kelimeler, isim ve fiiller kullanılarak sağlanır. Sıradanlıktan uzaklık ve gerçek süs ise *Poetika*’da sözü edilen diğer sözcükler kullanılarak sağlanır.”¹⁸ Kısaca Aristoteles, bu çalışmasında şiir sanatının bazı temel özelliklerini tartışmaya açar ve şiire ilişkin kullanımların retorik sanatıyla olan ilişkilerini değerlendirir. Aristoteles’in *Poetika* ve *Retorik* adlı eserleriyle ön plana çıkan ve süregelen poetik birikim, Batı’da geniş yankı bulmuş, koşullar yüzyıllara göre değişse bile söz konusu birikim edebiyat kuramlarını, sanat eserlerini hatta çeşitli sanat dallarını etkilemeye devam etmiştir.

¹⁴ Aristoteles, *Poetika*, s. 19.

¹⁵ Aristoteles, *Retorik*, çev. Ari Çokona, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019), s. 169.

¹⁶ a.g.e., s. 19.

¹⁷ a.g.e., s. 167-179.

¹⁸ a.g.e., s. 170.

Poetik alanın en çok öne çıkan yapıtlarından biri ise Horatius'un *Ars Poetika*¹⁹ (*Ars Poetica*) adlı metnidir. Mektup-şiir sentezinden oluşan bu eserinde Horatius, şiir ve tiyatro sanatına, şairin hedef ve uğraşlarına ilişkin meseleleri, öğretici bir tutumla inceler. Bu eserin yanı sıra Longin'in *Yüce Poetikası*, Boileau'nun *Şiir Sanatı (Art Poétique)*, Novalis'in *Poetika*'sı olmak üzere en çok bilinen klasik poetikaları çalışmanın birinci bölümünde ele alıp değerlendirmeye çalışacağız. Poetika yazarları şiir sanatına ilişkin görüşlerini ifade ederken zaman zaman dönemin çeşitli edebi türlerinden kesitlere yer vererek hem o döneme ait sanat anlayışlarını gözler önüne sermişler hem de estetik tercihlerini sunarak sanat düşüncesinin gelişimine katkı sağlayıp poetik alana yeni bir boyut kazandırmayı amaçlamışlardır.

Klasik poetikalar, Batı edebiyatını ve sanatını şekillendiren en güçlü unsurlardan biridir. Bu eserler Türk edebiyatını modernleşme yolunda dolaylı olarak etkilemiştir. Türk edebiyatının modernleşmesine en büyük katkıyı en başta tercüme eserler, gazeteler, modern poetik metinler ve daha önce geleneğimizde olmayan ilk defa karşılaştığımız yeni edebi türler yapmıştır. Daha sonra bu aşamalara Türk edebiyatının yeni poetik metinleri katkı sağlayacaktır. Divan edebiyatı geleneğinden itibaren poetik nitelik taşıyan birçok metin kaleme alınmıştır, ancak araştırmacı yazarlar tarafından Batılı anlamda birer poetika olarak görülüp nitelendirilen metinlerin ilk halleri şu şekildedir: Ahmet Haşim'in *Dergâh*'ta yayımlanan "Şiirde Mâna ve Vuzuh"²⁰ (1921) adlı metni, Orhan Veli'nin *Varlık* dergisinde yayımlanan "Şiire Dair"²¹ (1941) adlı makaleleri, Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisinde yer alan "İdeolocya Örgüsü"²² (1946) adlı yazı dizisi ve Asaf Hâlet Çelebi'nin *İstanbul* dergisinde çıkan "Benim gözümle şiir davası"²³ (1954) adlı poetik yazı dizisi.

"Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı metnin çıkış öyküsü şu şekildedir: Ahmet Haşim'in, "Bir Günün Sonunda Arzu" başlıklı şiiri *Dergâh*'ın ilk sayısında (1921)

¹⁹ Horatius, *Ars Poetika*, çev: Cengiz Çevik, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016).

²⁰ Ahmet Haşim'in poetik metni, *Dergâh* mecmuasının 1337 (1921) tarihli ilk sayısında yer alır. Daha geniş bilgi için bkz. Şerif Hulûsi, *Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*, (Ankara: Bilgi Yayınevi), s. 18.

²¹ 1941'in mayıs ayında yayımlanan poetika metni, *Garip*'in önsözü olarak Orhan Veli tarafından yazılmıştır. "Bu önsöz, *Şiire Dair* başlığı altında *Varlık* dergisinde parça parça yayınlanan yazıların bir araya getirilerek düzenlenmiş haliydi" bkz. Asım Bezirci, *Orhan Veli: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri*, (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1991), s. 27.

²² *Poetika*'nın ilk yazısı, 27 Eylül 1946 yılında *Büyük Doğu* (1.cilt 48. Sayı) dergisinde "Şiir Nedir?" başlığı ile çıkmıştır. Yazı dizisinin tamamı derginin 48-58. sayılarında yer alır. Metinlerin başlıkları sırasıyla şu şekildedir: "Şiir Nedir", "Şiirin Usulü", "Şiirin Gayesi", "Şiirin Unsurları", "Şiirde Kütük ve Nakış", "Şiirde Şekil ve Kalıp", "Şiir ve Cemiyet", "Şair ve Hayat", "Şiir ve Din", "Şiir ve Müsbet İlim", "Şair ve Devlet", "Toplam". Bkz. <https://katalog.idp.org.tr/dergiler/104/buyuk-dogu>

²³ Bu metinlerin ilki 1954 yılı temmuz ayında *İstanbul* dergisinde, "Benim gözümle şiir davası: *Saf Şiir*" başlığıyla yayımlanmıştır. Metinler derginin 9-14. sayılarında yer alır. Bkz. Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları*, (İstanbul: YKY, 1997), s. 145-175.

yayımlanmıştır. Bu yeni anlayışla yazılan şiir, edebi çevreler tarafından yadırganmış, dolayısıyla bazı dergi ve gazeteler bahsi geçen şiiri alaylı bir üslupla karşılamıştır, bunun yanı sıra birtakım tenkitlerle onu müphem bulduklarını sert biçimde dile getirmişlerdir. Haşim bu tepkiler üzerine yine aynı yıl *Dergâh* mecmuasında yayımladığı “Şiirde Mana ve Vuzuh” adlı makalesiyle poetik düşüncelerini, saf şiire dayalı kavramlar doğrultusunda ifade ederek açıklamıştır. Daha sonra aynı yazısını daha da genişleterek *Piyâle* adlı şiir kitabının önsözünde “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” (1926) adıyla yeniden yayımlamıştır.²⁴ Kısaca, kaleme aldığı yenilikçi şiirinden ötürü çeşitli eleştirilere maruz kalmış olması Ahmet Haşim’e bu poetik metni yazdırmıştır. Dönemin edebi koşullarıyla uyumlu olmayan, ancak modern bir anlayışla dikkatleri çeken bu poetik düşünceler, yeni edebi tartışmalara kapı aralaması yönüyle de önem taşır. Ayrıca Haşim’in, ülkenin işgal mücadelesiyle sarsıldığı bir devirde yeni bir sanat anlayışını temsil eden şiirler yazması, onun “halkın kaderiyle hiç ilgilenme”yen bir şair olarak algılanmasına da sebebiyet vermiştir.²⁵

Orhan Veli Kanık’ın poetikası,²⁶ Haşim’in metninden sonra yazılmıştır; yenilikçi unsurların yer aldığı bu metin, eski şiir anlayışına karşı çıkması ve modern sanat akımlarına dair içerdiği fikirlerle döneminde ön plana çıkmıştır. Onun 1936-1937 yılları arasında yazdığı şiirler gerek muhteva gerekse dil, şekil ve üslup yönünden geleneksel şiir anlayışına belli ölçülerde bağlıdır; bu ilk şiirlerini ölçülü, uyaklı ve dörtlükler halinde yazmıştır.²⁷ Asıl yenilikçi şiir anlayışı 1937 yılından itibaren kendini göstermeye başlayacaktır. Arkadaşları Melih Cevdet ve Oktay Rifat’la beraber çıkardıkları *Garip* (1941) adlı şiir kitabındaki şiirlerle ve önsöz yazısıyla dikkatleri çekmişlerdir. Şiir dilinde büyük değişikliklere gitmiş, muhtevanın sınırlarını genişlettiklerini göstermişlerdir. Orhan Veli’nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” adlı yenilikçi şiiri kısa sürede ilgi görmüştür, bu şiir anlayışını beğenenler olsa da alay ve tenkit edenler olmuştur. Bu gelişmelerden sonra Orhan Veli şiir, sanatına ilişkin düşüncelerini *Varlık* dergisinin 1939 Aralık ve 1940 Ocak sayılarında “Şiire Dair” üst başlığı altında “Garip”, “Ahenk” ve “Tasvir”, “Taklit”, “Şairane” başlıklı makaleler aracılığıyla ifade eder. Daha sonra bu makaleler yeniden gözden geçirilir ve *Garip* (1941) adlı şiir kitabının önsözünde birtakım değişikliklerle yeniden yayımlanır.²⁸ Orhan Veli ve *Garip*

²⁴ Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), s. 92, 93.

²⁵ Beşir Ayvazoglu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti*, (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), s. 18, 19.

²⁶ Söz konusu yazıyı her ne kadar Orhan Veli kaleme almış olsa da Orhan Veli ile arkadaşları Melih Cevdet ve Oktay Rifat bu metni, ortak çıkardıkları *Garip* adlı şiir kitabına önsöz yaparlar, bu yüzden metin aynı zamanda hareketin manifestosu olarak kabul edilir.

²⁷ Bkz. Muzaffer Uyguner, *Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967), s. 8. Bilge Ercilasun, *Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*, (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994), s. 21.

²⁸ a.y.

hareketinin diğer üyeleri Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat'ın poetik çıkışlarını ve metinlerini Hakan Sazyek şu şekilde değerlendirir:

Üç şairin, Garip hareketinin birer üyesi olarak ilk görüşleri bu yeni tarzın, bildirgesiyle değil; edebi örnekleriyle gerçekleşmiştir. Bildirge ise çok daha sonra, üç şairin Garip şiirinin ilk örneklerini vermeye başladıkları 1937 güzünden yaklaşık iki yıl sonra Orhan Veli Kanık tarafından yazılacaktır. Bununla birlikte, Garip poetikasının ilk somut ürünü, hareketin ilk şiirlerinin yayımlanmasından birkaç ay sonra ortaya konur.²⁹

Orhan Veli ve arkadaşları poetik çıkışlarını, Garipçilerin *Ulus* gazetesinde başlatılan “Şiir Ölüyor mu” (1937) anketine verdikleri ortak yanıtlar aracılığıyla yaparlar. Üç şair de poetik çalışmalarını sürdürürken Orhan Veli, *Resimli Hafta Gazetesi*'nde, “Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç” (1938) adlı mülakat metniyle hareketin sözcülüğünü yapmıştır. Daha sonra Orhan Veli, *Varlık* dergisinde şiire dair beş yazısını tefrika eder ve ilk dört yazısını kimi değişikliklerle yeniden düzenler ve hareketin bildirgesi sayılan *Garip* adlı “önsöz” metnini okurlarıyla buluşturur.³⁰

Şiir sanatına ilişkin düşüncelerini ilkeli bir tutumla kaleme aldığı yazılarına “Poetika” adını veren Necip Fazıl Kısakürek ise daha önce *Büyük Doğu* dergisinde 1943'te yayımlanan “İdeolocya Örgüsü” adlı poetik metinlerini tekrar gözden geçirdikten sonra birtakım yeni bilgiler ekleyip düzenleyerek “Poetika”sını ortaya koymuştur.³¹ Konularını sistemli bir çerçevede, on dört başlık altında detaylandırmıştır. Bahsi geçen metinlerde şu konular ön plandadır: Mutlak hakikate yaklaşan fikir ve his, metafizik düşüncelerle bağlantılı sanat düşüncesi, tasavvufi değerlerden hareketle şiiri kurgulama. Bu bağlamdan hareketle metninde şiire ilişkin teknik ve kültürel meselelere, Batılı sanat unsurlarına, toplum ve sanat konularına da yer vermiştir. Necip Fazıl'ın poetik yazı dizisi *Sonsuzluk Kervanı* (1955), *Çile* (1962), *Şiirlerim* (1969) ve yeniden *Çile* olmak üzere³² bahsi geçen kitaplarda birtakım değişikliklerle birlikte yayımlanmıştır.

Asaf Hâlet Çelebi, poetik yazı dizisinin ilk metni olan “Benim gözümle şiir dâvası: 1”i 1954 yılında yazmış ve bu metnine *Saf Şiir* başlığını vermiştir. Daha sonra aynı yıl içerisinde sırasıyla; “Benim gözümle şiir dâvası: 2, *Şiirde Vuzuh*”, “Benim gözümle şiir dâvası: 3, *Şiirde Şekil*”, “Benim gözümle şiir dâvası: 4, *Mücerred Şiir*”, “Benim gözümle şiir dâvası: 5, *Şiirde Ruh Ânı*”, “Benim gözümle şiir dâvası: 6, *Şiirlerimde Mistisizm Temayülü*”

²⁹ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2017), s. 54.

³⁰ a.g.e., s. 54, 55.

³¹ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 16.

³² a.g.e., s. 132.

başlıklı yazılarını yine *İstanbul* dergisinde yayımlamaya devam etmiştir. Bu poetik metinlerinde şiir anlayışına her meseleyi ayrıntılı açıklamalarla kaleme almış, şiirin biçim ve içeriğe dair temel konuların yanı sıra, şiir estetiğine ilişkin modern meseleleri geleneksel anlayışlarla yorumlayarak orijinal bir poetika yazmıştır.

Bu çalışmada; yenilikçi poetik düşünceleriyle ön plana çıkarak modern Türk edebiyatına yön veren temsil niteliğindeki sanatçıların, şiir sanatına ait metinlerini dolayısıyla poetik tanımlarını, estetik kavramlarını ve çeşitli düşüncelerini ele alıp değerlendirmeye çalışacağız. Bu bağlamda yukarıda bahsettiğimiz metinlerin yanı sıra Yahya Kemal Beyatlı'nın mecmua yazıları ve mülakatlarının bir araya getirilmesinden oluşan *Edebiyata Dair* adlı eserini, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Antalyalı Genç Kıza Mektup" metnini ve edebiyata ilişkin makale, etütlerinin toplanmasıyla kitaplaşan *Edebiyat Üzerine Makaleler*'ini ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın, *Ziya 'ya Mektuplar*'ını ve Nazım Hikmet Ran'ın "Yeni Sanat" adlı şiirini dikkate alarak şairlerin poetik anlayışlarını tartışmaya açacağız.

Çalışmada değerlendireceğimiz temsil değeri yüksek diğer kaynaklar ise İlhan Berk'in *Şiirin Çizdiği*, Oktay Rifat'ın *Şiir Konuşması*, Turgut Uyar'ın *Korkulu Ustalık*'ı ve Cemal Süreya'nın *Şapkam Dolu Çiçekle* adlı eserleridir. Bu eserler ise şiir merkezli yazıların, araştırmacılar tarafından tespit edilip kitaplaştırılmasıyla oluşmuştur. *Bile/Yazdı*, Behçet Necatigil'in bizzat hazırladığı poetik bir çalışmadır, bu yapıt şairin bir yerde yayımlanmamış yeni yazılarını içermekle birlikte daha önce dergi ve gazetelerde çıkan yazılarını, notlarını ve konuşmalarını da içermektedir. Sezai Karakoç'un *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti* ve *Şiir ve Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı* adlı eserleri ise *Büyük Doğu*, *Pazar Postası* ve *Diriliş Dergisi* gibi çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan yazıları ile kitap için hazırlanan yeni yazıların toplanmasıyla kitaplaşmıştır. Çoğu önceleri birer dergide yayımlanmış olan bu metinler, daha sonra derlenmiş, şairlerin deneme ya da şiir kitaplarına eklenerek poetik varlığını sürdürmüştür. Türk edebiyatında 1923-1970 yılları arasında poetika daima şiir türüyle ilişkili olarak öne çıkmıştır. Ancak bu tür zamanla şairin ilgi alanından çıkıp araştırmacı ve yazarların kaleme aldığı akademik poetika çalışmalarına evrilerek varlık göstermeye devam etmiştir.

Tanzimat Dönemi'nin ilk evrelerinden itibaren sanatçılar, farklı şiirsel olanakları keşfederken yüzyılların birikimiyle şekillenen klasik paradigmalara ait kullanımların dışına çıkmaya başlamışlardır. Yeni bir poetik zemin oluşturma yolunda öncelikle divan şiiri geleneğinin niteliklerini tartışmaya açan şairler, kimi klasik unsurlara başkaldırmaya başlamış, bununla beraber Batı edebiyatının yeni şiirsel düşüncelerini ve kullanımlarını takip

edip bunları kendi şiir anlayışlarına taşımaya çalışmışlardır. Modern bağlamda bireyin keşfedilmesi ve yeni poetik metinlerle karşılaşp yüzleşme gerçeğı sanat eserine bakış biçimlerini de dönüştürmüştür. Aslında her bir sanat eserini meydana getirme noktasındaki en temel dürtülerden biri olan ve sanatçıyı harekete geçiren yenilik düşüncesi, modern süreçle birlikte keşfedilmiş ve bir sorunsal haline gelmiştir. Bu bağlamda, Türk edebiyatının modernleşmeye başladığı bir zeminde, metinler ne tür argümanlara dayanarak kurgulanmıştır, poetikalardaki konular ne şekilde ele alınmıştır, sorularını dikkate alarak yenilikçi bağlamı açıklamaya çalışacağız.

Poetik metinlerin dinamikleri, siyasi ve sosyo-kültürel gelişmelerle de ilişkilidir. Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçilen evrede yaşanan siyasi ve askeri olaylar, toplumu sosyo-ekonomik boyutta Batılı anlamda değişimin eşiğine getirmiştir; modernizm bağlamında ve yeni fikir akımlarının etkisiyle yaşanan değişimlere koşut şekilde şiirsel alanda da yeni yollar açılacaktır. Dolayısıyla ister istemez reel hayatın gerçekleriyle artık uyuşmayan divan şiiri geleneğı, eleştirilere maruz kalmaya başlamış, hatta bazı metinler bu anlayışı tümüyle reddetmeye çalışmıştır. Dil ve üslup, vezin ve kafiye alışkanlıklarını belli yönleriyle sürdüren sanatçıların yanında, yeni bir öz ve biçim arayışında olan, şiir anlayışını yenilikçi düşüncelerle daima güncellemek gerektiğini düşünen şairlerin sayısı belli bir aşamadan sonra gitgide artmıştır.

Divan edebiyatından Tanzimat'a geçiş sürecinde, yüzyılın başlarında; dilde sadeleşme ve aruz-hece konusu üzerinden başlatılan edebi tartışmalar bir yandan dil ve üslubun modern açıdan gelişmesine diğer yandan farklı olanakların sorgulanmasına imkân sağlayacaktır. Bunlara ek olarak, yeni Türk şiiri; klasizm, romantizm, sembolizm, fütürizm gibi modern sanat akımlarına yönelmeye başlayacak, gün geçtikçe Batılı düşüncelerin kavramlarından ve anlam içeriklerinden daha da etkilenecektir. Bu aşamalarda sanatçıların bir kısmı, kimi sanat akımlarının temelinde yer alan "sanat sanat içindir" argümanını benimserken bir kısmı da toplumun gelişime katkıda bulunma, toplumsal sorunlara dikkat çekip yararlı olma düşüncesine daha yatkın oldukları için "sanat toplum içindir" düşüncesini savunacaktır. Bazı şairler ise daha özgün bir yol çizip yeni şiirsel formül ve yaklaşımlardan hareketle poetik düşüncelerini inşa etmeye çalışacaktır. Bu doğrultuda sanatçılar, Batılı edebiyatların etkisiyle şiirsel haritalarını çizmeye çalışırken sadece Batı'nın metinlerinden ve fikirlerinden etkilenmemiş, aynı zamanda gelenekle ilişkilerini yeniden gözden geçirip bu unsurları, modern açıdan hem poetik metinlerine hem de şiirlerine yansıtmışlardır.

Poetik metinler, edebiyat literatürüne yeni kavramlar getirmekle kalmamış; bununla birlikte Türk şiir çalışmalarının teorik düzleme adım atmasını, edebiyat eleştirisinin ve

akademik yazının gelişmesini, yeni poetik metinlerin ve şiir anlayışlarının üretilmesini kolaylaştırıp alana katkıda bulunmuşlardır. İster modern kaynaklardan ister gelenekten istifade etme ister farklı akım ve kaynaklardan yararlanıp eklektik yenilikler oluşturma yoluyla olsun, poetikalar kavramları ve içerikleriyle edebi alanı daima etkilemiş ve alana yeni edebi imkanlar kazandırma noktasında, edebiyat tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir.

BÖLÜM I

ŞİİR, ŞAİR VE POETİK METİN İLİŞKİLERİ

1.1.Batı’da Köklenen ve Gelişen Bir Tür: Poetika

Poetika kelimesi, Antik Yunanca *poiéō* (yapmak, üretmek, ‘şiiir’ düzmek) ve *poiēsis* (biçimlendirme, şiiir sanatı) kelimeleriyle ilintili olarak türemiştir.³³ Bir tür olarak poetikaya ismini veren en eski metin Aristoteles’in *Poetika*’sıdır. M.Ö. 335’li yıllarda yazıldığı tahmin edilen bu yapıt esasında bir kitap olarak tasarlanmamıştır, onu oluşturan metinler birer ders notudur. Yıllar sonra, öğrencileri tarafından bulunan papirüsler bir araya getirilir ve bu ders notları bütünlüğe kavuşup kitaplaşır³⁴; böylece toplanan metinler sonu gelmez entelektüel tartışmaların sıkça başvuracağı bir başyapıta dönüşmüştür. Bu eser, belli dönemlerde benzer nitelikteki çalışmalar için dikkat çekici, ilham verici bir kaynak ve dayanak noktası olmuştur; ne var ki sanat ve felsefe üzerindeki etkisi çeşitli şekillerde devam etse de *Poetika* verdiği örnekler ve tartıştığı meseleler açısından sınırlılıkları olan bir metindi ve *mitostan logosa* geçiş sürecinde etkileyici gücünü gitgide yitirmeye başlıyordu. Michel Jarrety’e göre “poetika sadece trajedi bağlamında çok fazla okunmuştu ve dramın ortaya çıkışıyla birlikte kuramcılar bu kitaptan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamışlardı. Öte yandan, *mimesis* kavramı da sarsılmaya başlamıştı.”³⁵

Aristoteles, *Poetika*’sında taklide dayalı türleri belirli kavram ve ölçütler dahilinde incelerken hem bulunduğu çağın sanat anlayışına ilişkin genel bir çerçeve çizmiş hem de seçtiği kavram ve ilkelerle sanat metinlerini analitik biçimde değerlendirme işini üstlenmiştir. Ayrıca, Antik Çağ’ın edebi türlerine birer sanat nesnesi olarak yönelip onlara yeni bir bakış açısıyla işlevsellik kazandırmıştır. Jarrety’nin deyişiyle, Aristoteles poetikasında zamanın edebiyatını irdelemiş, bir bakıma onun haritasını çıkarmış ve “şairin

³³ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, Tarihsel Bir Okuma*, çev. Hakkı Hünler, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004), s. 307.

³⁴ Bir süre unutulduktan sonrasında Aristoteles’in öğrencileri tarafından bulunup toplanan bu metinler, kitap haline getirilmiştir ve daha sonra kopya edilerek çoğaltılmıştır. Ayrıca, okunamayan ve eksik parçaların olduğu biliniyor. Daha geniş bilgi için bkz. Aristoteles, *Poetika*, s. 11, 12.

³⁵ Michel Jarrety, *Poetika*, çev. İsmail Yerguz, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010), s. 32.

uyması gereken kuralları formüle” etmiştir.³⁶ Aristoteles edebi türler arasında en çok tragedyaya önem vermiş ve tragedyanın taklitle ilişkisini şu şekilde açıklamıştır: “Tragedya, insanları değil eylemleri, yaşamı, mutluluğu ve yıkımı taklit eder, mutluluk ya da yıkım eylemin içindedir.”³⁷ Aristoteles’in poetik düşüncesini daha iyi anlamak için poetikasının merkezinde yer alan tragedyaya yönelimini biraz daha açalım. Tragedya şu öğelerden meydana gelir: öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri öğeleri ve şarkı düzeni.³⁸ Tragedya, başlangıcı, ortası ve sonu olacak şekilde bir bütün oluşturan, sonuca varan ve belirli bir uzunluğa sahip olan bir türdür. Aristoteles’e göre öğelerinin iyi düzenlenmesi onun bir gerekliliği olsa da tragedyanın esas değeri, güzelliği yakalayabilme beceresinde yatar; güzellik ise boyut ve düzen uyumunu doğru şekilde kurgulamakla mümkündür. O halde, tragedya biçim açısından ne çok küçük ne de çok büyük olmalıdır. Büyük olduğu takdirde konuyu kavramak zorlaşır ve bütünlüğü yakalamak güçleşebilir.³⁹ Bunun yanı sıra “eylemsiz tragedya olmaz; ama karakteri olmayan tragedya olur. Söz gelimi çağdaş yazarların tragedyalarının çoğu karakteri olmayan tragedyalardır; genelde birçok ozanda görülür bu. [...] Demek ki öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur; karakterler ikinci sırada gelir.”⁴⁰ Görüldüğü gibi tragedyanın esası öyküdür; Aristoteles’e göre öykü, rastgele başlayıp bitmemelidir ve güzellik bağlamında gerek boyutun gerekse düzenin uyumlu şekilde sağlanması gerektiğini bize gösterir. “Tragedyanın en önemli ögesi olay örgüsüdür, bir eylemin taklidi olan olay örgüsünün amacı, yani telos'u ürettiği etki yani ergon'dur (ödevi/işlevi). İşte bu ergon *katarsis*dir. Tutkulardan kurtulup arınma sağlayabilecek tragedya güzel ya da başarılı olacaktır”.⁴¹ Aristoteles’in belirttiği ölçütleri taşıyan tragedya, nitelikleriyle dinleyicinin dikkatini çekerken başlıca işlevi olan *katharsis*'i gerçekleştirir. “*Katharsis* sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uygulayan Aristoteles olmuştur.”⁴²

Öykünün birliği konusunu doğru belirlemek de oldukça önemlidir, çünkü bazı ozanlar bu konuda yanlış bir tutum sergilemiştir. Aristoteles burada Homeros’un ustalığını vurgular, çünkü o *Odysseia*'yı kurarken yaşamının bütün olaylarını anlatmamış, olayları tek bir öykü çevresinde kurmayı başarmıştır.⁴³ Bu bağlamda kurulan öykünün, yani bütünü

³⁶ a.g.e., s. 13.

³⁷ Aristoteles, *Poetika*, s. 30.

³⁸ a.y.

³⁹ a.g.e., s. 31-34.

⁴⁰ a.g.e., s. 31.

⁴¹ Umberto Eco, *Edebiyata Dair*, (İstanbul: Can Yayınları, 2019), s. 290.

⁴² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2019), s. 45.

⁴³ Aristoteles, *Poetika*, s. 35-36.

oluşturan bir eylemin düzenlenmesindeki stratejiyi şu şekilde ifade eder: “Bu eylemin parçaları öyle düzenlenmelidir ki, bunlardan birini çıkartır ya da yerini değiştirirsek, olayın bütünü değişirip altüst etmelidir bu; çünkü eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan şey bir bütünün parçası değildir”.⁴⁴ Aristoteles, tragedyanın özel etkisinin nelerden kaynaklandığını sorgulamaya devam eder. Öncelikle güzel bir tragedyada kurgu yalın değil, karmaşık olmalıdır. Öte yandan, kurgunun çift değil tekli olması ve baht dönüşünün bir yanlış sebebiyle mutluluktan yıkıma doğru ilerlemesi öyküyü güzelleştiren unsurlardır. Ayrıca eski ozanların her türden konu üstüne tragedya yazmaları doğru bulunmaz. Bununla beraber dönemin en güzel tragedyaları ise birkaç ailenin öyküsü etrafında gelişmiştir.⁴⁵ Aristoteles, eski tür ozanların tragedya için tercih ettiği konu ile o güne nispeten daha yeni dönem tragedyalarını kıyaslar ve yeni zihniyetin beğenisini öne çıkıp yüceltir. Tragedyanın özel etkisinden ve öykü kurarken yapılmaması gerekenlerden söz ederken estetik tavrını da açığa vurur. Aristoteles’e göre anlatımda aranan nitelik, sıradanlığa düşmeden açık olmaktır. O halde, açık bir anlatıma giderken sıradanlığa düşmemek için nasıl bir yol izlenmelidir? Bu sorunun yanıtını şu cümlelerde bulabiliriz:

Soylu ve sıradanlıktan uzak bir dışavurum, alışılmadık sözcüklere başvurandır. “Alışılmadık” derken, yaban adı, eğretilmeyi, uzatmayı ya da yaygın kullanımdan uzaklaşan her şeyi kastediyorum. Ama yalnızca böyle sözcükler kullanacak olursak, yazdığımız şey bir bilmeceye ya da anlaşılmaz metne dönüşür; yalnızca eğretilmelerden kuruluysa bir bilmeceye, yaban sözcüklerden kuruluysa anlaşılmaz, barbarca bir söze. [...] demek ki gereken, ikisinin bir karışımıdır.⁴⁶

Yapıtta ayrıca, yenilikle ilintili birtakım düşüncelerle de karşılaşırız. Mesela, tragedyanın tarihsel açıdan öncesi ile sonrası karşılaştırılır ve o günün koşullarında birtakım ozanların tragedyaya getirdiği yeniliklere yer verilir: “Öyküler (mythos’lar) anlatma düşüncesi, Epikharmis’ten ve Phormis’ten kalmaz. Demek ki, Sicilya’dan gelmiş bu yenilik. Atina’da da ilk kez Krates, iambos’lu biçimden vazgeçip genel konular işlemeye, öyküler kurmaya başlamış.”⁴⁷ Böylesine yenilikçi bir tespitle birlikte tragedyanın biçim ve üslup açısından nasıl geliştiği de ifade edilir:

Tragedya; kısa öykülerden uzaklaştı, kökenlerinden gelen, *satyros* oyunlarına özgü kaba anlatımdan kurtuldu ve zamanla ağırbaşlılığını kazandı [...] Bunun yanı sıra

⁴⁴ a.g.e., s. 36.

⁴⁵ a.g.e., s. 44-45.

⁴⁶ a.g.e., s. 68.

⁴⁷ a.g.e., s. 27.

Aiskhlos, bir tane olan oyuncu sayısını ikiye çıkararak ve koronun önemini azaltarak birtakım yeniliklere yol açmış ve önceliği diyaloga veren ilk ozan olmuştur.⁴⁸

Sevda Şener, *Poetika*'nın kesin kuralları olan kısıtlayıcı tavra sahip bir eser olmadığını ifade eder. Ona göre Aristoteles, tiyatroya ilişkin düşüncelerine dönemin oyunlarını inceleyerek ulaşmıştır. Ancak ondan sonraki kuramcılar, yapıttaki kurallara kesin bir karakter verip katı birer kurala dönüştürür, ama bu durum *Poetika*'nın doğasına aykırıdır.⁴⁹ *Poetika*, şiir sanatına ve tiyatro türlerine ilişkin özellikler hakkında bilgi verirken meseleleri sınıflandırır ve ele aldığı bilgileri uygun konumu gözeterek açılar, meseleleri yeri geldikçe örneklerle pekiştirir, böylelikle bir eserin neden başarılı olduğunu ya da olamadığını göstermeye çalışır. Aristoteles'in yapıtında yer verdiği edebi türlere ve türlerin özelliklerine bir şema üzerinden bakabiliriz:

Tablo 2: Aristoteles'in *Poetika*'sı ve Kavramları

	Hangi öğelerden oluşmuştur?	Özellikleri nelerdir?	Estetik beğeniler
Tragedya	Tragedyayı kılan 6 özellik vardır: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri, şarkı düzeni (koro). Tragedyanın zaman yayılışı ve bu açıdan bölümlenmesi: Prologos, epeisodion, eksodos ve koro şarkısı; bu sonuncuda kendi içinde parados ve stasimon diye ikiye ayrılır. Bu bölümler bütün tragedyalarda ortaktır. Öykü: eylemin tersine döndürülmesi (peripetia) ve tanınma (anagnorisis) ve heyecan (pathos) Tanınma: Doğuştan olanlar Ozanın düzenlediği tanıma Anımsamayla gerçekleşen tanıma Akıl yürütmeye dayalı tanıma Sözel dışavurum: öge, hece, bağlaç, tanımlık ad, eylem, bükün ve önerme.	Taklit (mimesis) esasına dayanır. Taklit: var olmuş ya da şimdi var olan şeyler, var oldukları söylenen ya da var gibi görünen. Taklitler birbirinden üç bakımdan ayrılır: araçlar, nesneler ya da taklit biçimleri. Öykü: öykünün birliği Karakterler: İyi olmalıdır, uygunluk, benzerlik, tutarlılık. Tragedya birkaç bakımdan destandan üstündür. İnsanların en çok hoşuna giden iki şeyi, müziği ve gösteriyi ekler. Gerek okumada gerekse sahnede, anlaşılabilirliği, önemli bir özelliğidir. Bir başka üstünlüğü de daha kısa bir sürede yapıyor. Tragedyalarda, “şaşırtı”cıyı yaratmak gerekir.	Güzellik boyutlarda ve düzende yatar, güzel bir yaratık ne küçük olmalıdır ne de çok büyük. Güzel bir tragedyada kurgunun yalın değil, karmaşık olması gerekir Bir öykünün güzel olması için kurgusunun çift değil, tekli olması ve baht dönüşünün yıkımdan mutluluğa değil mutluluktan yıkıma doğru gitmesi gerekir. En güzel tragedyalar birkaç ailenin öyküsü çevresinde toplanır. Mademki tragedya bizden üstün insanların taklididir, iyi portreciler gibi yapmak gerekir. Hoyrat, korkak ya da buna benzer bir özelliği olan kişileri taklit eden ozan bu kusurlarla bile üstün nitelik vermelidir onlara. Tragedyadan her türlü hazzı değil, kendine özgü bir hazzı vermesi beklenir.

⁴⁸ a.g.e., s. 26.

⁴⁹ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 25.

Tablo 1: Aristoteles’in *Poetika*’sı ve Kavramları (devamı)

Destan	Destanın özellikleri: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce. Öykü: eylemin tersine döndürülmesi (peripetia) ve tanınma (anagnorisis) ve heyecan (pathos). Sözel dışavurum: öge, hece, bağlaç, tanımlık ad, eylem, bükün ve önerme.	Taklit (mimesis) esasına dayanır. Taklit: var olmuş ya da şimdi var olan şeyler, var oldukları söylenen ya da var gibi görünen. Taklitler birbirinden üç bakımdan ayrılır: araçlar, nesneler ya da taklit biçimleri. Destan, kurgusunun uzunluğu ve kullandığı ölçüyle tragedyadan ayrılır. En uygun dize heroikon’dur. Destan, eylem içindeki kişileri görmediğimiz için, akla aykırı şeyleri çok daha kolay kabul eder.	
Komedy		Taklit (mimesis) esasına dayanır. Aşağı karakterli insanların taklidi. Taklit: var olmuş ya da şimdi var olan şeyler, var oldukları söylenen ya da var gibi görünen. Komedya Oresthes ve Aigisthos gibi mythos’a göre birbirini can düşmanı olması gereken kişiler bile sonunda sarmaş dolaş çıkıp giderler ve imse kimseyi öldürmez.	

Aristoteles, dönemin sanat türleri arasında en çok tragedyayı öne çıkarsa da seçtiği diğer şiirsel meseleleri ve sanat unsurlarını da sistemli bir bakışla inceler ve belli kavramlardan hareketle konuların estetik değerlerini yorumlar. Poetikasındaki meseleleri “üstün olma”, “ereğe uygun olma”, “amaca daha iyi ulaşma” ve “daha çarpıcı hale gelme”, “duyguyu en iyi şekilde verme” gibi ifadelerle değerlendirirken sanat anlayışını ve estetik beklentilerini ortaya koymuştur.

Antik Çağ’ın öne çıkan ikinci önemli poetik metni *Ars Poetika* (*Şiir Sanatı ya da Pisolara Mektup*, “*Epistola ad Pisones*”) M.Ö. 10-8 yılları⁵⁰ arasında yazılmıştır, Horatius tarafından yazılan mektup-şiir biçimindeki bu yapıt 474 mısradan oluşur; şiir sanatının belirli yönlerine, tiyatronun ilkelerine yönelik bilgiler verir. Eğitici işleviyle ön plana çıkan bir poetikadır.⁵¹ Yapıtı okuduğumuzda Aristoteles’in poetik yaklaşımını anımsatan

⁵⁰ *Ars Poetika* adlı kitabın giriş yazısında eserin M.Ö. 10-8 yılları arasında yazıldığı belirtilir. Bkz. Horatius, *Ars Poetika*, s. 10. Sevdâ Şener ise bu eserin İ.Ö. 24-20 yıllarına ait olduğunu belirtir. Bkz. Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 59.

⁵¹ Yücel Kayıran, *Ars Poetika*’nın şiir anlayışı üstüne yazılan ilk müstakil metin olduğunu ancak şiirin “ne türden bir söz olduğunu, insanın şiire neden gereksinim duyduğunu, şairliğin ve şiirin dayandığı ethosu, bu

düşüncelerle karşı karşıya geliriz, bu durum sanatçıların ve filozofların dönemin ortak edebi alanından pay alarak eserlerini yazdıklarını gösterdiği gibi diğer taraftan Horatius'un, Aristoteles'in *Poetika*'sını okumuş ve ondan etkilenmiş olduğunu da akla getirir.⁵² Yapıtta şiir sanatının ve dramının ilkelerine bağlı niteliklere yer verilir, Yunan ve Roma dramalarının vasıfları üzerinde durulur, bununla birlikte şairin hedefleri ve şair olmanın gereklilikleri seçilen şiir ve şair örnekleri üzerinden bazen öğretici bazen de eleştirel bir üslupla ele alınır.

Necdet Sumer, Horatius'un "hangi türlere hangi içeriğin, hangi içeriğe hangi vezinlerin ve anlatım biçimlerinin uygun (decorum) düştüğünü örneklerle anlat[tığını]" ifade eder.⁵³ Sanat yapıtlarına ilişkin belli ölçütler öne sürer, örneğin aşağıdaki dizelerde sanat anlayışını iki ilkeyle vurgulamıştır: fayda (yarar) ve zevk ilkesi. "Şair yararlı olmak ister ya cezbetmek / yahut da hem yaşama hoş gelen hem de faydalı olanı konuşmak aynı anda."⁵⁴ Dramanın ilkelerini belirlerken de ölçülü olmanın gerekliliğini savunur: "Ne kısa ne de uzun olsun beş perdeden / İzlendiği halde yeniden çağrılarak sahnelenmesi istenen oyun."⁵⁵ Horatius, "biçemlemede ve anlatımda karmaşıklığa, bulanıklığa, düzensizliğe uyumsuzluğa karşıdır. Sanatçının çarpıcı etki yaratabilmek için, saçma bileşimler yapmasını eleştirir."⁵⁶

Antik Çağ poetikaları taklide dayalı bir sanat anlayışının yanında, ruhu zararlı duygulardan arındırmayı sağlayan *katharsis*'i gerçekleştirebilmeyi hedefler. Faydaya odaklı düşünme gereğince öğretici olmayı önceler, bu amaca ulaşmanın yolu ise sanat tekniklerinin ölçülü ve uyumlu olarak işlenişinden geçer. Bu eserler belli ölçütleri savunurken yenilikleri önemseyen bir taraflarıyla da dikkat çekerler. Horatius'un yenilikçi yaklaşıma ilişkin dizelerinden birisi şu şekildedir: "Muazzam bir dilin olacak, hele ki zekice bağdaştırarak / Yeni kılıyorsan bildik bir sözcüğü bile. Gerekliyorsa ezkaza / anlamı derin konuları yeni terimlerle ortaya koyman / Başarabileceksen kuşaklı Cethegusların bile işitmediği sözcükler

ethosun ortaya çıkışını ve varlık temelini dile getiren ilk metin" olmadığını belirtir. İlk poetika olarak Hesiodos'un *Theogonia*, yani *Tanrıların Doğuşu* adlı eserlerini kabul eder. Bu eser sadece mitoloji ve teoloji kitabı değildir aynı zamanda bir şiir kitabıdır, tanrıların doğuşu konusundan önce poetikanın neliği ve şairliğin doğuşu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bkz. Yücel Kayıran, "Poetikanın Doğuşu, Şiirin Neliği ve İnsanın Poetik Yalnızlığı", *Doğu-Batı* 101 (2022), s. 26.

⁵² Bu konu hakkında çeşitli görüşler vardır. Bazı araştırmacılar, Aristoteles'in metnini okuduğu ve onun ilkelerinden ilhamla poetikasını yazdığını düşünür. Sevdâ Şener ilgili değerlendirmeleri şu şekilde özetler: "Horatius'un *Ars Poetika*'da Aristoteles'ten ve Pariumlu Neoptolemus'tan etkilendiği ileri sürülür. Fakat Horatius'un, Aristoteles'i okumuş olup olmadığı kesinlikle bilinmemektedir." Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 59.

⁵³ Necdet Sumer, "Poetika Klasik Çağ: Aristoteles, Horatius, Longinus", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, haz. Nazan Aksoy ve diğer., (İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996), s. 23.

⁵⁴ Horatius, *Ars Poetika*, s. 29.

⁵⁵ a.g.e., s. 18.

⁵⁶ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 62.

türetmeyi.”⁵⁷ Yunan dramasının incelendiği bölümde yine bir yenilikten şu şekilde bahsedilir: “Daha önce bilinmeyen bir tragedya türünü bulduğu söylenir Thespis’in, birlikte yüzlerini boyayan oyuncuların hem okuyup hem oynadıkları şiirlerini / arabalarda taşıdıkları da.”⁵⁸

Aristoteles poetik anlayışının merkezine *taklit* kavramını koymuş ve bu düşüncesine bağlı olarak belli tasnifler çerçevesinde, türleri yöntemine uygun şekilde inceleyip onların gelişimini ve estetik niteliklerini gözler önüne sermişti. Aynı zamanda önerilerini ve eleştirilerini estetik değerlerle yorumlayıp *katharsis*’in gerçekleşmesine vurgu yapmıştı, öte yandan Horatius ise poetik meseleleri hem sanatlı, şiirsel hem de eleştirel ve daha didaktik bir üslupla değerlendirir. Jarrety’e göre “Aristoteles gibi Horatius da gerçeğin basit bir kopyasını düşünmenin ötesinde, taklidi yeniden inşa gibi ele alır ve bu anlayış teatral eylemin bir amaca götürdüğü ve eylemin karakterlere baskın çıktığı bir düzenin tutarlılık ve birliğine tabi olmayı gerekli kılar.”⁵⁹ Ayrıca Horatius, Platon ve Aristoteles gibi kuramsal bir çerçeve oluşturamamış olsa da şiir sanatına ilişkin düşüncelerini daha çok uygulamaya yönelik bir yaklaşımla inşa etmiştir.⁶⁰ Sevda Şenel, Aristoteles ve Horatius’un poetikaları arasındaki farklılıkları şu tespitlerle vurgular:

Aristoteles’in eseri çözümlemeye, genel kuralları tanımlamaya ve temelde yatan sanat ilkesini açıklamaya çalışmasına karşın, Horatius eleştiriye yöneliktir. Çağının yazarlarını eleştirir, kusurlarını gösterir. Horatius pratik yarar gözetir. [...] trajik olayın etkisi üzerinde durmamış, anlatımda ustalıkla değer vermiştir. Pek çok konuda Aristoteles’i yankılamakla birlikte “arınma” tanımı üzerinde durmamış olması ilginçtir. Horatius’u en çok sözcük seçimi, koşuk düzenlemesi, parçaların uyumu ve yazarın çalışma yöntemi ilgilendirmektedir.⁶¹

Şenel, Horatius’un biçim ve anlatıma ağırlık vermesini, sanatta ustalığı ön plana çıkarmasını Roma tarzı bir yaklaşım olarak değerlendirir. Bunların yanı sıra, her iki filozof metinlerinde şairlerin çeşitli vasıflarına yer vermiştir, ancak Horatius çalışmasının bir bölümünü şairin hedeflerine ayırmış böylece şairin nasıl olması gerektiği konusunu ve dikkat edilmesi gerekenleri sıralayarak meseleye daha detaylı şekilde odaklanmıştır.⁶² Ayrıca, biçim ve

⁵⁷ Horatius, *Ars Poetika*, s. 6.

⁵⁸ a.g.e., s. 23.

⁵⁹ Jarrety, *Poetika*, s. 25, 26.

⁶⁰ Şenel, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 61, 68.

⁶¹ a.g.e., s. 68.

⁶² Şairin işi ve görevi üstüne açıklamalar yapan Horatius için yazmanın en temelinde “doğru ahlak duygusu” olmalıdır. Bazen sıradan bir hikâye ve üslubu yavan bir içeriğin ve saçma süslemeden daha iyi eğlendirdiğini söyler. Faydayla zevki birleştirirken kurmacanın gerçeğe yakın olması gerektiğini belirtir. Şairin ölçüyü sağlayabilmesi ve şiiriyle ruhu coşturması önemlidir. Bununla birlikte örnek verdiği şairler ve yaptığı benzetmeler üzerinden ortalama düzeydeki şairleri eleştirmekten geri durmaz. Şiir soylu bir uğraştır, yüce

üslup özellikleri üstünde daha çok yoğunlaşmış ve tiyatronun ilkelerine dair görüşlerini yarar ilkesini doğrultusunda ve kurallaştırarak sunmuştur. Sevda Şener, bu poetik eserin yüzyıllar süren etkisi üstüne şunları söyler:

Ars Poetika’sı ile biçimsel ayrıntılar üzerinde durduğu, özgün bir sanat anlayışını dile getirmediği halde Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olmuştur. Rönesans eleştirmenleri Aristoteles’ten önce Horatius’u tanımışlardır. XVII. yüzyıl klasik akım düşünürleri, Horatius’un önerilerini tartışmadan benimsemişlerdir.⁶³

Antik Çağ poetikaları klasik Yunan sanat anlayışından pay alarak gelişmiştir, bu şiir anlayışına ilişkin örnekler ve etkiler sonraki poetikalarda da öne çıkacaktır. Bununla birlikte mevcut sanat koşullarının etkisiyle poetik anlayış adım adım değişecektir. Her bir eser poetik alana katkıda bulundukça poetik düşünce daha da biçimlenerek gelişmiş ve bu gelişen, dönüşen anlayışlarla metinler yazılmaya devam etmiş, böylelikle bir tür olarak poetika statüsünü sağlamlaştırmıştır.

Longin (ya da Longinus)⁶⁴ tarafından yazılan *Yüce Poetika (Peri Hypsous)*⁶⁵ dikkat çeken klasik poetika metinlerinden biridir. 10. yüzyıla ait bir metin olduğu tahmin edilen bu eserde, çeşitli sanatsal ve teorik mevzular “yüce” aracılığıyla ifadesini bulur. Yüce olan en temelinde şu düşünceyi barındırır: “yücelik ruh büyüklüğünün yansımasıdır.”⁶⁶ Ona ulaşmak bir anlamda belirli kurallara bağlıdır. Longin, yüceye ulaşmanın bir yöntem dahilinde öğretilmesi üstüne şu görüşleri ileri sürer: “Yüce olanlar doğuştandır sonradan öğretilemez. [...] Buna karşın ben aksisinin geçerli olduğunu iddia ediyorum. [...] en uygun ölçünün, en iyi zaman diliminin, en pratik alıştırma ve uygulamanın belirlenmesinin yöntemin bir başarısı olduğunu ileri sürüyorum.”⁶⁷ Yöntemin etkisini önemle vurgulayan Longin, üslubun bıraktığı etki ve yüksek duygular üstüne de birtakım sorgulamalar yapar ve yüce bağlamında şu ölçütleri ileri sürer:

duygularla yazılır. Şairin doğasında şiir yazma yeteneği olsa da şiirde dehanın, eğitimle açığa çıkacağına ayrıca bir şairin sanatını geliştirebilmesi açısından dizelerini eleştirecek açık sözlü eleştiriye ihtiyacı olduğuna inanır. Şairler hakkındaki dizeler için bkz. Horatius, *Ars Poetika*, s. 27-37.

⁶³ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, s. 68.

⁶⁴ *Yüce Poetika*’da yer alan bilgiye göre “Yüce Poetika”nın asıl yazarının kim olduğu konusu netleşmemiştir. Yazarın, Halikarnaslı Dionysios (M.Ö. 54- M.S. 87) ya da Cassius Longinus (M.Ö. 212-M.Ö.272) olduğu tahmin ediliyor. Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz. Longin, *Yüce Poetika*, haz. Fatih Tepebaşı, (Konya: Palet Yayınları, 2016) s. 95, 96.

⁶⁵ “‘La süblime, yüce olana dair’ başlığını taşıyan bu kitap, Yunanca yazılmıştır. 44 üst paragraf ve bunlara ait paragraflardan ibarettir. Metnin el yazmasındaki 6 yerdeki boşluklardan dolayı eserin (1/3) kayıptır.” Daha detaylı bilgi için bkz: Longin, *Yüce Poetika*, s. 97.

⁶⁶ a.g.e., s. 23.

⁶⁷ a.g.e., s. 15.

Yargılarda bulunabilen sanat uzmanı birisi, bir metni birkaç kez dinlediği halde bunlar onun ruhunda pencereler açmıyorsa hatta öylesine kelimelerin dışında hiçbir yüksek duygu bırakmıyorsa; kalıcı ve daimî bir bakışta yükselmek yerine onu alçaltıyorsa, o zaman, işitildiği sürece kalıcı olanlar gerçekten yüce olan değildir.⁶⁸

Onun bakış açısına göre bir eserin üslubu, okurda yüksek duygu ve kalıcı izler bıraktığı ölçüde yücedir. Yücelik duygusuyla ilişkili bazı imajlar üstüne şu değerlendirmeleri yapmıştır: “Sophokles’deki kendisini tanrısal işaretlerle bezeyen ölüm döşeğindeki Oedipus imgesi ne muhteşem! Veya evlerine dönen Yunanlıların dönüş yolunda mezarların üzerinden yükselen o müthiş imge!”⁶⁹ Longin hem retorik hem de poetikanın alanına giren konular üstüne fikir yürütürken yüksek üslubun beş kaynaktan doğduğunu söyler: Bunların ikisi doğuştandır ilki ve en güçlü olanı yüce düşünceler doğurmaktır, ikincisi kuvvetli ve coşkulu duygulardır. Diğerleri ise edebi sanatlar, kelime seçimi ve muhteşem dil, yüksek kelime ve cümle tercihleridir.⁷⁰

Bu düşüncelerden hareketle şunu söylemek mümkün: Longin bir sanat eserinin yüce olması gerektiğini vurgularken sadece bunun nasıl gerçekleşeceğini sorgulamamış, aynı zamanda estetik değerler üstüne birtakım ölçütler geliştirmiştir. Örneğin “her zamanda herkesin beğendikleri şeyler bütünüyle ve gerçekten yücedir”⁷¹ sözüyle en temel estetik beğenisini ifade etmiştir. Necdet Sumer bu görüşün esasında genel-geçer bir ölçüt olduğunu ve burada özellikle herkesin hoşuna gidecek olması düşüncesinin, sanatsal olana ilişkin evrensellik tartışmalarını anımsattığını, dolayısıyla bunun poetik olmaktan ziyade estetik bir ölçüt olarak görülebileceğini ifade eder.⁷² Longin, “Yüce ve Derin olanlar konusunda bir sanat öğretisi mümkün müdür”⁷³ sorusunun da peşine düşmüştür ve kitabın bütününde bu soruyu, yukarıdaki paragrafta belirttiğimiz yüksek üslubun beş kaynağı çerçevesinde yanıtlamıştır. *Yüce Poetika*’daki üslup meseleleri poetikayla olduğu kadar retorik disiplininin de ilgi alanındadır, hatta bu yapıt Avrupa’da uzunca bir süre retorik ders kitabı olarak okutulmuştur. Ancak yapıt, klasik anlamda bir retorik kitabının ötesindedir, 17. ve 18. yüzyıllarda ise poetika yönüyle öne çıkmış ve kabul görmüştür.⁷⁴

Boileau’un *Şiir Sanatı* (*Art Poétique*, 1674); şiir sanatına, tiyatroya ilişkin teknik bilgilere, şiirsel türlere ait özelliklere ve şairlerin tutumuna dair bilgilere yer veren şiir

⁶⁸ a.g.e., s. 20.

⁶⁹ a.g.e., s. 36.

⁷⁰ a.g.e., s. 20, 21.

⁷¹ a.g.e., s. 20.

⁷² Sumer, “Poetika Klasik Çağ: Aristoteles, Horatius, Longinus”, s. 33.

⁷³ Longin, *Yüce Poetika*, s. 15.

⁷⁴ a.g.e., s. 77.

formunda bir eserdir. Eser on ikili hece ölçüsü ile “aa bb cc ...” uyak düzeninde yazılmıştır, dört bölümden oluşur, bölüm konuları ise şu şekildedir: yazma sanatı; ikincil türler, üstün türler, yazarlara öğütler.⁷⁵ Boileau, eserin ilk dizelerinde şairliğin ancak kader yıldızı sayesinde doğuştan elde edilebilecek bir şansla mümkün olabileceği konusuna yer verir. Ona göre yetenek kaynağını bereketli doğadan alır: “Parnasse’te gözüpek bir yazar, boşuna / şiir sanatında zirveye ulaşmayı kuruyor: / Eğer tanrının gizli esinini duymuyorsa hiç, / Eğer yıldızı onu doğarken şair yapmamışsa, / Sürgit tutsaktır sınırlı dehası içinde / Onun için Phéus sağır, Pégase dik kafalıdır.”⁷⁶ Yine de şair, yeteneğine uygun şekilde çalışır ve akılcı bir çabayla davranırsa şiir sanatında soylu bir söyleyişe ulaşır. “Öyleyse akli sevin: yazılarınız tek / ondan alsın ışıltısını ve değerini hep.”⁷⁷

Boileau, Antik Çağ şairlerinin üsluplarına ve kendi çağdaşı olan sanatçılara da değinerek çeşitli örnekler üzerinden sanatta yalınlık ve incelik, kelimelerin ve seslerin kullanımı, konu ve uyak seçimi gibi konulara değinir, bunları klasisizm akımının temel ilkeleri doğrultusunda inceler. Soylu olmayan söyleyişin karşısındadır; bayağı ifadelerden ve kaba şakalardan kaçınmak gerektiğini, yalın olmanın önemini sık sık vurgular: “Bu tür söyleyiş asla kirletmesin yapıtınızı. / Marot’nun zarif şakasına öykünelim.”⁷⁸ Eleştiri tonunun hâkim olduğu eser, eleştiriden yararlanılması gerektiğini de vurgular: “Sizi hırpalayıverecek dostlar edinin; / Yazılarınızın içten, sıra dışı ve de / Tüm yazılarınızın amansız düşmanı olsunlar.”⁷⁹

Klasisizm akımının temel prensipleri olarak kabul edilen, “antik çağ yazarlarına bağlılık, insan doğasını iyi bilmeye yönelme, akıl ve sağduyuya önem verme, dengeli olma, yararlı ve zevk verici olma, gerçeğe benzerlik”⁸⁰ gibi özellikler eserde belirgin olarak öne çıkar. Boileau eserinde genel olarak, bir şiiri kurgularken dikkat edilmesi gerekenleri detaylandırır, söyleyiş özellikleri üstüne tavsiyelerde bulunur, yüce ve soylu ifadeleri kullanmanın önemini vurgular; tiyatrodaki konuyu ve kahramanları incelikle, kurallara uygun şekilde kurgulamanın gerekliliğini savunur, bütün bu konuları düzenli olarak ele alırken diğer yandan öğüt veren bir üslupla okura seslenir.

Novalis’in (1772-1801) *Poetika*’sı ise gerek poetika ve ona ilişkin unsurlar hakkında bilgilerin verildiği gerekse sanata ve filolojik bilimlere dair meselelerin ön plana çıkarıldığı

⁷⁵ Boileau, *Şiir Sanatı*, çev. Mustafa Durak, (Bursa: r Yayınları, 1993), s. 18.

⁷⁶ a.g.e., s. 23.

⁷⁷ a.g.e., s. 25.

⁷⁸ a.g.e., s. 29.

⁷⁹ a.g.e., s. 35.

⁸⁰ a.g.e., s. 8.

konu çeşitliliği açısından daha zengin içeriğe sahip bir eserdir. Novalis, poetika anlayışını kurgularken şiir sanatına özgü niteliklere öncelik verse de çalışmanın bütününde yer yer şiirin felsefe, mistisizm, müzik bilgisi ve başka sanat dallarına ait unsurlarla ilişkisine, kesişen niteliklerine hatta belirli aşamalarda meselelerin iç içe oluşuna dikkat çeker: “Bildirme sanatı, bilinçlenme sanatı ya da dil, gösterme sanatı, yaratma sanatı veya şiir henüz aynı şeylerdir. Bu ham kitle daha sonraları ayrılacak -sonra adlandırma sanatı- asıl anlamda dil- felsefe- ve güzel sanat, yaratma sanatı, nihayet şiir olacaktır”⁸¹ Bu bağlamda şiire ilişkin yaptığı tanımlardan birine bakalım: “Müzik-plastik sanat ve şiir eşanlamlıdır.⁸² Yapıtında incelediği türleri şiirle ilişkilendirir ve sanat anlayışının temeline şiir sanatını koyar: “Sonunda her şeyin neden şiir olduğu son derece anlaşılır olmuştur. Sonuç olarak dünya da bir duygu değil mi?”⁸³ Bununla birlikte şiir anlayışında aşkın olana dikkat çeker: “Aşkın şiir, felsefe ve şiirin karışımıdır. Temelde bütün aşkın fonksiyonları kapsar ve gerçekte ise aşkın olanı içerir.”⁸⁴ Novalis’in bu ifadeleri *Yüce Poetika*’nın yüce olana ulaşma hedefini hatırlatan şu ifadeleriyle benzerlik gösterir: “Yücelik ruh büyüklüğünün yansımasıdır. [...] Asil insanların aklına yüce fikirler düşer.”⁸⁵

Yapıtın bir başka özelliği ise gerek poetikanın gerek şiir ve şairin niteliklerinden gerekse diğer sanat dalları arasındaki ilişkilerden bahsederken çağrışımlarla yazılmış gibi olmasıdır. Meseleler, kimi yerde tanım ya da aforizma şeklinde ifadelerle değerlendirilirken kimi yerde daha detaylı ve karşılaştırmalı bir üslupla değerlendirilir. Yapıttaki poetik düşünceler, dağınık ifadeler şeklinde belirse de kimi sorgulamalar dikkat çekicidir: “Poetika: Bazı şiirler müziğe aktarılıyorsa, neden müzik şiire aktarılamıyor?”⁸⁶ Novalis, şiir nedir sorusunun peşine düşer, şiire ilişkin düşünceleri şu şekildedir:

Şiirin doğasının nelerden meydana geldiği, ne yazık ki tam olarak belirlenemiyor. Varlığı sonsuz bir şekilde ve basitçe bir araya gelmiştir. [...] Şiirselleştirilen her şey canlı bir birey gibi olmak zorundadır.⁸⁷ [...] Şair her şeyi kullanabilir, sadece bunları ruhla harmanlamak zorundadır, bundan bir bütün meydana getirmelidir.⁸⁸ Basit şiirlerden hiçbirisi duygunun birliği değildir.⁸⁹

⁸¹ Novalis, *Poetika*, çev. Ahmet Sarı, Şahbender Çoraklı, (İstanbul: Babil Yayınları, 2003), s. 26, 27.

⁸² a.g.e., s. 27.

⁸³ a.g.e., s. 60.

⁸⁴ a.g.e., s. 17.

⁸⁵ Longin, *Yüce Poetika*, s. 24.

⁸⁶ Novalis, *Poetika*, s. 32.

⁸⁷ a.g.e., s. 20, 21.

⁸⁸ a.g.e., s. 18.

⁸⁹ a.g.e., s. 61.

Novalis'in edebi türler ve diğer sanatlar arasındaki ilişkilere dair belirli çıkarımlar yapmış olması, kendine özgü yorumuyla felsefe ve şiir ilişkisine yeni anlamlar yüklemesi, bir bakıma türler arasındaki ilişkilerden hareketle bir anlam arayışına gittiğini kanıtlar. Bütün bu alanlarda akla yatkın gerekçelerle sanatlar arasındaki ilişkileri sorgulayarak açığa çıkan ilişkileri ve problemleri saptama çabası, estetik alanı yeniden yorumlama girişimi, konuya farklı bir bakış açısı getirmeye çalıştığını gösterir.

Buraya kadar ele aldığımız poetikalardaki yaklaşımlara tekrar baktığımızda, sanatçıların kendi dönemlerinin sanat anlayışlarına sanat birikimlerini katarak şiir sanatını, şairin görevlerini ve şiirsel bir türü estetik kılan süreci kuşatıcı bir çabayla sergilemeye çalıştıklarını görebiliriz. Bu metinlerin ortak özelliklerine gelince; bu yapıtlar genellikle şiire ve retoriğe ilişkin unsurlar üstünedir; genellikle uyum, ölçülülük, güzellik, zevk ve yarar konularını ön plana çıkarmıştır. Poetikalar, eserlere ait estetik nitelikleri tespit ederken hem şiirsel etkiler üstüne akıl yürüterek kritik yapmış hem de şiir sanatının daha güzel, yüce ve etkili olması açısından teknik önerilerde bulunmuştur. Yazıldıkları dönemde özümstedikleri bilgilere yeni değerler katarak sanat algısına ya da estetik anlayışlara yeni bir bakış kazandırmışlardır. Sanatçı yazarken nelere dikkat etmelidir, nelere önem ve öncelik vermelidir gibi konu ve teferruatlar üstünde de durmuşlardır.

Antik dönem ve sonrasında yazılan klasik metinler, alanın önemli yapıtları olarak hem çok sayıda sanatçıya, araştırmacıya ilham vermiş hem de pek çok akademik araştırmanın nesnesi olarak yazıldıkları günden bugüne dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu eserlerin genel özelliklerine, öne çıkardıkları konuları nasıl ele aldıklarına ve alana ne türden katkılar sağladıklarına kısaca yer vermeye çalıştık. Bütün bu yapıp etmelere bakıldığında, poetik düşüncenin aşamalı şekilde nasıl geliştiğine dair genel bir bakış açısına sahip olabilir, böylece poetikanın işlevini ve edebi süreci ne şekilde etkilediğini daha anlaşılır biçimde değerlendirebiliriz. Kimi zaman manzum ya da nesir olarak yazılan bu yapıtlarla inşa edilen sanat anlayışları, Avrupa sanatını farklı bir edebi zemin ve serüvende etkilese de çalışmanın asıl önemli tarafı bu türün 20. yüzyılın başlarından itibaren Türk edebiyatında nasıl gelişim gösterdiği ve poetik sürecin Batılı gelişmelerden nasıl etkilendiğiyle ilgilidir.

1.2.Tanımlarından Hareketle Poetika: Poetika ve İşlevi

Poetika nedir sorusuna verilen yanıtlar, poetikanın niteliklerini tartışan metinler; türün sınırlarını, gelişimini incelemeye ve edebi süreçlere etkisini anlamaya dair önemli veriler içermektedir. Çok sayıda değerlendirmenin olduğu bu alanda, poetikanın niteliklerini

serimleyip daha anlaşılır bir dizgeyle ifade etmek, süreç içindeki işlevselliğini açığa çıkaracaktır. Poetikaya ilişkin değerlendirmelere baktığımızda birbirine yakın fikirlere ulaşabileceğimiz gibi dönemlere göre değişen oldukça farklı yorumlarla karşılaşmamız da olasıdır. Tüm bu benzerlik veya çeşitlilik içeren açıklamalar karşısında karmaşık gibi görünen durumlara bir yön verebilir, poetik metinlerin nelerle, nasıl ilgilendiğini ve neleri kapsadığını değerlendirebilir, böylelikle konulara belli bir seviyede yeni bir bakış kazandırabiliriz. Bu bağlamda, Aristoteles’in *Poetika*’sıyla ortaya çıkan, kabul gören ve daha sonra Türk edebiyatına dek uzanan poetikanın öncelikle Batı’daki yankısını, belli bir çerçeve sunması açısından kısaca göstermek gerekir. Daha sonra da Türk edebiyatında poetikanın ne türden bir kavrayışla meşruiyet kazandığını ve gelişim gösterdiğini irdedeleyeceğiz.

Birbirinin tamamlayıcısı olan şiir ve poetikanın ilişkiselliği etrafında düşündüğümüzde, ilk olarak poetikanın gerekliliği, varlığının zorunlu olup olmaması meselesiyle yüzleşiriz. Bu bağlamda, öncelikle poetikanın varlığına ve ne işe yaradığına yönelik düşünceleri sorgulamalıyız. Burada akla şu sorular gelmektedir: Eğer poetika olmasaydı yani onun varlığıyla gelişen bilgiler olmasaydı, şiirsel deneyimler bugüne nasıl ulaşacaktı? Poetika veya benzeri bir yapı bilgi alanına eşlik etmeseydi, bir sanat eseri olarak şiir nasıl gelişim gösterecek ve değerlendirilecekti? Şiirsel alandaki bilgi nesilden nesile aktarılırken oluşan tasavvurlar hem şiir türünün hem de poetikanın şekillenmesine yol açmıştır. Şiir türünün bugüne kadar kaydettiği ilerleme ve birikimden ya da şiir teorilerinden bahsetmek poetika sayesinde mümkün hale gelmiştir. Servet Gündoğdu’ya göre “poetikanın görevlerinden birisi, şiir üzerinde, kesinlik karakteri taşımayan ortak bir dil sağlamak”tır, Poetika tasavvurunun var olmadığı düşünüldüğünde “şiir, bireysel olarak okunan, salt haz alınan bir estetik tecrübeye indirgen[ir.]”⁹⁰ Gündoğdu, yazının devamında poetikanın bir gelenek olarak belirleyici konumunu, şiir sanatı açısından taşıdığı önemi şu ifadelerle dile getirir:

Hâlâ şiir dendiğinde insanları şiirin ne olduğu veya olabileceği tasavvuruna yönlendiren bir poetik gelenek mevcuttur. Aksi hâlde insanların aralarında şiir hakkında “şiir olarak” konuşabilmeleri, yani poetikanın bizâtihi kendisi imkânsız hâle gelecektir. Poetika trans-subjektivite (transsubjectivity) denilen, bir şeyin şiir olduğu noktasında farklı öznellikler arasında geçişliliğin olmasına imkân veren, ona meşruiyet sağlayan bir mutabakattır.⁹¹

⁹⁰ Servet Gündoğdu, *Mimesis, İfade ve Gösterge: Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*, (Ankara: Hece Yayınları, 2021), s. 22.

⁹¹ a.y.

Poetik bilinç sayesinde, şiir dilsel bir varlık olarak kabul görmüştür. Değişen paradigmaların etkisiyle dönem dönem sanatın enstrümanları değişir, hatta yapıtları değerlendirme ölçütleri farklılaşır, buna koşut olarak sanat nesnesine yönelme, poetik bilgiyi değerlendirme ve bu bilgilerden istifade etme biçimleri de dönüşür, yanı sıra poetik bilinç gerekliliğini daima hissettirir. Poetika kapasitesi ve işlevselliği sayesinde sadece bir sanat eseri olarak şiirin ereğini ifade etmekle kalmaz; şiirsel alana dair tespitleri, betimlemeleri ve belirlediği ilkeleriyle birtakım ortak ve bireysel edebi tecrübeye de şekil verir. Şiir sanatına meşruiyet kazandırırken ona yeni anlam ve olanaklar için imkanlar sunar, bu oluşmakta olan imkanlar ise yine bu alana katkı sağlayacaktır. Kısaca poetik bilinç, şiirin sürekliliği sağlayıp onun gelişimine katkıda bulunurken diğer sanat türlerini de destekler, yanı sıra kendi alanını genişletmeye ve geliştirmeye devam eder.

Şiir anlayışına dair en temel tasavvurlar Antik Çağ poetikalarında yer alır. Türün çıkış noktası olan bu metinler; sanat metinleri üstüne değerlendirmeleri, şiir sanatında şairin görevini ve poetik bilincin şair açısından önemini ifade eder. Yücel Kayıran ilk poetik metinlerden yola çıkarak poetikanın ne'liğini ve işlevini sorgular. Ona göre poetika, şiir açısından bir temeldir, dayanak noktası ya da *dayanak ethosu*'dur. Aynı zamanda, şiir anlayışını geliştirme çabalarının bütünüdür, Kayıran konuyu şu şekilde detaylandırır:

Bir başlangıç temeli kurma, bir dünya mevziisi ve dayanak ethosu belirleme, bir arkhe tasarımıdır. Şair sözünü, yani şiirini dile getirirken dayandığı bir temel, bir dayanak noktası gerçeklik olarak mevcut değildir. Bu bakımdan şair, yazmak bakımından bir nesnesi, devamlılık bakımından bir haritası olmayan kişidir. Poetika, bir poetik nesne, bir poetik harita belirleme tasarımıdır. Birçoğu da nesnesiz ve haritasız dolaşmak, belirsizlikte kalmak ister.⁹²

Kayıran'a göre, şairin bir poetika inşa etmesi onu belirsizlikten kurtaracak, böylece ayırt edici niteliklerini belirleyerek poetik varlığını ispat edecektir. Poetikasız olmayan şair olabilir, nitekim vardır ancak yine de şiir sanatının tasarımı bir ihtiyaçtır, poetikanın varlığı bir bakıma şiir ve şair açısından belirsizlikleri ortadan kaldıracaktır. Poetika, yazıda sözü edilen bir harita gibi şiirsel sürecin yönünü gösterir ve istikamet verir, şiir açısından varlığı adeta bir zorunluluktur.

Todorov, *Poetika'ya Giriş*⁹³ adlı eserinde, Batı'daki poetik süreçle ilişkili birtakım konuları irdeler. Poetikanın dışında edebiyat hakkındaki söylemin iki farklı yönü olduğunu

⁹² Kayıran, "Poetika'nın Doğuşu, Şiirin Neliği ve İnsanın Poetik Yalnızlığı", s. 25, 26.

⁹³ Todorov, bu eseri ilk önce *Yapısalcılık Nedir* adıyla 1967 yılında yayımladığı çalışmasının bir parçası olarak yazmıştır, daha sonra Fransa'daki poetika çalışmalarındaki canlanmayı dikkate alarak çeşitli katkılarla

söyler, bunlar *şerh* ve *teoridir*. İkisi de varlığı birbirini gerektiren, destekleyen aynı zamanda birbirinden beslenen alanlardır. Bu türler zamanla yerini yeni biçimlerden *filoloji* ve *eleştiriye* bırakmıştır. Aristoteles'ten sonra yüzyıllar boyunca, edebiyatın belli özellikleri retorik alanında da incelenmiştir. Edebi yapıtlar ve bilgiler, 19. ve 20. yüzyıllarda Avrupalılar tarafından edebiyat olarak adlandırılmıştır. Kısaca, edebiyatın özerkliğinin tanımlanması, Alman romantizmiyle gerçekleşmiştir. Artık, temsil ve taklit de hakimiyetini yitirir, bu kavramların yerini güzellik ve onunla ilişkili kavramlar alır.⁹⁴ Genel çerçeveyi bu şekilde ifade ettikten sonra Todorov, Aristoteles'in *Poetika*'sına yer verir ve yapıtın edebiyat teorisiyle ilişkilerini değerlendirir. *Poetika*'yı hem edebiyat teorisine ayrılmış ilk yapıt hem de kanonun başyapıtı olarak tanımlar. Bu durumu, çelişkili ve nadir bir durum olarak nitelendirir.⁹⁵

Todorov önce *Poetika* 'yı, edebiyat teorisine ayrılmış bir ilk eser olarak ifade eder, ancak yapıtın tam anlamıyla edebiyat teorisi çalışması sayılamayacağını, çünkü nesnesinin edebiyat değil, *mimesis* ilişkin türler olduğunu ve bu türlerin de betimleme ile incelendiğini belirtir. Yazının devamında *Poetika* hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

Bu nedenle, genel olarak temsille ilgili bir girişten sonra temsili (veya kurgusal) türlerin, yani epik ve dramın özelliklerini betimler Aristoteles; epik ve dram bir yandan bir dizi düzey üzerinden, diğer yandan bir dizi parça üzerinden incelenir. Ayrıca, *Poetika* o dönemde kesinlikle var olan şiirle ilgilenmez.⁹⁶

Bu tespitlerinin ardından retorik ve edebiyat ilişkisinden bahsederek iki bin yıllık sürede edebiyatın farklı teorik söylemlerin nesnesi olduğunu, çeşitli söylemler arasında önde gelen retorik ise edebiyatın bazı özelliklerini kendi alanı haline getirdiğini söyler.⁹⁷ Michel Jarrety de geçmişten bugüne poetik alana geniş bir açıyla bakarken poetikanın bir belirsizlik içerdiğini ifade eder ve bu belirsizliğin kaynağını Aristoteles'in *Poetikası* 'na bağlar. Öncelikle, poetikanın sınırlarını ve etki alanını sorgulama uğraşında şu önemli soruları sorar: “Poetikanın amacı betimleyici olmak mıdır – edebiyatın tam bir sınıflandırmasını çıkarmak ve bu bağlamda kompozisyon kurallarını eksiksiz göstermek – yoksa tasarılar getirmek midir? Bu belirsizlik Aristoteles'ten başlayarak ortaya çıkmıştır.”⁹⁸

geliştirmiş ve yeni bir önsözle birlikte 1980 yılında yeniden gözden geçirerek *Poetika* 'ya *Giriş* adıyla yayımlamıştır. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, (İstanbul: Metis Yayınları), 2018, s. 15.

⁹⁴ a.g.e., s. 16-21.

⁹⁵ a.g.e., s. 18.

⁹⁶ a.g.e., s. 18, 19.

⁹⁷ a.y.

⁹⁸ Jarrety, *Poetika*, s. 7.

Jarrety, bu eserin bir edebiyat analizi olduğunu, Aristoteles'in bir yandan başarılı bir trajedinin ilkelerini belirlerken diğer yandan bu başarıya ulaşmak adına uygun olanın neler olduğunu göstermeye çalışmasını bir gerilim olarak nitelendirir. Gerekli kuralların ise Horatius tarafından formüle edildiğini vurgular. Poetikaların, genel niteliklerini göz önünde tutarak "betimleyici ve kural koyucu arasında çok sayıda olası düzey[in]" olduğunu söyler, yanı sıra bu tür 17. yüzyılda en kesin biçimleriyle kendini gösterir.⁹⁹ "Bu çalışmaların içeriklerine gelince, bu bağlamda hiç değişmeyen bir şema yoktur. Tam tersine bir sistem oluşturacak kadar güçlü teorik boyutları yoktur bunların ve ayrıca bütünü kapsayıcı bir amaçla yazılmamışlardır."¹⁰⁰ Gitgide değişimler yaşayarak gelişen poetik sürecin devamında, Aydınlanma'dan itibaren poetika yazma fikri zayıflar. Bunun başlıca nedenleri ise kuralların ve ilkelerin reddedilmesi, konuların ise zamanla estetik ve eleştiri alanlarına geçmesidir.¹⁰¹ "Bu geniş kavram, daha sonra, Klasik Çağ'ın sonuna kadar geçerliliğini korur ve belli ölçüde XIX. yüzyılda da sürer."¹⁰² Kısaca, poetikalar, teorik açıdan edebi bir sistem oluşturacak kadar güçlü olmasalar da önceleri özellikle *mimesis*e odaklanan ve belirsizlikler içeren bir tür olsalar da bir açıdan "en kesin biçimlerini XVII. yüzyılda" almış olmaları ya da poetika türünün sürekliliğini uzun yıllar gündemde tutması, bu edebi geleneğin uzun yıllar boyunca benimsenip yaygınlaştığını gösterir. Poetikanın sınırları ve işlevi zaman içerisinde dönüşse de adından bahsettirmeye devam etmiş, bir tür olarak gündemdeki yerini korumuştur. Jarrety, güçlü bir teklif ve kapsayıcı bir teoriye sahip olmamaları dolayısıyla ilerleyen dönemlerde poetika türünün sona yaklaşımını ve estetiğin ön plana çıktığını belirtir.

Jarrety, poetika türünün geçerliliğinin 19. yüzyıla kadar sürdüğünü belirtmiştir, ancak Umberto Eco ile Todorov poetika etkisinin ve serüveninin henüz sonlanmadığını gösterir. Eco, *Edebiyata Dair* adlı çalışmasının "Poetika ve Biz" başlıklı yazısında, Aristoteles'in *Poetika*'sının Avrupa'daki metin türlerini nasıl etkilediğini tartışırken poetikayla ilişkili süreç hakkında bilgiler verir. *Poetika*'nın bazı unsurlarının Rönesans metinlerinden itibaren edebiyatta azımsanmayacak ölçüde dikkat çektiğini ifade eder. Ona göre, "İtalyan kültürü büyük Rönesans yorumcuları üretti, Barok dönemde ise Emanuele Tesauro (1592-1675), *Cannocchiale aristotelico* adlı eseriyle Aristoteles'in poetik teorilerini, Galilei sonrası dünyaya insan bilimlerinin sorunlarına yaklaşmanın tek anahtarı olarak yeniden önerdi."¹⁰³ Öte yandan bir sonraki yüzyılda Vico, *Yeni Bilim*'iyle *Poetika*'nın

⁹⁹ a.g.e., s. 8.

¹⁰⁰ a.y.

¹⁰¹ a.g.e., s. 8-9.

¹⁰² a.g.e., s. 7.

¹⁰³ Eco, *Edebiyata Dair*, s. 283.

ilkelerini sorguladı, onun bu eseri, “her türlü kuralın dışında gelişen bir şiir ve bir dilden söz edebilme”yi¹⁰⁴ amaçlayarak İtalyan kültürüne yeni bir bakış açısı sundu. Vico’nun etkisi devam ederken yine İtalya’da, XIX. yüzyıl idealizmiyle başlayan süreçten Croce’ye (1866-1952) kadar retorik ve poetikanın reddedildiği görülür. Diğer taraftan Croce’nın çağdaşı bazı şair ve eleştirmenler hala Aristoteles’i dayanak noktası yaparak okumalarını sürdürür, örneğin Anglosakson kültüründe; Dryden, Hobbes, Reynolds ya da Samuel Johnson, Wordsworth ya da Coleridge’in metinlerinde bazen hafif vurgularla bazen de polemik seviyesinde *Poetika*’dan izlere rastlanır. Yanı sıra, Fransa yazınında hala tragedya kurallarının etkisi sürmektedir. Amerikan eleştiri kuramı klasiklerinden *Principles of Literary Criticism* (1924) ve Wellek Warren’in *Edebiyat Teorisi*’nde (1942) yine Aristoteles’e dair unsurlar yer alır. Northrop Frye’in *Anatomy of Criticism [Eleştirciliğin Anatomisi]* (1957) adlı eserinde “Mythos” kavrayışıyla uğraşması okura Aristotelesçi etkiyi hissettirir.¹⁰⁵ Yazısının devamında Eco, Joyce’un *Poetika*’ya olan ilgisini şu şekilde anlatır:

Joyce bu eserden 1903’de Bibliotheque Sainte Genevieve ziyaretleri sırasında yazdığı Paris Notebook’unda söz etmekle kalmaz, 1904’te de katarsis üzerine kısa ironik bir şiir de yazar. Stuart Gilbert’e, Ulysses’teki “Aeolus” epizodunun Aristoteles’in Retorik’i üzerine temellendiğini söyler. 9 Mart 1903’te, erkek kardeşi Stanislaus’a yazdığı bir mektupta Synge’yi beğenileri açısından yeterince Aristotelesçi olmadığı için eleştirir.¹⁰⁶

Eco’nun önemle vurguladığı bir başka tespiti ise Edgar Allan Poe’nun *Philosophy of Composition (Yazmanın Felsefesi)* adlı eserine ilişkindir. Poe bu çalışmasında, *Kuzgun*’u varlık sebebinden tekniğine kadar ayrıntılı bir bakışla analiz etmiştir ve Aristoteles hiç anılmadığı halde bu model metindeki yerini almıştır.¹⁰⁷ Sonuç olarak Eco, Aristoteles’in poetik düşüncesinin hâlâ Batı edebiyatının modern metinlerinde ne derece etkili olduğunu, yüzyıllara rağmen yapıtın sanat eserleri üzerindeki işlevselliğini sürdürdüğünü ifade eder. Bütün bu yapıtlar arası bağlantılardan hareketle konuya bakışını şöyle özetler:

O halde karşımıza çıkan (uzun süre düşünüldüğü gibi), normatif bir poetika ve kendine özgü eserlerin gerçekliğiyle uyuşmayacak bir genellik düzeyinde hareket eden bir estetik arasındaki karşıtlık değildir. Bu durumda karşımıza çıkan, daha ziyade birbirini karşılıklı olarak gerektiren eleştirel bir pratik ile betimleyici bir teori arasındaki salınımdır.¹⁰⁸

¹⁰⁴ a.y.

¹⁰⁵ a.g.e., s. 283-285.

¹⁰⁶ a.g.e., s. 285.

¹⁰⁷ a.g.e., s. 286.

¹⁰⁸ a.g.e., s. 290.

Edebi geleneğin şekillenmesine katkıda bulunan çok sayıda poetik eser olsa da Aristoteles'in *Poetika*'sı belki de adından en çok söz ettiren yapıtlardan biri olmuştur. *Poetika* nitelikleri ve sınırlılıklarına rağmen çok sayıda eser üstünde belli ölçüde iz bırakmaya devam etmiştir. Poetik bir metnin güçlü etkisi, yüzyıllar boyunca diğer metinlere de yansımış ve çeşitli eserlerin arka planında yer edinerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Diğer yandan Batı yazınında gitgide farklı edebi türler, eleştiri yöntemleri ve yeni edebiyat kuramları açığa çıkmaktadır. Todorov, 1930 ve 1940'larda İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan Yeni Eleştiri ve etrafındaki eleştiri hareketlerinin, "bütün bu grupların ortak hareket noktası[nın] romantik estetik"¹⁰⁹ olduğunu belirtir. Romantik estetik, grup üyelerinin fikirlerini şekillendirme, özerkliklerini ilan etmeleri noktasında önemli bir zemindir.

19. yüzyıl sonraları ve 20. yüzyıl başlarında dilbilim ve edebiyat teorileri çalışmalarında alanında ilgi gören gelişmeler yaşanmıştır. Poetikanın bu teorik gelişmelerle ilişkisini daha iyi anlamak için teorilerin özelliklerini biraz açalım. Ferdinand de Saussure'un *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adıyla yayımlanan eseri, alanında çığır açarak büyük yankı uyandırmıştır. Saussure o güne kadar, dil olgularını ayrı ayrı öze sahip olduklarını düşünerek inceleyen dilbilim çalışmalarının aksine dilin süreç içindeki evrimine yönelerek artzamanlı (*diachronic*) yaklaşımı geliştirmiştir.¹¹⁰ Özellikle dil sisteminin öğeleri arasındaki bağlantılara eğilir, bu anlayışa göre;

Bir sistem, öğelerin bir yığını değil, her şeyden önce tutarlı bir bütündür. Sistem soyut ve toplumsaldır; somut ve bireysel olan sözü denetler. Sistem saymacadır, yani dış gerçeklikten bağımsızdır. Sistemde önemli olan şey, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem içindeki işlevleridir.¹¹¹

20. yüzyılın ilk çeyreğinde (1915-1930 yılları arası) Rus biçimcileri, yeni bir edebiyat kuramıyla, eleştiri teorisiyle ortaya çıktılar.¹¹² Edebiyat incelemelerinde eserden hareket etme yolunu tercih ederek bir edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimselliğe odaklanırlar. Dış dünyaya ait alanı, düşünceleri ve duyguları sadece şiirin malzemesi olarak görerek edebiyatın biçimselliği üstünde durdular. Şiir anlayışlarında, şairin dil karşısındaki tutumunu önemsediler ve metnin gerçeklikten nasıl etkilendiğini değil, dilin kurallarının kırılması ve gündelik dilden ayrılması düşüncelerini görünür kılmaya çalıştılar.¹¹³ 1930'da

¹⁰⁹ Todorov, *Poetikaya Giriş*, s. 22.

¹¹⁰ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 185.

¹¹¹ a.g.e., s. 190.

¹¹² a.g.e., s. 177.

¹¹³ a.g.e., s. 177-184.

başlayan ve 1950’li yıllara kadar etkinliğini sürdüren Yeni Eleştiri (*New Criticism*) ise kendinden önceki edebi anlayışlara tepki olarak ortaya çıkmış, başlangıcını İngiltere’de yapsa da Amerika’da daha çok benimsenmiş bir kuramdır. İ.A. Richards edebiyatı toplumsal ve ahlaki bağlamdan soyutlayarak teorisyenlere bu yeni eleştirinin yolunu açmıştır. Yeni eleştiri, katı biçimcilerden belli yönlerden ayrılır; anlamla hesaplaşır ve romantik bağlamdaki biçim-içerik karşıtlığını kaldırır. Bu anlayışa göre biçim eserdeki bütün öğelerin birbiriyle bağlantılı olmasıyla meydana gelen bir yapıdır. Kişiler, olaylar, fikirler, vezin ve metne ilişkin her öge arasında oluşturulan bağlar sayesinde eser organik bir varlık gibi gelişir. Bu durumda, içerikle biçim birleşmiştir, yani içerik ancak biçimle belirlenirken biçim de içeriğe sıkı sıkıya bağlıdır.¹¹⁴ Fransa’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Yapısalcılık, aynı zamanda birtakım bilim alanlarına uygulanan bir yöntemdir. Metnin temel yapısına odaklanan yapısalcıların ortak ve esas ilkeleri özetle şu şekildedir: Edebiyat incelemesi yapıtların tek tek yorumlanmasını önemsemez, yapıtların bütününe uyduğu bir sistemi merkeze alır, yani bir metnin diğer metinlerle ilişkisini inceler ve tekrarlanan olay örgülerinin işlevini çözmeye çalışır. Bu bağlamda, edebi yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle bağlantılarının saptanması gerekir.¹¹⁵

Poetika, yapısalcılık ekseninde yeniden ele alındığında poetikanın işlevi ve kapsamı da yeniden yorumlanır. Konuyu bu bağlamda inceleyen Süheyla Bayrav poetikayı “edebiyat metnini edebiyat yapan yanların aranması” olarak tanımlarken onun yapısal eleştirisiyle yeniden geliştiğini ifade eder: “Poetika, henüz kurulmakta olan bir bilim dalıdır.”¹¹⁶ Bu anlayışa göre poetika, eserin yapımında yararlanılan usulleri, davranışları, bu usul ve davranışların oluşturduğu anlamları ortaya çıkarmayı kendine konu seçmiştir.¹¹⁷

Bayrav’a göre Aristoteles, *Poetika*’sıyla edebiyat türlerinin tümünün kurallarını toplamayı hedeflemiştir, ancak destan ve tiyatro türüne ait kurallara odaklanmıştır. Yıllar sonra “yapısal eleştirinin yeni araştırma dalı” olan poetika, nazım veya lirik şiir şeklinde sınırlamadan yazının biçimlerini tanıtmayı dener.¹¹⁸ Poetika bilimi, edebiyatın tamamını kapsayan, eserlerin sanat yönünü belirten bir yeni bir retorik olarak değerlendirilir.

Aşkın Okunmaz Kıyıları adlı yapıtında, Osmanlı şiir estetiğini sorgulayan Victoria Holbrook ise poetikanın geçmişten bugüne değişimini dikkate alarak günümüzde hangi

¹¹⁴ a.g.e., s. 159-175.

¹¹⁵ a.g.e., s. 185-198.

¹¹⁶ Süheyla Bayrav, *Filolojinin Oluşumu, Çağdaş Dilbilim-Eleştiri Sorunları*, (İstanbul: Multilingual, 1998), s. 183.

¹¹⁷ a.g.e., s. 181.

¹¹⁸ a.g.e., s. 179, 180.

düşüncelerle ilişkisi olduğunu ve sahip olduğu nitelikleri şöyle açıklar: “Poetika ve onun ardılı olan göstergebilim günümüzde, post-yapısalcılığın ardından dilbilimin yamaçlarına iniş yapan kültürel çalışmalar adlı, inşa halindeki bir disiplin üzerinde asılı durmaktadır. Fakat bugün bile poetikanın kökeninde yatan şey aslında hermetik kuramıdır.”¹¹⁹

Todorov *Poetika*’ya *Giriş* adlı çalışmasında, poetika terimini gerek geleneksel eski kullanımlarla gerek yakın geçmişten örneklerle ilişkili olsun rahatlıkla kullanacağını söyler. Poetikayı eski dar poetik anlamlarının dışına çıkararak ele alacağını üstelik her türlü edebiyatla ilişkili olarak ama özellikle mensur yapıtlar bağlamında kullanacağını belirtir.¹²⁰ “[...] Ayrıca, diğer ülkelerde bu terim bizim verdiğimiz anlamla kullanılmaktadır sık sık; Rus biçimcileri de bu terimi yeniden dolaşıma çıkarmaya çalışmışlardı. Son olarak, Roman Jakobson’un yazılarında, bu terim edebiyat bilimi anlamında kullanılır.”¹²¹

Ona göre poetika tek tek yapıtları yorumlamayı amaçlamaz aksine, yapıtların genel yasalarını keşfetmeye ve onların çıkışını, nasıl meydana geldiğinin bilgisini elde etmeye çalışır. Bu yasaları keşfetmekse edebiyatın iç dinamiklerine gitmeyi gerektirir, bu bağlamda poetika soyut ve içsel bir yaklaşım olarak tanımlanır. Todorov’a göre bundan böyle poetika çalışmalarının amacı, “edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır.”¹²² Poetikanın bu yeni düzlemdeki olanaklarını ve anlam yönünü irdeledikten sonra şu açıklamayı yapar:

Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleştirmelerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil *mümkün* olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellik, *edebilik* ile ilgilenir.¹²³

Todorov çalışmasının “Bazı Perspektifler” başlıklı son bölümünde ise poetikanın edebiyat tarihi ve estetikle ilişkisi üstünde durur, ayrıca edebiyat bilimi ifadesinin temsil ettiği anlamları bütün çağrışımlarıyla sorgular. Edebiyat biliminin olanaksızlığını ifade ettikten sonra bu noktada poetikanın geçişsel bir rol üstlenmesi gerektiğini belirtir ve devamında şunları söyler: “[S]öylemlerin en az saydam olan biçimlerine şiirde rastlandığına göre,

¹¹⁹ Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 15, 16.

¹²⁰ Todorov, *Poetika*’ya *Giriş*, s. 37, 38.

¹²¹ a.g.e., s. 38.

¹²² a.y.

¹²³ a.y.

poetika söylemleri ‘açığa çıkarma’ işini görecektir; ancak bu keşif yapıldıktan, söylemler bilimi ortaya çıktıktan sonra poetikaya yapacak az şey kalacaktır.”¹²⁴

Poetikanın Batı’daki serüvenini, ağırlıklı olarak T. Todorov ve U. Eco ve M. Jarrety’nin poetikaya ilişkin çalışmalarından hareketle inceleyerek genel bir görünüm sunmaya çalıştık. Modern dönemde poetika üstüne birçok sanatçı, araştırmacı ve teorisyen tarafından eser kaleme alınmış olması ve bu türe ilişkin çalışmaların hala yazılıyor olması poetikaya ilginin devam ettiğini gösterir. Şimdi de Türk edebiyatında poetika kavramının tanımlarını, türe ilişkin yapılan değerlendirmeleri ele alacağız.

Şiir, çok sayıda estetik unsurdan beslenirken kendi iç dinamiğinde sentezlediği unsurlarla yeni estetik anlayışlar meydana getirerek gelişen bir sanat türüdür. Türk edebiyatının poetikaları da şiir anlayışlarıyla koşut olarak şekillenmiş ve daima şiirle bağlantılı şekilde gelişim göstermiştir. Türk edebiyatında poetikanın bir kavram olarak belirmesi ve gelişmesi çok eski dönemlere uzanmaz, poetika terimi olarak ilk kez Recaziâde Mahmut Ekrem sayesinde duyulur. *Takdîr-i Elhân* adlı eserinde R. M. Ekrem, Boileau’nun *Art Poétique*’sını “Arpoetik” olarak çevirmiştir. Daha sonra, Servet-i Fünun Dönemi’nin sanatçıları poetik veya poetika terimlerini eserlerinde rastgele ve acemice de olsa kullanmışlardır.¹²⁵ Modern bağlamda poetik metinler Tanzimat Dönemi’nden itibaren yazılmaya başlamıştır. Ancak asıl modern poetik eserler Cumhuriyet Dönemi’ne doğru ve devam eden süreçte seviye kazanacaktır, böylelikle Türk edebiyatında poetika üstüne bir yazın geleneği gelişmeye başlayacaktır.

Poetika hakkındaki tartışmalar öncelikle onun bir bilim olup olmadığı konusu üstüne odaklanır. Orhan Okay, poetikayı öncelikle bir “bilim alanı” olarak tanımlamıştır, ancak diğer yandan “normatif bir bilim de değildir” diyerek onun katı, kural koyucu bir tür olmadığını dile getirir. Onu, “ilim olma yolunda” bir tür olarak görse de meselenin karmaşıklığı karşısında görüşlerine şöyle bir ifadeyle son verir:

Nedir poetika? Ayrıntılı ve “kategorik” olarak dökümüne girmeden, biraz geniş bir tarifini vermek gerekirse poetika, şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim alanıdır [...] Poetika pozitif bir bilim değil, hatta kurallarını kendisinin getirdiği normatif bir bilim de değildir [...] poetika da ilim olma yolundadır denebilir, ama yine de ilim değildir.¹²⁶

¹²⁴ a.g.e., s. 110.

¹²⁵ Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar: 1860-1960*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2007), s. 41.

¹²⁶ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 17.

Orhan Okay, bir bakıma poetik araştırmalarının sonucunda doğan sorumluluk hissinden hareketle, poetika üzerinde akıl yürütüp bir sonuca varmaya çalışsa da poetikanın bilim olma yolunda olduğunu ama bilim olarak tarif edilemeyeşinin zorluğunu dile getirir. Oysaki poetikayı özgün kılan şey, hem ilmi esaslara dayanarak bilgi üretmesi hem de şiirin özgün estetik yönünü ele aldığı için öznel bir niteliğe sahip olması ve metnin estetik değerlerini kendi özneliği ölçütlerinde kurgulamış olması, bu yüzden de tanımlanması zor bir karaktere sahip olmasında yatar.

“Şiirin bir bilimi kurulmuş olsaydı, herkes o bilimin yöntemlerini kullanarak, o yöntemlerden yararlanarak şiir yazabilirdi. O zaman, üniversitelerde edebiyat okutan akademisyenlerin tümü şair olurdu”¹²⁷ diyen Ahmet Oktay, şiirin özgünlüğü karşısında poetika bilimi düşüncesinin geçersizliğini savunur, bu yüzden şiir ve poetika alanında yaptığı çalışmalar onu şiir-bilim düşüncesinden uzaklaştırır. Şiir bilimin imkânsızlığına kanıt olarak akademisyenlerin şair olamayışını gösterir. Ancak, kuşkusundaki haklılığı belirli açılardan kabul edilir olsa bile poetikanın bilimsel alanın bir parçası olmasıyla, bu yolda vereceği bilgilerle, kişiyi şair olmaya götürecek yol arasında doğrudan bir ilişki olmayabilir. Şair olmanın bilgiyi ve çalışmayı aşan, bilginin üstünde henüz açık ve seçik olarak ifade edilemeyen- sezgi, yetenek, ilham, metafizik etki vs.- bir yönü olduğu açıktır. Bununla birlikte, poetika ve poetik çalışmalar bir şaire yeni bakış açıları kazandırabilir, şiirsel gelişimine katkıda bulunabilir veya bu poetik gelişmeler edebiyat teorileri için umut vadedecek yeni kuramsal ve estetik gelişmelere kapı aralayabilir. Bu bağlamda, şiir sanatına dair yazdığı poetik yapıtla şiiri sevdirmeyi hedefleyen Salah Birsnel, “ilkelerin sanatın kapısını açacak yollar” olamayacağını ifade etse de poetik ilkelerin önemini şu cümlelerle vurgular: “Böyle bir yolu hiçbir Poetika, hiçbir Estetik kitabı öğretemez zaten. Ama bu ilkeler, ozanı, kendisini bayağı’dan, şiir-olmayan’dan sakınmağa götürürse en büyük işi yapmış olacaktır.”¹²⁸ Ahmet Oktay, son olarak bir şiir-bilimin var olamayacağını ifade eder, daha sonra bir öneriyle, geliştirilebilecek şiir kuramlarından bahseder:

İki farklı şiir kitabı arasındaki şiirler, aynı düzeyler açısından yan yana getirilip, poetikalar bağlamında birbirlerine eklemlenebilir veya eşitlenebilir mi, sorusunu sormalıyız öncelikle. ‘Şiirin nesneleri araştırılabilir ama belli bir ilke doğrultusunda test edilemezler’ [...] Aradan geçen yıllar içinde bir şairin deneyimi ve yapıtı dönüşüme uğrayabilir. [...] Ama kendi içinde görece seçmeci (eklektik) ve çelişkili şiir kuramları geliştirilebileceğini düşünüyorum.¹²⁹

¹²⁷ a.g.e., s. 17.

¹²⁸ Salah Birsnel, *Şiirin İlkeleri*, (İstanbul: Adam Yayınları, 2001), s. 15.

¹²⁹ Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika*, (İstanbul: Alkım Yayınları, 2004), s. 13, 14.

Ahmet Oktay, şiir türünün çeşitli perspektiflerini göz önünde tutarak şiir-bilim düşüncesinin yerine farklı disiplinlerden yararlanarak hermenötik yöntem doğrultusunda okumalar yapma fikrini öne çıkarır: “Yorumsamacı (hermeneutik) yöntem daha olanaklı görünüyor bana. Felsefe, biçimbilimsel, gerektiğinde politik/ideolojik ve psikanalitik bir okuma ufku, biçimsel ve biçemsel sorunların daha içerden ve aydınlık olarak görülmesini sağlayabilir gibi geliyor.”¹³⁰

Hakan Sazyek ise poetikanın genel özellikleri ve bireyselliği üzerinde durmuş, poetikanın bir bilgi dalı mı yoksa bilim dalı mı olduğu konusunu tartışmaya açmıştır. Mevcut poetik verileri sorgulayarak bu ikircikli alana açıklık getirmeye çalışır. Ona göre poetika, bir şiir metnini yorumlama ya da şiir değerlendirme yöntemi belirlemeyi amaçlamaz:

Bu hem poetikanın sınırları dışında kalması hem de her sanat dalı gibi şiirin de farklı tutumların elinde farklı ürünler halinde oluşması bakımından imkânsızdır. Bu nedenle poetikanın amacı, şiir inceleme yöntemlerini bir kalıp içine sokmak da değildir. Poetikanın kural koyuculuk gibi bir isteği de yoktur.¹³¹

Sazyek’e göre poetika kişiye-kişiselliğe yani şairin estetik tutumlarına bağlıdır; şiirde içerik, biçim ve estetiğe dayalı diğer konulara ilişkin şairin belirlediği görüş ve önerilerin bütünüdür. Ayrıca metni poetika olarak nitelendirmek için ilk koşul şair tarafından yazılmış olmasıdır.¹³² “Bu da poetikanın temel özelliklerinden olan bireysellik yönünü belirgin kılar. Dolayısıyla bir genel poetikadan değil; bir şairin poetikası söz edilebilir ancak. Örneğin, bir dönemin ya da yüzyılın poetikası söz etmek mümkün değildir.”¹³³ Görüldüğü gibi Sazyek, poetikanın sanatçı tarafından yazılan bireysel bir tür olduğunu dolayısıyla bir döneme ait genel bir poetika anlayışından söz edilemeyeceğini belirtir. Öte yandan Türk edebiyatının poetika anlayışına baktığımızda bu görüşün sınırlı sayıda eseri kapsadığını söyleyebiliriz. Bu durumda Türk edebiyatında poetika olarak bilinen çok sayıda eserin nasıl konumlandırılması gerektiği sorunu ortaya çıkacaktır. Bu sorunu akılda tutarak poetik sorgulamalara devam edelim.

Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetika* adlı çalışmasında, ilk önce poetika nedir sorusu üstünde durur, konuya kapsamlı şekilde yer ayırmıştır. Poetika terimini ve tarihsel bağlamdaki niteliklerini değerlendirdikten sonra meselenin kuşkulu oluşunu şöyle açıklar:

¹³⁰ a.g.e., s. 17.

¹³¹ Hakan Sazyek, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Önsözler”, *Türk Dili* 577 (2000), s. 10.

¹³² a.g.e., s. 10, 11.

¹³³ a.g.e., s. 11.

Terimle ilgili belirsizlik Aristo'dan günümüze değin sürmüş, tarih boyunca poetika adıyla yazılan pek çok yapıtta, genel anlamda sanatsal yaratım, sanat yapıtının güzelliğı, sanatın amacı ve araçları, daha dar anlamda edebiyat, başta şiir, söylev ve tiyatro olmak üzere çeşitli edebi türler ele alınmış, böylece poetikanın nesnesinin ve sınırlarının ne olduğu konusunda kuşkular süregelmiştir.¹³⁴

Karaca, bu çalışmasında İkinci Yeni hareketini oluşturan şairlerin poetik yönelimlerini ayrı ayrı inceler, bunun yanında bütünlüklü bir yaklaşımla benzeşen ortak poetik anlayışlarını belirleyip gösterir. Bir şiir hareketinin arka planını ve benzerliklerini tespit ederek, poetik metinlerin kavramlarından yararlanarak şunları dile getirir:

İkinci Yeni, modern dünya şiirinin, özellikle gerçeküstücülerin etkisiyle, verili gerçeğin dışında, akıl dışı, bilinç dışı; ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçeklik anlayışının da farkına varır. İşte bu farkına varışla beraber, Türk şiirindeki egemen çizgiden ayrılır. Aradığı yeni bir gerçek ve tabii ki 'yeni bir şiir'dir.¹³⁵

Poetika, ilk ortaya çıkışından itibaren yüzyıllar boyunca varlığını farklı etkilerle, dönüşümlerle sürdürmeye devam etmiş bir türdür. Yeni türlerin açığa çıkmasıyla ve zamanın dönüştürücü etkisiyle poetika terimine ve türe yönelik bakış açılarının değişmesi kaçınılmaz olmuştur. Kavramların ve türlerin anlam düzeyi, sınırları neredeyse hiçbir dönemde aynı şekilde kalmadığı için buna koşut şekilde poetikanın biçim ve anlam olanakları da bazen kendine özgü biçimlerde daralmış bazen de farklı detaylarla genişleyip değişikliğe uğramıştır. Poetika sanat ve edebiyat alanında zaman zaman önemli bir konum elde etmiştir. Ancak 18. yüzyılda estetiğin modern anlamda bir disiplin haline gelmesiyle ve yeni eleştiri yöntemlerinin açığa çıkmasıyla poetikaya bakış da değiştirmiştir. Poetikanın birtakım unsurları yeni anlayış ve yönelimlerle diğer türlerin alanına dahil olmaya başlamıştır. Öte yandan poetikanın varlığını, önemini tamamen yitirdiğini söyleyemeyiz. Özellikle Türk edebiyatında poetikanın çıkışı ve gelişimi geç bir döneme, 20. yüzyılın başlarına rastlarken poetika daha farklı bir karakter kazanacaktır. Bir tür olarak poetika günümüzde; bir şairin, akademisyenin, araştırmacı yazarın sanat anlayışı ya da anlayışları üstüne yaptığı sistemli okuma ve değerlendirmelerin bütünü olarak ön plana çıkar.

¹³⁴ Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, (Ankara: Hece Yayınları, 2005), s. 33, 34.

¹³⁵ a.g.e., s. 500.

1.2.1. Poetika Üstüne Düşünceler ve Teklifler

Poetik metinler, bir edebiyat araştırmacısı için önemli başvuru kaynakları arasında yer alır. Her biri farklı nitelikler taşıyan poetik metinler kimi zaman benzer kriterleri içerebilir, bununla birlikte bazı poetikalar, analitik olmaktan çok sanatsal üsluplarıyla ön plana çıkar. Manzum ve mensur olmak üzere farklı görünümlemlerle karşımıza çıkan bu metinler her ne şekilde varlık kazanırsa kazansın estetik seçimleri sayesinde amaçlarını ortaya koyup kendini gerçekleştirir. Bununla beraber, bir şairin poetikası ya da çeşitli poetik metinleri, sanat eseriyle uyum içinde olmayabilir hatta bir sanatçının poetik metinlerinden herhangi birisi, bir diğer metniyle de örtüşmeyebilir. Poetik metnin, şairin sanat eserlerini tek tek temsil etmesi, bütüne teşmil edilebilecek bir formül gibi görülmemesi gerekir. Bütün bu niteliklerine rağmen poetikalar, edebi terminolojiyi bugüne taşıyan, teknik bilgi ve birikimlerin alana katkısını açığa vuran sanat deneyimlerini ve şiirsel oluşumu anlaşılır kılan önemli metinlerdir. Bununla beraber, sanat eserinin bazen çözülmesi zor olan yapısını anlamada, sanat bilgisinin ve değerlendirme yöntemlerinin bugüne nasıl, ne şekilde eriştiğini ya da evrildiğini görebilme noktasında değerli bilgiler barındırır. Dahası sanat geleneğinin şekillenme aşamalarını da bu metinler üzerinden keşfedebiliriz.

Yüzyıllar içinde poetikanın anlam ve olanakları değişime uğramış, hangi eserlerin poetika kabul edilip edilmeyeceği kimi araştırmacılar tarafından tartışılmıştır. Bu aşamalarda poetika yazarlarının dönüşümü de sürecin bir sonucudur; tarihsel serüvenine baktığımızda filozof ya da sanatçıların etkinlikleriyle başlayan poetik yazın geleneği, modern dönemde ve sonrasında sanatçıların yanı sıra ağırlıklı olarak araştırmacı yazar ve akademisyenlere devredilir. Bahsi geçen konular üstüne bazı araştırmacılar görüş bildirmiş ve çeşitli öneriler getirmiş olsa da bu bağlamda amacımız poetikanın çerçevesini belirleyip nihai bir sonuca ulaşmayı hedefleyip konuyu noktalamak değildir, poetik imkanlar ve teklifler üstüne düşünüp meselelere ışık tutmak ve yeni bağlamlara odaklanarak gidişatı tekrar değerlendirme olanağı oluşturmaktır.

Mimariden sanatın çeşitli alanlarına, poetik düşüncenin ve dilin imkanlarının keşfedildiği bütün sahalara kadar etkin şekilde varlık gösteren poetika; disiplinlerarası bir tür, bir olgu haline gelmiştir. Dolayısıyla günümüzde poetikanın kapsamı daha da genişlediği ve kavram daha farklı bilgi türleriyle de etkileşim halinde olduğu için poetikayı edebiyat dışındaki alanlarla yan yana görmemiz mümkün. Örneğin, J. Raniere'in *Tarihin Adları: Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme*, Gaston Bachelard'un *Mekanın Poetikası*, Umberto Eco'nun, *Açık Yapı*'ı, Linda Hutcheon'un *Postmodernizmin Poetikası*, M. M. Bahtin'in

Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Emrah Pelvanoğlu'nun *Tanzimat ve Metatarih: Namık Kemal'in Tarih Anlatılarının Poetikasi* adlı eserleri birer poetika çalışmasıdır. Günümüz poetik eserlerinin sadece şiir sanatıyla sınırlı olmadığı açıktır. Bu yeni eserler, klasik poetik anlayışlardan yer yer izler taşıyor olsa da modernizm sonrası, özellikle edebiyat eleştiri ve kuramlarının çeşitlenmesiyle daha farklı ve spesifik alanların içerisinde varlık gösterir.

Çağdaş poetik yapıtlar, gelenekten transferler içerebilir, aynı zamanda modern düşünce ve metotlardan hatta disiplinlerarası bakış açılarından yararlanarak yeni okuma yöntemlerine de açık hale gelirler. Bu bağlamda Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* adlı eserine yönelebiliriz. U. Eco, bu eserinde geliştirdiği “açık yapıt” kavramıyla poetik alana farklı bir perspektif kazandırmıştır. Edebiyatın yanı sıra plastik sanatlar, müzik gibi çeşitli sanat yapıtlarının yorum sürecine yönelerek hareketli yapıta uygulanan müdahale olanaklarını, yorumcu ve yapıt arasındaki diyalektik ilişkileri ele alır. Çalışmanın amacını öncelikle şöyle açıklar: “Burada bizim amacımız, yaratıların estetik değeri üzerine bir yargıda bulunmak değil; çeşitli poetikaları hem yansımaları hem de konuları (*matiere*) oldukları kültürel duruma uygunlukları içinde karşılaştırmaktır.”¹³⁶ Ona göre çağdaş sanat daha geniş bir söylem alanında yerini alarak estetik beğenin ötesini hedefler.¹³⁷ Yazar, açık yapıt terimine başvurma düşüncesini “yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımı olarak kullanmak üzere bu sözcüğü alıyoruz”¹³⁸ şeklinde ifade eder. Bu yeni estetik, aynı zamanda yorumcunun etkin rolünü öne çıkarmaktadır. Seyirci ya da okur açık yapıt karşısında ürettiği her yorumla yapıta farklı anlamlar kazandırır, ona yüklenen anlamları çoğullastırır. Böylece okur yapıtın sayısız yoruma yatkınlık potansiyelini açığa çıkarır ve bakış açılarıyla eseri gerçekleştirir. “Kendi kendine devinen yapılardan bizim içlerinde devindiğimiz yapılara varıncaya dek, çağdaş poetikalar, bakış açılarının devingenliğine ve yorumlama çokluğuna dayanan bütün bir dizi biçim önermektedir bize.”¹³⁹

Poetika modern dönemde, birtakım yeni yorumlarla anlam kazanan ve bazen de farklı disiplinlerle iç içe gelişen özellikle araştırmacı yazarlar ve akademisyenler tarafından kurgulanıp kaleme alınan bir tür haline gelmiştir. Alaattin Karaca, poetikaların tarih boyunca çeşitli türlerle ilişkili şekilde ve farklı anlamlarda kullanıldığını belirtir, adlandırmadaki çeşitliliği şu şekilde değerlendirir:

Terim, şiir, roman, tiyatro poetikası gibi kimi kez bir edebi tür için, Puşkin'in poetikası, Necip Fazıl'ın poetikası vb. bir şair veya yazar için Klasik Çağ poetikası,

¹³⁶ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, (İstanbul: Kabcı Yayınevi, 1992), s. 21.

¹³⁷ a.g.e., s. 105.

¹³⁸ a.g.e., s. 13.

¹³⁹ a.g.e., s. 39.

Romantizmin poetikası, Garipçilerin poetikası, İkinci Yeni poetikası gibi bir dönem, akım veya topluluk için ya da Doğu edebiyatının poetikası, Çin edebiyatının poetikası, Arap poetikası gibi bir ulusun edebiyat anlayışını ve özelliklerini, incelemede kullanılabilmektedir.¹⁴⁰

Karaca bu yazısının devamında, söz konusu kullanımlardan hareketle terimin anlam alanıyla ilişkili belirsizliklerin sürdüğünü, bununla birlikte poetikayı tanımlama girişimlerinin ise belirsizliği daha çok arttırdığını belirtir. Bu durumda, tartışmaları bir yana bırakmak gerektiğini söyler ve çalışmasında poetikayı hangi anlamda kullanacağını ifade eder: “Poetika terimi, araştırmamızda en dar biçimde ‘şiir sanatı’na ilişkin teorik yazı ve yapıtları kapsayacak biçimde kullanılacak ve böylece edebiyatımızdaki bir ‘şiir hareketi’nin poetikası belirlenecektir.”¹⁴¹

Selçuk Çıkla ise Karaca’nın bu düşüncelerine ek olarak akademik çalışma ve makaleler üzerinden tespit ettiği şu başlıkları örnek olarak verir: “Osmanlı Şiirinin Poetikası”, “Gelenek, Felsefe ve Dilbilim Bağlamında Bir ‘Ara-Konum’ Poetikası”, “Poetika / Politika: Şair Nerede Duruyor?”, *Açık Yapıt Poetikası*, “Cumhuriyet Dönemi Modern İnsan Tipi – Attila İlhan ve Poetikası Üzerine”, *Altı Şair Altı Poetika...*¹⁴² Çıkla’ya göre poetika, 19. ve 20. yüzyıllarda özellikle şiir türü için kullanılıyor olsa da *Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekanın Poetikası*, Fuzuli’nin *Leyla ve Mecnûn*’daki *Poetik Ses ve Destan Poetikası* gibi şiirle ilişkin poetikanın dışına çıkan eserler de vardır.¹⁴³

Alaattin Karaca, verdiği örneklerle poetikanın geniş bir anlam alanına sahip olduğunu belirtmiş, ancak özelliklerini ve yeni olanaklarla bütünleşmesini yeterince sorgulamaksızın farklı kavramlarla nitelendirilip tanımlanmasını bir belirsizlik olarak vurgulamıştı. Öte yandan Selçuk Çıkla, çeşitli niteliklere sahip poetik eserlerden örneklerle yer verdikten sonra poetikaya daha da kapsamlı bir bakışla yaklaşır, türün özellikleri ve imkanları üstüne düşünerek onu temel olarak ikiye ayırır: “1.Sanatın her meselesinden bahseden poetikalar. 2.Şiir üzerine yazılmış poetikalar. Bugün edebiyat çevrelerinde “poetika” deyince akla daha çok şiir üzerine yazılmış, bir şairin kendi şiir anlayışı üzerine yazdığı poetikalar gelmektedir.”¹⁴⁴ Çıkla poetikaları, şiir sanatıyla ilgili olanlar ve sanatın her meselesiyle ilgili olanlar şeklinde tespit ederken bu metinlerin tarih boyunca düşünür ve kuramcılar hatta daha çok şairlerin tarafından kaleme alındığını da belirtir. Bunların yanı

¹⁴⁰ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 35, 36.

¹⁴¹ a.g.e., s. 36.

¹⁴² Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960*, s. 20.

¹⁴³ a.g.e., s. 21.

¹⁴⁴ a.g.e., s. 22.

sıra, 20. yüzyılla birlikte akademisyen ya da araştırmacıların yazdığı poetik metinlerin yeni bir poetika olmaktan çok araştırma ve değerlendirmeler sonucunda elde edilen çalışmalar olduğunu şu açıklamalarla belirtir:

Söz gelişi Mahmut Erol Kılıç'ın *Sufi ve Şiir -Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası-* adlı çalışması bu türden bir poetik alan araştırmasının verimidir. Oysaki şairlerin yazdıkları poetikalar, “şair poetikaları”, çoğunlukla mevcut şiir yapılarına ve anlayışlarına birtakım yeniliklerin getirilmeye çalışıldığı metinler olarak karşımıza çıkarlar.¹⁴⁵

Sonuç olarak Çıkla, akademisyen ve yazarlar tarafından yazılan poetikaları alana yenilik getiren eserler olarak görmez, bu çalışmaların poetika üzerine yapılan araştırmalar olduğunu ileri sürer. Poetikanın niteliğine ve tanımına dair sorgulamaları dikkate alan araştırmacılardan Adem Can konuya ilişkin şu soruları sorar:

Bir metnin poetik nitelik kazanabilmesi için mutlaka şair tarafından yazılmış olması mı gerekir? Bir başka deyişle şair olmayanların yazdığı metinler, mahiyeti ne olursa olsun poetika olamaz mı? [...] her poetika, genellikle mevcut bir şiir anlayışının savunmasıdır. Bunu ilk önce şairin yapması gayet doğaldır.¹⁴⁶

Can, metnin yazarı ve metin ilişkisi üzerinden düşüncelerini ileri sürüp konuyu değerlendirdikten sonra “poetik değerdeki metinleri de poetika” olarak kabul etmenin sakıncası olmadığını ifade eder. Her ne kadar şairlerin yazdığı metinlerin değeri bazı özellikle araştırmacılar tarafından ön plana çıkarılsa da bu konuda esas olanın metnin niteliği olduğunu dile getirir.

Bu konu üstüne yaptığımız okumalardan ve gözlemlerden hareketle poetikaların yüzyıllar içerisinde farklı türlerle ve fikirlerle sentezlenerek geliştiğini ifade edebiliriz. Poetik metinleri tanımlama girişimlerinde açığa çıkan çeşitlilik poetikayı belirsiz ya da içi boşalmış bir tür haline getirmez, aksine bir türün evrilerek geldiği bu süreçte çeşitli dönüşümlerle zenginleştiğini, modern uygulamalarla alana yeni olanaklar getirdiğini söylemek mümkün. Şairler, sanat ve şiir alanındaki görüşlerini, sanatsal ilkelerini her zaman bütüncül şekilde ifade etmemiş olabilirler. Üstelik bir şairin müstakil bir poetik yapıtı, metni de olmayabilir; bu durumda çeşitli yöntem, kuram ya da kavramsal çerçeveden hareketle poetik arayışlarını sürdüren edebiyat araştırmacısı, peşine düştüğü metinleri derleyerek ve elde ettiği bilgileri yorumlarıyla bütünleştirerek yeni bir poetik yapıt kurgulama çabası içine

¹⁴⁵ a.y.

¹⁴⁶ Adem Can, *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası -Dergâh'tan Büyük Doğu'ya-* (Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2012), s. 4.

girer. Bu koşullara göre kimi zaman kişilerin kimi zaman da dönem/devir ya da toplulukların çalışmalarına yönelik verilerle akademik çabalar bir araya getirilip değeriendirilir ve yeni bir poetika kurgulama fikrine varılır.

Türk edebiyatında poetika anlayışı -neredeysi tamamen- şiir sanatıyla ilişkili şekilde gelişmiştir, dolayısıyla poetika denildiğinde akla ilk olarak şiir sanatına ilişkin metin ve yapıtlar gelmektedir. Öncelikle şunu ifade edelim: Edebiyat tarihinde her şairin sistemli, tutarlı, müstakil bir poetika yapıtı olmadığı açıktır. Ancak bu gibi durumlarda, genellikle edebiyat araştırmacısı bir poetika yazmaya yönelir. Bu araştırma ve değeriendirme sırasında yazar, bir şairin poetikasını tespit etmeye çalışırken bir bakıma yeni bir poetik eser yazmış olacaktır. Bu noktadan hareketle; poetik metinler, yazar ve poetik yapıt arasındaki ilişkileri dört madde ile özetleyebiliriz:

1. Şair, şiir sanatına ve özellikle kendi şiir anlayışına dair görüşlerini birtakım estetik tercihlerle ifade eder; şiir estetiğine ilişkin tasarladığı unsurları vurgulayarak “poetika”sını manzum veya mensur olarak yazar.

2. Şairin hem müstakil bir poetikası hem de çeşitli poetik açıklamaları vardır. Bir araştırmacı, yine şairin bütün bu metinlerini dikkate alıp toparlayarak yeni okuma biçimlerinden, sanat kuramlarından hareketle okumalar yaparak yeni bir poetika kurgular. Bunu da iki şekilde yapar: Bu doğrultudaki şiirsel birikimi kendi sanat anlayışıyla yorumlayarak deneme türünde yazar. İkinci olarak, yine aynı birikimden faydalanırken teorik bilgilerden hareketle bir poetika çalışması inşa eder.

3. Şairin herhangi bir poetik metni olmayabilir. Bu durumda yine edebiyat araştırmacısı, şiirlerden hareketle estetik yönelimleri tespit ederek, birtakım şiirsel unsurları teorik metotlarla değeriendirerek akademik çalışma ya da deneme türü olmak üzere yeni bir metin kaleme alır.

4. Yazar, sadece bir şiir hareketini incelemey bazen de belli bir dönem aralığını, yüzyıl ya da yüzyıllar üzerinden sanatsal unsur ve olgulara odaklanarak poetik görüşleri inceler ve elde ettiğı bulgularla kapsamlı bir yaklaşım ortaya koyar. Şiir anlayışları üzerinden belli çıkarımlara varır, genel bir estetiğe ulaşmaya çalışır.

Yukarıda poetik metinlere ilişkin tespit edip sıraladığımız maddelere yakın düşünceleri, Selçuk Çıkla’nın *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar: 1860-1960* adlı eserinde de görmek mümkündür. Çıkla, manzum poetikaları değeriendirdiğı eserinde

öncelikle iki tür poetikadan bahseder: bunlardan biri *şiiir-poetika* 'dır. Başka şiiir anlayışlarına karşı eleştirel bir üsluba sahip poetik nitelikteki şiiirleri de *karşı-poetika* olarak adlandırır.¹⁴⁷

Çıkla, şairlerin poetik yönelimlerini, metinlerin estetik arka planlarını sunarken üç temel poetik kaynaktan bahseder, bunlar kısaca şu şekildedir:

1. Şairlerin kendi görüşleri hakkında yazdığı poetika niteliğinde mensur metinler. Türk edebiyatında bazı şairler şiiir görüşlerini çok sayıda takriz, makale, köşe yazısı, eleştiri, deneme, mektup, kitap önsözü gibi metinlerde dile getirmiştir. [...] a) Şairlerin genel olarak şiiir ve şiiirin meseleleri hakkında yazdığı denemeler, makaleler, eleştiriler [...] b) Şairlerin kendi şiiir görüşleri hakkında yazdığı poetika niteliğindeki mensur metinler.¹⁴⁸

2. Şairlerin kendi şiiir görüşlerini sunduğu poetik nitelikteki manzum metinler.¹⁴⁹

3. Kendi şiiiri ve şiiir anlayışı hakkında mensur veya manzum bir metin kaleme almış veya almamış olsun, bir şairin veya bir akıma/eğilime ait şairlerin yazdıkları bütün manzum ve mensur eserlerin incelenerek oluşturulduğu poetik nitelikli araştırma metinleri. Bu tür metinler araştırmacılar ve akademisyenler tarafından hazırlanmaktadır.¹⁵⁰

Bu tespit ve değerlendirmelere ek olarak, Orhan Okay, *Poetika Dersleri* adlı çalışmasında daha sistemli poetik eserler yazabilme düşüncesiyle “poetika için ilk planda düşünülebilecek ana bölümler”den bahseder. Şiiir sanatına ilişkin unsurlara odaklanarak ve tespit ettiklerinden yola çıkarak poetika yapıtı kurgulamak için bir metot önerisinde bulunur. Bunu “teklifler şeması” olarak adlandırır ve ise yedi maddeden oluşan teklifi şu şekildedir:

1. Tarifler: Şiiiri diğer sanatlardan ayıran vasıfları, tariflerin ortak ve kalıcı olan yönleri. Şiiir hakkındaki tarifler nelerdir? Şairin vasıfları, şiiire bağlı olarak. Şairin yetiştirme tarzı ve şartları var mı? İlham mı, çalışma mı? Bir kültüre, birikime, ustaya ve bir edebiyat mektebine bağlanma zorunluluğu var mı?

2. Dış Yapı: Şekil, form lüzumlu mu, lüzumsuz mu? Geleneğe bağlı veya orijinal olması. Vezin ve kafiye lüzumlu mu? Mısra ve kıtaların düzeni. Mısra ve kelimenin güzelliği, şiiirin bütünlüğü, şiiirin uzunluğu ve kısalığı, şiiirde yoğunluk.

3. Dil: Şiiirde aranan dil mükemmelliği. Şiiirin kendine mahsus bir dili var mıdır? Dilin yetersizliği sorunsalı.

4. Sanatların Tedahülü: Şiiirin diğer sanat dallarıyla ilişkisi. Bu durumu lüzumlu görenler, karşı çıkanlar. Resim ve şiiir sanatı, musiki ve şiiir...

5. İç Yapı: Şiiirde mana, lüzumu ve lüzumsuzluğu, vuzuh meselesi. Duygu-düşünce terkibi, saf şiiir meselesi, edebi sanatlar, dış yapı ile iç yapının ilişkisi.

6. Muhteva: Önemi ya da önemsizliği. Konular sınırlı mıdır? Toplum meselesi kaçınılmaz mıdır? Ahlaki, dini, siyasi, iktidara bağımlı şiiir. Ruh halleri, şuur-altı, naiflik, çocukluk, tecrid ve mistisizm. Şiiirde hayal-hakikat, hayattan kaçış, günlük olaylar, empresyonizm, ekspresyonizm.

¹⁴⁷ Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*: 1860-1960, s. 28.

¹⁴⁸ a.g.e., s. 24-25.

¹⁴⁹ a.g.e., s. 26.

¹⁵⁰ a.g.e., s. 30.

7. Şiir Okuyucusu: Okuyucunun varlığı, şair okuyucuyu dikkate alıyor mu? Almalı mı? Herkes için elit için, seçkin şiir okuyucusu için şiir. Şiir sadece zihni bir sanat mıdır? Okuyucu için gerekli dış şartlar, zaman mekân...¹⁵¹

Okay, şiirsel alana ait birtakım kavram ve terimleri öne çıkararak bunlar üzerinden poetika inşa etmeyi teklif eder. *Poetika Dersleri* adlı çalışmasında poetika kapsamında Ahmet Haşim, Orhan Veli ve Necip Fazıl'ın eserlerini incelerken bu teklif şemasına bütünüyle uymasa da yeri geldikçe yukarıda alıntıladığımız teklif unsurlarını dikkate alarak metinleri değerlendirir. Okay'ın, üç öncü poetikayı yan yana okuyarak karşılaştırmalı bir okuma denemesi yapması ve poetikanın neliğine, niteliğine ilişkin birtakım bilgilere yer verdikten sonra teklif önerisinde bulunması poetika tasavvuruna bir katkıda bulunma, bakış açısı kazandırma girişimi olarak yorumlanabilir. Yazar bu önerisiyle, şiiri/poetikayı anlamaya, kapsamlı bir bakış açısı oluşturmaya ve estetik bağlamda değerlendirmeye yönelik bir yol haritası sunmuş olabilir. Bununla birlikte, Okay'ın şemasını esas alarak burada sıralanan unsurlar üzerinden sanat eserini inceleyen akademik araştırmalarla da karşılaşmak mümkün. Öte yandan, bu türden okuma şemalarının alana katkısı olsa da poetika düşüncesine dair gidişat günümüzde daha modern okuma yöntemleriyle etkileşim içinde şekillenir ve gitgide türlerin değişimine paralel olarak farklı içerik ve formlarla anlam kazanarak gelişmeye devam etmektedir.

Türk edebiyatındaki poetik metinlerin kapsamını dikkate alarak bu eserlerin hangi tür ve özelliklerle yazıldığını tespit etmeye çalıştık. Sınırların eskisi kadar belirgin olmadığı, türlerin birbirinin alanını ihlal ettiği, yeni sanat akımları ve teoriler karşısında tanımların iç içe geçtiği bir düzlemde poetika olarak ifade edilen pek çok çalışmayla karşılaşabiliriz.

Poetikanın kim tarafından yazıldığı ve hangi eserlerin poetika sayılabileceği konusuna dair düşünceler konunun bir parçası olarak sürüp gider, bu çerçevede amacımız, poetika düşüncesinin temel niteliklerini göstererek meselenin modern bağlamda şekillenen yönünü açığa çıkarmaktı. Bu noktada gerek poetik metinleri inceleme konusunda kolaylık sağlaması açısından gerekse poetik yazın geleneğinin çeşitlenen yönünü görmek adına birtakım eserler üzerinden bir sınıflandırma çalışması kaleme aldık. Bu çalışma hem sürecin hangi metinlerle geliştiğini görmek hem de bu gelişimin en çok hangi yönde yoğunlaştığını görmek açısından gereklidi. Aşağıdaki sınıflandırmayı özellikle Türk Edebiyatının poetik yönelimini ve metinlerini dikkate alarak oluşturduk. Sınıflandırma çalışmamız şu şekildedir:

¹⁵¹ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 23-25.

POETİK METİNLERİN SINIFLANDIRILMASI

POETİKALAR

1. Mensur Poetikalar

Müstakil poetikalar, poetik metinler, akademik-poetik çalışmalar, mektup türünde poetikalar/poetik metinler, poetik denemeler, günlük türünde poetik metinler, poetikalar, patikan üstüne röportaj metinleri.

2. Manzum poetikalar

DÖNEMLERE GÖRE POETİKALAR

1. Antik Çağ Poetikaları

Edebi türlerin tartışıldığı, edebi türlere/sanat eserlerine dair teknik bilgilerin verildiği, şiir sanatına dair değerlerin belirginleştiği, kavramların açıklandığı, nedir, nasıldır, nasıl olmalı sorularına estetik ilkeler doğrultusunda cevapların arandığı bir tür olarak poetika.

Aristoteles: *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*

Horatius: *Ars Poetika*

2. Orta Çağ Poetikaları

Longinus: *Yüce Poetika*

3. Modern Dönem Poetikaları

Paul Valery, *Şiir Sanatı*

George Thomson: *Şiir Sanatı*

M. M. Bahtin: *Dostoveyski Poetikasının Sorunları*

İsmet Özel: *Şiir Okuma Kılavuzu*

Behçet Necatigil: *Bile / Yazdı*

TÜRK EDEBİYATININ POETİKALARI

1. Şairlerin Kaleme Aldığı Poetikalar

1.1. Müstakil Poetikalar

Şairlerin şiir sanatına, sanatçıyı dair meseleleri ele aldıkları ve kendi poetik ilkelerini ortaya koydukları eserlerdir.

Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”, *Piyâle*

Asaf Halet Çelebi, “Benim Gözümle Şiir Davası”

Necip Fazıl Kısakürek: “Poetika” *Çile*

Orhan Veli Kanık: “Garip önsözü”

Salah Bırsel: *Şiirin İlkeleri*

İlhan Berk: *Poetika*

Behçet Necatigil: *Bile / Yazdı*

İsmet Özel: *Şiir Okuma Kılavuzu*

1.2. Poetik Metinler

Şairlerin, hem kendi sanat anlayışlarına yer verdikleri hem de başka şairlerin sanat anlayışlarına ilişkin poetik görüşlerini ifade ettikleri metinlerdir. Farklı türlerde yazılmışlardır.

1.2.1. Poetik Denemeler

Yahya Kemal Beyatlı: *Edebiyata Dair*

Ahmet Hamdi Tanpınar: *Edebiyat Dersleri*

Asaf Halet Çelebi: *Bütün Yazıları*

Atilla İlhan: *Hangi Edebiyat, İkinci Yeni Savaşı*

Cahit Sıtkı Tarancı: *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*

Cemal Süreya: *Şapkam Dolu Çiçekle*

Turgut Uyar: *Korkulu Uсталık*

Ülkü Tamer: *Sanatın ve Edebiyatın Dayanılmaz Hafifliği / Bütün Yazıları I*

Sezai Karakoç: *Edebiyat Yazıları I, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti ve Şiir*

1.2.2. Poetik Mektuplar

Ahmet Hamdi Tanpınar: “Antalyalı Genç Kıza Mektup”

Cahit Sıtkı Tarancı: *Ziya’ya Mektuplar*

2. Akademinin Poetikaya Bakışı: Poetika Çalışmaları

Poetika üstüne yapılan akademik çalışmalar, çalışma nesnesi poetika olan kitaplardır. Yazarlar, akademik araştırmacılar şairlerin poetik görüşlerini dikkate alarak ve belirli sanat kuramlarından hareketle şiire ilişkin meseleleri değerlendirirler. Poetika üzerine düşünceler içeren, şairlerin poetik görüşlerine dair tespitlerde bulunan, poetik alana yeni bakış açılarıyla katkıda bulunan çalışmalardır. Poetikaya ilişkin konular üstüne yazılan tezler de bu kapsamda yer alır.

2.1. Şairlerin Metinlerinden Hareketle Yazılan Poetikalar

Alphan Akgül: *Anlamın Sesi -Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği-*

İsmail Çetişli: *Cahit Külebi ve Şiiri*

Yakup Çelik: *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan’ın Şiiri*

Mustafa Karadeniz: *Ben Bir Ara, Cemal Süreya Şiirinde Poetik Sadakat*

2.2. Dönem Poetikaları

Abdülkadir Erkal: *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*

Zafer Topak: *18.Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası*

Adem Can: *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası -Dergah’tan Büyük Doğu’ya-*

Hakan Sazyek: *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*

Alaattin Karaca: *İkinci Yeni Poetikası*

Baki Asiltürk: *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*

2.3. Poetika Türü Üstüne Yapılan Çalışmalar

Ahmet Sarı: *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*

Selçuk Çıkla: *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*

Servet Gündoğdu: *Mimesis, İfade ve Gösterge Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*

2.4. Poetika Üstüne Denemeler

Poetik meselelerin, poetik düşüncelerin ele alındığı denemelerdir. Araştırmacı yazarlar tarafından kaleme alınmıştır.

Adnan Özer, Tuğrul Tanyol: *Poetika-Şiir Sanatı ve Sorunları 1, 2, 3.*

Ahmet Oktay: *İmkânsız Poetika (poetik eleştiri-inceleme-eserleri)*

Mehmet Yalçın: *Şiirin Ortak Paydası I: Şiirbilime Giriş*

Nazan Aksoy, Kemal Bek, Eray Canberk, Nedret Kuran, Nuran Kutlu, Mehmet Rifat, Sema

Rifat, Necdet Sumer: *Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*

Yücel Kayıran: *Felsefi Şiir – Tinsel Poetika*

2.5. Poetik Makaleler

Yavuz Hilmi, “Şiir Yapılır mı?”, *Eleştiri* (10) 1980.

Hakan Sazyek, “Poetikanın Boyutları”, *Sonbahar* (5) 1991.

Taşcıoğlu Yılmaz, “Şiiri Savunmak”, *Polemik* (6) 1998.

Özlem Doğan, “Hermeneutik ve Şiir Sanatı”, *Cogito-Şiir* (38) 2004.

1.3. Türk Edebiyatında Poetik Düşünce: Divan Edebiyatından Ahmet Haşim'e

Klasik edebiyat geleneğinde poetika benzeri bir türün olup olmadığı sorunu bizi geçmiş edebiyat birikimleriyle yüzleştirir; bu bağlamda mevcut bilginin peşine düşen araştırmacıların dönemin edebi yapıtlarına; divan dibacelerine, belli şiir türlerine ve tezkirelere yönelmeleri gerekecektir. Çalışmanın bu bölümünde divan edebiyatına dair değerlendirmeleri ve klasik alandaki poetik gelişmeleri takip ederek geleneğin poetik potansiyellerini tartışmayı amaçlıyoruz.

Ahmet Hamdi Tanpınar; *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında; 1789-1839 yılları arasındaki Batılılaşma hareketlerini, “yeniliğin muharrirlerini”, Tanzimat Dönemi sanatçılarının yenilikçi niteliklerini eleştirel bir bakışla ele almaya çalışır; kitabın giriş yazısında, ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça etkisinde gelişen divan şiiri estetiğine eğilir. Tanpınar, Arap ve Fars dilinin divan edebiyatı üzerinde ne derece etkili olduğunu, poetik alandaki belirleyici etkisini tartışmaya açar: “Eski edebiyatımız dil bakımından aralarında hiçbir yakınlık bulunmayan, zaman itibarıyla aynı çağ içinde muayyen fasılalarla teşekkül etmiş iki edebiyatın, Arap ve Fars edebiyatlarının kuvvetli tesirleri altında müşterek medeniyetin son yaratıcı büyük halkası olarak teşekkül eder.”¹⁵² Tanpınar, sözü edilen dillerin etkisiyle gelişen edebiyatın “Tanzimat’a kadar devam edecek bir zevk ve dil tabakalaşması” ortaya çıkardığını ve bundan da *bir nevi ikilik* doğacağını belirtir. Daha sonra bu ikiliğe neden olan estetik problemi şu şekilde ifade eder:

Bu ikiliğin belli başlı amili, bugün divan şiiri adını verdiğimiz şiirin Türk dilinden çok ayrı hususiyetleri taşıyan, ayrı kanunlara bağlı olan Farsçadan hemen hemen olduğu gibi aldığımız bir veznin, aruzun etrafında gelişmiş olmasıdır. Filhakika Türkçe metrik vezinlere, mesela Latinceye kıyas edilirse, Fransızcadan daha az müsait olan bir dildi.¹⁵³

Problemin temelinde aruz vezni meselesi vardır ve Tanpınar’a göre Türk dilinin vezne uyum sağlama çabası önemli bir olaydır. Bu durum, ikilik sorununu beraberinde getirmiş olsa da zorluklar zamanla aşılmış ve şairlerin çabasıyla daha uyumlu formlar oluşturulmuştur. Şairlerimiz 15. yüzyıldan itibaren aruza ve İran edebiyatının poetik anlayışına, kültürel unsurlarına çok daha yaklaşmışlardır. Tanpınar, bu şiirsel özelliklerin bir yönüyle dilimizde samimiyetsiz bir durum meydana getirdiğini de öne sürer. Diğer yandan, Necati ve Baki gibi şairler şehirli Türkçesini kullanmaya başlayınca, şiir anlayışında İstanbul lehçesi teşekkül

¹⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s. 19.

¹⁵³ a.g.e., s. 19, 20.

etmeye ve gelişmeye başlamıştır, “bu karışık dilin arasından şehirli Türkçesinin zevkini parça parça olsa da bulma[k]” mümkün olmuştur. Ardından Nef’i ve Yahya Efendi gibi şairler sayesinde aruzun Türkçeyle uyumu güçlenir ve nihayet Türkçe aruz ahengi benimsenir.¹⁵⁴ Tanpınar, bütün bu gelişmelere rağmen yine de eski şiirin gerçek bir dil zevkine ulaşamadığını savunur, bunu da kelime zevkine önem verilmesine rağmen sağlam bir lügat anlayışının olmamasına bağlar, sanatçının eleştirisi bir bakıma poetik mevzuların ilmi sahada ihmal edilişi üzerinedir:

Eski edebiyatımız üzerinde, kendi devrinde yazılmış ve onun meselelerini dikkatle ele alan hiçbir esere tesadüf edilmez. Hâlbuki İslam kültüründe bunun örnekleri vardı. [...] Medrese kültürüyle yetişmiş şairlerimiz bu kitapları ve Fars dilindekileri okuyorlar, onlardaki belâgat meselelerini bizim dilimize olduğu gibi tatbik ediyorlardı. Fakat bu meseleleri dilimize mâl etmek akıllarından geçmiyordu.¹⁵⁵

Divan edebiyatının Arapça ve Farsça ile olan etkileşimlerini ve bu dilsel kaynakların hangi açılardan klasik şiir anlayışını etkilediğini ele alan araştırmacılardan biri de Ömer Faruk Akün’dür. Ona göre divan edebiyatı, “nazari ve estetik esaslarını İslami kültürden alarak meydana” gelse de özellikle, en güçlü ve sürekli etkiyi Fars edebiyatından alarak şekillenmiştir, “Arapça-Farsça kelimelerin geniş ölçüde yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürmüş bir edebiyat geleneği[dir].”¹⁵⁶ Akün, yaptığı bu değerlendirmeden sonra meseleyi şu sorularla açıklamaya çalışır:

Türk edebiyatı, Türk dilinin yayıldığı sahaların hangisinde ve hangi zamanda ifadesi, vezni, şekilleri, motifleri, duyuş tarz ve zevkleriyle bu edebiyatı nasıl benimsedi? Kendi geleneklerine uymayan bu edebiyata nasıl adapte oldu? Fars edebi kültürünü almış Türk münevveri başlangıçta hemen Türkçe mısralarla onu denemeye çalıştı mı?¹⁵⁷

Akün, tarihsel evrelerdeki edebi anlayışları, üsluplar arası etkileşimleri dikkate alarak bu soruları cevaplamaya çalışır; bununla birlikte tıpkı Tanpınar gibi geniş bir kültür coğrafyasının şiirsel özelliklerini, dil üzerinden aktarılan poetik unsurları ve bunların Türk edebiyatına nasıl tesir ettiğini de göstermeyi amaçlar. Yüzyıllar boyunca vezin sisteminin etrafında gelişen ve sürdürülen bir şiir anlayışı oluşmuştur. Tanpınar’ın düşüncesine yakın bir bakış açısıyla, İslami edebiyatların ortak vezni olan aruzun divan şiirinin üslubunu ve lügatini şekillendirdiğini, aruz vezninin benimsenmesiyle başlayan sürecin, divan şiirinin

¹⁵⁴ a.g.e., s. 20, 21.

¹⁵⁵ a.g.e., s. 21.

¹⁵⁶ Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı”, *DİA*, c. 9, 389.

¹⁵⁷ a.g.e., s. 390, 391.

musikisini ve estetik gelişimini etkilediğini söyler. Poetik unsurlardan kafiye'nin kullanımı ise şairin hünerini göstereceği ölçütlerden biridir. Kafiye'yi bütünleyen redifler de şairin ifade imkânlarını, Türkçe'nin söyleyiş özelliklerini kolayca deneyebildiği “ana dilde kendisini bulduğu bir tarafıdır.”¹⁵⁸

Walter Andrews ise sözdizimsel analizlere odaklanarak gazel türünün poetik yapısını çözümlmeye çalıştığı *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı eserinde klasik edebiyatın Arapça ve Farsça'yla olan ilişkisine şu şekilde değinir: “Divan şiirinin, kendisinden önce veya kendisiyle aynı anda gelişen Fars, Arap ve Türk geleneklerinin yanı sıra, kendi geleneğine de ağırlıkla yaslandığını (ve ondan beslendiğini) söylemek aslında aksiyomatik (zorunlu, temel doğrular) bir tezdur.”¹⁵⁹ Andrews, Osmanlıcanın Arapça ve Farsçayla olan ilişkilerindeki kesinliği kabul eder, ancak kimi edebiyat tarihçilerinin bu edebiyat geleneği hakkında yaptığı kısıtlı değerlendirmeleri, benzer çıkarımlarda bulunmalarını eleştirir. Andrews'ün amacı konuya farklı bir yaklaşım getirmektir, o edebiyat tarihi çalışmalarında şiir geleneğine dair mevzuların, tarihsel metinler ve şairler dizisi olmak üzere belli bir işleyişle incelendiğini söyler. Bu işleyiş bazı yenilikler ilave edilmiş olsa da düzen hemen hemen aynı sistem üzere değerlendirilmiştir.

Andrews, öncelikle belirli politik ve kültürel yargılarla oluşan klişe yorumlara, bazen doğru bazen de yanlış izlenimler üzerine kurulan kanıksanmış eksik yargılar içeren değerlendirmelere ve yer yer edebiyat tarihçiliğine dikkat çeker. Örneğin Gibb, divan şiiri geleneği hakkında “bu uzun dönem boyunca, ona [Osmanlı şiirine], yetiştiği dar okul dışında hiçbir sesin ulaşmadığını; Fars kökenlerden doğup, sonuna kadar da bu ana gövde içinde kaldığını” bu durumun sonucu olarak “ölü bir kültürün durgun bataklığına sürüklenip kaldığını” söylemiştir.¹⁶⁰ Andrews, bu alıntının ardından Fuat Köprülü'de tespit ettiği benzer bir görüşe yer verir: “Ruhumuzun hamlelerini anlatmayan, duygularımızı tıpkı hayatta olduğu gibi saf ve derin bir surette duyurmayan, elemelerimizi, felaketlerimizi, ahlaki yaralarımızı açık açık aksettirmeyen bir edebiyat, hayat ile rabitasız ve sahte bir edebiyattır.”¹⁶¹ Andrews, ses getiren çalışmalar arasından seçtiği birbirini destekleyen bu yorumlardan sonra şu eleştiriyi yapar:

Bunlar, yalnızca en etkili ve en çok yankı uyandırmış seslerden seçilmiş örneklerdir; bu görüşe karşı çıkanların en yüreklipleri bile sonunda şöyle der gibidir: “Evet, ama

¹⁵⁸ a.g.e., s. 402.

¹⁵⁹ Walter Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, çev. Tansel Güney, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), s. 24.

¹⁶⁰ a.g.e., s. 28.

¹⁶¹ a.g.e., s. 28-29.

Fars edebiyatını taklit ederken harika bir iş yapmıştır, sahteliği de çok güzel bir sahteliktir.” Şurası bir gerçek ki, yukarıda dile getirilen görüş, yerleşmiş eleştiri ölçütünün ayrılmaz bir parçasıdır. Yine de bana öyle geliyor ki, bu görüş tamamen yanlıştır.¹⁶²

Yazar bu noktada, geleneğe göstergebilimsel açıdan yöneleceğini, yani geleneğe ve onu oluşturan metinler toplamına, anlam ve metin karakterine sahip kendilikler olarak yaklaşp yorumlayacağını dile getirir.¹⁶³ Andrews, meselelerin artık daha farklı yorumlanması gerektiğini gazel türü üzerinden yaptığı analizlerle göstermeye çalışır.

Andrews, gazel türünü ele alırken temelde bu dünya ve öte dünya olmak üzere iki düzlemde değerlendireceğini belirtir; bu çerçevede belirlediği “tasavvuf-din, otorite, sosyal hayat ve duygu” başlıklarından hareketle seçtiği gazelleri analiz eder. Ayrıca, Andrews’ün gazelleri incelemek için seçtiği konu başlıklarıyla Tanpınar’ın bahsi geçen konuya ilişkin düşünceleri arasında benzerlikler vardır. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, divan edebiyatının genel özelliklerini incelediği giriş yazısının devamında Tanpınar, klasik anlayışın imaj ve anlam boyutuna da değinmiştir. Aşk merkezli hayal sisteminin tek yönlü anlaşılabilmesi gerektiğini ifade etmiş, bizzat sevgiliye ve aşığa atfedilen özelliklerin, bunların etrafında gelişen imaj ve anlam düzeyinin hem iktidar düzleminde hükümdar ve saray çevresi birlikteliğiyle hem peygamber veya din büyüklerinin manevi alemiyle hem de sosyal ve ferdi hayatla ilişkili olarak açığa çıktığını belirtmiştir:

Bu sevgiliye ait bütün vasıfların bir kısmı Peygamber için söylenmiş naatlarda ve Peygamber’e yakın olan din adamları vasfındaki manzumelerde çok rahmanileşmiş şeklinde, hükümdar, vezir ve şeyhülislam kasidelerinde şuhluk çizgisi tamamıyla hür iradeye, kahramanlığa ve hikmete, bilgiye geçmek şartıyla hemen hemen aynıyla bulunur. [...] Bu kademelerin hepsi aynı tarz istiarelerle ifade edilir.¹⁶⁴

Tanpınar’a göre bu mecaz sisteminin “her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir alemin ifadesidir” dolayısıyla “din, kozmik alem, siyasi rejim, ferdi hayat bu silsileye göre derece derece” birbirine yansır.¹⁶⁵

Walter Andrews, mazmunlara dair düşüncelerinde ise belli mazmun ve ifadelerin pek çok şiirde tekrarlanmasının olumsuz bir durum olmadığını aksine geleneğin bu tutumunun şaşırtıcı sonuçları olduğunu ifade eder: “Şiir kimyasının sınırlı sayıdaki unsuru, öylesine büyük bir hüner ve ustalıkla bir araya getirilmiştir ki, çoğu zaman insanı şaşkına çeviren bin

¹⁶² a.g.e., s. 29.

¹⁶³ a.g.e., s. 24, 25.

¹⁶⁴ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 26, 27.

¹⁶⁵ a.g.e., s. 27.

bir anlam inceliği, müthiş bir anlam zenginliği çıkar ortaya.”¹⁶⁶ Andrews, yeni bir bakış açısıyla gazellerin poetik yapısını belirlemeye çalışır, göstergebilim kuramından yola çıkarak meseleleri incelerken gazeldeki sözdizimsel serbestliğin bir belirsizlik potansiyeli açığa çıkardığını, tam da bu belirsizliğin anlamı zenginleştirme gücüne sahip olduğunu iddia eder, gazelin bu çok yönlü okumalara müsait yapısını detaylıca irdeler.

Victoria Holbrook ise *Aşkın Okunmaz Kıyıları* başlıklı çalışmasını, “Osmanlı Türk mesnevisinin poetikasını konu alan bir ilk deneme”¹⁶⁷ olarak tarif eder. *Hüsn ü Aşk* mesnevisine ilişkin araştırma yaparken Osmanlı edebiyatının temeline inerek poetik alana dair geliştirilen söylemleri sorgulamayı göz ardı etmez. Holbrook’a göre, “bir yorum topluluğu, kendi edebi geleneği olarak sahiplendiği şey üzerinde düşünürken bir poetika da tasarlar.”¹⁶⁸ Holbrook, Osmanlı edebi anlayışının poetik dinamiklerini incelerken oryantalist söylemlerden itibaren indirgemeci bir yorum sürecinin geliştiğini belirtir ve bu süreci takip eden yazarların da bu alana dair bir poetika tasarlayamadığını ima eder. Osmanlıdan ayrılan diğer devletlerin de bu edebi alanı sahiplenmediğini kastederek devamında şunu söyler: “Şimdilerde Türkiye'nin sahiplenme sürecine girdiği söylenebilirse de hiçbir devlet Osmanlı kültürünü kendi geçmişi olarak kurmamıştır.”¹⁶⁹ Burada “zorluk” etiketine değinir yazar. Osmanlı edebiyatının, Osmanlı Devleti’ni ima ettiği için zorluk söyleminin üretildiğini, bunun da bir örtmece olduğunu, ayrıca bu durumun poetik anlayışların değerlendirilmesi konusunu sekteye uğrattığını belirtir.¹⁷⁰ Mesnevi geleneğinden hareketle bir poetikanın peşine düşen Holbrook, Osmanlı edebiyatının ardından poetik bir çerçeve oluşturulamamasını ya da bir edebiyatın eşikte kalma durumunu genel olarak şu şekilde özetler: “Arapça kökenli Osmanlı alfabesinin yerine Latince temelli modern bir alfabeyi geçiren 1928 tarihli ‘Alfabe Kanunu’, okuma alışkanlıklarında ve geçmişle kurulan bağlantılarda belirleyici bir kopuşa yol açtı; dil reformu ve eğitim politikaları da bu kopuşu derinleştirdi”¹⁷¹. Tanzimat Dönemi’nden itibaren eleştiri ve poetik yazın pratiğinde bir artış dikkat çekmeye başlasa da Osmanlı edebi estetiği o günlerde ve uzun yıllar sürecektir zorluk düşünceleri arasında sönük kalmış ya da yeni bir poetik aşamaya geçerken bilinçli olarak yadsınmıştır, dolayısıyla klasik poetik anlayış uzun yıllar ihmal edilmiş, konuların akademik düzeyde ele alınma süreci de gecikmiştir.

¹⁶⁶ Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, s. 54.

¹⁶⁷ Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, s. 11.

¹⁶⁸ a.g.e., s. 12.

¹⁶⁹ a.y.

¹⁷⁰ a.g.e., s. 46.

¹⁷¹ a.g.e., s. 13.

Holbrook, bu mesnevi çalışmasında, *Hüsn ü Aşk*'ın aynı zamanda bir poetika içerdiğini, daha açık bir ifadeyle bu metnin “etkilenme olasılığı kapsamı”nda düşünüldüğünü yani Galib’in, edebi intihal düşüncelerine karşılık bir “özgünlük poetikası” ileri sürmüş olabileceğini söyler.¹⁷² Yazarın, Şeyh Galib’in poetikasına dair tespitlerinden biri de şudur: “[Şair] Şiirin, Allah’ın kanıtlanmasını mümkün kılan bir dilsel kip olduğunu ve şairin de gerçek olanı ayırtetme yeteneğine sahip olduğunu ileri sürer.”¹⁷³ Holbrook, metnin poetikasını, metinlerarasılık konusuna odaklanarak bir alımlanış hikayesi üzerinden ve eleştirel çözümlemelerle açığa çıkarıp değerlendirir.

Berat Açı, “Osmanlı’da Estetik ve Poetika: Kelam, Mucize ve Zorunluluk” adlı makalesinde, şiir ve estetik konuları üzerinde durarak divan edebiyatının poetik meselelerini, şiirin meşruiyeti ve şiirin zorunluluğu şeklinde iki aşamada değerlendirir. Şiirin meşruiyetine ilişkin tartışmaların temelinde Kur’an’ın yer aldığını belirtir. Lâmi’î, Taşlıcalı Yahyâ, Sıdkî Paşa ve İzzet Molla gibi şairler dibacelerinde; Necm Suresinin 3. ve 4. ayetlerinden yola çıkarak Kur’an’ın şiir olmadığını vurgularlar. Kur’an’ın şiir ve peygamberin şair olmadığı konusunu Âşık Çelebi, Latifi, Lâmi’î, Fuzulî, Taşlıcalı Yahyâ ifade Kur’an’daki ilgili ayetlerden hareketle ifade ederler ve birçok Osmanlı şairi zaten bu konuya hakimdir.¹⁷⁴

Üzerinde durdukları diğer bir önemli konu ise şairleri ilgilendiren Şuarâ suresinin 224. ayetiyle ilgilidir. Bu ayetin “şairlere gelince, onlara da yoldan sapmışlar uyarlar” mealini dikkate alan ve yine aynı surenin 227. ayetinin “ancak iman edip dünya ve ahiret için yararlı işler yapanlar, Allah’ı çokça ananlar ve haksızlığa uğratıldıktan sonra kendilerini savunanlar başkadır”¹⁷⁵ hükmü üstüne düşünen şairler dibacelerinde, bizzat şiirin kendisinin değil hangi amaçla kullandığına istinaden şairin yerildiğini anlatırlar. Böylece şiir yazmanın caiz olduğu konusunu açıklığa kavuşturup bazı hadislerle de bunu kanıtlama yoluna giderler.¹⁷⁶ Açı, Osmanlı şairlerinin söz konusu tutumunu şöyle yorumlar:

Bu tartışmaların ardından Osmanlı şairleri, özellikle de on altıncı yüzyıldan sonra şiirin meşruiyeti meselesini halletmiş görünmektedirler. [...] Osmanlı şairleri artık şiir ve şiir yazmanın önünde herhangi bir engel görmüyor gibidirler. Yine de bu düşüncelerini delillendirme ihtiyacı hissetmiş olmalıdırlar. Bu konuda çoğunlukla

¹⁷² a.g.e., s. 201, 202.

¹⁷³ a.g.e., s. 175.

¹⁷⁴ Berat Açı, “Osmanlı’da Estetik ve Poetika: Kelam, Mucize ve Zorunluluk”, İlem 2018-2019 Açılış Konferansı’nda sunulan bildiri, (2018), s. 10, 11.

https://www.ilem.org.tr/media/kitapcik-2018-19-ilem-acilis-konferansi_web--.pdf

¹⁷⁵ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri>

¹⁷⁶ a.g.e., s. 11, 12.

peygamber efendimizin hadislerine müracaat ederler çünkü Osmanlı şairleri öncelikle kendilerini iyi birer dindar olarak sunmayı tercih ederler.¹⁷⁷

Osmanlı edebiyatında, 16. yüzyıldan sonra poetik bilinç daha da gelişmeye başlamıştır ve şiir estetiğine dair bazı kavramlar ön plana çıkmıştır. Açıl, bu bağlamda tespit ettiği i'câz, acz ve mucize kavramlarının şairler tarafından estetik düzeyde kullanıldığını belirtir: “Dolayısıyla Osmanlıların estetik anlayışına kattıkları ilk önemli kavram i'câz kavramı gibi görünmektedir. Nitekim, Mine Mengi de i'câzın ‘estetik bir ölçüt; daha doğrusu şairin estetik beklentisi, amacı, şiirde ulaşmayı istediği son nokta, en üst basamak’ olduğunu dile getirmektedir.”¹⁷⁸ İslam itikadının mucize olgusuna gönderme yapan, mucizeli söyleyişe ilişkin çok sayıda şiir örneğiyle karşılaşılır.

Açıl, makalesinde *Hüsn ü Aşk* mesnevisine odaklanmıştır, poetik meseleler dolayımında, mesnevide şiir ve zorunluluk konusu üstüne iki özellik tespit ettiğini belirtir. Bunlardan ilki *kelam delilidir*, bu konu üstüne beyitler “Bahs-i Evvel der-Vücûd-ı Sühan” bölümünde yer alır. Kelam delili olarak yorumlanan beyitlerde, kelamî bir tartışmaya göre Mutezile düşüncesinin aksine, “Kün fe-yekün” gereğince sözün ya da sözel yaratmanın sürekli yeniden meydana geldiği konusuna yer verilir. Örneğin “Evsâf-ı Hudâya gayet olmaz / Feyz-i sühana nihâyet olmaz” beytinde yaratmanın ve sözün sonsuzluk yönü vurgulanır. Allah’ın sıfatlarının sonunun olmadığı, sözün feyiz ve bereketinin de sürekli olduğu çünkü onun da Allah’ın kereminden kaynaklandığı ifade edilir.¹⁷⁹ İkinci bölüm ise *belagat delili* olarak adlandırılır, sözün zorunluluğuna dair meseleler “Bahs-i Sâni der-Lüzûm-ı Sühan” başlığı altındaki beyitler arasında yer alır. Burada, şiirin ve sözün zorunluluğu temellendirilir. Kur’an’ın yani ilahi sözün anlaşılması şiir ve fesahate bağlıdır, başka bir deyişle şiir ve fesahati en iyi anlayacak olan şairler olduğu için onların varlığı da zorunlu olarak görülür.¹⁸⁰

Açıl, Osmanlı şiirinin poetik anlayışlarını sorguladığı bu yazısında öncelikle İslam estetiğinin izlerini takip eder ve Yeni Platonculuğun önde gelen temsilcisi Plotinus’un İslam filozofları üzerindeki etkisini değerlendirir. Platon ve Aristoteles’in felsefesinden aldığı birtakım unsurları kendi felsefi argümanlarıyla sentezleyen Plotinus’un düşüncesi, İslam estetiğine her şeyin Bir’den meydana gelip geliştiği yani Tanrı’dan taşıdığı düşüncesi şeklinde yansır, yani İslam estetiğinde bu anlayış sudur teorisi şeklinde varlığını sürdürür. İslam sanat

¹⁷⁷ a.g.e., s. 12.

¹⁷⁸ a.y.

¹⁷⁹ a.g.e., s. 21, 22.

¹⁸⁰ a.g.e., s. 23-27.

düşüncesi ve estetiği bu bakış açılarının etkisiyle gelişmeye devam eder ve bu fikirler dolayısıyla Osmanlı şiir estetiğini de etkiler. Şeyh Galib'in poetik düşüncesinin temelinde ise ehl-i sünnetin düşüncesine göre sözün sürekliliğinin Tanrı'dan alınan feyzle her an yenilendiği düşüncesi yer alır. Galib ise bu bağlamda, sözün zorunluluğu meselesini eserinde gündeme getirerek poetik düşüncesini açığa vurur. Başka bir ifadeyle, sözel yaratımdaki süreklilik ve sözdeki yenilik mazmunlardaki yenilikleri de etkileyecektir.

1.3.1. Divan Edebiyatının Poetik Metinleri

Divan edebiyatındaki bazı edebi türler, şiirsel alana dair çeşitli bilgiler verip şiir estetiği üstüne değerlendirmelerde bulunur. Bu eserler arasında öne çıkan metinler şunlardır: divan dibaceleri (nazım ve nesir olarak), şair hakkında bilgiler veren ve şiir üstüne yorumlar içeren tezkireler, belirli gazeller, mesneviler ve kasidelerin fahriye bölümleri. Bu metinlerde karşılaştığımız şiire yönelik bilgiler, klasik geleneğin poetik birikimini yansıtmakla beraber şiir sanatına dair düşüncelerin dönemin koşullarında nasıl değerlendirildiğini de gösterir.

Dibaceler, edebi geleneğe dair önemli bilgiler içeren metinlerdir. Ancak burada kaleme alınan sanat verileri, birer sanat yorumu içerse de kapsamlı bir edebiyat tasavvuru inşa etmezler. Sanatçılar, sanata dair düşüncelerini İslam esaslarına ve düşüncesine uygun bir çerçevede ifade ederler. Hakan Sazyek'e göre, aslında özgün birer metin olan dibaceler “şairlerin nesir tarzında da hünerlerini gösterme arzusunun ürünü[dür.]” Sazyek bazen manzum olarak yazılan “bu tarzı, yeni Türk edebiyatına özgü manzum poetik ön söz tarzının öncüsü olarak görme[nin] güç”¹⁸¹ olduğunu ifade eder. Çalışmanın yönünü daha anlaşılır kılmak, türe ait özellikleri daha iyi kavramak için dibacelerin poetik niteliklerini incelemek gerekir.

Klasik şiir anlayışına dair bilgiler içeren dibaceler¹⁸² kimi zaman mensur kimi zaman manzum kimi zamanda manzum-mensur karışık şekilde kaleme alınan metinlerdir. Bu metinlerde “İslamiyet'ten sonra şiirin ve şairin durumu, vahiy ve ilhamın karşılaştırılması, peygamberlerle şairin farkı, şairi divan tertibine yönelten amiller, şairlerin birer tenkit mahiyetinde olan birbirleri hakkındaki telakkileri, özel anekdot ve nakiller[i]”¹⁸³ ele alınır. *Türkçe Divan Dibaceleri* adlı eserinde, otuz sekiz şairin yazmış olduğu kırk dibaceyi

¹⁸¹ Sazyek, “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler”, s. 12, 13.

¹⁸² Dibace kelime anlamı olarak çeşitli özellikleri olan bir kumaş cinsi olan Farsça “dibâ” kelimesinden türemiştir, Tahir Üzgör, bu kelimenin anlamlarından hareketle şu değerlendirmeyi yapar: Buradan da mecazi olarak “her nesnenin yüzü ve başlangıcı”, “kitabın başına yazılan başlangıç, önsöz” gibi manalar doğmuştur. Tahir Üzgör, *Türkçe Divan Dibaceleri*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), s. 3.

¹⁸³ Tahir Üzgör, “Dibâce”, *DİA*, c. 9, 278.

inceleyen Tahir Üzgör, bu dibacelerde hangi konuların ne türden bir sıralamayla ele alındığını tespit eder. Fuzuli ve Taşlıcalı Yahya örnekleri üzerinden dibacelerin içeriğine ve kompozisyon şemalarına bakalım:

Fuzuli: Şairlerin İslam olanlarını necat sahiline çekmiş olan mütekellim-i nutk-âferîn'e hamd, Peygamber'e selâm, ilme yönelme, Ali Şîr Nevayî'de olduğu gibi, Farsça dîvân dîbâcesinde de bahsettiği üzere, dünya güzellerinin cezbisine kapılarak şiire yönelme, şiir ve gazel hakkında görüşler, dîvân tertip ediş, şiirinde Rum'un ve Tatar'ın elfaz ve ibarelerinden süs bulunmamasından dolayı özür dileme, kendi şiirinin değerini ve bunun sebeplerini şairane bir şekilde açıklama. **Taşlıcalı Yahyâ:** Besmele, hamd, tevhid, salât ü selâm, şiir hakkında ayetler ve telakkiler, II. Selim'e medhler, kendi memleketi ve sanatını vafdediş, Vezir Ahmed Paşa'yı övme.¹⁸⁴

Murat Sivri, *Türkçe Divan Dibacelerine Göre Divan Şiiri Poetikası* adlı çalışmasında, incelediği dibacelerde işlenen konulardan yola çıkarak tespit ettiği başlıklarla, dibacelerin ilgi alanında olan meseleleri gösterir:

İslâm Şiire ve Şaire Karşı Değildir, Şairlik Allah'ın Lütfudur, Kur'an Şiir Hz. Muhammed de Şair Değildir, Şiir İkinci Plandadır, (Divan Şiiri) Gelenekçi Bir Yapıya Sahiptir, Ehil Kimseler Tarafından Eksiklikleri Giderilmeli ve Düzeltilmelidir, Kalıcı Olmalıdır (Birçok şair şiirlerinin kalıcı olması için divan tertip ettiğini veya dostlarının bu teklifle kendilerine divan tertip edilmesi isteği ve ısrarında bulunduklarını beyan ederler), Şiirde Orijinallik ve Yenilik Olmalıdır.¹⁸⁵

Dibacelerin çoğunda divanların hangi sebeplerle tertip edildiği de anlatılır. Tahir Üzgör, şairlerin divan tertip etme niyetlerini de inceler ve bu yönelimleri ise üç grupta sınıflandırır. Birinci grupta yer alan şairler padişahın ya da mevki sahibi şahısların temennisi üzerine yazdıklarını ifade ederler. İkinci gruptaki şairler ise -herhangi bir menfaat beklentisi olmaksızın- dostlarının ısrarları üzerine yazdıklarını ifade ederler, üçüncü grupta yer alan şairler ise daha farklı sebeplerle niçin divan tertip ettiklerini açıklarlar.¹⁸⁶ Dibaceler, edebi konular hakkında bilgi edinebileceğimiz önemli veriler içeren kaynaklardan biridir. Fuzulî, şiir üstüne düşüncelerini ifade ettiği dibacesinde; Allah'a hamd ve sena, geleneğe göre peygambere övgü ve padişaha iltifatla başlayan kuralları uyguladıktan sonra, şiir sanatının belli özelliklerinden, bu sanatın güzelliklerinden ve faydalarından bahseder. Daha sonra şiir zevkini nasıl kazandığını, şiirde ilmin önemini dile getirir. "Zira ilimsiz şiir temeli sağlam

¹⁸⁴ Üzgör, *Türkçe Divan Dibaceleri*, s. 15.

¹⁸⁵ Murat Sivri, "Türkçe Divan Dibacelerine Göre Divan Şiiri Poetikası", (Doktora Tezi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021), s. 414- 419.

¹⁸⁶ Bkz. Üzgör, *Türkçe Divan Dibaceleri*, s. 10.

olmayan bir duvar gibi olur ve temelsiz duvar da gayet değersiz olur.¹⁸⁷ Şiirde kazanılacak olgunluğun ise Allah'ın yardımıyla gerçekleşebileceğini ifade eder.

Klasik alana ilişkin şiirsel meseleleri barındıran türler arasında tezkireler, edebi etkinlik alanına dair bilgiler veren ve dönemin sanat anlayışını yansıtan eserlerdir. Osmanlı sanat sahasına, Arap ve Fars ekolü aracılığıyla gelen tezkire, günümüz biyografi türüyle benzer özellikler taşısa da barındırdığı bilgiler ve düzenleniş biçimi itibarıyla farklı niteliklere sahiptir. Mustafa İsen, tezkire geleneğinin niteliğini şu şekilde değerlendirir:

Osmanlı alanında XVI. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadar hiç kopmadan ve boşluk bırakmadan sürüp giden bu gelenek sayesinde kalbur üstü hiçbir şairimiz yoktur ki onunla ilgili yazılı hiçbir biyografik bilgiye rastlanmasın. Kuşkusuz tezkirelerde verilen bilgiler, bugünkü biyografi ölçülerine göre eksiktir. Ama başka uygarlıklarla mukayese edildiğinde bu anlayış kendi çağının çok önündedir.¹⁸⁸

Tezkirelerin önsöz bölümünde, klasik anlayışa uygun şekilde Allah'a hamd ve peygambere dua edilir ve sonrasında yazar eseri niçin kaleme aldığı konusu üstünde durur. Ayrıca Kur'an'da bahsi geçen şair ve şiir hakkındaki ayetlerin hangi şiirleri kapsadığı üstüne yazılanlar, poetik alanın önemli konuları arasında yer alır. "Bölümde bazan tezkireci eserini hangi yöntemleri kullanarak yazdığını ve eserine girecek isimleri nasıl seçtiğini de anlatır. Bu yüzdendir ki tezkirelerin bir bölümünün mukaddimesi orijinal birer poetika denemelerdir."¹⁸⁹ Victoria Holbrook, şerh ve tezkire geleneğini poetik açıdan değerlendirirken şunları söyler: "Ne şerh ne de tezkire bir edebi geleneğin tamamını kronolojik olarak anlatan bir büyük anlatı değildir; ikisi de çok hacimli olmakla birlikte, şerh tek tek yapıtların zengin anlamları üzerine kurulan bir tür felsefi söylem, tezkire ise tek tek şairlerin yapıp ettiklerini alfabetik sırayla ele alan bir değerlendirmedir."¹⁹⁰ Hakan Sazyek ise "manzum poetik ön söz" tarzını incelediği yazısında, divan edebiyatında poetikanın karşılığı olup olmadığını sorgularken "şiire ilişkin meseleleri irdele[yen]", "manzum metinlerin nicelik ve nitelik durumu hakkında kesin bilgi veren" eserlerin bu sanat anlayışında yeri olmadığını belirtir.¹⁹¹ Bize göre tezkireler, her ne kadar klasik şiir anlayışına ve estetik değerlerine dair kapsamlı tasavvurlar sunmasa da içerdiği fikirlerle bugüne önemli poetik veriler taşımıştır.

¹⁸⁷ a.g.e., s. 277.

¹⁸⁸ Filiz Kılıç ve diğer., *Şair Tezkireleri*, ed. Mustafa İsen (Ankara: Grafiker Yayıncılık, 2009), s. 5.

¹⁸⁹ a.g.e., s. 12.

¹⁹⁰ Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, s. 33.

¹⁹¹ Sazyek, "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler", s. 12.

Filiz Kılıç, Riyazi tezkiresinin mukaddimesindeki şiir ve şair hakkında düşünceleri incelerken onun diğer şairlere kıyasla farklı bir tutum geliştirdiğini, okuru sıkmamak için meseleleri uzun uzadıya yazmadığını, çoğu şairin divanını inceleyerek yeni söyleyişlere yer verdiğini ve şairi şairlik taslayanlardan ayırdığını belirtir.¹⁹² Riyazi şiir üstüne değerlendirme yaparken Türkçe şiir söyleme meselesine de gündeme getirmiştir. Ona göre erken dönem şairlerinin söyleyişleri tutuktur, ancak güzel söyleyişe gitgide önem vermişlerdir. Şiirde mana konusu üstüne de farklı bir bakış açısı sunmuştur; Kılıç, Riyazi'nin değerlendirmesini şöyle özetler:

1. Manada yaratıcılık
2. Önceki manayı güzel bir söyleyişle yeniden söyleme
3. Önceki manayı başka manalarla aktarmak. Bunu yaparken, öncekinden iyi yapanlar makbul görülür, eşit seviyede yapanlar reddedilmezler. Fakat öncekilerden aşağıda bir seviyede söylenenleri de makbul görmez.
4. Mukaddimeden sonra I. Ravzada şair sekiz padişah, II. Ravzada ise şairler anlatılır.¹⁹³

Osmanlı edebiyatının poetik yazın sürecini belli örnekler üzerinden incelemeye, temel niteliklerini göstermeye çalıştık. Bu bağlamdaki bilgilerin bir kısmı da edebiyat nazariyesi kapsamında ifade edilir. Kazım Yetiş, *Belagattan Retoriğe* adlı çalışmasında, Türk edebiyatındaki edebiyat nazariyesi üzerine yazılan eserleri tespit eder.¹⁹⁴ Klasik Türk edebiyatında edebiyat bilgisi, belagat ve retorik alanlarında yazılan eserlerin, Batı edebiyatına kıyasla oldukça az olduğunu söyler: “Halbuki Batıda, eski Yunan’dan başlayan zengin bir telifat vardır. Aristoteles’in M. Ö. 345’te yazdığı *Retorika*’sından itibaren yüzyıllar içerisinde pek çok kitap yazılmıştır.”¹⁹⁵ Poetik alanı ve teorik zemini geliştirecek türden eserlerin yeterli seviyede olmayışı edebiyat teorisini ve gelişimini, daha farklı poetik anlayışların ortaya çıkmasını sekteye uğratmış olabilir. Öte yandan, Türk edebiyatında bu

¹⁹² Kılıç ve diğer., *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, s. XXXI.

¹⁹³ a.y.

¹⁹⁴ Bu literatürün en önemlilerinden birkaçına yer verelim: “Türk edebiyatında Türkçe olarak yazılmış edebiyat bilgileri veya bazı edebiyat terimlerini izah niteliğindeki ilk kitap, Akkoyunlular zamanına yaşayan Şeyh Ahmed el-Bardahî’nin 1502’de kaleme aldığı *Kitâbü Câmîi Envâi’l Edebi’l- Farisî* adlı kitabının fi’s Sanâiyi’l Edebiyye mine’l – Arûz ve’t-Ta’miye” başlıklı beşinci bölümüdür. Bu bölümde bazı edebi sanatlar, şiir neveleri, aruz ve muamma söz konusu edilmektedir. [...] XVII. yüzyıl şairi İsmail Ankaravî, Telhîs’i okumak isteyen öğrenci-dervişleri için *Miftâhu’l Belâga* ve *Mısbâhu’l Fesâha* adını verdiği eserini hazırlar. Bütün edebiyat tarihimiz içinde belagat anlayışına bağlı olan ilk kitap budur. [...] eserde “söz” üzerinde durulduktan sonra kelime, kelâm, isnad, belâgat ve fesahat kavramları, ilm-i beyân, “akşam-ı şiir, ilm-i bedî, ilm-i inşâ, “hutbe” ve mekâtîp konuları ele alınır. Böylece fesahatin muhtevası ile ilm-i meânî dışında belâgatın muhtevasını yanında nesir, hitabet, mektup da söz konusu edilmiş olur.” Kazım Yetiş, *Belagattan Retoriğe*, (İstanbul: Kitabevi, 2006), s. 14.

¹⁹⁵ a.g.e., s. 12.

alana dair eserlere yeterince önem verilmemiş olması belli açılardan bir yetersizlik olarak görülse de sanat anlayışları ve paradigmaları birbirinden farklı olan Batı ve Doğu medeniyetinin estetik birikimi, sanatı algılama ve yansıtma biçimlerinin farklılığı dikkate alınarak bu farklılık içeren süreçlerin kendine özgü zenginlikler içerdiği de göz önünde tutulmalıdır.

Bütün poetik süreçlere ve edebi gelişime dair bilgi ve anlayışlara odaklandığımızda özetle şunu söyleyebiliriz: Divan edebiyatı yüzyıllar boyunca Farsça ve Arapça etkisinde gelişim göstererek şekillenen, dini ve tasavvufi temellere dayalı şekilde varlığını sürdüren bir edebiyattır. Divan edebiyatının poetik sistemi İslam'ın esaslarıyla doğrudan ilişkilidir. Şiir estetiğine ilişkin meseleler, İslam düşüncesiyle uyum içinde ele alınır ve bu noktada sanatçıların ve araştırmacıların ölçütü Kur'an'daki ilgili ayetler ve bunları destekleyen hadislerdir. Bununla birlikte, dibaceler ve tezkireler, belagat ve fesahat kitapları da poetik alana dair önemli bilgiler ve değerlendirmeler içermektedir. Bu edebi anlayışı değerlendiren birtakım eserler poetik yazın sürecinin bir parçasıdır. Osmanlı edebiyatında daha sistemli bir edebi eleştiri geleneği ya da müstakil poetika niteliğinde daha çok eser yazılmış olsaydı, Tanpınar'ın da vurguladığı gibi sadece belli Farsça belagat kitaplarının çevirisiyle yetinmeseydik, belki bugünkü edebiyat geleneğimizde teorik anlayışlar ve şiirsel etkinlik düzeyi daha gelişmiş olacaktı. Diğer yandan modern dönem araştırmacıları, özgün bir edebi geleneğe sahip olan divan edebiyatına ilişkin poetik yapıyı, modern okuma yöntemleriyle açığa çıkarmaya çalışarak edebiyat teorisine ve eleştirisine, poetik yazın birikimine katkı sağlamaya devam etmektedir.

1.3.2. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”a Kadar Gelişen Poetik Süreç

Tanzimat Dönemi'nden itibaren klasik yaklaşımlarla düşünme ve yazma alışkanlığı adım adım dönüşüme uğramaya başlamış; bu dönemde yazılan poetik eserler, divan şiiri estetiğine dair bazı unsurları eleştirme, reddetme, nadiren de savunma düşünceleri etrafında var olmuştur. Tanzimat Dönemi'nin poetik tasavvuru ise daha çok tenkit metinlerinde, dilde sadeleşme düşüncelerinde ve yine önsöz yazılarında açığa çıkmıştır.

Namık Kemal, tenkit türünün gelişmesine yol açan, bakış açısı ve üslubuyla poetik alanda sağlam bir eleştiri zemini oluşturan sanatçılardan biridir, yanı sıra metinleriyle hem kendi hem de dönemin poetik anlayışına ilişkin önemli veriler sunar. Namık Kemal, *Tasvîr-i Efkar*'da yayımlanan “Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”

(1866)¹⁹⁶ adlı makalesinde divan şiirinin niteliklerine eleştirel bir bakışla yaklaşır ve nasıl bir edebî anlayışa yakın durduğunu göstermeyi amaçlar. Söz konusu makale, daha önce karşılaşılmayan farklı bir perspektife sahiptir, Ömer Faruk Akün’ün ifadesiyle “Türk dili ve edebiyatının meselelerine kendinden önce rastlanmayan bir şekilde toptan bir bakış getir[miştir]” bununla beraber Akün söz konusu makaleyi “eski edebiyata karşı ilk edebî beyanname” olarak nitelendirir.¹⁹⁷ Namık Kemal bu metninde, milli bir birlik ve dilin gelişmesi konuları üzerinde yoğunlaşmış, edebiyat ve dilin gelişimini daima yan yana değerlendirmiş ve edebiyatın duyguları terbiye eden işlevsel rolüne değinmiştir.¹⁹⁸

Recaizade Mahmut Ekrem *Talim-i Edebiyat* (1879)¹⁹⁹ adlı eseriyle edebiyat tarihinde önemli bir konum elde etmiştir. Kazım Yetiş, *Talim-i Edebiyat*’ın edebiyat nazariyesi kitabı olduğunu söyler: “Batılı edebiyatın ilk nazariyesidir. Özellikle tartışmalardan ve bu sırada sarfedilen sözlerden anlıyoruz ki Recâîzâde’nin ve *Talim-i Edebiyat*’ın yeni bir edebiyatın yerleşmesinde ve gelişmesinde büyük payı vardır.”²⁰⁰ Bununla birlikte, R. M. Ekrem örneklerini ağırlıklı olarak yeni edebiyat alanından seçmiş ve bu metinleri değerlendirirken edebiyatın kapsamına edebî tenkit anlayışını da getirmiştir. Ayrıca, bu eserinde “Recaizade Mahmut Ekrem, bizde ilk defa Arapça’dan ayrı bir dil olan Türkçe’nin belagatinin de ayrı olmasından söz ederek milli belagat fikrini ortaya atar. Bunlara, edebiyatın bizde ilk defa *Talim-i Edebiyat*’ta tarif edildiğini ekleyelim.”²⁰¹

Hakan Sazyek ise “*Talim-i Edebiyat*’ın Hatimesi Üzerine” adlı makalesinde, eserin son bölümü olan hatime kısmını ele alır, metnin barındırdığı yeni düşüncelerle gençler üzerinde etki uyandırdığından ve yol açtığı tartışmalar sayesinde Türk edebiyatının modernleşme aşamalarına hız kazandırdığından bahseder. “Dört bölümden oluşan eserin ilk iki bölümü, ‘edebiyat kuramı’nın betimleyici tutumuyla; son iki bölümü de ‘belâgat’ın yargılayıcı yaklaşımıyla yazılmıştır.”²⁰² Hatime bölümü ise dil konusuna ilişkin yeni mevzularla karşımıza çıkar. Dilin kurallarını düzenleme fikri, mevcut karışıklıkların düzelebilmesi için yapılması gerekenler üstüne düşünür, Recaizade’ye göre bu dağınıklığın

¹⁹⁶ *Tasvir-i Efkâr Gazetesi*’nin 416. ve 417. sayılarında neşredilmiştir. Bkz. Ömer Faruk Akün, “Namık Kemal”, *DİA*, c. 32, 364.

¹⁹⁷ a.g.e., s. 373.

¹⁹⁸ a.y.

¹⁹⁹ “*Talim-i Edebiyat*, Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914)’ın Mekteb-i Mülkiye’de verdiği “Edebiyat-ı Osmâniyye” dersinin notlarından oluşturduğu ve ilkin 1879 yılında litografya usulüyle, 1882’de de matbu bir şekilde yayımladığı kuramsal eseridir.” Bkz. Hakan Sazyek, “*Talim-i Edebiyat*’ın ‘Hatime’si Üzerine”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1 (2013), s. 2228.

²⁰⁰ Yetiş, *Belagatten Retoriğe*, s. 542.

²⁰¹ a.g.e., s. 23.

²⁰² Sazyek, “*Talim-i Edebiyat*’ın ‘Hatime’si Üzerine”, s. 2228.

giderilmesinin yolu meselelerin devlet eliyle sistemli olarak düzenlenmesinden geçer.²⁰³ Bu konuda öne çıkarılan ilkeleri dil, biçim ve yenilik ilişkilerini çalışmanın üçüncü bölümünde ele alacağız.

Kazım Yetiş’in, Namık Kemal ve R. M. Ekrem’in eserlerine dair bir tespiti vardır: “Hakikat ve tabiata uygunluk” prensibinin önce Namık Kemal tarafından ortaya konduğunu daha sonra Batı retoriğinin hareket noktası olan bu anlayışın R. M. Ekrem tarafından kaideleştirildiğini belirtir: “Klasik şiirin en çok tenkit edilen taraflarından bir Acemane mübalağalardır. Bilindiği gibi mübalağa, Acemlerin belirgin özelliklerindendir. Buna karşılık hakikat ve tabiata uygunluk da batı rhétorique’inden gelmektedir. Tabiatıyla bu, edebi eserlerin yapısına da etki etmiştir.”²⁰⁴

Ziya Paşa’nın, tenkit bağlamında değerlendirilen “Şiir ve İnşâ” (1868) ile “Harâbat Mukaddimesi” (1874) adlı metinleri edebiyata ve şiire ilişkin çeşitli görüşler içermesi yönüyle dikkat çekicidir. “Şiir ve İnşâ” makalesinde divan edebiyatını reddedip bizim gerçek edebiyatımızın halk edebiyatı olduğunu söyleyerek edebiyatımızda âdetâ ihtilâl yapan Ziya Paşa, daha sonra *Harâbat Mukaddimesi*’nde kapılarını eski edebiyata tekrar açarak tezada düşer.²⁰⁵ Ziya Paşa, “Şiir ve İnşâ” makalesine şiirin genel bir tarifini yapmakla başlar, bazı özelliklerinden kısaca bahseder, mesela şiirde kafiye’nin yeni bir unsur olduğunu söyler; eski Yunanlılar kafiye’yi gerekli görmeden, yalnız vezin kullanarak yazmışlardır der.²⁰⁶ Daha sonra her milletin kendine özgü niteliklere sahip bir şiir anlayışına sahip olduğunu belirtir, devamında “Osmanlıların şiiri nedir” sorusunu sorduktan sonra şu yanıtı verir:

Osmanlı şairlerinin İran şairlerini ve İran şairlerinin de Araplar’ı taklit etmeleriyle melez, karışık bir şey yapılmıştır. Ve bu taklit, yalnız şiir üslubunda değil, belki düşünce ve anlamlara da geçmiştir. [...] taklit etmeyi bir marifet saymışlar ve ‘acaba bizim milletimizin bir dili ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah etmek, düzeltmek mümkün müdür? Burasını asla dikkatle, iyice düşünmemişlerdir.’²⁰⁷

Ziya Paşa, divan şiirinin taklit esaslı bir şiir anlayışı olduğunu ve özgün bir karaktere sahip olmadığını vurgularken nesir türünü de benzer bir kavrayışla yorumlar. Muharrem Dayanç, “Tanzimat Döneminde Eleştiri-I (I. Nesil)” başlıklı makalesinde, “Şiir ve İnşâ”nın temel özelliklerini üç madde ile özetler:

²⁰³ a.g.e., s. 2231.

²⁰⁴ Yetiş, *Belagattan Retoriğe*, s. 543.

²⁰⁵ Muharrem Dayanç, “Tanzimat Döneminde Eleştiri-I (I. Nesil)” *Eleştiri Tarihi*, ed. Rıza Filizok, Muharrem Dayanç, (Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012), s. 51.

²⁰⁶ Önder Göçgün, *Ziya Paşa’nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden, Açıklamalı Seçmeler*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), s. 331.

²⁰⁷ a.y.

- a) Gerçek/asıl Türk şiiri divan şiiri değil, Halk şiirimizdir.
b) Necati ve Bâkî'nin gazelleri, Nedim ve Vâsıf'ın şarkıları İran şiirini taklit yoluyla yazıldığından Osmanlı şiirine dahil edilemez, “melez şiir” kategorisine girer.
c) Gerçek/asıl şiirimiz taşra halkı ile İstanbul ahalisi arasında bulunan şairlerin “nâ-mevzûn” diye beğenmedikleri “avâm” şarkılar, yine taşralarda ve çoğür şairleri arasında deyiş, üçleme ve kayabaşı denilen nazımlardır. Gerçek/asıl inşâmız (nesrimiz) ise Kamus mütercimi ve *Muhbir Gazetesi* tarafından kullanılan “şive-i kitabet”tir.²⁰⁸

Önder Göçgün, Ziya Paşa'nın bu makalesi aracılığıyla halkın zevkine ve diline dönme düşüncesini vurguladığını söyler. Ancak, Ziya Paşa daha sonraki metninde burada ileri sürdüğü fikirlerin arkasında durmaz: “Burada, bizim gerçek şiirimizin *kayabaşı*, *üçleme* ve *deyiş* denilen nazımlar olduğunu söyleyen şair; *Harabat*'da tam bir dönüş yaparak, bu edebiyatımızı küçük görme yoluna gidecektir.”²⁰⁹ Bu metinde dikkat çektiği ve tenkit ettiği konuları daha sonra *Harabât* mukaddimesinde farklı bir tutumla savunacaktır. Bu durum sanat ortamında yeni tenkit konularına zemin oluşturacaktır. Önder Göçgün, *Harabat* önsözünün “manzum bir edebiyat tarihi özelliği gösterdiğini” söyler. Ziya Paşa bu iki eser arasındaki tutarsız düşüncelerinden ötürü, “verdiği bazı hatalı hükümlerle ve böyle bir antoloji ile eski edebiyatı diriltmek istemesi dolayısıyla Namık Kemal tarafından, ‘Tahrîb-i Harâbât’ ve ‘Tâkib’ isimli iki kitapta çok ağır bir şekilde tenkid edil[ecektir].”²¹⁰

Ziya Paşa, üç ciltten oluşan *Harâbat* adlı divan edebiyatı antolojisiyle farklı bir poetik duyarlılık sergiler, söylemlerini bu kez divan şiiri lehine değiştirmiştir. Sanat anlayışını, klasik argümanlara dayandırmış ve divan edebiyatı estetiğini yüceltici fikirler ileri sürmüştür. Eserin özelliklerini ve temel iddialarını biraz açalım: “Kitabın asıl önemli tarafını, manzum bir edebiyat tarihi özelliği gösteren ‘Mukaddime-i Harâbât’ kısmı teşkil eder”.²¹¹ “Mukaddime-i Harâbât”²¹² adlı manzum önsöz dokuz başlıktan oluşur. Mukaddimenin “Sebeb-i Tertîb-i Harâbat” bölümünde Ziya Paşa, şiire olan ilgisini ve yönelimini anlatır. Ziya Paşa, on beş yaşına varmadan şiirle uğraşmaya başladığını, Âşık Ömer ve Garibî okumalarının ardından şiire olan sevgisinin arttığını, birkaç sene sonra da çeşitli divanları okuduğunu, özellikle Farsça *Gülistan*'ın üslubundan oldukça etkilendiğini

²⁰⁸ Dayanç, “Tanzimat Döneminde Eleştiri-I (I. Nesil)”, s. 57.

²⁰⁹ Göçgün, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden, Açıklamalı Seçmeler*, s. 32, 33.

²¹⁰ a.g.e., s. 25.

²¹¹ a.y.

²¹² “Mukaddime-i Harâbât”ın başlıkları: Tevhîd-i Bâri ve Münâcât, Na't-ı Nebevî, Sebeb-i Tertîb-i Harâbât, Ahvâl-i Eş'âr-ı Türkî, Meşrûtu Ahvâl-i Şâirî, Ahvâl-i Şuarâ-yı Rûm, Ahvâl-i Şuarâ-yı İrân, Ahvâl-i şuarâ-yı Arab, Tahdîs-i ni'met ve ihtâr ü ma'zeret. Bkz. Göçgün, a.g.e., s. 53-105.

böylece güzel ve etkileyici bir şiirin niteliğini anlamaya başladığını belirtir.²¹³ Daha sonra “Meşrût u Ahvâl-i Şâirî” bölümünde, şair olmanın gereğini ve bu noktada yapılması gerekenleri sıralar: “Vardır iki şart-ı şâiriyyet / Evvelkisi kâbili-yi hilkat, Sânî-i şurût-ı şâiriyyet/ Tahsîl-i ma’ârif ü fazilet, Şi’r Arab’a tevessül eyle/ Nahv ü lugata tevaggul eyle, Nazm-ı kudemâ vü fenn-i târih/ gül-nahl-i fasâhate bün u bîh.”²¹⁴ Mısralarda şairliğin Allah tarafından bahşedilen bir kabiliyet olduğu söylenir. Şiir bilgiyle desteklenmelidir, bu yeteneği geliştirmek adına ilim tahsil edip çaba sarfetmenin; tarihle, Arap şiiriyle ve eski şiirle ilgilenmenin gerekliliği bildirilir.

Ziya Paşa, “Meşrût u Ahvâl-i Şâ’irî” bölümünde şairin özelliklerini açıklar, kısaca şair hakkında şunları söyler: Nitelikli bir şair maddi çıkarlarının peşinde olmaz, kanaatkardır. Bununla birlikte serbest yaradılışıdır, kurallara boyun eğmez. Öte yandan kendini kötülükleri düzeltmeye adar. Şiirinde överken abartılı bir üslubu olsa da iki yüzlü değildir. Ayrıca Ziya Paşa, kendisine çok güvenen şairlere tavsiyelerde bulunur. Kendini beğenmiş şairin yaptığı hataları ve bunları fark etmemesi halinde içine düşeceği kötü durumları gösterir. Şair, kibirli ve inatçı olmamalıdır. Cahilliği sebebiyle, boş söz söyleyip hataya düşebilir. Bu yüzden, Batı dillerinin öğrenilmesi gerektiğini, ilim ve fennin önemini ifade ederek tahsilli olmanın kazandıracakları şeyleri hatırlatır. Şiirin mükemmelliğe ulaşması için alçakgönüllülükle, aşk ateşi veya kederle yazılması gerektiğini söyler.²¹⁵

“Ahvâl-i Eş’âr-ı Türkî” bölümünde, şiirde söyleyişin temelini nasıl kurulduğunu, belli bir dönemden sonra daha da gelişen ve olgunlaşan üslupları, şiirde ahenk ve yüksek hayalin hangi şairler tarafından zirveye çıkarıldığını anlatır. “Ahvâl-ı Şuarâ-yı Rûm”, bölümünde Anadolu’daki şairleri ve şiir anlayışlarını inceler; belli eserlerden örnekler vererek hangi şairin, hangi şiir türünde daha başarılı olduğunu üslup karşılaştırmalarıyla değerlendirir. Şiirde, ahenk, edâ ve nağme gibi söyleyiş özelliklerindeki orijinallikler üzerinde durarak yer yer beğenisini hatta hayranlığını ifade eder.²¹⁶

Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa” ve *Harabat* adlı eserlerini birbirinden poetik farklı düşüncelerle yazmış, farklı edebi anlayışları destekleyen açıklamalarıyla dikkat çekmiştir. Sanatçı, halk edebiyatını keşfetme ve önemini vurgulama ile daha sonra divan edebiyatına

²¹³ a.g.e., s. 316.

²¹⁴ Bkz. “Şairliğin iki şartı vardır: Bunun ilki; yaradılıştan, yani doğuştan gelen kabiliyet, becerikliliktir. Şairliğin şartlarının ikincisi; ilim ve irfan tahsil etmek, öğrenmek, yani bilgi ve görgü sahibi olmaktır. Arap şiirine yönelerek; onun sentaksı, sözdizimi ve kelimeleri ile meşgul ol! Yani -şiir sanatını öğrenmek için- Arap dili ve edebiyatı ile de yakından ilgilenmelisin! Eski şiir ile Tarih ilmi; güzel anlaşılır konuşmanın gül fidanına esas ve köktür. Taze bir gül fidanı kadar değerli olan güzel konuşmanın, mükemmel şiir söylememenin esasını; Eski şiir ile tarih bilgisi oluşturur.” Göçgün, a.g.e., s. 317-321.

²¹⁵ a.g.e., s. 71-78.

²¹⁶ a.g.e., s. 28, 29.

yönelip yüceltme ve halk şiirini görmezden gelme davranışı arasında kafa karışıklığı sergileyince sanat çevresinden de çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Ziya Paşa bu tutumuyla, en çok Namık Kemal'in eleştirilerinin hedefi haline gelmiştir. Namık Kemal, "Ziyâ Paşa'ya, beraber giriştikleri hürriyet mücadelesinde tavır değiştirmesinden, eserde yeni nesle hiç yer vermemiş olmasından ve kendisinin çok eski ve önemsiz bir şiirini koymasından kaynaklanan hiddetle başlı başına iki tenkit eseri meydana getirmiştir."²¹⁷ Bu rekabetçi ortamda bu kez Namık Kemal, *Tahrib-i Harabat* (1874) ve *Takib* (1875) adlı eserlerini yazarak yenilikçi düşüncelerini kaleme alacaktır. Namık Kemal, *Tahrib-i Harabat* adlı eseriyle özellikle *Harâbât*'ı karşısına almış ve eserin mukaddimesini eleştirmiştir. "*Tâkib* ise Ziyâ Paşa'nın edebiyat tarihiyle ilgili bilgi hatalarını, indî hükümlerini, düştüğü tezatları, örnekleri seçme hususundaki isabetsizliklerini Arap, Fars ve Türk edebiyatlarına olan vukufu sayesinde kolayca yakalayarak çok defa alaylı bir tarzda teşhir etmiştir."²¹⁸

Abdülhak Hamid Tarhan'ın *Makber* (1885)²¹⁹ adlı mersiye türündeki şiiriyle, içerik ve form açısından poetik alana getirdiği yenilikçi niteliklerle döneminde büyük bir etki yaratmıştır; *Makber*'in giriş yazısı olan "Birkaç Perişan Söz" ya da "Makber Mukaddimesi" olarak anılan bu metin önemli bir poetik kaynak olarak karşımıza çıkar. Abdülhak Hamid, metnin en başında *Makber* şiirini "yok olmuş bir vücudun ölümsüzlüğü için" yazdığını ve daha sonra eseri kabristandayken düşünüp kaleme aldığını belirterek şiirin konusunu ve yazılış öyküsünü kısaca okura aktarır, devam eden satırlarda kendi şiirine dair düşüncelerini ifade ederken kederinin büyüklüğünü, yoğun duygularını şiirsel bir üslupla bildirir. Ağırlıklı olarak ölüm ve keder duygularının etkilerinden bahsedip şiirinin yas duygusuyla olan ilişkisini yüceltir, yasın hakikatini bilgelik dolu bir tavırla ifade eder. Hissettiği kederi ve acizyeti eseriyle bütünleştirmeye çalıştığını gösterir: "(Okur) düşünür ise, bir feryat duyar ki, isterse onu bir şiir zanneder. O feryat, beşerin aczidir."²²⁰ Yazının devamında yine bu duygulardan hareketle şiir tanımını dile getirir:

İnsan bazı kere, hatırına gelen bir hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler yahut da hiçbir şey söylemez de kalemin ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.²²¹

²¹⁷ Akün, "Namık Kemal", s. 374.

²¹⁸ a.y.

²¹⁹ Bkz. Hakan Sazyek ve Esra Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi* (Ankara: Akçağ, 2008), s. 95.

²²⁰ a.g.e., s. 93.

²²¹ a.y.

Metinde, romantizm akımının tabiata ve kır hayatına dair unsurları vurgulama, tabiatı kötülüklerden arınma yeri olarak görme düşüncesi²²² ön plandadır. “Bazı ekâbir-i edeb, bir şairin meziyyâtı kendi beyinde tevellüd ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim, eğer varsa, mehasinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyiâtım benimdir.”²²³ Şiirin tanımına ilişkin açıklamalar ve bireyin metafizik konulara bakışı, ölüm teması etrafında çeşitlenen meseleler, yine romantik düşünce yapısıyla, hüznü bir hassasiyetle tasvir edilmiştir.

Namık Kemal’in *Celaleddin Harzemşah* (1874) adlı tiyatro eserinin önsözü olan “Celal Mukaddimesi (1897)” ise “Victor Hugo’nun romantizmin beyannamesi kabul edilen Cromwell önsözüne benzetilmiştir.”²²⁴ Namık Kemal bu metninde şiir, gazete, roman, makale ve tiyatro türlerine ilişkin birtakım bilgilere yer verirken klasik türleri Batılı türler ile kıyaslar, bu bağlamda divan edebiyatının sunduğu anlam dünyasından indirgemeci bir bakış açısıyla söz eder:

Şiirimiz ise- çoğunlukla münacat ve naatlar ve birkaç ufak mesnevi ile birtakım güzel müfredler dışında – gerçek ve doğal alemlerinden hariç bir kuruntu dünyasından alınmış birtakım bağlantısız hayal kurmalardan ibaretti. [...] Divanlarımızdan biri okunurken insan; içerdği hayalleri zihninde canlandırırsa çevresini maden elli, deniz gönüllü [...] geyik gözlü, yılan saçlı sevgililerle dopdolu göreceğinden kendini devler, hayaletler aleminde sanır.²²⁵

Divan şiirinin zihniyetine, hayal dünyasına eleştirel bakışla yönelen Namık Kemal, diğer taraftan yeni şiirin biçim yönüne odaklanır: “Yeni yolda olmak için örneğin zihafı/kısaltmalı ya da bütün bütün vezinsiz söylemek gerekir.”²²⁶ Roman türüne ilişkin düşüncelerini ileri sürerken klasik hikâye ile romanı karşılaştırır. Hikâye kültürümüzün “tılsım ile define bulmak”, “ah ile yanmak” türünden gerçek üstü konulardan oluştuğunu düşünür, bu yüzden onları koca karı masalı olarak nitelendirir. Leyla ve Mecnun türünden mesnevileri de “tasavvuf kitapçığı” olarak görür.²²⁷

Metinde tiyatro türüne ilişkin konulara daha detaylı şekilde yer verilir. Namık Kemal, kendi oyununa dair düşüncelerini paylaşır ve tiyatronun özellikleriyle ilgili birtakım

²²² Sefa Yüce, “Romantizm (Coşumculuk)”, *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Oktay Yivli, (Ankara: Günce Yayınları, 2020), s. 71.

²²³ “Bazı edebiyat büyükleri, bir şairin üstünlüklerinin kendi beyinde doğduğunu iddia ederler. Ben bu düşüncede değilim. Benim eğer varsa, güzelliklerim, dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Kötülüklerim benimdir.” Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, s. 94, 98.

²²⁴ Abdullah Uçman, “Namık Kemal”, *Tanzimat Edebiyatı*, haz. İsmail Parlatır ve diğer., (Ankara: Akçağ Yayınları, 2006), s. 281.

²²⁵ Sazyek, *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, s. 187.

²²⁶ a.y.

²²⁷ a.g.e., s. 191.

açıklamalarda bulunur. Tiyatronun biri klasik diğeri romantik olmak üzere genel olarak iki akımla ilerlediği, bunların belirli kurallardan oluştuğunu anlatır: “Tiyatronun bir de bölümleri vardır. O ise oyunların “trajedi” ve “komedi” ve “trajikomik” itibarıyla üç türe ayrılmasından ibarettir.”²²⁸ Daha sonra Avrupa’da tiyatroya verilen değerden, onun üstün konumundan söz eder. İspanya’da Lope de Vega ve İngiltere’de Shakespeare’den bahsederek tiyatro yazarlarının üsluplarını karşılaştırır ve değerlendirir. Sheakpeare’in tiyatro türündeki başarısından, tiyatronun ilkelerine ilişkin yenilikçi tutumundan söz eder.²²⁹

Poetik bağlamda öne çıkan “Fecr-i Atı” bildirisi ise bir şiir hareketinin varlığını, yönelimini ifade etmektedir. Bildiride, Fecr-i Atı topluluğunun kurulma sebebini anlatan düşüncelere yer verilir. *Servet-i Fünun* ve *Tanin* gazetelerinde “Fecr-i Atı Encümen-i Edebi Beyannâmesi” (1910)²³⁰ adıyla yayımlanan metinde alınan kararların bazıları şu şekildedir: “Dilin, edebiyatın, edebi ve sosyal ilimlerin gelişmesine hizmet etmek, ayrı ayrı, şurada burada filizlenen kabiliyetleri sinesinde toplayarak birlik ve beraberliğin meydana getireceği kuvvetle gelişmeye, fikir çatışmalarının parlatacağı hakikat şimşegiyle fikirleri aydınlatmaya çalışmak.”²³¹ Bu ortak edebi metinde “şiirin şahsi ve muhterem” olduğu düşüncesi ifade edilir, ayrıca “şiire ve estetiğe ağırlık vermek üzere Fecr-i Atı adıyla bir dergi yayımlayacakları” bildirilir; bahsettikleri dergiyi çıkarmasalar da yazı ve şiirleri, dönemin nitelikli dergilerinde yayımlanmıştır.²³²

Türk edebiyatındaki poetik metinlerin bir kısmı bazen poetika bazen de manifesto ve bildiri olarak değerlendirilir. Bununla birlikte, manifestoların poetik düşünceler içermesi olası bir durumdur, bu bağlamda bazı metinlerin hem poetika hem de manifesto kategorisinde ele alınması da olasıdır. Bu noktada, manifesto kavramına ve özelliklerine kısaca göz atmak gerekebilir. Secaattin Tural, manifestoyu şu şekilde tarif eder: “Politik, dini, felsefi, sanatsal konular ve anlayışlar etrafında oluşturulan ve kamuoyuna duyurulan bildiri, beyannamelerdir.”²³³ Tural’a göre manifestolar, bir yandan sanat alanında akım olma niteliği taşıırken diğer yandan “etkisi sınırlı grup ve hareketlerin bildiri ve beyannamesi niteliği de taşıyabilir”.²³⁴ Ayrıca, Türk edebiyatındaki poetika olarak kabul edilen kimi

²²⁸ a.g.e., s. 201.

²²⁹ a.g.e., s. 203- 205.

²³⁰ Orhan Okay “Fecr-i Âtî”, *DİA*, c. 12, 288.

²³¹ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, (İstanbul: 2005 Dergâh Yayınları), s. 150.

²³² Okay, “Fecr-i Âtî”, s. 288.

²³³ Secaattin Tural, *Modern Türk Edebiyatının 100’ü*, (Ankara: Otto Yayınları, 2018), s. 174.

²³⁴ a.y.

metinlerin manifesto ya da bildiri kabul edilmesi gerektiğini belirtir: “Bu anlamda Fecr-i Ati Beyanname, Garip ve Yedi Meşale önsözlerini birer manifesto sayabiliriz.”²³⁵

Baki Asiltürk, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar” başlıklı yazısında, Tanzimat Dönemi eserleri arasında şu metinleri manifesto olarak kabul eder: Abdülhak Hamit Tarhan’ın *Makber Mukaddimesi* ve Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesi.²³⁶ Ahmet Haşim’in *Piyale* adlı eserinin önsözünü, poetikasını bütünüyle açıklayan bir manifesto olduğunu söyler.²³⁷

Yukarıda belli ölçüde özelliklerine yer verdiğimiz bu poetik metinler, Tanzimat döneminin genel poetik anlayışını göstermekle birlikte yeniliğin hazırlayıcıları olarak modern edebiyata bir zemin oluşturmuşlardır. Geleneksel sanat anlayışlarının tartışmaya açıldığı, eski-yeni çatışması üzerinden modern anlayışların yavaş yavaş yükseldiği bir süreç göze çarpmaktadır. Değişimin eşiğinde yer alan bu erken dönem poetik metinleri estetik anlayışların nasıl aşamalardan geçerek geliştiğine dair önemli bilgiler vermektedir. Klasik bakış açılarının geride kaldığı, modern paradigmalara hâkim olduğu evrede Octavia Paz’ın deyişiyle, “güzellik bir değil bir çoktur. Modernite, bugünün yapıtlarını dünün yapıtlarından ayırır, onları farklı kılar.”²³⁸ Modernite bağlamında açığa çıkan poetik metinlerin yapısı ve birbirleriyle olan bağlantıları, şiir anlayışlarının gidişatına daha farklı açılarla yeni yönler kazandıracaktır.

²³⁵ a.g.e., s. 175.

²³⁶ Baki Asiltürk, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 4, ed. Talat Sait Halman ve diğer., (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), s. 138.

²³⁷ Asiltürk, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar”, s. 139.

²³⁸ Octavia Paz, *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*, çev. Kemal Atakay, (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), s. 111.

BÖLÜM II

POETİKALARDAKİ “YENİLİK” SÖYLEMLERİ

Poetik metinlerden hareketle sanatta “yenilik” konusuna odaklandığımızda geniş bir söylem alanıyla karşılaşmamız olasıdır. Yenilik, doğası gereği hem her türlü disiplinin şekillenmesine hem de gelişimine katkı sağlayan bir itkidir. Sanat cephesinde yeniye ihtiyaç duyup özgün bir eser üretme durumu belli zümreye ait bir ayrıcalık değil kaçınılmaz bir olgudur, yenilik düşüncesi her sanatçı için farklı anlamlar ifade eder. Edebiyatın her alanını şekillendiren çok yönlü sonuçları olan “yenilik”ten hareketle poetikanın serüvenini takip etmeye çalışacağız.

Modern dönemde sanatçılar yeni unsurlara gittikçe daha güçlü ve bilinçli tercihlerle odaklanmış; etkilendikleri, farklı buldukları anlayışları poetik metinlerinde yeniden üreterek ifade etmişlerdir. Modern öncesi dönemin klasik sanat anlayışı içerisinde daha farklı bir sanat tecrübesi yer alır. Klasik sanat zevki ve poetik düşünce yapısı modern dönemde olduğu gibi hızlı bir değişimi içermez, aksine şiirsel pratikler uzun yıllar sürdürülür. Divan edebiyatı sanatçıları yüzyıllarca belli bir edebi sisteme sadık kalsa da kimi zaman hissedilen durgunluk evrelerinde farklı alanlara, akımlara yönelme veya bir yenilik oluşturma çabaları gözlemlenmiştir. Sözgelimi, keşfettikleri Sebk-i Hindî üslubunu sanat anlayışlarına uygulayarak poetik bakış açılarına yeni bir yön vermişlerdir. Birtakım akımlar aracılığıyla ve kimi farklı kullanımları keşfetme yoluyla yeni söylemler oluşturmaya çalışmışlardır. Diğer yandan Tanzimat Dönemi’yle başlayan ve Cumhuriyet Dönemi’nden itibaren devam eden edebi süreçte “yenilik” üretme isteğinin daha belirgin biçimde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bunun da Batı kaynaklı fikir akımlarının etkisiyle özellikle Fransız edebiyatından gelen tesirlerle gerçekleştiğini ve pekiştiğini, yanı sıra gelenekten yararlanma düşüncesinin de yine bu bağlamda açığa çıktığını söylemek mümkün.

Klasik şiir düzleminden modern sürece geçişte, Batılı bakış açılarını kendi şiir anlayışlarıyla sentezleme denemelerinde sanatçılar, sadece dış kaynaklı etkilerden değil gündem dolayımındaki gelişmelerden ve gündelik yaşama ait unsurlardan da pay alarak metinlerine kimlik kazandırmaya çalışmaktaydı. Kendini keşfe yönelen bu anlayışta, şair yeni estetiklerle ve poetik ilkelerle karşılaşırken diğer yandan şiir ortamına modern dönemlere özgü yaşam tarzı, eşya ve aletlerin kullanımını da yansıtmaya başlamıştı. “Ali Emiri ve Yeni Şiir” yazısında Yahya Kemal, Ali Emiri’nin yeni usulde şiir söyleme çabasını değerlendirdiğinde, bu konuya ilişkin önemli bir soruna dikkat çeker. Ali Emiri’nin şiirinde

görülen “telefon” ve “tayyare” sözcükleri, o günlerde Türk dilinin yeni sözcükleridir; ancak Yahya Kemal bu bağlamda bir eserde yeni kelime kullanılmasının şaire yenilikçi nitelik kazandırıp kazandırmayacağı sorununu gündeme getirmiştir. Bu türden poetik bir yönelimi sorgulayan Yahya Kemal şu sonuca varmıştır: “Ali Emîrî Efendi’nin tayyâreye dâir şiir söylemesiyle, üç yüz sene evvelden bir sâniye bile ayrılmadığı, şiirde bir milimetre yenilik olsun yaratmadığı anlaşılır.”²³⁹ Yahya Kemal’in bu konudaki eleştirisi şiir sanatında yenilik konusu üzerine derinlikli şekilde düşünmemizi sağlar. Şiir sanatında yenilik nedir ve “yeni bir usul” nasıl meydana gelir, poetika ve yenilik arasındaki ilişkileri nasıl okumalıyız? Bu soruları birkaç cümle ile açıklamak kolay değil elbette, ancak çalışmanın bütününde poetikalardan hareketle yenilikle ilişkili aşamaların nasıl geliştiğini ve algılanıp yorumlandığını değerlendirmeye çalışacağız.

Şiir sanatının her döneminde, belli anlayışlar doğrultusunda gelişen müşterek bir yenilik anlayışı öne çıkmıştır denebilir, bununla beraber bazı sanatçılar birtakım yeniliklerin öncüsü olmuştur, her sanatçının ayrıca özgün bakış açısıyla ürettiği kimi yenilikler de vardır. Cemal Süreya, “Sevgilinin Halleri” başlıklı yazısında, yenilikçi bakış açılarından hareketle aşk temasının dönemlere ve kişilere göre değişen anlamlarını, konunun nasıl ele alındığını inceler. İlk önce divan şiirinde sevgili ve aşk konularına ne şekilde yer verildiğini gözler önüne serer. Divan şiirinin bir imparatorluk şiiri olduğunu belirterek aşk temasının ganimetle, iktidarı simgeleyen silah göndermeleriyle daima geniş zaman içinde parıltılı bir atmosferde geçtiğini vurgular. Sevgili hükümdardır, aşk duygusu imparatorluk gururuna bağlanır. Sevgili bir ide olarak belirir, insani vasıflarıyla belirmeden estetik planda varlık gösterir.²⁴⁰

Laurent Mignon yine benzer bir yönelimle, *Aşk, Aşıklar ve Mekanlar* adlı eserinde, yenilikçi sanatçılardan ve şiir hareketlerinden yola çıkarak şiirde aşk konusunu inceler. Yüzyıllarca geleneksel şiirin en önemli teması olan “aşk”ın, dönüşen bağlamlarla nasıl uyumlandığını, farklı sanat anlayışlarıyla sentezlenip yorumlandığını ortaya koyar. Klasik estetikte aşkın ve aşığın başlıca vasıfları vardır ve yüzyıllar boyunca benzer anlayışlar küçük değişikliklerle süregelmiştir. “Osmanlı divan şiirinin amacı yaşadığı ve gördüğü evreni taklit etmek değildi. O da güzelliği arıyordu ama onun arayışı soyut ve manevi güzelliğe yönelikti, doğanın güzelliğine yönelik değil.”²⁴¹ Genel çerçevede divan edebiyatı, dini çağrışımlarla örülü bir şiir anlayışına sahiptir; estetik kaygısı ise güzeli arama ve anlatma çabasıyla

²³⁹ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997), s. 33.

²⁴⁰ Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I*, (İstanbul: YKY, 2019), s. 30, 31.

²⁴¹ Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Aşıklar ve Mekanlar*, (Ankara: Hece Yayınları, 2002), s. 17.

şekillenmiştir. Ancak din örüntüsünün dışında birtakım şiir ve beyitlerle karşılaşmak da olasıdır. Özellikle 17. yüzyıldan itibaren insana ve doğaya bakışta, değişiklikler görülmeye başlanır. 18. yüzyılda ise “divan şiirinin katı kuralları yumuşamış, kalıplaşmış benzetme ve mazmunların yerini daha orijinal olanları almıştır” yanı sıra “âşığa vefalı, mavi gözlü, sarışın güzel” imajları da açığa çıkmaya başlamıştır.²⁴²

Cemal Süreya, Tanzimat şiirinde yenileşme çabasının kendini göstermeye başladığı süreçte, Batılı anlamda yeni kavramların ön plana çıkmaya başladığını dile getirir. Ona göre bu dönemdeki gelişmeler belirsiz bir öz olarak öne çıksa da sanatçılar Batılı zihniyetin etkisiyle poetik alanda reform yapmaya çalışmışlardır. Klasik anlayışı temsil eden beyit formunu yıkıp şiirsel yükü şiirin tamamına dağıtmayı hedeflerler. Bu gelişmelerle beraber, Tanzimat şiirinde aşk temasına yeterince yer verilmez, şairlerin aşk anlayışında genel olarak divan şiiri geleneğinin etkisi sürmekle birlikte belli değişiklikler göze çarpmaktadır.²⁴³ Mignon’a göre Recaizade Mahmut Ekrem, *Tâlim-i Edebiyat* adlı eserinde edebiyatta, doğa güzelliğinin yanında kadın güzelliğinin de sanatçılara ilham verme konusunda önemli bir kaynak olduğunu ifade etmiştir. R. M. Ekrem, Türk edebiyatına “romantik ebedi kadınlık mitini” kazandırmış, kadının bedensel güzelliğini ve estetik olarak mükemmeliyetini dile getirmiştir. Sevgili daha belirgin şekilde duygusal ve insani yönüyle öne çıkmıştır. Servet-i Fünûn (Edebiyat-ı Cedide) ve Fecr-i Ati toplulukları ise kadın imajına, Ekrem’in yorumlarından aldıkları ilhamla ve Fransız *Parnasse*çılarının etkisiyle yeni nitelikler kazandıracaktır.²⁴⁴

Süreya’ya göre Servet-i Fünun şiiri öz geliştirme tutumunu bırakıp daha çok biçim meselesi üstünde durur. Bu şiir anlayışında ise güzel; uzaktan hayran olunan, uzun saçlı, belirgin bir yüzü olmayan, ince bir aşk sızısı hissettiren, köşkte yaşayan dekor niteliğinde bir sevgilidir. Aşkın şiirde bir tutku olarak öne çıkması Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlar. Yahya Kemal’in şiirinde kadın imajı, Boğaziçi’nde belli bir köşkte otursa da fiziksel açıdan daha belirgin, cana yakındır.²⁴⁵ “Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemalettin Kamu, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairler İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesine rastlayan dönemde aşk temasını değişik ve güzel biçimlerde işlemişlerdir.”²⁴⁶ Süreya 1940’lı yıllardaki şiir anlayışında sevgilinin halktan biri olduğunu

²⁴² Bülent Kaya, “Klasik Türk Şiirinde Gelenek Çizgisi Dışında Âşık ve Sevgilinin Yeri”, *Turkish Studies - Language*, 16/3 (2021), s. 1941.

²⁴³ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 31, 32.

²⁴⁴ Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Aşıklar ve Mekanlar*, s. 17, 18.

²⁴⁵ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 32, 33.

²⁴⁶ a.g.e., s. 34.

daha somut, herhangi bir kadın olarak dikkat çektiğini söyler. Kadın bu kez, güzelliğiyle olduğu kadar çirkinliğiyle de yanı sıra erdemleriyle kendini belli eder. 1955'lerden sonra yazılan şiirlerde aşk teması yeni duyarlıklarla şekillenir ve yeni zenginlikler ifade eder.²⁴⁷

Nazım Hikmet'in şiirinde aşk teması ise dostluk ve dayanışma duygularıyla sentezlenir. "Karı ile sevgili ilk kez onda birleşiyor. Umudun, beklemenin, yaşama özleminin simgesidir aşk."²⁴⁸ Mignon'a göre Nazım Hikmet, siyasi ve kuramsal yazılarında veya özel yazışmalarında bir insana duyulan aşk hissiyle, insanlığa ya da vatana karşı duyulan aşk arasında bir ilişki kurar, nitekim bu konuda çok sayıda şiir yazar. Bu bağlılık ve tutkunun aynı özellikte olduğundan söz eder.²⁴⁹ Öte yandan konuya daha farklı açılardan da baktığı görülür:

Gezegeneğimizin birçok yerindeki çoğu toplumcunun aksine bu ilişkinin sadece ideal bir tablosunu çizmeyi ve aşkın siyasi aktivizme engel olabileceğini de yazmıştır. Türk şiirinde bu önemli bir yeniliktir, çünkü bu şekilde aşk ilişkisinin daha önce incelenmemiş bir boyutu üzerinde durulur. Getirdiği diğer yenilikler ise aşk şiirinde hayatın en sıradan özelliklerinden söz etmesi, sevgiliyi gerçekçi bir şekilde, dost, yoldaş olarak ve en önemlisi de aşığın bağımsız bir insan olarak tasvir etmesi ve cinsel arzusun aşktan ayrı olduğunu belirtmesidir. Nazım Hikmet, siyasi alanda göremediği devrimi, aşk şiirlerinde kendi başına gerçekleştirmiştir.²⁵⁰

Nazım Hikmet'in şiir anlayışında aşk olgusu toplumcu gerçekçi düşüncenin şartlarıyla, devrimci duygularla ilişkili biçimde ortaya çıkar. Aşk gibi temel bir konuyu yeni bir şiir anlayışı içinde, Batılı fikir ile siyasi düşünceler arasında sentezleyerek çeşitlilik üretmiş, oluşturduğu özgün imajlarla alanında yenilikçi bir ün kazanmıştır.

Cemal Süreya ve Laurent Mignon, modernizme uyum sağlamaya çalışırken yenilikçi endişelerle şiir estetiğini üretmeye çalışan sanatçıların, aşk ve sevgili konusuna yönelik poetik yaklaşımlarını tespit edip değerlendirmişlerdir. Gitgide modernleşen bir bağlamda şiirin biçimiyle beraber özü de değişmektedir, modern etkilerden estetik değerler oluşturan sanatçılar, klasik bir temanın yeni zihniyetlerle nasıl dönüşüp farklılaştığını gözler önüne sermişlerdir.

²⁴⁷ a.g.e., s. 36.

²⁴⁸ a.g.e., s. 35.

²⁴⁹ Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Aşıklar ve Mekanlar*, s. 60, 61.

²⁵⁰ a.g.e., s. 60.

2.1. Yeniliğin Tanımları ve İşlevi

Çalışmanın yönünü şiirsel serüvenin yenilikle ilişkisi belirleyeceğinden, yenilikler poetik metinlere nasıl yansımıştır ve poetik metinler ne tür yenilikler meydana getirmişlerdir sorularına verilecek yanıtlar çalışmaya önemli bir boyut kazandıracaktır. Bu bağlamda hem birbirini takip eden, etkileyen ya da reddeden poetik ilkelerin refleksleri çok daha anlamlı dizgelerle kendini gösterecek hem de metinlerin ne tür kaynaklardan beslendiği ve yenilikçi üslupların nasıl gelişip açığa çıktığı daha anlaşılır hale gelecektir.

Yeni kelimesi sözlükte “hiç kullanılmamış olan, sonradan var olan, daha önce söylenmemiş, düşünülmemiş, değişik, orijinal” olarak tanımlanır; yenilik ise “yeni olma durumu, eski ve yetersiz şeylerin yerine daha yararlı şeylerin konularak yenilenmesi işi, sonradan ortaya çıkan ileriye dönük şey, yeni buluş” anlamlarına gelir.²⁵¹ *Modern* sözcüğü, “düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi” şeklinde tanımlanmıştır.²⁵² Yenilik hem zamana bağlı olarak varlık kazanan bir olgu hem de sanat eserlerinin en temel niteliğidir. Sanatçının farklılık peşinde ve orijinallik arayışı içinde olma halidir. Bununla birlikte bir şeyin yeni olması bir döngüde olma durumuyla açıklanabilir. Başka bir ifadeyle, yenilik döngüsel niteliğe sahiptir, yenilikten bahsederken sürece bağlı olduğu akılda tutulmalıdır, sürece göre yeni, zamanla ortaya çıkar; dönüşerek, evrilerek gelişir ve farklı yeniliklere yol açabilir.

Yeniliğin döngüsel yönü başlıca şu adımlarla açığa çıkar: yeniliğin çıkışı, gelişim evresi, durgunluk evresi, yenilikçi arayışlar ve tekrar yeniliğin çıkışı. Sanatta yenilik ise arayışlarla başlayan ve farkındalıklarla devam eden bir süreçtir, sanatçı estetik objesini yeni unsurlarla dönüştürmeye, orijinal fikirlerden yararlanmaya ya da yıkıcı bir tavırla geleneği kaldırıp yerine yeni değerler ikame etme çabasını açığa vurur. Bir sanat eserinin üslubu, biçimi, konusu, imajları zamanın koşullarına ne kadar direnmeye çalışırsa çalışsın, doğal şekilde asgari de olsa yeniliklere ayak uydurur. Çünkü eser, zaman geçtikçe toplumsal anlayışların ve dil kullanımlarının değişmesiyle toplum nazarındaki estetik statüsünü, çekiciliğini belli ölçülerde yitirecektir. Ancak sanat alanında bazı yenilikler sürecin zorunlu bir sonucu olarak gerçekleşip pek fazla dikkat çekmezken bazıları da çekici bir orijinallikle, etki alanı güçlü bir dönüşümle açığa çıkar.

²⁵¹ bkz; <https://lugatim.com/s/yeni>

²⁵² Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999), s. 598.

Sanat çevresinde artık eskisi kadar dikkat çekmeyen imajlar ve kullanımlar ya bırakılır ya da gitgide farklı yaklaşımlarla güncellenir, dönüşüme uğrar veya yenilikler icat edilir. Çünkü, belli bir estetik uygulamanın sürekliliği, tekrarı bir süre sonra taklit etkisi uyandıracaktır. Yeniliğin alanı zenginliklerle doludur, sanatçıya farklı ve cazip bakış açıları sunmaktadır; bu bakımdan sanatçı heyecan verici, şaşırtıcı, sıra dışı, canlı ve modern tabirle orijinal ve benzersiz olanı yakalamaya çalışır; yeniliği hem keşfeder hem de icat eder. Bu yeni sanat anlayışı, toplum tarafından önceleri anlaşılamayıp yadırganabileceği gibi, belli bir sanatsever kitlenin dikkatini de çekebilir. Eser ya da eserler toplum tarafından zamanla benimsenir, nitelikleriyle daha da dikkat çekmeye devam eder, böylece sanat eseri kendini ispatlar. Ancak yine de zamanın etkisiyle beğeniler ve imaj algısı farklılaşır, sanatçı bu gibi durumlarda yenilikçi arayışlarını sürdürmelidir. Kayahan Özgül, klasik şiir anlayışının yenilikle ilişkisi üstüne düşünürken estetik zevk unsurlarının gitgide kanıksanması üstüne şunları söyler:

Her yeniliği önce yadırgar, sonra kabullenir ve nihayet kanıksarız. [...] Bir zamanlar yeni olan, zamanla geleneğe mal olup klasikleşmiş ve sonunda da eskiyip kanıksanmış değil midir? Klasik eskimeyen değil, eskimesine rağmen değer kaybetmeyendir. Yeni ise henüz zamanın aşındırıcı etkileriyle tanışmadığı için, geleneğe dahil edilmeyen, değeri sadece tazeliğinde gizli olandır.²⁵³

Modernizmle birlikte, açığa çıkan değişiklikler okuru en başta anlaşılması zor, yadırganabilir, güç bir yapıyla karşı karşıya getirebilir, diğer yandan yeni ve farklı olanın cezbeden, merak uyandıran ve şaşırtan bir yönü vardır. Yeni sanat anlayışı üstüne ne kadar konuşulur ve ciddi değerlendirmeler yapılırsa, söz konusu yorum ve çalışmalar sayesinde zor olarak görülen şiirsel meseleler gitgide daha anlaşılır hale gelir. Böylece bir yandan da yeniye duyulan ihtiyaç da tekrar kendini gösterecektir. Melih Cevdet Anday, anlaşılması güç şiiri değerlendirirken yeniliğin tekrar nasıl talep edildiğine ilişkin süreci şu şekilde yorumlar:

[Y]eryüzünde anlaşılmamış bir ozan yoktur, olmamıştır. En kapalı, en içinden çıkılmaz diye gösterilmiş olan şiirler bile, günün birinde, hiyeroglif yazısının çözüldüğü gibi çözülmüş, anlaşılır duruma getirilmiş, giderek okullarda öğretmenler eliyle öğretilir olmuştur. İşte o zaman bir başkaldırma gözükür; birtakım yeni ozanlar, okul öğrencilerinin bile kolayca anladığı, artık alışılmış olan o şiiri bir yana bırakıp yeni bir yolu denemeye girişirler.²⁵⁴

²⁵³ M. Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru*, (İstanbul: Ötüken, 2022), s. 568.

²⁵⁴(Akt.) Mehmet Rifat, *Gösterge Avcıları, Şiiri Okuyan Şairler I*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 101, 102.

Yenilikle ilgili gelişen bütün süreçler, onun talep edilmesi ve sanat düzleminde yorumlanması; farklı kaynakların keşfedilmesi ya da yeniliğin üretilmesi; modern dönem eserlerinde, klasik dönem eserlerine oranla daha farklı dinamiklerle ve hızlı şekilde ilerler. Genel bir bakışla, yeniliğin çıkışına, sürdürülmesine ve şiir sanatındaki konumuna ilişkin bir süreci tasvir etmeye çalıştık. Nitelikli bir sanat eserinin, yani klasikleşen yapıtların durumu da bu noktada sorgulanabilir; bu eserler her dönemde okurun dikkatini çekme potansiyeli taşır, nitekim yeni okumalarla daha farklı anlam değerleri kazanabilir. Baş yapıt olarak da nitelendirilen bu türden eserlerin özelliklerine baktığımızda; estetik unsurları farklı bir bakışla, profesyonel bir sanat duyarlılığıyla ele alma, dönemine göre daha yenilikçi değerlere sahip olma yönüyle de öne çıktıklarını fark ederiz; imaj kurgulama biçimleri dönemin şartları içinde özgündür. Kısaca, bu eserler estetik uyumu yakalayıp orijinal bir üslup ve imaj tasarımı ortaya koyma yetisine sahip, alanında öncü eserlerdir, ayrıca döneminde yenilikçi bir bakış açısı sergileyerek öncü olmuş, devrin sanat anlayışını da etkilemişlerdir.

Kayahan Özgül, klasik eserlerin durumunu şu şekilde özetler: “Her yeni hızla kocayacaktır; büyük bir kısmı çabucak ölecek, ölmeyenler de klasikleştiği için artık ‘yeni’ olmayacaktır. Demek ki, “yeni” denilen, sürekli kendini tüketip üreterek, ürettiğini eskitip tüketerek, tükettikçe daha farklı şekilde üreterek ayakta kalabilir.”²⁵⁵ İçinde bulunduğu sanat anlayışının zirvesinde yer alan ya da en çok sözü edilen eserler, her zaman için dikkat çekici olmayı başarmış ve okura estetik hazzı hissettirmiştir. Ancak benzer bir estetiği daima sürdürme düşüncesi bir noktadan sonra taklit endişesini açığa çıkarır. Yeniliğin anlam boyutunu ve yapısını dikkate alarak açığa çıkan özellikleri ve unsurları şu çerçevede verebiliriz:

Tablo 2: Yenilik Kavramı ve Yeniliğin İşlevleri

Yeniliğin özellikleri	Farklı, şaşırtıcı, orijinal, daha önce düşünülmemiş, özgün, benzersiz, canlı. Değişim ve dönüşümle, merak, heyecan ve üretme duygusuyla ilişkilidir. Zamana tabiidir, sorgulayıcı ve yer yer çatışmacıdır, dinamiklidir. Arayışı, icat etmeyi ve sentezleme becerisini gerektirir.
Şiir sanatında yenilikçi tavırlar	Klasik dönem yenilik anlayışları Modern yenilikler: Batı etkisinde meydana gelen yenilikler, yenilikçi anlayışla geleneği sürdürme, yenilik itkisiyle gelenekten yararlanma, avangart yenilikler

²⁵⁵ Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle, Modern Türk Şiirine Doğru*, s. 567.

Tablo 2: Yenilik Kavramı ve Yeniliğin İşlevleri (devamı)	
Yeniliğin işlevi	Sanatta yaratıcılığı destekler. Sanatçıyı özgün bir eser yazma konusunda teşvik eden bir etkisi vardır. Şiir sanatında biçim, içerik ve dil özelliklerini değiştiren bir dinamiktir. Sanatın gidişatına yön verir. Farklı bakış açıları kazandırır. Geleneği dönüştürür. Sanat terimlerinin açığa çıkmasına ve imajların anlam içeriğinin değişmesine ve yeni imajların üretilmesine yol açar.

Sanatçıların poetik anlayışını belli bir yenilik tutumuyla, formüle ettiğimiz düşüncelerden sadece biriyle açıklamaya çalışmak mümkün değildir. Örneğin bir sanatçı, poetik tasavvurunu ağırlıklı olarak Batılı unsurları dikkate alarak kurgulayabilir, ama aynı zamanda geleneksel unsurlara yönelmeyi de tercih edebilir. Yenilikçi arayışlar bazen geleneği tümünden yok saymayı içerir ve özgün fikirler üretmeyi öngörür, ancak çoğu kez geleneğe dönerek onu dönüştürme, eklektik fikirlerle yeni imajlar kurgulama gibi farklı uğraşlarla sürüp gider.

Türk şiirinde özellikle Garip (I. Yeni) ve İkinci Yeni'yle ilgili süreçlerden itibaren yenilik tutumları daha farklı bir seviyede öne çıkar. Bahsi geçen şiir akımlarından hareketle yapılan bir tartışmada Memet Fuat, “yıllardır bunca yenilik birtakım yasaklardan kurtulmak için yapılmadı mı? Alışkanlıkların elinde oyuncak olmamak, geleneklerin baskısından sıyrılabilmek, sanatı daha geniş alanlara götürmek değil miydi?”²⁵⁶ sorularını sorarken yenilik ve yasaklar konusunu gündeme taşır. Turgut Uyar'ın “Heceye karşı bin bir yasakla çıkan Orhan Veli'ler, şiirimizi, sanatımızı hiç mi ileri götürmediler, hiç mi güçlendirmediler?” düşüncesine karşılık M. Fuat, “Orhan Veli'ler Garip'i yaratan anlayıştan, aşırı bir yenilik arkasında koşarken getirdikleri yasaklardan uzaklaştıkça şiir alanındaki önemleri arttı”²⁵⁷ der. Böylece M. Fuat, yenilikçi tutumu gereğinden fazla öne çıkaran anlayışları eleştirir, çünkü ona göre yeni olma düşüncesiyle ve yasaklarla ortaya çıkarak ilerici olacağını düşünenler yanılmaktadır. Diğer yandan yeniliği “yaratıcı-yapıcı” bir etkiye sahip olması koşuluyla savunur: “Yeniliğin yaratıcılık yolundaki yapıcı etkisinden hiçbir zaman şüphe etmedim. Sanat alanında her yenilik bir umuttur. Ama kendisinden öncekilere ekleniyorsa, onları genişletiyorsa, ileri doğru çekiyorsa, sanatı daha bir güçlendiriyorsa başarıya erer.”²⁵⁸ Kısaca, Memet Fuat ve Turgut Uyar arasındaki bu yenilik tartışmaları,

²⁵⁶ Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, (İstanbul: Adam Yayınları, 2000), s. 15.

²⁵⁷ a.g.e., s. 20.

²⁵⁸ a.g.e., s. 17.

bahsi geçen konular hakkında biri sanatçı ve diğeri eleştirmen tarafından sunulan iki farklı bakış açısını ortaya koyar. Uyar, yenilik arayışını sürdürürken ölçülü olma tutumunu önemsememektedir, şiir anlayışını geliştiren düşünceleri takip eder ve olabildiğince yeni anlayışlara dikkat çekmeyi hedefler.

Mehmet Fuat, *Yeditepe* gazetesinde kaleme adlığı “Yenilikten Öncesi” (1954) adlı yazısında, bu kez de İlhan Berk’in savunduğı “Sanat yenilik içindir” cümlesini eleştirel bir bakışla ele alır ve buradan yola çıkarak şunları söyler:

Geçenlerde İlhan Berk’in, “Sanat yenilik içindir” görüşünü savunan bir yazısını okudum. O gün bugündür düşünüp duruyorum. İkide bir değişen bu şairimizin yenilik gücü, yeni olmak hevesi nerden geliyor? Onu yeniliğe iten nedir? Memleketimizdeki toplumsal gelişmeler mi? O gelişmelerin doğurduğu yeni duyular, yeni düşünceler mi? Yoksa yalnızca birtakım Batılı sanatçılara benzeme isteğı mi? Eski biçimlere sığmayan yeni bir içerik mi getiriyor, yoksa yenilik derken içeriksizliğe, anlamsızlığa, karışıklığa doğru mu gitmekte?²⁵⁹

M. Fuat konunun gidişatını yenilik meselesinin boyutlarına çevirir. İki türlü yenilikten bahseder. Birincisi, sanatçıya bağlıdır, onun kişilik ve yaşayış özelliklerinden kaynaklanır. İkinci tür yenilik ise her dönemde ve her yerde meydana çıkmaz ya da çıksa da yadırganır: “Sonra, öyle tek sanatçı işi de değil. Bir kişiyle, iki kişiyle yetinmiyor. Bir esti mi sürüsüyle katıyor önüne sanatçıları. Çoğu zaman bu iki yeniliğı birbirine karıştırıyor, bir sanıyoruz.”²⁶⁰ Ona göre bu ikinci yenilik, toplumlardaki büyük gelişmelerden meydana gelir. Toplumun yaşayışına, duygu ve düşüncelerine yön verecek kadar büyük, devrim niteliğinde değişiklikler olduğunda açığa çıkar. Sonuç olarak, böyle çağlarda geleneğe direnen ve karşı çıkan genç sanatçılar çıkar, hayata yeni bakış açılarıyla bakarlar. Farklı bir içerik kazandırırılar sanata, “yeni içeriğı taşıyabilen yeni bir biçim” getirirler, “günün ileri görüşlü sanatçıları birer ikişer bu öncünün arkasına takılırlar. Sanatlarda devamlı değişmeler olur. Arkadan gelenler arasından, öncüyü aşanlar, çok daha ilerilere gidenler çıkar. Yavaş yavaş, çağın buyruğına herkesin boyun eğdiği görülür.”²⁶¹ M. Fuat, bu metninde yeniliğın şiir sanatında nasıl belirdiğini ve sanata ne şekilde yön verdiğini tespit etmiştir. Kısaca bu değerlendirmeden şu iki önemli sonucu çıkarabiliriz: Bizzat şairin kişiliğine bağlı olarak açığa çıkan bireysel yenilikler ve toplumsal değişmelerden meydana gelen yenilikler.

Batılı fikir ve sanat akımları, teorik yaklaşımlar dolayısıyla modernizm çerçevesinde gelişen kavramlar ve fikirler Türk edebiyatı sahasında tanındıkça yenilik düşüncesi

²⁵⁹ a.g.e., s. 9, 10.

²⁶⁰ a.g.e., s. 10.

²⁶¹ a.y.

edebiyatımızın her alanını etkilemeye başlamıştır. Yenilik düşüncesine ilgi arttıkça edebiyat tarihindeki şiir hareketlerine ve dönemlere isim verme konusu da bağlama uygun olarak şekillenecek, birtakım dönemlendirme önerileri olacaktır. Mehmet Önal “Yeni Türk Edebiyatı Teriminin Tanımı İçin Bazı Ölçütler” adlı makalesinde Türk edebiyatının incelenmesi açısından geçmişten günümüze kadar kullanılan tasnifleri, şemaları ve dönemlere verilen isimlerini tespit eder. “Yeni Türk Edebiyatı” teriminin popülist bir yaklaşımla ortaya çıktığını belirtirken bu ismin kültür değişimine bağlı olarak belirlendiğini söyler, bunun yerine kullanılan diğer adlandırmalara da yer verir:

Yeni Edebiyat, Edebiyât-ı Cedîde (Sonradan sadece Servet-i Fünûn Edebiyatı için kullanılmıştır.) Son Asır Türk Edebiyatı, Batı Tesirindeki Türk Edebiyatı, Garbî Türk Edebiyatı, Avrupâî Türk Edebiyatı, Türk Teceddüt Edebiyatı, Teceddüt Devri Türk Edebiyatı, Yenileşme Devri Türk Edebiyatı, Modern Türk Edebiyatı, Çağdaş Türk Edebiyatı, Muasır Türk Edebiyatı, Yakın Çağ Türk Edebiyatı, Yönelişler Devri Türk Edebiyatı, Arayışlar Devri Türk Edebiyatı²⁶²

Edebiyat dönemlerini adlandırma yolundaki uğraşlar, edebi bir dönemin baskın olan niteliklerini göz önünde tutarak yapılır ve yukarıdaki adlandırmaların çoğu Batı kaynaklı bir yeniliğe, farklı bir poetik zemine geçildiğini açıkça gösterir. Yenilik düşüncesi farklı yönleriyle keşfedildikçe sanatçıların geniş veya dar anlamda edebi alana bakış açıları da değişmektedir. Selçuk Çıkla, yine sanatçıların oluşturdukları hareketleri adlandırma konusuna bir başka örnek üzerinden dikkat çeker, çalışmasında yeni sıfatını kullanarak poetik varlıklarını ispat etmeye çalışan şiir hareketlerine yer vermiştir:

Türk şiirinde *Edebiyat-ı Cedide*'den (Tanzimat ve Servet-i Fünûn) sonra "yeni" sıfatı verilerek adlandırılan ikinci şiir eğilimi *Garip* hareketi olmuştur. Öyle ki 1860'lı yıllardan bugüne sürekli yenileşen Türk şiiri, Özellikle Garip hareketinin çıkışından itibaren daima "yeni" sıfatıyla birlikte anılır olmuştur. Nitekim *I. Yeni* olarak da bilinen Garip hareketinden sonra *II. Yeni* ve hatta *III. Yeniciler* olarak bilinen güçlü veya zayıf birtakım yönelimler ortaya çıkmıştır. Hisar hareketinin bile "gelenekçi yeni şiir" olarak nitelendirilmesi bu eğilimin devam ettiğini gösteren ilgi çekici bir örnektir.²⁶³

Divan edebiyatını, -yüzyıllar süren aşamalarını dikkate alarak- modern Türk edebiyatı alanıyla, örneğin Tanzimat'tan 1970'lere kadar gelişen şiir anlayışıyla kıyaslarsak bu yeni dönemde çok sayıda edebi hareketin açığa çıktığını görebiliriz: Servet-i Fünun (Edebiyatı-ı

²⁶² Mehmet Önal, “Yeni Türk Edebiyatı Teriminin Tanımı İçin Bazı Ölçütler”, *Türkbilig* 13 (2007), s. 100.

²⁶³ Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar: 1860-1960*, s. 400.

Cedide) (1896-1901),²⁶⁴ Fecr-i Ati (1909-1912)²⁶⁵, Milli Edebiyat Dönemi (1911-1923)²⁶⁶, Nev-Yunaniler (1912)²⁶⁷, Rübâbcılar (1912), Nâyiler (1913)²⁶⁸, Beş Hececiler (1914-1920)²⁶⁹, Şairler Derneği (1917),²⁷⁰ Dergâh Mecmuası (1921- 1923),²⁷¹ Toplumcu Şiir (1920-1980),²⁷² Yedi Meşaleciler (1928),²⁷³ Garip “Birinci Yeni” (1937-1950),²⁷⁴ Hisarcılar (1950-1980)²⁷⁵ ve Mavi Hareketi (1952-1956),²⁷⁶ İkinci Yeni (1953-1960).²⁷⁷ Bu topluluklar bize, yenilik arayışlarının edebiyatımızın modern evrelerinde daha hızlı ilerlediğini, yeni sanat düşüncesi üretme açısından bu dönemin klasik dönemlere kıyasla daha aktif olduğunu gösterir. Türk edebiyatında, seksen yıl gibi çok da uzun olmayan bir zaman aralığında azımsanmayacak sayıda edebi topluluk faaliyet göstermiştir.

2.2. Poetik Yeniliğin Arka Planı

İlk poetik yapıtlardan itibaren “yenilik” kavramı sanatın kolektif bilincinde, sanatsal üretimle ilişkili olarak kendini göstermiştir. Sözgelimi Aristoteles, *Poetika*’nın bir bölümünde, tragedyanın kısa öykülerden uzaklaştığını ve Aiskhlos’un bir tane olan oyuncu sayısını ikiye çıkardığını, önceliği diyaloga veren ilk ozan olduğunu ve koronun önemini azalttığını söylemiş ve böylece birtakım yeniliklere yol açıldığını ifade etmişti.²⁷⁸ Klasik poetikalarda bile yenilik vurgularına yer yer değinilmesi, bize bu yöndeki düşüncelerin sanatın ayrılmaz bir parçası olduğunu, geçmiş dönemlerden itibaren farklı düşüncelere değer verildiğini gösterir. Divan edebiyatı estetiğine dönersek imaj tasavvurundan üsluplara,

²⁶⁴ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000), s. 71.

²⁶⁵ a.g.e., s. 140.

²⁶⁶ “Milli Edebiyat Dönemi”ne ilişkin tarihler, diğer isimlendirmeler, değerlendirmeler ve teklifler için bkz: Muharrem Dayanç, “Milli Edebiyat Dönemi, Milliyetçi Edebiyat ve Milli Edebiyat Kavramı Üzerine Düşünceler”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/1, (2012).

²⁶⁷ Hülya Argunşah, “Milli Edebiyat”, *Yeni Türk Edebiyat El Kitabı: 1839-2000*, ed. Ramazan Korkmaz, (Ankara: Grafiker Yayınları, 2004), s. 200.

²⁶⁸ Abdullah Acehan, “Yeni Türk Edebiyatının Devirleri ve Genç Türk Edebiyatı Birliği”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/1 (2011).

²⁶⁹ Hüseyin Tuncer, *Beş Hececiler*, (İzmir: Akademi Kitabevi), 1994.

²⁷⁰ Argunşah, “Milli Edebiyat”, s. 198.

²⁷¹ a.g.e., s. 199.

²⁷² Bâki Asiltürk, “1980 Kuşağı Türk Şiiri”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Âlim Gür, Ertan Engin, (Ankara: Akçağ Yayınları), 2015, s. 267.

²⁷³ Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyat El Kitabı: 1839-2000*, s. 233-235.

²⁷⁴ Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 59-67.

²⁷⁵ Öztürk Emiroğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu (1950-1980)*, (İstanbul, Kesit Yayınları, 2019).

²⁷⁶ Ayşe Ulusoy Tunçel, “Bir Genç Edebiyat Denemesi: Mavi Hareketi”, *Yeni Türk Araştırmaları* 7 (2012).

²⁷⁷ Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, s. 59.

²⁷⁸ Aristoteles, *Poetika*, s. 26.

biçimsel değişikliklerden konu seçimine kadar farklılık arayışının sanatçıları yeni bir şey ortaya çıkarma noktasında harekete geçirdiğini söyleyebiliriz. Divan edebiyatı sanatçıları yüzyıllar boyunca belli türlerin kullanımlarından oluşan -bu türler belirli kurallara sahiptir- bir edebi sisteme sadık kalarak onun genel özelliklerini sürdürmüş olsa bile sanatsal ifadede tıkanmanın veya durağanlaşmanın baş gösterdiği durumlarla yüz yüze gelmişlerdir. Bu aşamalarda türlerin niteliklerine yeni unsurlar ekleme ya da bazı kullanımları çıkarma bazen de farklılaştırma yoluyla benzer kullanımların dışına çıkma ihtiyacı hissetmişlerdir. Örneğin Sebk-i Hindi üslubu gibi keşfettikleri farklı sanat hareketlerine yönelmiş, sanat algısına yeni bir bakış kazandırma yoluna gitmişlerdir. “Edebiyat tarihinde Sebk-i Hindî yeni bir şiir türünün değil, yeni bir üslubun adıdır. Üslup değişikliği ise, klasik şiir estetiğinin kendi içinde bir dönüşüm geçirerek yeni bir terkibe ulaşmasıdır.”²⁷⁹

Cafer Mum, “Sebk-i Hindî” makalesinde “edebiyat tarihlerinde hiçbir üslup[un] aniden ortaya çıkmadığı gibi, önceki üsluplar[ın] da bir anda ortadan kalkmamakta; dağınık özellikler ve zayıf damarlar halinde olsa bile sonraki dönemlerde de yaşamaya devam etmekte”²⁸⁰ olduğunu belirtir. Bu açıklama bir yönüyle yeniliğin o dönemlerde nasıl açığa çıktığını, geliştiğini ve süregeldiğini gösteren bir tespiti içerir. Makalede, Sebk-i Hindî üslubunun özellikleri, tesir dairesi incelenirken üslupların nasıl ve ne şekilde değişime uğradığı ve kabul gördüğü de ifade edilir. Aşamalar şu şekilde gelişmiştir: Öncelikle, geçmiş dönem şairlerinden bazılarının şiirlerinde yer alan kimi zayıf ve dağınık unsurlar sonraki başka şairler tarafından tercih edilip geliştirilir. Daha sonra üslup özellikleri gittikçe güçlenir, birtakım farklı ve yenilikçi dönüşümlerle zenginleşir. Böylece bu yeni kullanımlar belli bir dönem içinde yaygınlaşır ve o dönemin belirleyici üslubu haline gelir. Bu özelliklerin farklı coğrafyalara yayılıp kabul görmesinde “hem o şairlerin yeni oluşan üslubun özelliklerine kısmen de olsa önceden aşina olmaları, hem de klasik estetiğin kendi doğası gereği farklı coğrafyalarda, hatta farklı edebiyatlarda birbirine benzer dönüşümler yaşaması etkili olmaktadır.”²⁸¹

Bu bağlamda, klasik dönemin şartlarına göre yenilik arayışı ve gelişimi şu şekilde gerçekleşmiştir: Zayıf ve farklı bir düşüncenin yıllar içinde keşfedilip yeni sanatçılar tarafından geliştirilmesi, yeniliğin çıkışı, üslubun uzun yıllar sürecektir hâkim dönem anlayışı haline gelmesi, daha sonra (olasılıkla) farklı coğrafyalarda tekrar keşfedilmesi. Yukarıdaki

²⁷⁹ Cafer Mum, “Sebk-i Hindî”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 2, ed. Talat Sait Halman ve diğer., (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları), 2006, s. 372.

²⁸⁰ a.y.

²⁸¹ a.y.

bilgiler bize, klasik dönemde bir üslupta ortaya çıkan farklı ve yeni özelliklerin oluşma ve tanınma sürecinin uzun yıllar aldığını gösterir. Bu da klasik dönemler ile bugünkü anlamda bir yenilik yapma düşüncesi arasındaki farkları gösterir, yanı sıra çağların kendine özgü yenileşme eğilimlerine sahip olduğunu da düşünebiliriz.

Dursun Ali Tökel, *Deneyysel Edebiyat*²⁸² adlı yapıtında, Osmanlı edebiyatında mevcut olan farklı şiirsel imkanları tespit eder ve bu olanaklarla yazılan şiirleri belli bir tasnif çerçevesine alarak inceler. Eski kalıpların dışına çıkmak isteyen şairlerin “sürekli yeni formlar, anlatımlar, yollar, biçimler”²⁸³ peşinde olduğunu ve bu doğrultuda eserler kaleme aldıklarını belirtir. Çalışmasına, modern bir terim olan deneyysel edebiyat adını verme sebebini açıklarken divan şiirinin kendi sınırlarını zorlama hedefleri üzerine şu değerlendirmeyi yapar:

Bugün deneyysel edebiyat denen uğraşının eski zamanlarda muhakkak pek çok değişik adı vardı. Biz bugünkü adı esas alarak deneyysel edebiyat arayışlarının ve örneklerinin Divan şiirinde olup olmadığının peşine düştük. [...] Ulaştığımız sonuç; eğer deneyysel edebiyat diye bir şey varsa ve bu özgünlüğün, farklılığın, sıra dışılığın, alışık olmadık yollarla metin kurmanın adıyla Divan şiirinin hem de en orijinal halleriyle bu yolla kurulmuş tamamen özgün deneyysel bir şiir dünyası mevcuttur.²⁸⁴

Tökel, “Lipogram ve Divan Şiiri” bölümünde, “metinlerde bazı harflerin kullanılmaması” düşüncesine dayanan lipogram tekniğini açıklar. Şairler bu tekniği uygularken de değişikliklere giderler; “sadece noktalı veya noktasız, bitişmeyen harflerle şiirler yazmakla kalmamışlar, bir sözcüğü noktalı, bir sözcüğü noktasız; her sözcüğünün bir harfi noktalı, bir harfi noktasız şiirler de yazmışlardır.”²⁸⁵ Klasik belagatteki karşılığı ise menkut veya mu’cem olan tekniğe göre şiir sadece noktalı harfler kullanılarak yazılır: “Kaşı nakşî cebîni ziynet-i çîn / bakışı şen nazîf-ten büt-i çîn.”²⁸⁶ Farklı derecelerde de olsa mevcut teknikleri dönüştürme yönünde atılan adımlar Osmanlı şairlerinin birtakım yenilikler ortaya koyma çabalarını gösterir. Tökel, “Gemicilik Terimleriyle Yazılan Şiirler” adlı bölümde ise farklı bir atmosfer oluşturmak amacıyla gemiciliğe ilişkin belli kavram ve ifadelerle yazılan

²⁸² Dursun Ali Tökel, deneyysel edebiyat düşüncesi kapsamında tespit ettiği şiirleri, şu başlıklar altında inceler: Lipogram ve Divan Şiiri, Palindrom veya Kalb Sanatı, Tautogram ve Divan Şiiri, Panagram ve Divan Şiiri, Anagram ve Divan Şiiri, Mısra Başında veya Sonunda Kelimelerin Tekrarlandığı Metinler, Akis Sanatı ve Deneyysel Karakteri, Cinas Sanatı ve Deneyysel Karakteri, İade Sanatı ve Deneysellik, Tekrar Kelimelerle Deneyysel Metin Kurma, Çeşitli İnsan Tiplerinin Konuşma veya Hallerini Tasvir Suretiyle Yazılan Şiirler, Akrostiş Telestis ve Deneyysel Yönü, Hayvan Diliyle Yazılan Şiirler, Belli Bir Alana Ait Terimlerle Kurulan Şiirler, Diğer Deneyysel Metin Örnekleri. Bkz. Dursun Ali Tökel, *Deneyysel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*, (İstanbul: Hece Yayınları, 2010).

²⁸³ a.g.e., s. 16.

²⁸⁴ a.g.e., s. 10, 11.

²⁸⁵ a.g.e., s. 27.

²⁸⁶ a.g.e., s. 27, 28.

şiiirlerden bahseder. Örneğin Âgehî'nin gemicilikle ilişkili ifadelere yer verdiği şiiri, alışılmış mazmunların dışına çıkma isteğini gösterir: "Çekdürüp fırkatanı bizden ırag oldun sen / Bahr-ı fırkatde nice furtunalar çekdüm ben."²⁸⁷

Yüzyıllara uzanan Osmanlı edebiyatının sanat anlayışında meydana gelen değişiklikleri ve yenilikçi hamleleri tespit edip değerlendirmek derinlikli bir çalışmayı gerektirir, ancak kısaca şunları söylemek mümkün: Divan edebiyatının yeniliğe bakışını, farklı şiirsel imkanları keşfetme düşüncesini bugünkü modern anlayışlarla ve kavramlarla ifade etmek kolay değildir, çünkü modern sonrası günümüz yenilik algısıyla o dönem zihniyetinin yeniliğe bakışı ve yorumlama biçimi pek çok dinamik sebebiyle büyük farklılıklar gösterir. Klasik anlayışta yenilik olgusu kimi zaman bilinçli ancak kimi zaman daha tesadüfi hamlelerle ya da koşullar gereği kendiliğinden gelişmiş olabilir. Yine de türler ve üsluplar üzerinden bakıldığı takdirde bu derin ve gelişmiş sanat anlayışında, yenilik oluşturmak amacıyla çeşitli yollara başvurulduğunu ve farklı üslupların takip edilip denendiğini söyleyebiliriz.

Modernizme özgü poetik zemine adım attıkça divan edebiyatı üstüne eleştiriler, tespitler kendini göstermeye başlayacaktır. Sanatçılar ve araştırmacılar modern Türk edebiyatını kurgulama uğraşısı içindeyken ilk önemli tartışmalar açığa çıkar; bunlar eski-yeni çizgisinde gelişen tartışmalardır. Bu bağlamda hece-aruz, dil ve üslup özellikleri, mazmun sistemi gibi temel konulara ilişkin sorunlar belirir, bu poetik gerilimler bir müddet sürüp gitmiştir. Bununla beraber, divan edebiyatı geleneğine ilişkin meseleler; klasik, geleneksel veya eski gibi sıfatlarla nitelendirilip ele alınıp değerlendirilir, bu gelişmelerin tamamı gelenekle yüzleşme, çatışma, geleneği reddetme veya uzlaşmaya çalışma sorunsallarını gündeme getirecektir. Diğer yandan Türk edebiyatı modern anlayışların etkisine girdikçe edebi terminoloji başta olmak üzere; sanat nesnesini kavrama ve ona yönelme biçimleri değişecek dolayısıyla içerik, biçim ve üslup gibi konularda çok yönlü bir değişim meydana gelecektir. Modern anlayışlar özümsemiş benimsendikçe sanatçıların metne bakışı daha da değişecek ve estetik amaçları belirginleşecektir. Sanatçılar, Şklovski'nin ifade ettiği "nesnelere karşı 'alışkanlığı kırma', algıyı güçleştirme," tutumunu keşfetmeye başlayacak sanatta algıyı uzatmayı hedefleyip²⁸⁸ asıl önemli olan şeyin nesnedeki sanat ustalığı olduğunu kavrayarak şiir estetiğini kurgulamaya çalışacaktır.

²⁸⁷ a.g.e., s. 271.

²⁸⁸ Victor Şklovski, "Bir Teknik Olarak Sanat", çev. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, *Defter* (5) 1988, s. 182. <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-5/>

Modernizm bağlamındaki yaklaşımları, değişimleri doğru okumak için sanatçıların ve araştırmacıların, edebiyat ile tarih arasındaki ilişkilere dair düşüncelerini, bu çerçevede yaptıkları değerlendirmeleri de irdelemek gerekir. Yahya Kemal Beyatlı, “Yenileşmenin Zamanı” adlı yazısında, Türk edebiyatının yenileşmesi (1850’den sonra) üstüne düşüncelerini ifade edip yeniliğin kaçınılmaz şekilde açığa çıkışını “kaderde vardı” sözüyle vurguladıktan sonra öne çıkardığı kader bahsini açar. Siyasi gelişmelerin, belli tarihi olayların arka arkaya kritik sonuçlara yol açtığı bir dönemde, “yenileşmek ihtiyacı” açığa çıkmıştır. Örneğin, *Vak'a-i Hayriyye* (1826) yani II. Mahmut’un Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması olayında, düşmana karşı çıkabilme ve devletin taarruza geçmesi için ordunun yenileştirilmesi gerekiyordu. Yahya Kemal’e göre yenileşme düşüncelerinin en temelinde siyasi-askeri gelişmeler yer alır:

Hulâsa yenileşmek bahsi hazırlanmış, rûhlara yayılmış bir felsefeden, bir edebiyattan doğmamıştır. O kadar doğmamıştır ki *Vak'a-i Hayriyye*’yi nakleden, o vaktin meşhur bir nâsiri Vak'a-nüvîs Es'ad Efendi'nin ve nazımla tes'îd eden o vaktin en büyük şairi İzzet Molla'nın nesir ve nazımlarına şöyle bir bakan kaari’ anlar ki, biz 1826’da edebî bir inkılâptan değil, onun ihtiyacını duymaktan bile fersah fersah uzaktık.²⁸⁹

Yaşanan siyasi ve askeri başarısızlıkların sonuçları, bir zaruret olarak devleti yenilikçi girişimlere teşvik etmiştir. Bu gelişmelerden sonra dilin, edebi düzeyin yenileşmesi Yahya Kemal’in ifadesiyle “devletin yenileşmesinden, hatta kalbur üstü gelen millet tabakasının Fransız kıyafetine girmesinden sonra”²⁹⁰ gerçekleşmeye başlamıştır.

“Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı yazısında ise Tanpınar, medeniyet değişiminin nasıl ve hangi yönlerden gerçekleştiğini tarihsel olaylar ve kişiler, Batı düşüncesi ve akımlar, milli kaynaklar gibi meseleler üzerinden irdeleyerek çeşitli çıkarımlarda bulunur. Yeniçerilerin kaldırılmasıyla başlayan sürecin (1826) devamında 1839’da Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir; bu siyasi karar, devlet iradesiyle gerçekleşen düzenlemeler, aynı zamanda sosyal ve kültürel alanlara da tesir edecek, devlet kurumları ve cemiyet yapısı yavaş yavaş Avrupalılaşacaktır. Yazının devamında siyasi gelişmeleri sıralamaya devam eder ve modern edebiyat üzerindeki etkisini göstermeye çalışır:

1876’da Birinci Meşrutiyet, 1908’de İkinci Meşrutiyet devrelerini idrak eden bu medeniyet krizi, 1923’te Cumhuriyet’in ilanı, Ankara’nın başkent oluşu, Atatürk inkılâpları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna kadar gelir. Bu hadiselerin ve tarihlerin yanı başında imparatorluğun dağılması

²⁸⁹ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 304, 305.

²⁹⁰ a.g.e., s. 305.

(1918) lâisizm ve halkçılığın devlet programlarında yer alması kadın hürriyeti gibi mühim vâkıaları da saymak lazımdır.²⁹¹

Tanpınar, bu siyasi ve sosyal meselelerin ardından Ziya Gökalp'in sistemli bir şekilde ele aldığı Medeniyetçilik, İslamcılık ve Türkçülük ideolojilerinden bahseder. Bu fikir akımlarının her biri cemiyette karşılığını bulur ve belli ölçüde modern Türk edebiyatına yön vermeye başlar. "1911-1913 Balkan Harbi, o zamana kadar az sayılı bir zümrede taraftar bulan Türkçülük ve Milliyetçilik fikirlerinin gelişmesine ve yayılmasına sebep olduğu için saf Türkçe yazmak cereyanına yol açmıştır."²⁹² I. Dünya Savaşı ise sarsıcı bir tesirle dönemin şartlarını değiştirdiği gibi edebi ortamı da etkilemiştir, savaştan sonra şark kültürüne ve geleneğe bağlılık konusuna bakışlar değişmiştir. Arapça, Farsça ve Türkçe'nin gramerine dayalı dil öğretim sistemine ilişkin anlayışlar da değişmeye başlar. Ankara'nın başkent olmasıyla Türk aydını İstanbul'dan çıkar, böylece dil ve zihniyet taşra eksenine çekilmeye başlar. "Edebiyatımıza bugün hâkim olan Anadolu realizm ve halkçılık mistiğinin başlıca amillerinden biri bu hadisedir. Bugünkü Türk şiirinin mühim bir sayısını Ankaralı şairler yapar."²⁹³ Tanpınar, Ankara'ya açılan ve inkılaplarla yönü değişen yeni edebiyatımızın siyasi meselelerle bağlantılarını, yaşanan olaylar ve sonuçlarıyla birlikte açığa çıkan dönüşümleri gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, bir bakıma Türk edebiyat tarihini yenilik bağlamında okuma çalışmasıdır. Tanpınar, bu çalışmasında tarihi olay ve olguların toplumumuza yansıyan sonuçlarını, Batı'da hız kazanan bilimsel ve sanatsal gelişmelerin ne derece önemli ve gerekli olduğunu sorgular, yeniliklere nasıl geç kaldığımızı ve ne ölçüde yaklaşılabildiğimizi göstermeye çalışır. Şairlerin modern yönelimlerini, ürettikleri yeniliklerin niteliklerini değerlendirir. Tanpınar Batı'yla etkileşimimizin ilk adımlarını yine siyasi gelişmeler üzerinden yorumlar. Medeniyetler arasında kurulan ilişkileri özetle şu şekilde değerlendirir: Zamanında Osmanlı, Ceneviz ve Venedikli tüccar tebaaya verdiği kapitülasyonları yıllar içinde Avrupalı milletlerin çoğuna vermiştir ve böylelikle Osmanlı devleti ile Batı dünyası arasında önemli etkileşimler yaşanmıştır. Batıyla ilişkiler sürekli biçimde devam etse bu ortamda, fikir ve sanat açısından III Ahmed'e kadar düşünce dünyasını etkileyecek kadar önemli gelişmeler yaşanmamıştır. Tanpınar, Batı'daki köklü değişimlerin sonucunda yükselen Rönesans hareketinin etkisinden uzak kaldığımızı, bazı gelişmelerin etkilerini kısmen hissetsek de bu gelişmelerin sosyal yaşama ve ilmi

²⁹¹ Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 104.

²⁹² a.g.e., s. 104.

²⁹³ a.g.e., s. 105.

düzeye etki etmediğini söyler. Bununla birlikte matbaanın icadından kısa süre sonra, bir girişimle Osmanlı matbaasının kurulduğunu, imparatorluğun tamamıyla gelişmelerden habersiz olmadığını da ifade eder.²⁹⁴

Tanpınar yenileşme tarihini üç evreye ayırarak incelediği çalışmasında “1789 ile 1807 arasındaki devri garba doğru gidişimizin ikinci safhası”²⁹⁵ olarak görür. Yenileşmenin ve kurumların Avrupalılaşma fikrinin bu evrede kökleşmeye başladığını söyler. Bu bağlamda yeniliğin, sadece saray ve etrafında hissedilmediğini, özellikle imparatorluğun bütünüyle yabancı etkilere açık olduğunu belirtir. Ancak en çok İstanbul’da geniş bir yabancı kadrosu vardır; örneğin, yabancı sefirlerin yanında çalışan, mimar, ressam, arkeolog ve çok sayıda sanatkâr, sarayla ilişkisi olan doktorlar, iş adamları, farklı rütbelerde zabıtlar yerli hayatla da iletişim halinde oldukları için onların batılı moda anlayışları halk arasında yayılmaya başlar.²⁹⁶ III. Selim, Avrupa’daki üst seviyedeki askeri-teknik gelişmeleri takip ederek benzer donanımlı yapıyı yakalamak için uğraşır. 18. asırda köklü bir değişimi hedeflemeksizin askeri ihtiyaçlar ve zaruri durumlar karşısında alınan tedbirler, atılan hamleler birtakım yetersiz girişimler olarak değerlendirilir. Yine de tüm bunların Osmanlı toplumunun dünya görüşünü etkileyerek şekillendirmeye başlaması, 19. yüzyıl yeniliklerine bir eşik olacaktır. Yeniçerilerin kaldırılması, yerine yeni bir ordunun kurulması büyük bir adımdır. “Bu suretle ıslah fikri yerine “ilgi” ve ‘yenisinin kurulması prensibi’ bir zaruret olur. 1839’da devlet kendisi için Avrupalılaşmayı resmi bir program olarak ilan eder.”²⁹⁷ Bu makaleden anlaşıldığı üzere Tanpınar, yenilik tarihimizin temelini Batı’yla olan ilişkilerimizin nitelikleri üzerinden sorgular. Batı medeniyetiyle geliştirilen ilişkiler siyasi, tarihi ve kültürel düzeyde yeniliklere yol açtığı gibi edebi alanı da etkilemiştir.

Kayahan Özgül *Divan Yolundan Pera’ya Selametle* adlı eserinde, Osmanlı şiir anlayışında modern etkilerin ve değişime dair izlerin 18. yüzyıl başlarından itibaren belirgin olarak görülmeye başladığını belirtir. Edebi hareketleri etkileyen tarihi ve sosyolojik arka planın dinamiklerini tespit ettikten sonra yenileşmenin kaynağındaki konuları araştırır, bu unsurlar kısaca şunlardır: Levantenler, azınlıklar, misyonerler, mülteciler, seyyahlar, gezgin kumpanyalar, Osmanlı sefirleri ve sefaretnameleri, kapitülasyonlar, Avrupalı sanatkârlar, sultanlar, aydınlar ve yurtdışına gönderilen talebeler. Bütün bunların etkisiyle değişimin nasıl hızlandığını, yeniliklerin hangi zeminde gelişmeye başladığını göstermeye çalışır. Bu

²⁹⁴ a.g.e., s. 39, 40.

²⁹⁵ a.g.e., s. 52.

²⁹⁶ a.g.e., s. 52-61.

²⁹⁷ a.g.e., s. 64.

araştırmalardan sonra, Batı'daki pek çok sanat hareketinin kaynağında büyük olayların yer aldığını, öte yandan Osmanlı'ya özgü yenileşmede ise değişimlerin insanlara bağlı olduğu sonucuna varır.²⁹⁸ Özgül, devlet yönetimindeki kişilerin siyasi hamleleri ve dönemin tarihi olay ve olguları üstüne genel bilgiler vererek bu doğrultuda yaşanan gelişmelerin adım adım fikir ve sanat alanına nasıl tesir ettiğini gösterir. Değişimin gerekliliği ilk olarak askeri-siyasi alanlarda fark edilmiştir. II. Mustafa döneminde bir mağlubiyet sonucu imzalanan Pasarofça Antlaşmasıyla birlikte askeri ıslahatların gerekliliği iyice hissedilir, Batı'nın askeri teknolojik üstünlüğü anlaşılır; III. Ahmed'in saltanatıyla başlayan, Lale Devri olarak anılan dönemde ise seyyah, tüccar ve sanatkarlarla kurulan ilişkiler git gide daha fazla gelişir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Sefaretname'sinde bahsettiği ihtişamlı saray ve şatolar, Osmanlı devletinin oldukça dikkatini çeker gerek bu süreçte gerekse ilerleyen yıllarda Osmanlı mimarisi Batı mimarisinin tesirine açık hale gelir. Bu gelişmelerin yanında devletin himayesinde kurulan Mütferrika matbaası, bilim ve kültür alanındaki eserlere erişebilmenin önünü açan matbaa sistemine geçişin ilk adımıdır. Batı tarzı faaliyetlere uyum sağlamayı kolaylaştıran bu uygulamalar, toplumsal ölçekte tam olarak yaygınlaşmasa da toplumun perspektifine farklı bir medeniyetin kodlarıyla yüzleşme imkânı kazandırır.²⁹⁹ Teşebbüslere rağmen henüz ülkenin gereksinimleri doğru şekilde tespit edilip gerekli uygulamalar uygun şekilde gerçekleştirilmediğinden, belli bir kitle tepkisini çok sert biçimde ortaya koymuştur. Lale Devri son bulsa da dönemin yenilikçi atmosferinde meydana gelen olaylar; matbaanın kurulması gibi teknik ve kültürel boyuttaki gelişmeler, edebi türlerin gelişimine katkıda bulunacak zamanla çok daha aktif biçimde etki edecektir.

Ramazan Korkmaz ise “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri” adlı yazısının başında Batı dünyasının aydınlanma sürecini ve aydınlanma sonrası dönemin Osmanlı toplumuna etkilerini inceler. 19. yüzyıla gelindiğinde çağın hazırlayıcısı olan temel siyasi ve kültürel gelişmeler edebi anlayışa yansyarak çeşitlilik üretmiştir. Batı'daki yenileşme hareketleri bir açıdan zorunlu nedenlerle kendisini gösterir. Bu nedenler arasında; İstanbul'un fethiyle Osmanlı'nın güçlenmesi, ticaret yollarının Türklerin elinde olması, kilisenin etkin rolü ve dogmatik düşüncenin baskısı karşısında Avrupa düşüncesinin yeni bir sorgulama gücü kazanması gibi faktörler vardır. Bütün bu sebep-sonuç ilişkilerini ve etkilerini Korkmaz şöyle özetler: “Yenileşme olgusunu pragmatik bir alışlar silsilesi biçiminde gören Osmanlı'nın aksine bu hareket, Antik Çağ'ın hümanist düşünceleri

²⁹⁸ Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*, s. 26-47.

²⁹⁹ a.g.e., s. 36.

üzerinde sistemli olarak geliştiğinden köklü ve kalıcı değişimleri doğurmuş ve dünyayı etkilemiştir.”³⁰⁰

Korkmaz, Avrupa’da Antik Çağ eserlerinin Latinceye çevrilmesini, Guttenberg’in büyük gelişmelere kapı açan matbaa hamlesini (1456), Martin Luther’in Roma kilisesine karşı başlattığı hareketi, bunlara bağlı olarak gelişen pozitif bilimleri ve Sanayi Devrimin etkilerini ele alır, bu sayede Aydınlanma Çağı’na yol açan olay ve olguların önemini vurgular. Reform, Rönesans hareketlerinin ve akıl merkezli düşünce sistemlerinin etkisiyle Aydınlanma’ya açılan yolun devamı Sanayi Devrimi’yle sonuçlanır. Korkmaz, Avrupa’da pozitif bilimlerin aktif oluşuyla ilerleyen gidişatı gösterdikten sonra konuyu Osmanlı’nın genel durumuna getirir. Osmanlı Devleti, 16. yüzyıl sonlarına kadar belli kurumları ve yönetimdeki unsurlarıyla birlikte üstün bir konuma sahiptir, Batı’daki gelişmeler sistematik bir biçimde olmasa da diplomat, tüccar, mühtedi gibi unsurlar aracılığıyla zamanında takip edilmekteydi. Askeri yenilikler, teknik ve bilimsel gelişmeler izleniyor ve elde edilen bilgiler verimli şekilde kullanılmaya çalışılıyordu. Öte yandan 16. yüzyılın ortalarından itibaren kurumlardaki bozulmalar kendini göstermeye başlar, birçok sahanın ihtiyaç duyduğu dinamizm artık sağlanamamaktadır. 17. yüzyıldan itibaren gereken hamleler atılmadığı gibi bilgiye ulaşma noktasında da kesintiler olur, ancak 19. yüzyıl arayışların tekrar canlandığı yenileşme çabalarının görüldüğü bir dönemdir. Bu aşamaların siyasi yönüne bakarsak Karlofça Antlaşmasıyla (1699) sadece toprak kaybı yaşanmamıştır, güçlü Osmanlı devleti imajı sarsılmış ve bu sürecin devamında imparatorluk kısmi başarılar sergilese de eski konumunu sürdürüp varlık gösterememiştir. Osmanlı’nın siyasi ve iktisadi gücünü kaybetmesi neticesinde toprakların paylaşımı, Türklerin Avrupa’dan çıkarılması düşüncesini açığa çıkarır; işte bu aşamaların sonucunda “Şark meselesi” sorunu doğmuştur.³⁰¹

Tanzimat Fermanı’nın ilan edilmesi ve halka okunmasını Halil İnalcık, “temel müesseseleri bozulmuş olan Osmanlı İmparatorluğunun yepyeni bir medeniyetle yükselen ve taarruza geçen Avrupa’nın ezici üstünlüğü karşısında yeniden teşkilatlanma teşebbüsünün kati bir safhası”³⁰²olarak değerlendirir. Osmanlı, aldığı yenilgiler sonrasında hakimiyeti sarsılınca Batılılaşma yolunda daha kararlı adımlar atmak için çabalayacaktır. Korkmaz’a göre “Osmanlı’nın Avrupalılaşma yönelimi, kendiliğinden ve istekle gelişen normal bir oluşum değil, zorunlulukların cebri olarak ittiği ve zaman zaman iç isyanlarla kesintilere

³⁰⁰ Ramazan Korkmaz, “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 3, ed. Talat Sait Halman, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), s. 17.

³⁰¹ a.g.e., s. 17-23.

³⁰² a.g.e., s. 30.

uğrayan, daha çok pragmatik yönelimli, sancılı bir süreçti[r].”³⁰³ Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması ve Batı düzeninde yeni bir ordu kurma girişimiyle başlayan sürecin devamında önemli kültürel gelişmeler de yaşanır: matbaanın kuruluşu, Avrupai okulların açılması, tercüme faaliyetlerinin öne çıkması ve gazetelerin yayımlanması. Bu faaliyetlerin de katkısıyla yüzyılın sonlarına doğru her alanda yenilikçi fikirler gitgide çoğalır, dolayısıyla şiir sanatının zemini de bu doğrultuda dönüşmeye başlar.

Edebiyatın yenilikçi arka planı görüldüğü gibi en başta Osmanlı tarihinin siyasi ve sosyo-ekonomik gelişmeleriyle ilişkilidir; Lale Devri’nin ıslahatlarıyla başlayan, matbaanın kuruluşu, Tanzimat ve Islahat Fermanı’yla ilerleyen ve Meşrutiyet’in ilanı ile devam eden yenilik hareketleri arasında en önemlisi imparatorluktan sonra cumhuriyet rejimine geçilmesidir. Edebi anlayışlar doğrudan ya da dolaylı olarak bu aşamalardan etkilenir ve büyük dönüşümlere kapı aralanır. Bu süreçlerde yeni edebi türlerin tanınması, gazetelerin sanatsal gelişmeler hakkında bilgi vererek halkı ve edebiyat sahasını etkilemesi, çeviri hareketleri diğer belirleyici faktörlerdir. Dönemlerin siyasi olay ve olgularının izdüşümü, toplumsal değişimler daima poetik anlayışlara yansır ve onları biçimlendirir. Avrupa’daki bilimsel, akademik gelişmeler ve kültürel hareketler zamanında takip edilip değerlendirilmemiştir. Bütün bu gecikmelerin farkında olan sanatçılar ve aydınlar kültürel zeminin gelişmesi adına çeşitli girişimlerde bulunacaklardır.

19. yüzyıldan itibaren sanatçıları yeniliğe daha çok teşvik eden şey klasik geleneği aşma isteği yani değişim arzusudur. Tanpınar, Özgül ve Korkmaz yeniliğin dayanaklarına ilişkin bir temel oluştururken benzer süreçlere temas ederler: Osmanlı İmparatorluğu’nun üst üste siyasi yenilgiler alması ve ekonominin kötüleşmesi, geç de olsa devletin bu durumu düzeltmek amacıyla Batıdaki gelişmeleri takip etme yönünde birtakım teşebbüslerde bulunması. Atılan bu adımlar, sanat ve fikir ortamına canlılık getirecek, belirli bir seviye kazandırmaya başlayacaktır. Bir yanda, ilerleme yolunda Batıyı takip ederek oradaki gelişmeleri uygulamaya ya da uyarlamaya çalışma girişimleri dikkatleri çekmektedir, diğer yanda toplumu fikir ve sanat açısından dönüştürme işlevi gören Batı’yla ilişkili kişiler ve kurumlar öne çıkmaktadır. Yazarların dikkat çektiği, edebiyat tarihini etkileyen en önemli ve somut unsurlardan biri de matbaanın kuruluşu olmuştur. Bu sayede çeviri eserlere kolaylıkla erişilecek, Batı kaynaklı yeni fikir ve sanat yapıtlarıyla tanışma fırsatı doğacaktır; böylelikle edebi geleneğimiz farklı estetik yönelimlerle karşılaşarak yönünü modernizm çizgisinde geliştirmeye başlayacaktır.

³⁰³ a.g.e., s. 25.

Yenilikçi düşüncelerin zeminini oluşturan tarihi, siyasi ve sosyo-ekonomik gelişmeler, poetik alanın yapısını da değiştirecektir; modern anlamda değişime dair farkındalıklar belirginleştikçe sanatçıların edebiyata bakışında da dönüşümler yaşanacak ve farklılaşmaya başlayan şiirsel beklentilerine uygun girişimler açığa çıkacaktır. Encümen-i şuara tam da bu geçiş evresinde açığa çıkan bir topluluktur, “klasik edebiyatın potansiyelini sürdürerek yeni unsurların girmekte olduğu; ama, Doğu ve Batı medeniyet dairelerinin farklı zihniyet ve edebiyat telâkkîleri sebebiyle şimdilik çatışmaya başlamadıkları bir sırada”³⁰⁴bu geçiş güzergahında kurulmuştur. “1861 yılı baharında, muhtemelen Mayıs, Haziran gibi, Hersekli Ârif Hikmet Bey’in Lâleli Çukurçeşme’deki evinde buluşmaya başlayan ve her Salı muntazaman devamla bir seneye yakın müddet, bu edebiyat toplantılarını sürdür[en]”³⁰⁵ şairler klasiğe ait şiirsel alanın değişmeye başladığı bir dönemde bir araya gelirler: “Encümen-i şuara müdavimleri, asırlar boyunca yavaş yavaş oluşmuş, Türk estetiğine zarar vermeden Avrupa kültürüne yaklaşmayı ve ondan alacakları yeniliği -yerli şiirin bünyesinde millileştirmek şartıyla – azar azar zerk etmeyi denerler.”³⁰⁶ Encümen-i şuara, edebi alandaki bu öncü misyonuyla önemli bir geçiş aşamasını temsil etmektedir.

Kültürel-edebi alanın genişlemesine ve modern edebiyatın inşasına en önemli katkılardan birini çeviri faaliyetleri sunmuştur. Ramazan Korkmaz, edebiyatın hem edebi hem de felsefi yönünün idari başlangıcından yirmi sene sonra açığa çıkmaya başladığını, 1859 yılının Türk edebiyatında yeniden yapılanmanın başlangıcı olduğunu belirtir. Tanzimat Dönemi edebiyatında yeniliğin zeminini oluşturan, belli başlı çeviriler şunlardır: “Münif Paşa’nın Volter, Fenelon ve Fontenel’den seçilmiş felsefi diyalogları içeren *Muheverat-ı Hikemiyye* (18659), adlı çevirisi ve Yusuf Kâmil Paşa’nın Fenelon’un *Telemaque* (1859) adlı eserini dilimize kazandırması; yenileşme hareketlerinin sigortası sayılan düşünsel zeminleri oluşturacaktır.”³⁰⁷ Çeviri çalışmaları Batı’ya açılma sürecinin en önemli adımıdır. Türk edebiyatında çeviri işinin nasıl geliştiğini, bu bağlamda Fransız edebiyatı metinleriyle nasıl bağlar kurulduğunu sorgulayan Gül Mete Yuva, 1832’de kurulan Tercüme Odası aracılığıyla bir yandan çevirilerin yapıldığını diğer yandan da dil öğreniminin gerçekleştiğini ifade eder, çeviri çalışmalarının görüldüğü yerlerden biri de Encümen-i Daniş’dir,

³⁰⁴ M. Kayahan Özgül, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara* (Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012), s. 9.

³⁰⁵ M. Kayahan Özgül, “Encümen-i Şuara”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 3, ed. Talat Sait Halman ve diğer., (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları), s. 85.

³⁰⁶ Özgül, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara*, s. 251.

³⁰⁷ Korkmaz, “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”, s. 24.

Darülfünun'a ders kitabı hazırlama amacıyla 1850'den 1862'ye kadar faaliyet göstermiştir.³⁰⁸

Yazarlar, çeviri faaliyetleri ile önemli eserleri edebiyata kazandırırken seçtikleri ve uyarladıkları metinlerin özellikle didaktik işlevlerini ön plana çıkarmışlardır. Bu eserler iktidara, halkı yönetme konusunda yeni bir bakış açısı kazandırmayı, yeni kurallar edinmeleri için öneri düzeyinde katkı sağlamayı ve gençleri eğitmeyi, bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Türk edebiyatının erken dönemlerinde çeviri ile uyarlama anlayışı arasındaki sınırlar henüz tam olarak ayırt edilmemiştir. Bu bağlamda birtakım sorunların açığa çıktığı gözlemlenir, çeviri yazarı kimi zaman kaynak metne sadakat göstermeden metni şekillendirir kimi zaman şiirleri özetler hatta dizeleri düz yazı haline çevirerek sunar.³⁰⁹ Örneğin, Nigâr Hanım Musset'nin "Rappale-toi" adlı şiirini "Hatırla" başlığıyla düzyazıya çevirmiştir. Edebiyat çevresinde ilgi odağı haline gelen bu esere çok sayıda nazire yazılmıştır; "Tercümeden iki hafta sonra Recaizade kendi "Yad Et"ini yayımlar. Bir hafta sonra Menemenlizade Tahir'in "Yad Et"i bunu izler."³¹⁰ Ancak zamanla çeviri işine daha da özen gösterilmeye başlanacaktır: "Önce bir azınlık tarafından benimsenen metne sadık kalma fikri, edebiyatta yenileşmenin radikalleşmesiyle beraber gittikçe kabul görür."³¹¹ Yuva, çevirilerin; zayıflıklarına, metne sadık kalma sorunlarına rağmen Osmanlı edebiyatına yeni kapılar açtığını, bu sayede yeni soruların ve ufukların açığa çıktığını belirtir.

Tanzimat Dönemi sanatçıları Batılı edebi girişimlerini sanat ortamına sunarak yeniliğe giden yolu şekillendirmeye başlamışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat sanatçıları ile Türk edebiyatını kurmak için uğraşan sanatçıların zevk ve amaçlarının benzer nitelikte olduğunu ifade eder. "Bu iki neslin ikisi de XVII. asır Fransız klasikleriyle beraber, XVIII. asır Fransız filozoflarını ve gene Fransız romantiklerini okumuşlardır. [...] Bununla beraber asıl yaptıkları iş Türkçe'nin genişlemesi ve insanın değişmesi olmuştur."³¹² Yeni meseleleri ve estetik değerleri ne şekilde yorumladıkları ve estetik alanda başarı gösterip gösteremedikleri konusu her ne kadar birtakım tartışmaları beraberinde getirirse de onlar, modernizme yönelik fikirler ile sanat deneyimlerini bütünleştirmeye çalışırken en çok Fransız edebi metinlerinden yararlanmış, bu bağlamda yazdıkları poetik metinlerle değişime ilk ve önemli katkıları sunmuşlardır. Sanatçıların yönelimleri üzerinden poetik yenilik

³⁰⁸ Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), s. 56.

³⁰⁹ a.g.e., s. 56-64.

³¹⁰ a.g.e., s. 69.

³¹¹ a.g.e., s. 66.

³¹² Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 107.

olgusuna bakarsak bu bağlamda akla ilk gelecek olan isim Şinasi (1826-1871) olacaktır. Bedri Mermutlu, *Şinasi* adlı kitabında Türk edebiyatında Avrupalı düşüncenin Şinasi ile başladığını, Namık Kemal ve Tanpınar gibi önemli sanatçıların da ondan etkilendiğini söyler.³¹³ Örneğin, Namık Kemal'in kullandığı “Türkistan kelimesi başta olmak üzere, millet meclisi, efkâr-ı milliye, efkâr-ı cedide [...] gayret-i milliye, hürriyet, hukuk-i nas, umuma hizmet...gibi o dönem düşünce hayatını yöneten kavramlar ilk defa Şinasi'nin kaleminde hayat bulmuş kavramlardır.”³¹⁴ Gül Mete Yuva, divan edebiyatı geleneğinde edebi çalışmaların şiir ve inşa şeklinde ele alındığını, ancak Şinasi'nin bu metinlerin tümünü “fenn-i edeb” adı altında bir bütün olarak ele alan öncülerden” olduğunu belirtir.³¹⁵ Çok yönlü düşünce yapısı ve aldığı Batılı eğitimin ona kazandırdıkları sayesinde edebi alana yeni eserler ve anlayışlar getiren, birçok sanat türünü tanıtır yaygınlaştıran Şinasi pek çok alanda ilkleri gerçekleştirmiş, aydın ve sanatçı kimliğiyle dönemi üzerinde büyük bir etki bırakmıştır.

1849 yılında Fransa'ya dil öğrenmek amacıyla giden Şinasi aldığı özel emir üzerine bir müddet Maliye Bakanlığı bünyesinde bulunarak maliye alanına ilişkin bilgi edinir. Paris dönüşü kendisine Maliye ve Maarif Meclisi üyeliği teklif edilmiştir, fakat o eğitim sahasını daha çok önemseydiği için Maarif'i tercih etmiştir.³¹⁶ Paris'te uzun yıllar bulunan sanatçı orada edindiği Batılı bilgi ve görgüyü kent anlayışına da yansıtarak birikimlerini paylaşacaktır; ülkeye döndüğünde İstanbul'un modern bir şehir olması için yapılması gerekenleri, tespitlerini ve önerilerini yazılarında dile getirmiş, ahşap yapılar ve yangınlar konusundan sokakların temizliği ve aydınlatma sorununa kadar şehirle ilgili meseleler üstüne çeşitli düşüncelerini kaleme almıştır. Katkıları ve önerileriyle toplumu etkilediği gibi yazdıkları yönetim tarafından da dikkatle izlenilmiştir.³¹⁷ Şinasi, Doğu-İslam kültürünün güçlü birikimine sahip olmakla birlikte Batılı ölçütlere uygun bir yaşam tarzını hedefler; edebi konuların yanı sıra iktisada, şehir çalışmalarına ve çeşitli sanat konularına da ilgi duymuştur. Bedri Mermutlu, Reşid Paşa'nın Şinasi'yi tutarlı ve bilinçli bir aydın olarak kabul ettiğini belirtir, ancak onun “öncü bir yenilikçi aydın olmakla birlikte yaratıcı bir aydın olmadığını” ifade eder.³¹⁸

³¹³ Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003), s. 57.

³¹⁴ a.g.e., s. 55, 56.

³¹⁵ Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 24.

³¹⁶ Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, s. 441.

³¹⁷ a.g.e., s. 510-532.

³¹⁸ a.g.e., s. 82.

Mehmet Kaplan ise Şinasi'nin, “kelimenin gerçek manasıyla şair değil nâsir” olduğunu belirtir, bununla birlikte şiir sanatına katkılarında şu şekilde söz eder: “Türk şiirine yaptığı hizmet, halk kelimelerine iltifat etmesi, yapmacıklı divan üslubunu bırakarak sade bir ifade vücuda getirmesi, bilhassa mısraya canlı bir sentaks vermesidir.”³¹⁹ Mermutlu, Şinasi'nin üslup özelliği hakkında şunları dile getirir: “Az ve öz, açık ve seçik yazmak bir cümleyle birkaç hedefi birden vurmak Şinasi'nin üslubudur. Cümleleri üzerinde bir mühendis gibi tasarruf eder; kelimelerini gayet hesaplı ve tasarruflu kullanır.”³²⁰

Matbaasını kurduktan sonra bastığı ilk kitap olan *Müntehabat-ı Eş'arım* küçük bir divan niteliğindedir, kitaba bu adı Fransız şairlerinden etkilerle vermiştir. *Tercüme-i Manzume* adlı eseriyle de ilk kez Batılı şiir örneklerini tanıtmıştır.³²¹ Orhan Okay'a göre Şinasi, *Müntahabat-ı Eş'ar* (1862) adlı eseriyle geleneğin dışına çıktığını göstermiştir, “bu divançesinde naat yazmadığı gibi peygamberimizden de hiç bahsetmez.”³²² Şinasi, Paris'te aldığı eğitim ve orada edindiği bilgi ve tecrübeler sayesinde düşünce ve sanat dünyasına yenilikçi bir vizyon sunmuş, belirli bir seviye kazandırmıştır. Fransa'ya gittikten yaklaşık iki yıl sonra katıldığı oryantalist program sayesinde önemli dil çalışmalarına başlamıştır. Şinasi Paris'e ikinci kez gittiğinde sözlük çalışmalarına ağırlık vermiş, sözlüklerden biri ilerlemiş bir boyuta gelse de yayımlanmamış, çalışma aşamasında kalmıştır, Paris'te hazırladığı diğer çalışması da Türk atasözleri ve deyimlerin derlenmesinden oluşan *Durûb-i Emsal-i Osmaniye*'dir.³²³

Şinasi, Âgâh Efendi ile birlikte aldıkları kararla *Tercümân-ı Âhvâl* (1860) adlı Türk edebiyatının ilk özel gazetesini neşrederler. Batılı anlayışla yazdığı ilk tiyatro eseri olan komedya türündeki *Şair Evlenmesi*'ni burada tefrika etmiştir. Ancak Şinasi bu gazetede fazla durmaz, kendi gazetesini çıkarmak için başvuruda bulunarak 1862 yılında *Tasvir-i Efkâr*'ı yayımlar. Alim Kahraman, Mustafa Reşit Paşa ve arkadaşlarının yazışma dilinde açtıkları sadeleşme hareketini, Şinasi'nin şiire ve gazeteye uyguladığını belirtir.³²⁴ “Şinasi'nin gazetesi üç sütun üzerinde durur: (dış) politika, maarif, iktisat ve maliye.”³²⁵ Mermutlu, *Tasvir-i Efkâr* adlı gazeteyi Şinasi'nin en önemli eseri olarak görür. Tüm içeriğiyle *Tasvir-i*

³¹⁹ Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978), s. 55, 56.

³²⁰ Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, s. 58.

³²¹ a.g.e., s. 84.

³²² Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 27.

³²³ Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 26, 27.

³²⁴ Âlim Kahraman, “Şinasi”, *DİA*, c. 39, 166-169.

³²⁵ Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, s. 442.

Efkâr Şinasi'nin eseridir ve düşünce hayatına kazandırdığı yeniliklerin pek çoğu bu gazetenin yazılarında yer alır.³²⁶

Yeni Türk edebiyatının önde gelen yenilikçi isimlerinden biri de Namık Kemal'dir. Şiir anlayışında görülen milliyetçilik esasına dayalı birtakım fikirlerle edebiyat alanına yeni içerikler kazandırmıştır. O özellikle romantizm akımının “toplum için sanat” görüşünü benimseyerek edebiyatta sosyal fayda düşüncesi üzerinde durmuştur, edebiyatın akla uygun olana yönelmesi de toplumu etkileyen bir durumdur. Başka bir deyişle, Namık Kemal'in poetik yeniliği topluma yarar sağlayacak olan sanat anlayışını savunmasına dayanır. Bilge Ercilasun'a göre Namık Kemal'in poetik anlayışında “sosyal fayda fikri” ve “edebiyatın hakikate, tabiata ve akla uygun olma”³²⁷ düşünceleri ön plandadır. Namık Kemal'e göre söz, fikir aşılama özelliğine sahip olmalı ve milletin terbiyesine hizmet etmelidir; “bazan kılıçtan bile tesirli olur. Milletin eğitilmesine, fikirlerin gelişmesine yardımcı olur. Çünkü fikir, dilin olgunluğu nispetinde gelişir.”³²⁸

Namık Kemal ağırlıklı olarak Victor Hugo'nun eserlerinden ve romantizm akımından etkilenerek poetik anlayışa katkıda bulunmuştur. Abdulhalim Aydın, “Namık Kemal'in Sanat/Sanatçı Algısında Romantizm ve Victor Hugo Etkisi” adlı makalesinde, Namık Kemal'in ezilen sınıfın hakkını arayan, savunan ve toplumun sesini eserleriyle duyuran Victor Hugo gibi toplum sorunlarına eğildiğini, bu bağlamda toplumsal ilerlemeyi sağlamak amacıyla edebiyatı bir araç gibi kullandığını belirtir. Yazar, aslında Namık Kemal'in Victor Hugo ile karşılaşmadan önce de kendi sanat anlayışında söz konusu yönelimlere sahip olduğunu belirtir. Victor Hugo'nun eserlerinden bir kesite yer vererek aralarındaki ilişkiyi şu şekilde tespit eder:

Bunun için Les Chatiments'a, Les Contemplations'a ve Les Misérables'a bakmak yeterlidir. Lucrèce Borgia'nın önsözünde şöyle der: "Edebi sorunlar içinde pek çok sosyal sorun vardır ve her eser bir eylemdir. Tiyatro bir kürsüdür; dramın da ulusal, sosyal ve siyasal bir görevi vardır. Halk, tiyatrodan ciddi ve derin bir ahlak dersi alarak çıkmalıdır." (Bellesort, 1959, s.58) Kemal de öte yandan, üstat olarak gördüğü Hugo gibi kendi insanına, toplumuna bir rehber ve eylem insanı edasıyla seslenir. “Edebiyat sosyal bir müessesedir; halkın yararına olmalıdır.” diyerek Hugo ile aynı beklentiyi paylaşır ve tiyatro türünü yeğler.³²⁹

³²⁶ a.g.e., s. 152.

³²⁷ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2000), s. 37.

³²⁸ a.y.

³²⁹ Abdulhalim Aydın, “Namık Kemal'in Sanat/Sanatçı Algısında Romantizm ve Victor Hugo Etkisi”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/3, (2012): 377.

Namık Kemal, Şinasi'nin öncülüğünde Fransız edebiyatıyla karşılaştıktan sonra eski şiirin estetiğini ve soyut yapısını, üslup özelliklerini eleştirmiş; bu aşamalarda kendi şiir anlayışını hem poetik fikirleriyle hem de şiirleriyle ifade etmiştir. Sanatında realiteyi yansıtarak toplum sorunlarına eğilmiş böylece “sanatı toplumun hizmetine ver[miştir].”³³⁰ Sanatın toplum için olduğu düşüncesi devrin edebi koşullarına yeni bir bakış kazandırmıştır.

Yahya Kemal Beyatlı, Ziya Paşa'nın ve Şinasi'nin tercümelerle edebi alana katkı sağladıklarını ancak yenilik adına önemli bir hamle ortaya koyamadıklarını belirtir. Öte yandan Namık Kemal'i ele alırken onu her ne kadar bütünüyle yenilikçi olarak değerlendirmese de fikir alanına getirdiği yenilikleri önemser: “Kemal, edebiyat sahasında belki bir yenilik getirmemiş olabilir. Öyle ya, o da kasideler, murabbalar ve bir divan yazmamış mı? Fakat onun getirdiği yenilik fikir sahasındadır. Bu da çok geçmeden diğer sahalarda tesîrini göstermiştir.”³³¹

Bilge Ercilasun, *Zemzeme* mukaddimesinde Recaizade Mahmut Ekrem'in “her şiir mevzun ve mukaffa olmak lazım gelmez, her mevzun ve mukaffa söz şiir olmak iktiza etmediği gibi” sözü sayesinde Batı kaynaklı bir tür olan mensur şiirin varlığının kabul edildiğini, bunun da teorik ve pratik bakımdan süreci etkilediğini belirtir.³³² Mensur şiir, “on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Fransa'da Rimbaud ve Baudelaire'in örneklerini verdiği “*prose poétique*: şairane nedir”den alınmadır. Türkçe'de bu türün ilk örneğini, henüz Servet-i Fünun kurulmadan evvel Halid Ziya *Mensur Şiirler* (İzmir, 1890) adlı kitabıyla verir.”³³³

Mehmet Kaplan, Abdülhak Hamid Tarhan'ın “Türk edebiyatının gelişmesinde mühim bir merhale”³³⁴ olduğunu ifade eder. “Hamid, kendi benliğinin karışık muhtevasına dönmekle yeni bir insan ve gerçek fikrine ulaşıyor. [...] bu suretle insanı ve kâinatı bir problem haline getiriyor”³³⁵ bununla beraber, ondaki asıl yeniliğin “insanın karışık iç benliği” düşüncesi olduğunu belirtir. “Namık Kemal toplum karşısında kendi varlığını unuttur; Hamid'de ise esas, kendi varlığıdır.”³³⁶ Tanpınar ise Hamid'in poetik alana katkısını “Makber” şiiri üzerinden değerlendirir, şair bu eserde öne çıkardığı “kader karşısında davranışı değişen insan” imajıyla alana yeni bir tutum kazandırmıştır. “Bu büyük poème'in bir yığın unsurunu, hatta azap ve şüphelerini bile eski İslâm şiirinde bulmak mümkündür.

³³⁰ a.y.

³³¹ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 288.

³³² Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, s. 51.

³³³ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 75.

³³⁴ Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, s. 61.

³³⁵ a.g.e., s. 63.

³³⁶ a.g.e., s. 62.

Fakat davranışı yenidir ve XIX. asırdır. 1860'tan sonra doğanların nesli, daha ziyade Fransız realistlerinin ve hatta natüralistlerinin tesiri altında görünür.”³³⁷

Kemal Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri* adlı kitabında, Fransız şiirleriyle kurulan ilişkilerin niteliklerini özgünlük bağlamında tartışır; bu bağlamda etkilene ve metinlerarasılık konuları üzerinde durur. Özmen, ilk olarak Osmanlı devletinin çöküş koşullarını, divan edebiyatının genel durumunu değerlendirir, sonrasında Fransız edebiyatıyla kurulan ilk edebi münasebetlere yoğunlaşır. Tanzimat döneminin sonunda ve Servet-i Fünun edebiyatında; Musset, Lamartine, Coppé, Baudelaire gibi bazı Fransız sanatçıların eserlerine nazireler yazılmış, aynı zamanda çeviri eserler de kaleme alınmıştır. Fransız edebiyatının etkisi altına giren Türk edebiyatının bu evrelerinde, şiirsel ilgi zaman zaman doğa unsurlarına ve kişilerin iç dünyası ile metafizik konulara odaklanmıştır. Şiirlerin görünümü, kullanılan dil, kelimeler ve terkipler sebebiyle hala geleneğe bağlı gibi gözükse de 19. yüzyıl Fransız şiirini takip eden sanatçılar, Batılı unsurlara yönelerek şiirlerine yeni bir poetik varlık kazandırmışlardır.³³⁸

Edebiyat-ı Cedide yazarları içinde bulundukları dönemde, Batılı unsurlara yöneledikleri için kimliklerini kaybettikleri ve anlaşılmaazlığa sürüklendikleri yönünde eleştirilere maruz kalmışlardır. Sonraki nesilden itibaren gelen eleştiriler ise bu kez Fransız edebiyatını anlama noktasındaki eksikliklerin vurgulanmasına dayanır, yanı sıra sanatçılar kaynaklara yönelirken eklektik oldukları ve artık eskimiş Batılı kaynaklardan yararlandıkları için de eleştirilirler.³³⁹ “Tanzimat yazarlarının hayran olduğu Lamartine, Musset, Hugo etkisi onlarda da sürmektedir. Fikret’in Rimbaud ve Mallarmé’nin şiirlerinin yayımlandığı yüzyıl sonunda yazılmış bazı şiirleri hala “eskimiş” Musset’yi izler, ona Şair diye seslenir.”³⁴⁰

Kemal Özmen, Türk şiirindeki Fransız etkilerini birtakım şiir örnekleri üzerinden incelediği çalışmasında, bu etkilerin estetik yönüne dikkat çeker. Değerlendirdiği sanatçılar arasından Tevfik Fikret örneğini ele alalım. *Servet-i Fünun* dergisinde Coppée’un “Demircilerin Grevi” adlı şiiriyle ilgili bir tanıtım yazısı yayımlayan Tevfik Fikret, bu yazı sayesinde onun şiir anlayışına ilgi duymaya başlamıştır. Coppée’un “manzum-nesir”le şiir yazma üslubunu taklit etmiş; günlük dil kullanımıyla, kentteki sıradan insanların hayatlarını küçük resimlerle verme tarzını benimsemiştir. Toplumsal içerikli şiirlerinden hem konu hem

³³⁷ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 107.

³³⁸ Kemal Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, (İstanbul: Sel Yayınları, 2016), s. 20, 21.

³³⁹ Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 130.

³⁴⁰ a.y.

de dilsel düzeyde etkilenmiş, sözgelimi “Une Sainte” şiirinden esinlenerek “Hasta Çocuk”, “Valide” ve “Zavallı Hasta” şiirlerini kaleme almıştır.

Fikret’in, şiir anlayışında, Musset etkisi de açıkça görülür. “Şiirimin Perisi”, “Ey Şarkı Söyleyen Sevgili”, “Nadim-i Hayat”, “Ukde-i Hayâl”, “Tefekkür”, “Ud çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzel”, “Nesrin” adlı şiirlerinde yer alan Musset’in şiirlerine benzer konu ve temalar, şaşırtıcı ölçüde örtüşen mısralar, şiir anlayışının oluşumuna katkı sağlayan etkiler olarak öne çıkar. Özmen’e göre bu örneklerle bütünlük içinde bakıldığında Fransız şiirinden esinlenme, çok sayıda dize benzerliği, şiir akımları ve teknikleri olmak üzere etki izleri görülür. Fikret, şiirinde bu etkileri olabildiğince şiirin özüne katmaya ve izlenime dönüştürmeye çalışır.³⁴¹

Özmen’e göre, Fransız edebiyatının etkisinde olan sanatçılardan Yahya Kemal ise Fransız şiirleri sayesinde “tarihini” ve “şiir dili”ni keşfetme imkânı bulmuştur: “Yahya Kemal’in büyük ölçüde modern Fransız şiirinden hareketle ortaya koyduğu “şiir estetiği”nin özgün bir ‘buluş’ değil, 19. yüzyıl Fransız sembolist ve parnas şiirinin aşamalı bir ‘keşif’i olduğunun altını çizmek gerekir”.³⁴² Yahya Kemal, biçim bakımından klasik anlayışı devam ettiren bir şiir tasarımına sahip olsa da Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in gazellerini garplı manzumeler olarak yorumlar: “Bütün ‘conception’, ‘imaj’, her şey garplıdır. Yani eskinin kelimelere ve lisana tasarruf şekliyle ondan çok ayrı bir şiir yapmıştır.”³⁴³

Tanpınar, Yahya Kemal şiirinin asıl özelliğinin deniz teması yani sonsuzluk aşkı olduğunu ifade eder. Deniz temasının bu derece ön plana çıkmasını yeni bir vizyon olarak değerlendirir. “Türk şirine denizi getirerek sonsuzluğu ruhumuzun bir aynası yapan ilk şairimiz o olmuştur.”³⁴⁴ Ayrıca divan şiiri geleneğinde (Nef’inin kullanımları dışında) pek görülmeyen destan unsuru Yahya Kemal’in şiirleriyle karşımıza çıkar. “Türkçe’nin bu noksanını, hiç olmazsa bu vadideki imkanlarını denemek şartıyla, telafiye çalışan ilk şairimizdir.”³⁴⁵ Orhan Okay ise Yahya Kemal’in divan edebiyatı zevkine kazandırdığı yeni bakış açısını Cumhuriyet’ten sonra da sürdürdüğünü söyler, ancak bu güçlü sesin ve hareketin bazı örnekler dışında takipçisinin kalmadığını belirtir. “Özellikle halkevleri dergilerindeki yazılar, nihayet alanın ilmi otoritelerinden kabul edilen Abdülbaki

³⁴¹ Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, s. 63-79.

³⁴² a.g.e., s. 137.

³⁴³ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 318.

³⁴⁴ a.g.e., s. 312.

³⁴⁵ a.g.e., s. 325.

Gölpınarlı'nın 'Divan Edebiyatı Beyanındadır' (1945) adlı polemik risalesi Divan şiirine vurulan son darbe olur.”³⁴⁶

Türk edebiyatının özellikle Fransız edebiyatının etkisiyle yeni türlerle tanışması, çeviri, uyarlama, taklit ve esinti yoluyla yeni konuların ve üslupların açığa çıkmaya başlaması, kısa sürede çeşitli şiir estetiklerinin üretilmesine imkân sağlayacaktır. Gül Mete Yuva, Edebiyat-ı Cedide'ye kadar taklidin savunulan bir araç olduğunu söyler. Ona göre edebiyat sahnesinin baş aktörleri “Avrupalılar bizden her alanda ilerde bulunmaktadır. Yetişmek için en kestirme yol, edebiyat dahil, taklitten geçer” şeklinde düşünür.³⁴⁷ Osmanlı edebiyatında bir tür yeniden yazma olarak değişik düzlemlerde karşımıza çıkan taklit “yeni şartlara uyarak devam eder.”³⁴⁸

Kemal Özmen, çalışmasında incelediği şairlerin³⁴⁹ metnlerindeki Fransız edebiyatından alıntıları; benzer dizeleri ve başlıkları, şiirsel esintileri ve tespit ettiği unsurları yanı sıra tüm bu etkilenmelerin niteliklerini değerlendirir, bu şiirsel alışverişin genellikle derinlikli bir anlamayla gerçekleşmediğini vurgular. Öte yandan Türk şiiri bu etkileşimler sayesinde modern anlamda şekillenmiştir, etkilenme düzeyi tartışılrsa da sanatçılar bu unsurlarla kendi hayal dünyalarını ve poetik anlayışlarını geliştirip biçimlendirmiştir. Bütün bu denemeler nihayetinde poetik anlayışlara yeni bakış açıları kazandıracak, bir yenilikçi düzlem meydana getirecektir.

2.3. Yeniliği Tanıtmada Eleştirmenlerin Rolü

Poetika ve yenilik arasında uzlaşım, birbirini bütünleyen ilişkiler vardır. Sanatçılar ve eleştirmenler yeni olanı daima önemsemişlerdir. Birbirini etkileyen özgün ve farklı poetik anlayışlar yenilik vurgusuna hız kazandırmış; böylelikle yenilik etrafında birçok kavram, sanat görüşü, eleştiri anlayışı kümelenmiştir. Edebiyatta ve sanatta bir yeniliğin beğenilmesi, yaygınlaşması sürecine eleştirmenlerin değerlendirmeleri de katkı sağlar. Yenilik bağlamında kendini gerçekleştirmiş bir sanat eseri kimi zaman okurun dikkatini daha kolay çekerken kimi zaman hak ettiği değeri neredeyse hiç görmeyebilir ya da araştırmacılar yıllar sonra yeniden eseri keşfedip açığa çıkarana dek metinler sönük bir etki olarak kalır. Poetik tartışmalarda, dergilerde ve çeşitli yazılarda bir eserin bahsinin geçmesi, değerlendirilmesi veya öne çıkarılması esere karşı ilgiyi arttıran bir durumdur. Kısaca, bir şiirin ve şairin dikkat

³⁴⁶ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 86.

³⁴⁷ Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, s. 68.

³⁴⁸ a.y.

³⁴⁹ Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas ve İlhan Berk'in ve Atıf Behramoğlu.

çekmesinde, beğenilmesinde ve ondaki yeniliğin keşfedilmesinde eleştirel metinlerin de etkisi vardır.

Salah Birsell, yenilik ile sanat ilişkisine dair sorgulamalara yer verdiği yazısında eleştirmenin sanat algısı üzerindeki tesirini, yeniliğin doğru anlaşılabilmesi ya da yeniliğe giden sürecin fark edilmesindeki güçlükleri şöyle değerlendirir:

Yığınlar yani sanata bir eğlence gözüyle bakanlar sanatı çokluk cılız yaratmalardan izledikleri için önlerindeki örneklerin berisinde kalmış olan yeniliğe varmakta bir hayli zorluk çekerler. Yeniliğin anlaşılması ve benimsenmesi çok sonra, onu sezip yığınlar tanıtan birkaç uyanık eleştirmenin ya da bu yaklaştırma işinde çıkarı bulunan edebiyat simsarlarının ortaya çıkmasıyla gerçekleşebilir. Kimi zaman yeniliği getiren şairin, sözgelişi favori modasını yaymış bulunması gibi sanatla hiç ilgisi olmayan bir nedene dayanarak üne kavuşması da bu yeniliğin kabul edilmesinde rol oynayabilir. Bunlardan şu sonuç çıkar ki, yeniliğin, yeni bir sanatın ya da daha genel olarak sanatın anlaşılması öyle sağlam temeller üzerine oturtulmuş değildir. Sanat alanında kullanılan yöntemler tecim alanını dolduran buyrukların, yargıların hemen hemen tıpkısıdır. Yani orda da kötü paranın iyi parayı kovduğunu açıklayan Grasham yasası gereğince kötü şiir iyi şiiri ortadan kaldırmaktadır.³⁵⁰

Bu metinde Birsell, meseleyi biraz sert bir üslupla ele almış olabilir, ancak yeniden üstüne düşünülmesi gereken birkaç önemli konuya değinmiştir: yeniliğin kabul edilmesinde eleştirmenlerin oynadığı rol, hak ettiği üne kavuşamayan yeni sanat eserinin durumu, yeni sanatın anlaşılmasına yönelik tutumun sağlam temellere oturmaması. Birsell, sanat üzerinden gündem oluşturan ve bu gündemi tekelinde tutmaya çalışan düzene karşı çıkar. Bununla beraber, metnin “yeniliğin anlaşılması ve benimsenmesi” üstüne düşündürdükleri dikkat çekicidir. Esasında bu metin bize nitelikli bir eserin anlaşılması ve değerinin takdir edilmesi açısından yine nitelikli bir eleştiri ve değerlendirmenin gerekliliğini de hatırlatır. Yeni bir eserin tanıtılmasında şüphesiz sanat eleştirmenlerinin, şairlerin, aydınların ve araştırmacı yazarların payı büyüktür, yazılanlar yaygınlık kazandığında bir bakıma bu gidişat sanatçının kaderini ve yeni sanatın toplum içindeki yerini belirleyebilir. Birsell’in bu yazısı, belki dönemindeki bazı haksız durumlar karşısında, düzenin yanlış işleyişine karşı bir eleştiri, sitem olarak açığa çıkmıştır. Metin bir yönüyle nelerin yeni sayılıp sayılamayacağı üstüne daha ilkeli şekilde tekrar düşünmeye davet eder okuru. Ancak, her ne kadar eleştirmenlerin sanat anlayışlarına dikkat çekme noktasında belirleyici bir rolü varsa da asıl mesele sanat eserinin estetik değerini en etkileyici şekilde sunmasıyla ilişkilidir, eser er ya da geç değerini okuruna fark ettirecektir.

³⁵⁰ Birsell, *Şiirin İlkeleri*, s. 31.

“Ölçüler Eskidi” adlı yazısında Turgut Uyar, bir sanat eserini tanıtmada işinde eleştirmenin kendisinden beklenen işi gereğine uygun şekilde yapamaması konusunu ele alır. Şiirimizin eleştirmenlerden çektiğini, iyi şiirin yayılmamasında eleştirmenlerin yetersiz tanıtımalarının büyük rolü olduğunu, buna rağmen gerçek şiirin gelişmeye devam ettiğini belirtir. “Bu kötü, bu yalınkat, bu ucuz değerlendirmeler, birçok ozanı ucuz şiire götürüyor.”³⁵¹ Şiir değerlendirme, eleştirme işinin yetersiz ve çoğu kez gülünç olduğunu söyler. Bunun nedeni ise şiir için kullanılan ölçülerin eskimesi ve yeni şiir açısından yetersiz kalmasıdır. “Ölçüleri yenilemenin, yeni değerleri bulup saptamanın zamanı geldi sanıyorum.”³⁵²

Bir eseri tanıtmada eleştirmenlerin ve sanatçıların yorumu, katkısı her dönemde önemsenir. Sanat eseri hakkında yazanlar, yeterli teknik ve sanat birikimine sahip olmadıklarında, eseri yenilenen şiir anlayışının ölçülerine göre değerlendirmede yenilikçi hamlelerin anlaşılması güçleşebilir; hatta bazen sanat eseri alay konusu haline gelebilir. Öte yandan, alay edilen şairin kısa sürede tanınır olma durumunun da açığa çıktığı görülmüştür. Sözgelimi Ahmet Haşim, anlamca muğlak bulunan “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirinden ötürü çeşitli eleştirilerle karşı karşıya kalmış, buna rağmen kısa sürede ün kazanmıştır. Beşir Ayvazoğlu, Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirini yazdıktan sonra karşılaştığı tepki ve alayları ifade ederken şu açıklamayı yapar: “Haşim’i eleştirenler elbette sadece Marksistler değildi; Devlet-i Aliyye gürül gürül çökerken fildişi kulesinde bir hayal aleminin şiirini söylemesi, İslamcılardan Marksistlere kadar, hemen herkesi rahatsız etmiştir.”³⁵³ Behçet Kemal Çağlar ve onun çizgisinde olanlar, Haşim’in şiirinin inkılaplara nüfuz edemediğini bunun için inkılap Türkiye’inde bu şiir anlayışının yeri olmadığını ifade etmişlerdir. Hatta dönemin bazı ileri görüşlü eleştirmenleri bile örtülü şekilde onun şiir anlayışına karşı çıkarak en azından daha açık, anlaşılır semboller kullanmasını istemişlerdir.³⁵⁴ Ali Canib Yöntem’in eleştirisi ise dönemin genel bakış açısını özetler niteliktedir: “İnsanlığın koskoca ve pek muhrub bir harbdan zelzeleler, buhranlarla çıktığı, yeni idealler, yeni kıymetler yaratmak için bocaladığı bir zamanda nârin, rüyalı, mübhem, bilhassa marazî bir tarzın muhayyeleleri ve zevkleri tatmin edebilmesine imkân yoktur.”³⁵⁵

³⁵¹ Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık, Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*, haz. Alaattin Karaca, (İstanbul: YKY, 2021), s. 83.

³⁵² a.g.e., s. 84, 85.

³⁵³ Beşir Ayvazoğlu, *Ömrüm Benim Bir Ateşti*, (İstanbul: Ötüken, 2002), s. 18.

³⁵⁴ a.g.e., s. 19, 20.

³⁵⁵ a.g.e., s. 22.

Beşir Ayvazoğlu, tüm bu eleştirilere rağmen Haşim'in yenilikçi şiir anlayışının edebiyat dünyasında etkili olduğunu, ağırlığını uzun yıllar hissettirdiğini belirtir. Üstelik, Yedi Meş'aleciler Haşim'in şiir estetiğinden etkilenecek kendi şiir anlayışlarını kuracaklardır: “Yedi Meş'aleciler, Ahmet Haşim'in şiir anlayışını yeni bir çizgide devam ettirmek amacıyla yola çıkmışlardır. Haşim'in iki yazıyla açık destek verdiği ve dergileri Meşale'de yazdığı için bu grubun gizli lideri olduğu bile ileri sürülmüştür.”³⁵⁶

Orhan Veli Kanık, tıpkı Ahmet Haşim gibi yazdığı şiirler sebebiyle ciddi eleştirilere ve alaylara maruz kalan sanatçılardandır. Poetik tutumu Haşim'in şiir anlayışıyla kıyaslandığında daha açık ve anlaşılır olmasına rağmen yazdığı farklı tarzda şiirlerle döneminde önceleri yadırganmış, belli çevreler tarafından alaycı şekilde karşılanmıştır, ancak bir süre sonra olumlu anlamda dikkatleri üstüne çekmiş ve Garip hareketinin önde gelen ismi olarak ün kazanmıştır. Beşir Ayvazoğlu, şairin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiiriyle, “şiirin ayağa düşürüldüğüne inananlar tarafından çok eleştirildiği için kısa sürede büyük bir şöhret kazan[dığını]”³⁵⁷ söyler. Orhan Veli'nin poetik yeniliklerini keşfeden Nurullah Ataç, şiir anlayışına dair yaptığı değerlendirmelerle şairi daha da öne çıkarıp destekler. Orhan Veli'nin şiirlerindeki “tazelik ve güzellik” tanımlanıp tanıtılmaktadır. Cahit Sıtkı Tarancı, şairin aldığı bu destek sayesinde esaslı şiirler yazmaya devam ettiğini belirtir:

Ataç, vezin ve kafiye olduğu kadar şairaneye, süslü söze karşı da amansız bir savaş açan ve bir çırpıda söylenmiş intibasını uyandıran bu üç-beş mısralık şiirlerdeki tazeliği ve güzelliği makalelerinde anlata anlata bitiremezken, şairimiz boş durmuyor, kendi kendine öğrendiği Fransızcasıyla Fransız şiirini başlangıcından en son gelişmelerine kadar takip ediyor, kendi şiirine sağlam temeller bulmaya çalışıyor, kıvamına gelmiş bir şiir sarhoşluğu içinde “Sevdaya mı Tutuldum”, “Ne kadar Güzel”, “Kitabe-i Seng-i Mezar”, “Güzel Havalalar”, Illusion” gibi esaslı şiirlerini yazıyordu.³⁵⁸

Tarancı, Nurullah Ataç'ın açıklamalarından ayrıca etkilenecektir, onun düşüncelerine atıf yaparak Orhan Veli'nin şiiri üstüne şunları söylemiştir: “Orhan Veli, Ataç'ın dediği gibi, şiir alanını genişletenlerden biridir. Bugünkü şiirimizin böyle rahat bir nefes almasında, adeta bünyesinin gerektirdiği bağımsızlığa kavuşmasında Orhan Veli'nin hizmeti asla unutulmayacaktır.”³⁵⁹ Eleştirmenin olumlu tutumu, şiiri değerlendirme işinde yetkin oluşu, şairi geliştirir, aynı zamanda onu şiirsel yeniliği teşvik eder. Ataç, “Orhan'ın bu yıkıcılık

³⁵⁶ a.y.

³⁵⁷ Beşir Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2014), s. 160.

³⁵⁸ a.g.e., s. 98.

³⁵⁹ a.g.e., s. 100.

hareketinde yapıcılık tarafını da müjdeleyen unsurlar[1]”³⁶⁰ keşfetmiş ve bu yeni sanat tutumunun destekçisi olmuştur.

Eleştirmenin sanat eserini önemseme, tanıtmaya noktasındaki katkıları ve teşvik çabaları; eserin, sanat çevresinde daha tanınır olmasını, kabul görmesini ve dikkat çekmesini sağlayan önemli bir faktördür. Cemal Süreya, bir yazısında Nurullah Ataç’ın Orhan Veli’yi, Garip şiirini ve onunla birlikte birkaç yazarın daha şiir anlayışını övdüğünü, ayrıca onlara olumlu anlamda destek verdiğini belirtir. Nurullah Ataç’ın özellikle Garip hareketinin ve Orhan Veli’nin yeniliklerini beğenip öne çıkarmasının altını çizer:

Öyle ki, bir yazımda da dediğim gibi, Garip’in dördüncü kişisi o olmuş. Orhan Veli’nin zaferi onun da zaferidir. Bu bakımdan, Orhan Veli’den, Oktay Rifat’tan, Melih Cevdet’ten söz ederken başka türlü konuşur. Her zaman yüceltir onları. Fazıl Hüsnü Dağlarca için de bir ayraç açar. Behçet Necatigil’i, Salah Bırsel’i beğenir.³⁶¹

Süreya’nın bu satırları, örtülü bir eleştiri tonu da içerir; bununla birlikte ortaya konulan bu türden değerlendirmeler, eleştirilerin diğer sanatçılar arasında da ciddiyetle takip edildiğini, önemsendiğini gösterir. Bir sanat eserini değerlendirmeye çalışan kişilerin, eser hakkında çıkarımda bulunma ve çeşitli açılardan bu şiir estetiğinin başarılı ya da başarısız yönlerini gösterme çabası, yani eleştirmenin rolü; okurların sanatsal tercihlerini, dönemin estetik düzeyini etkileyecek güce sahiptir, dolayısıyla beğeniye sürdürüp sürdürmeme noktasında önemli bir potansiyel taşır.

Asaf Halet Çelebi, yine çok sayıda olumsuz eleştiriye maruz kalan sanatçılar arasındadır. Ancak yaşadığı dönemde Orhan Veli gibi desteklenmediği için onun kadar şanslı değildir. O dönemlerde, sanat çevreleri her ne kadar yeniliklerle yüzleşme konusunda meraklı olsalar da güncel gelişmeleri, farklı tarzları kavrama ve kabullenme noktasında zayıftılar. Sanatçının şiirlerini ve poetik alanda yaptığı yenilikleri anlamakta güçlük çekiyor, eleştirilerini sert ve alaycı ifadelerle açığa vuruyorlardı. Çelebi ise söz konusu kitlenin henüz farkındalık geliştiremeyen bakış açısını şöyle değerlendirir: “Benim de dahil olduğum bu yeni hareketleri yadırgayan kitle çok tabii olarak reaksiyonunu gösterdi. Bizzat benim için yazılmış küfürler, alaylar, tenkitler bir yığın teşkil etmektedir.”³⁶²

Asaf Halet Çelebi vefat ettikten sonra Hamdi Avcıoğlu adlı yazar, *Yeni Gün*’deki bir yazısında, Çelebi’nin hayattayken yüzleştiği acımasızca eleştiri ve alayları göz önüne getirerek şu satırları kaleme alır:

³⁶⁰ a.y.

³⁶¹ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 28.

³⁶² Çelebi, *Bütün Yazıları*, s. 138, 139.

“Bu ne ağaç ne tohum / Om mani padme hum” mısralarını yazdığı için dudaklarında istihzanın en kahredicisiyle karşıladıkları, mizah mecmualarında maruz kaldığı adi hicivlere kasıklarını tuta tuta güldükleri zavallı Şair ölünce birden kıymete binmişti; gözlerden yaşlar ha boşandı ha boşanacaktı. [...] Orhan Veli’yi bir nasır nüktesiyle, Şair’i ‘Om mani’si ile beylik mizah mecmualarından tanıyan kalabalıkların günün birine ‘bu derece büyük sanatkar’lara sahip olduğumuzu öğrenince düştükleri hayrete şaşmamak lazımdır.³⁶³

Yukarıdaki örnekler üzerinden sanat eserinin değişen konumuna bakarak şunu söyleyebiliriz: Bir şiir anlayışını tanıtmada ve yenilikçi tutumu tespit edip değerlendirme işinde eleştirmenlerin rolü büyüktür. Turgut Uyar, 1957 yılında yazdığı “İlkin Cesaret” adlı yazısında şiirimizin yeniliklerinin anlaşılması açısından ozanların ve eleştirmenlerin üstüne düşen sorumluluktan bahseder. Son üç beş yıldır şiirde meydana gelen dikkat çekici gelişmeyi dile getirir, ancak yenileşmenin ve değişimin kesin şekilde değerli oluşu üstünde durulmadığını, bu unsurların artık göz ardı edilemeyecek kadar önemli olduğunu vurgular. Bu değişme sürecinde Orhan Veli’nin şiiri önemli bir konuma sahiptir, ancak bu şiir anlayışı bir aşamadır. Şiirde değişme ve gelişme isteği iyice belirgin hale gelmiştir, öte yandan bu şiirlerin değerlendirilmesi, ölçülerinin saptanmasının gereğini dile getirir. Burada sanatçı ve eleştirmenlerin üstüne düşen göreve işaret eder. Özellikle bunu ozandan bekleyen çoğunluğu eleştirir, onlar ozandan şiir anlayışını açıklamasını beklerler, ona bir ödev sorumluluğu yüklerler, Uyar ise ozanın bu işe zorunlu tutulmasına karşıdır:

Bunun önemini, şiire ve ozana kazandıracaklarını yadsımıyorum, küçümsemiyorum. [...] ozan, şiire, şiirine değin yazısını da ancak şiir yazdığı zamanda olduğu gibi, öznel bir zorunluluk, bir iç zorunluluğu duyduğunda yazar. [...] asıl iş, eleştirmenlerimize düşüyor. Üstelik onun, şiirleri yazmayan kişi olarak, daha dıştan, daha özel, ozana göre daha elverişli bir durumu da vardır.³⁶⁴

Eleştirmen değerlendirmelerinin sanat eserinin gelişimine katkıları olabilir, sanatçıyı teşvik edebilir. Ancak bir eleştirmen, estetik deneyimleri ve donanımlı eleştirel yaklaşımı doğrultusunda sanat eserini değerlendirme işini ciddiyetle gerçekleştirirse, sanatçıyı ve okuru geliştirme noktasında etkin rol oynar. Eleştiri ve değerlendirme tutumunun eseri geliştirici ve yeniliği destekleyici bir yönü olduğunu göz önünde tutmalıyız. Çünkü eleştiri yazıları estetik düzenin gelişmesi ve etkileşimin sürmesi açısından önemli olduğu gibi toplumun beğenilerini etkileme, dikkatleri sanatçı ve eser üzerine çekme gücüne de sahiptir. Bununla beraber, sanatsal gelişmeleri kayda değer aşamalarla, entelektüel ve akademik bir

³⁶³ (Akt.) Ayvazoğlu, *He’nin İki Gözü İki Çeşme*, s. 28.

³⁶⁴ Uyar, *Korkulu Ustalık*, s. 71.

özveriyle değerlendirme ve tanııtma işi hem eleştirmenlerin hem de akademisyenlerin sorumluluğundadır. Poetik konuların şairlerin alanından eleştiri ve akademik alanlara geçmesi daha sonra okura ve oradan da tekrar sanata yansması dikkat çekici bir ilişkiler ağını ortaya koyar.

2.4. Poetik Metinlerden Hareketle: “Yeni Şair” Kimdir?

Poetik metinlerde pek çok şiirsel meselenin içinde şair tasavvurları ya da yeni şair tanımları yer almaktadır. Özellikle modernizme geçiş aşamalarında açığa çıkan entelektüel şair modeli, misyonu gereği daha fazla sorumluluk alır, sadece şiir yazmakla yetinmez; aynı zamanda sahip olduğu yenilikçi nitelikler sayesinde poetik konular üstüne, çok yönlü ve daha kapsamlı şekilde düşündüğünü ifade eder. Yeni şairin kendini ve çağdaşlarını nasıl görüp tanımladığını anlamak için Batılı paradigmalara karşı karşıya gelen ve modern birey olma mücadelesi veren şairlerin metinlerini takip etmek gerekir. Ayrıca, poetik metinlerdeki yeni şair tasavvurları, sanatçıların bir metni yenilikçi bakış açılarıyla kurgulama noktasında nasıl bir motivasyona sahip oldukları konusunda da fikir verebilir.

Poetik alanı besleyen modern düşünceler, şiire yeni imkanlar sunarken şaire yüklenen anlamları da gitgide dönüştürmekteydi. Divan edebiyatının klasik kurallarını muhafaza eden, sanatsal var oluşunu İslam dininin ölçütleriyle uyumlayan klasik şair modelinden, özellikle Batı düşüncesinin ürettiği epistemeleri takip etmeye çalışan ve yenilik temelli bir poetika anlayışı var etmek için çabalayan modern şair modeline geçilmekteydi. Bununla beraber, bu aşamalarda şairler geleneksel anlayışların da bütünüyle dışına çıkamaz, gelenekten kopmaya çalışan, avangart hareketleri takip eden en iddialı şairler dahi gelenekle olan bağlarını tamamen koparamazlar.

Yahya Kemal, “Şiirde de Ordu Millet” başlıklı yazısında, şaire yüklenen anlamların gösterdiği değişimi şu açıklamayla belirtir: “Eski *zarîfler*, *şuarâ* dedikleri vakit hürmet ile rindane yaşar insanları deruni bir tezyifle karşıladıkları vakit bile zâhiren hürmet ederlerdi; çünkü bu sınıfın resmîleşmiş bir itibârı vardı; onu ihmâl edemezlerdi.”³⁶⁵ Ancak seneler geçtikçe, şairin halkın nezdinde küstah, mektep kaçkını toy gibi vasıflarla anıldığını belirtir. Yazarın tespiti bize zihniyetteki değişime dair bir görüntü verir, açıklamalar aynı zamanda hürmet edilen klasik şair olgusunda meydana gelen kırılmayı gösterir. Yahya Kemal gelenekselin dışında bir şair tanımıyla karşı karşıyadır, ancak değişen şair algısı bu bakış

³⁶⁵ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 19.

açısından çok daha fazlasıdır. “Sade Bir Görüş” adlı yazısında ise Yahya Kemal, Türk şiirinin yavaş yavaş öldüğünü öte yandan binlerce şairin ortaya çıktığını söyler. Ona göre bu durum, çöküş devirlerinin başlıca bir özelliğidir. Yeni edebiyat devrinde yazmaya başlayan kudretli birkaç şahsiyet olsa dahi bunların eserlerini de sırf şahsi olması yönüyle eleştirir.

Ahmet Hamdi Tanpınar “bugünkü şair” nitelemesiyle yeni şaire ilişkin düşüncelerini ifade ederken modern yaşamın yenilik yorumuna eleştirel yaklaşır. Çünkü ona göre şiir bir bakıma sükunetin çocuğudur, ancak sükuneti bulduğunda ruhaniyet kazanıp kendisi olur. Sanatın hızlı değişen mahiyetine odaklanarak sükunetten mahrum olan yeni şairi şöyle değerlendirir: “Hayat karşısında kendi kendisinden mahcup ve beceriksizdir. Her hareketinde aşağı yukarı ‘Efendim, size nasıl faydalı olabilir?’ diye sorar gibidir ve başka bir şey yapamadığı için de mütemadiyen sanatın mahiyetini değiştirmektedir.”³⁶⁶ Tanpınar, bu değişimi sürekli farklı bir şekle bürünen moda gibi nitelendirir. Bununla beraber, sanatın değişimi gerektiren bir yapısı olduğunun bilincindedir: “Her yaşayan şey gibi o da değişmeye mecburdur ve hatta canlılığını ve güzelliğini ona borçludur. [...] bu değişmeler, hayata istikamet verecek yeni imanlar doğuracak kadar esaslı bile olur.”³⁶⁷ Tanpınar’a göre gerçek şaheserler gelecek nesillerin “duyuş ve görüş modalarını” da belirlerler. Ancak o, içinde bulunduğu dönemi, “sür’at asrı” olarak tanımlar ve şairin kendini hızlı değişimlere kaptırmasına karşı çıkar. Derin bir eserin ve titiz işlerin ortaya konabilmesi için yenilikler daha kontrollü şekilde takip edilmeli, şair kendinden önceki yaklaşımlara isyan etmeden şiire istikamet verebilmelidir: “[...] ne bu isyan ve aksüamel hiçbir zaman onu mahiyetinin dışına çıkaracak kadar topyekûn olmalı, ne de bu değişmeler bir teşekkülü menedecek derecede çabuk olmalıdır. Halbuki bugünün şiirinde umumiyet itibariyle bu iki mahzur da mevcuttur.”³⁶⁸

Yenilikçi bakış açısını poetik tanımlarına taşıyan Ahmet Haşım “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” adlı poetikasında yeni şair portresine şu şekilde yer verir: “şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur.”³⁶⁹ Bu tanım, hakikati bildiren veya belâgatli söyleyişi önceleyen şair tavrının önemini yitirdiğini açıkça dile getirir. Haşım poetik anlayışını saf şiir düşüncesinden hareketle inşa ederken şair imajını da bu bağlamla uyumlu olarak ifade eder. Ona göre şairin yapması gereken şey, seçtiği kelimelerin cümledeki konumunu, diğer kelimelerle oluşturacağı tatlı ve haşin seslerin ortamına göre

³⁶⁶ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24.

³⁶⁷ a.g.e., s. 24.

³⁶⁸ a.y.

³⁶⁹ Ahmet Haşım, *Piyale*, haz. Fatih Andı, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 16.

belirleyip ahenge uygun kılmak; “mütemevvic ve seyyâli, muzlim veya muzî, ağır veya serî” hislere kelimelerin mânâsı fevkinde mısraın mûsiki” dalgalanmalarından sonsuz ve tesirli bir ifade bulmaya çalışmaktır.³⁷⁰

Modern dönemlerden itibaren sanatçının güncel gelişmeleri takip etmesi veya edememesi Türk şiirinin sorunsallarından biri olarak belirir. Romantik tavrıla, hissiyatlı şair kimliğiyle öne çıkan şair görüntüsü, yeni bir aşamaya geçişte artık olumlu karşılanmamaktadır. Bu bağlamda, Asaf Halet Çelebi, birtakım klasik yaklaşımlar ile yeni tutumları dikkate alarak asrın şartlarının değiştiğini, vurdumduymaz bir toplum düşüncesinin hakim olmaya başladığını, bu yüzden fazla hassas görünmenin işe yaramayacağını ifade eder.³⁷¹ Çelebi, belli bir dönemin hâkim bakış açısını sürdürme eğilimini ve bu düşünme şeklinin ürettiği tavrı, yani duygusal aşırılıkları gereksiz görür. Ayrıca, Batılı sanatçıların cemiyet tarafından henüz anlaşılmadığını da şu sözlerle belirtir: “Ancak bizim cemiyet henüz (Mallarme’yi (Rimbaud’yu bile tanımış değildi. Birdenbire karşısında görmediği, alışmadığı bir şiiri bulunca şaşırdı.”³⁷² Öte yandan yeni şairin düşünceleri ve beklentileri de değişmektedir. Çelebi’nin metninde “yeni şair her şiirine göre yepyeni bir *forme* bulmak endişesi duyuyor” olsa da “yarı münevver, asırların altında cılâlanmadığı için bu şekilleri acemilikle” itham eder.³⁷³ Poetikasındaki şair ise aynı zamanda “birçok hâdiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında”dır.³⁷⁴ Şuuraltındaki birikintileri şuurlu müdahale ile şekillendirir.

Necip Fazıl’ın poetikasındaki şair modeli, manevi alanla irtibatlı şekilde tasvir edilir. Öncelikle, insanın diğer canlılardan üstün oluşu dile getirilir. İnsan kendini ifade ediş yönüyle diğer varlıklardan ayrılır; çünkü ilahi bir şuurla donanımlıdır. Şair de konumu gereği insana verilen bu sorumluluğu daha üst bir seviyede temsil etmesi gereken kişidir, “fikir ve his kutbu” olma niteliğine sahiptir:

Şuur ve zat bilgisi, cematta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran bir asgariye varır, sonra insanda ilk kâmil vahidine kavuşur ve mutlak ifadesini Allah’ta bulur. Şair de bu ilâhi idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık... Yahut şair, işte buna memur olması icap eden his ve fikir kutbu...³⁷⁵

³⁷⁰ a.g.e., s. 17.

³⁷¹ Çelebi, *Bütün Yazıları*, s. 138, 139.

³⁷² a.y.

³⁷³ a.g.e., s. 154.

³⁷⁴ a.g.e., s. 150.

³⁷⁵ Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”, *Çile*, (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009), s. 471.

Necip Fazıl Kısakürek, bir Fransız sanatçısının “sanatı üzerinde düşünen şair” vurgusundan hareketle şairin maneviyata yönelirken aynı anda fikir cephesini nasıl geliştireceğini sanatlı bir ifadeyle dile getirir:

Şair, san'atının olanca "nasıl" ve "niçin"iyle kelâm mevcelerini tasarruf cehdine memur... Şair, his cephesinden, daha ilk nefeste vecd çözümleriyle yere seriliveren bir afyon tiryakisi; fikir cephesinden de, bu afyonu esrarlı havanlarda hazırlayan ve tek miligramının tek hücre üzerindeki tesirini hesaplayan bir simyacı... Şair ne yaptığından yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığından ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustasıdır.³⁷⁶

Necip Fazıl, yaradılış amacının farkında olan şairi; “kelâm dalgalarını tasarruf cehdine memur, bir afyon tiryakisi, simyacı, bir tılsım ustası” şeklindeki benzetmelerle betimlemesi onun romantik bir üsluba yöneldiğini gösterir. Üslubun bu duygu ağırlıklı tonu, mistik ve aynı zamanda metafizik konuları vurguluyor olması romantik akımın ilkeleriyle³⁷⁷ örtüşmektedir. Bununla birlikte şaire üstün değerler atfedip yücelten poetik anlayış, divan edebiyatının klasik anlayışını, yani İslam dininin gereğiyle uyumlu ve itibarlı şairin konumunu anımsatır. Divan şiiri estetiğinde kabul gören şair, İslam peygamberinin övgüsüne mazhar olan/olabilecek biridir. Konuya ilişkin Kur'an'da geçen ayetlerden Hakka 41: “O bir şair sözü değildir. Ne de az inanıyorsunuz”³⁷⁸, Yasin 69: “Biz ona şiir öğretmedik; zaten ona yaraşmazdı da”³⁷⁹ ve Şuara suresi 224: “Şairlere gelince, onlara da yoldan sapanlar uyar” ile devamındaki 225-226’ de yer alan “Onların her vadide şaşkın şaşkın dolaştıklarını ve gerçekte yapmadıkları şeyleri söylediklerini görmez misin?”³⁸⁰ ayetlerinde şaire ilişkin olumsuz bir bakış açısı gözlemlenir. Ancak bu ayetlerde ahlaki değerlerden uzak olan şairler ve ona uyararak yoldan çıkanlar kınanıp kötülenir, Şuara suresinin, “yararlı işler yapan ve Allah’ı çokça ananlar ve haksızlığa uğratıldıktan sonra kendilerini savunanlar başkadır”³⁸¹ mealindeki 227. ayeti, şiir sanatını icra etmek isteyen şair için hem dayanak hem de teşvik edici bir ilke gibidir. Bu niyet üzere olan, bu anlayış doğrultusunda Müslüman kimliğiyle eserini ortaya koyan şair için şiir yazma şerefine erişmek, manevi bir üstünlük payesi elde etmeyi de içerir. Çünkü, İslamiyet mutlak anlamda şiiri reddetmemiştir, aksine bazı durumlarda önemini öne çıkarmıştır. Hz. Peygamber’in “Mümin kılıcı ve diliyle cihad eder” ve “Şüphe yok ki bazı şiirler hikmet ifadeleridir”, “Ya Hasan onları hicvet! Şunu bilmelisin

³⁷⁶ a.g.e., s. 472.

³⁷⁷ Yüce, “Romantizm (Coşumculuk)”, s. 71.

³⁷⁸ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/H%C3%A2kka-suresi/5361/38-43-ayet-tefsiri>

³⁷⁹ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%A2s%C3%A2n-suresi/3774/69-ayet-tefsiri>

³⁸⁰ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri>

³⁸¹ <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri>.

ki Cibrîl seninle beraberdir; senin sözlerin kılıçtan daha tesirlidir”³⁸² sözleri, şiir yazmanın olumlu taraflarını göstermiş, ilgili ayet ve hadisler, şairi faydalı ve güzel şiirler yazmaya teşvik etmiştir.

Cemal Süreya, “Şuara Suresi” başlıklı yazısında, tarih boyunca şairin yönlendirici gücünü ve şiirin toplumu dönüştürmedeki işlevini, kurulu devlet düzenini doğrudan nasıl etkilediğini, kısaca iktidarın kurduğu düzen ile şair arasındaki ilişkilerini sorgular. Bu bağlamda ilk olarak yukarıda ele aldığımız 224-227. ayetlerden yola çıkıp “Tanrı’nın şiir görüşü”nü irdeler. Şaire uyan sapık kimseler meselesi üstüne düşünürken şairin niteliklerini sorgulamaya devam eder. Şair düşlerle uğraştığı için abartma, gerçeği farklı gösterme, örtme özelliklerine sahiptir, bununla beraber olmayanı olmuş gibi gösterir ve bu gibi nedenlerden ötürü onlara uyanlar, takip edenler de sapkın olacaktır. Ancak, 227. ayet ve bazı hadisler doğrultusunda konuya tekrar bakıldığında şairin durumu farklı bir anlam kazanmıştır, Süreya, bu durumda şiirin üç türlü olabileceğini düşünür: “dinsizliğe, küfre yönelen şiirler, din düşüncelerini ve duygularını kollayan şiirler, bir de onların dışında kalan şiirler.”³⁸³ Bu noktada, asıl vurgulamak istediği şey, üçüncü sınıfa ait olan günübürlük konuları içeren, aşktan, çölden bahseden şiirlerin durumudur. Süreya, ayetin hükmü gereği bu şiirlere bakarak onların da din dışı kategorisinde yer aldığını, bu nedenle toplum açısından tehdit oluşturabileceğine dair hâkim fikri yineler. Bu okuma ve tespitlerinin sonucunda, şiire ilişkin hükümlerin bu yönde olmasını, dinin hakimiyeti ve kurulacak devletin düzeni açısından doğal karşılanabileceğini ifade eder. Benzer düşüncelerin Platon’un *Devlet*’inde de ön plana çıktığını belirtir: “*Kur’an*’da şair aşağılanırken ileri sürülen gerekçeler, Eflatun’un Devleti’nden şairleri kovarken gösterdiği gerekçelerin aynıdır. Eflatun da şairleri, *gerçekler değil gölgeler yarattıkları ve dilin aldatıcı özelliklerinden yararlandıkları* için yadsıyordu.”³⁸⁴

Divan şiirine dönecek olursak, klasik şairin Kur’an’ın şaire yönelik ifadelerini dikkate alarak sanatına meşruiyet kazandırdığını, diğer yandan İslam esaslarına uygun bir estetik sistem geliştirirken devlet düzenine aykırı bir durum oluşturmadığı için şair imajını yücelttiğini söyleyebiliriz. Benzer bir anlayış Necip Fazıl’ın şair tanımlarında da öne çıkmaktadır, o da şiir sanatını İslam diniyle ilişkisi ölçüsünde değerli görür. Din ve tasavvuf düşüncesine dayalı bu şiir anlayışına ek olarak, hislerini ve fikrini etkin şekilde harekete geçirebilme yetisini geliştiren, bunu da Allah’a erişme yolunda aktif ve şuurlu bir şekilde

³⁸² İsmail Durmuş, “Şiir”, *DİA*, c. 39, 148.

³⁸³ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 56.

³⁸⁴ a.y.

yapabilen, bu yolda sorgulama yetisini daima aktif tutmayı başaran, “his ve fikir kutbu” davası olan daha güçlü şair imajı resmedilir.

Necip Fazıl’ın poetikasına göre şair, Müslüman insanın sahip olması gereken şuura sahip olmalı, sezgileriyle birlikte akıl yürütebilme yetisini de geliştirmelidir, böylece “mesleklerin en saygılısına” sahip olur. Diğer taraftan ifade ettiği tavrın dışında kalan şairler hakkında şunları söyler: “bunu yapamayınca da temizlik amelesinden daha aşağı ve üstelik serseri, başıboş ve şeriri bir tip ifade eden mesleksizlik mesleğine mensup kalmaya mahkûmdur.”³⁸⁵

Şair konusu üstüne ayrıntılı değerlendirmelerde bulunan, özellikle modern anlamda “yeni şair”in vasıflarını en kapsamlı şekilde düşünen Oktay Rifat ise poetik yazılarında klasik şair ve yeni şaire ilişkin gelişen birtakım yargılar üzerinden bahsi geçen konuyu karşılaştırmalı biçimde ele almıştır. O. Rifat, yeni şair ifadesiyle genellikle “daha tüyü tüsü bitmemiş, mektepten yeni çıkmış birtakım haşarı, atılğan, durulup dinlenmemiş gençler”in akla geldiğini belirtir. Çünkü sözlükte yeni sözcüğü bir edebiyat terimi olarak kullanılmaz ve yeni, eskinin karşılığı olarak kullanıldığı için söz konusu anlamların düşünülmesi doğaldır. Yazının devamında, artık gençlerin şiirlerinin farklı olduğunu, bu şiirlerin eskilere benzemediğini dile getirir, bu düşüncelerden hareketle eski-yeni sorunsalı etrafında edebi dönemlerin şiir anlayışlarını gözden geçirerek sorgulayacaktır. Ona göre, Servet-i Fünun şiiri kendilerinden öncekilere fazla benzemediği gibi Hececilerin şiirleri de Servet-i Fünuncuların şiirlerine benzemez: “Belki o zamanlar onlara da yeni şairler denirdi. Bugün eskidiler, öyle mi? Halbuki sanat eseri ölmeyen, hiç olmazsa eskimeyen bir nesnedir. Yüzyılların ötesinden gelen nice eserler var ki tazeliklerinin bir zerresini bile kaybetmemişlerdir.”³⁸⁶ O. Rifat konuyu biraz daha derinleştirmeye çalışır, yeni olanın zamanla ilişkisi üzerinden bir anlamı olsa da esas olarak yeni şair sözünün ne anlamda kullanıldığını açığa çıkarmak için kavramı sorgulamaya devam eder:

Aşık Veysel'e, Âşık Ali İzzet'e, Mithat Cemal'e, Faruk Nafiz'e hiç de yeni şair demiyoruz. Daha çok, şiirlerini yadırgadığımız, toyca, acemice bulduğumuz gençlere bu ismi takıyoruz. Onların şiirlerinde gördüğümüz değişikliği, yeniliği densizliklerine veriyoruz. Halbuki gözlerimizi biraz dünyaya çevirmek zahmetine katlansak İngiltere'de, Fransa'da, Amerika'da, bütün öteki medeni milletlerde yeni şairlerimize benzeyen şairler bulunduğunu görürüz. Böyle dünyanın dört bir tarafına yayılmış bir temayüle sadece toyluk, acemilik, ne yaptığını bilmemezlilik sıfatlarını yaymayıp geçmek bilmem ki doğru olabilir mi?³⁸⁷

³⁸⁵ Kısakürek, “Poetika”, s. 488.

³⁸⁶ Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, (İstanbul: YKY, 2009), s. 20.

³⁸⁷ a.g.e., s. 20, 21.

Bu düşünceler etrafında yeniliğin sadece acemilik olarak düşünülmemesi, yeni şiir ve yeni şair meselesinin birçok açıdan tekrar ele alınması gerektiğini ifade eder. O. Rifat, Fransızca karşılığı *moderne olan* ‘yeni’nin, Avrupa’da bir sanat temayülü olarak kullanıldığını belirtir. Edebiyatımızda ise kendilerine fazla değer verilmeyen, ancak bu sanat temayülüne kendini kaptırmış olan genç şairler vardır. Yenilerin de romantikler ve klasikler gibi benzer yönelimleri, yakınlıkları vardır. Sanatçıları yeniler, klasik ve romantikler olarak bölümlere ayırmanın doğru olup olmadığını sorgular ve şu çıkarımlarda bulunur: “Doğru olup olmaması ayrı şey. Ama bundan hiç olmazsa haberimiz olmalı. [...] son yıllar çığır bakımından bir hayli zengindir. Hatta korkmadan şunu da söyleyebiliriz: her yeni şair şiir alanına bir çığır getirmiş veya getirmeye çalışmıştır.”³⁸⁸

O. Rifat, yeni şairin aynı zamanda bir tenkitçi gibi sanat meselelerini daima düşünmesi ve teknik konularla ilgilenmesi gerektiğini de belirtir.³⁸⁹ O. Rifat’a göre, yeni’nin sanat disiplini kendi içinde araması, kendisini kurmaya çalışması, en önemli özelliklerinden biridir. Bu yeni sanatta düzensizlik ve zevksizlik sezenler, bu anlayışın, bu özgün bağlamın farkına varıp her sanatçının kendine özgü bir sanat disiplini aradığını fark edeceklerdir. Bu zemindeki yeni şairin özellikleri şu şekildedir:

Yeni şair...çoğu zaman akli bir tarafa bırakıp duyularıyla, hayal kurma gücüyle, içgüdülerıyla, şuuraltıyla maceralara atılan, dış gerçeği olduğu kadar iç gerçeği de bu vasıtalarla yakalamaya çalışan sanatçıdır. Yeninin, yeni şairin bu maceracı tarafını, bu en çok çocuğa benzeyen tarafını da yeniliğin vasıtalarından biri olarak bellek lazım.³⁹⁰

Oktay Rifat, Cumhuriyet gazetesinde yayımladığı “Yeni Şiiri Müdafaa” başlıklı yazı dizisinde modern şiirin ilke ve kavramları üstüne düşünüp şairlere ilişkin belli çıkarımlarda bulunmuştur. Mehmet Rifat ise bu yazı dizisinden yola çıkarak yeni şairin ayırt edici özelliklerini ilkeler halinde tespit etmiş, kapsamlı bir bakışla yeni şair ile klasik ve romantik şairlerin aralarındaki farkı şu şekilde sınıflandırmıştır:

Yeni Şair

Çığır getirir
Sanat disiplini kendi kurar
Şiirleri kısadır (vezinsiz, kafiyesizdir).
Mantıkla, akılla ilgili olmayan şiirler yazar

³⁸⁸ a.g.e., s. 21.

³⁸⁹ a.g.e., s. 31.

³⁹⁰ a.g.e., s. 17.

Çelişkileri arttırır.
Zamanı bir “hatıra” ile yakalayıp durur.
Çiçekten çiçeğe konar, bir duyunun lezzetinden ötekine geçer.
Duyuyu bir yudumda tüketilen sevinç olarak yaşar.
Hayal kurma gücüne kimse erişemez.
Hazlar, oyunlar, harikalar aşığı bir çocuktur.
Akıl yaşından önceki çağı bir erginlik çağı sayar.
Biten her sevinçle birlikte kolu kanadı kırılır.

Klasik Şair

Temkinli bir düşünceye yer verir.
Sanatını aklın üstüne kurar.

Romantik Şair

İhtirasa değer verir
İptilaları, tutkuları dile getirir.
Ateşli bir anlatıma yönelir.
Aradığı mutluluğu bu dünyada bulacağına inanır.
Çocukluğun bir olgunluk çağı olduğunu düşünmez.³⁹¹

Oktay Rifat’a göre yeni şair, alanında çığır açma potansiyeline sahip, “duyu-sensation”a önem veren kişidir. Yeni şairin vasıflarının çoğullaştığı ve yükselişe geçtiği yerde, belli anlayışlar içinde sıkışan klasik ve romantik yönelimler önemini yitirecektir. Bu mukayeseli anlatımda öne çıkanlar şu şekildedir:

Yeni, klasik gibi, düşünceye; romantik gibi ihtirasa değer vermez. Yaşamayı, duygularla yoğrulmak manasına alır, sevmeyi de böyle anlar, ölmeyi de. Onda romantikte olduğu gibi tutkulu, ateşli bir ifade, klasikte olduğu gibi temkinli bir düşünce aramak boştur.³⁹²

Yeni şair, kendi yönünü seçip belirleyebilen, romantik ihtirasa değil ama duygulara önem veren bireydir. Modernizmin bakış açısı; kul, şahsiyet ya da kişinin yerine kendi ben’ini keşfetmiş olan bireyi ön plana çıkarıp ona meşruiyet kazandırır. Birey, modern düzlemin şartlarında yeni bir farkındalık kazanan bağımsız varlığının, duygularının ve düşüncelerinin bilincinde olan, bunların yanında kendini özgün şekilde ifade edebilme yetisiyle donanımlı modern insandır. Birey olma bilinci şairin vasıflarını, şiir sanatına bakışını ve estetik algılarını dolayısıyla poetik ifade biçimlerini de etkileyecektir. Buna göre, romantik şair tutumuna karşı çıkma, bundan kurtulma düşüncesi ve hedefi, okura bu konuda estetik bir bilinç kazandırma çabası, yeni sanatın poetik hedefleri arasında yer alır.

³⁹¹ Rifat, *Gösterge Avcıları*, s. 84, 85.

³⁹² Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, s. 22.

Turgut Uyar, şairin yenilikle olan ilişkilerini dikkate alarak şiire yeni bir şey getirme düşüncesinin gerekliliği konusunu sorgular. Devamında bunun bir zorunluluk olmadığını söylese de sanat ortamının değişen şartları üstüne şunları söyler:

[Ş]iir –özellikle yapısı ve varlığı gereği- değişen toplum şartlarının, dolayısıyla değişen insanın intiba huzursuzluğunu taşır; bir değişmenin varlığını, geçerliliğini; huzursuzluğu ve yerleşmiş aykırılığı ile topluma iletir. Bundan ötürü hep yeni olmak, değişmenin yeni şartlarını ve yeni oluşumları sezmek zorundadır.³⁹³

Şiir için yeni şartların meydana gelmesi, Batılı sanat hareketlerinin yıllar içinde benimsenip iniş-çıkışlarla da olsa uygulanması yanı sıra toplumsal olayların ve sosyoekonomik şartların değişmesiyle ilişkilidir. Ancak modernizm çeşitli aşamaları sanatçı ve yazarlar tarafından daha derin şekilde anlaşıp özümseince, şairin algısı ve yeniye yorumlama biçimi de farklılaşacaktır. Bu çerçevede yeni şairin, hızla değişen koşulları takip edip edememesi bir sorunsal haline gelmiştir. Uyar’ın bu konudaki fikri nettir, şair yeni oluşumları daha yakından takip edebilmelidir, aksi takdirde yazdığı şiir “sadece bir çoğaltmadan, farkına varılmayan bir ‘istismar’ dan öteye geçemez.”³⁹⁴

Cemal Süreya, poetik bir yazısında özellikle genç şairlerin, şiir üstüne derinlikli olarak düşündüklerini belirtir. Klasik zihniyeti olumsuzlayarak eski şair tipini eleştirirken yeni şairlerin başarısına güvendiğini ve bu değişimi yücelttiğini ifade eder: “Yeni şairlerimiz de eski şair tipinin ötesine geçmişlerdir. Kaba ve belli bir determinizmi özleyenler elbette yeni şairlerde aradıklarını bulamayacaklardır.”³⁹⁵ Süreya, şiirin geleceğinden yana ümitvardır ve bu şiiri gerçekleştirecek potansiyele sahip olan yeni şairin gücüne samimiyetle inanır: “Genç şairler, hele en genç şairler bugün şiirin yalnız metotlarıyla değil, araçlarıyla da uğraşıyorlar, kafa yoruyorlar. Düşünce simetrisini aşan şiirler yazılıyor Türkiye’de. Yeni kavramlar, yeni açılar, yeni alanlar bulunuyor.”³⁹⁶

Sezai Karakoç’un poetikası ağırlıklı olarak şiir ve şair tanımlarıyla dikkat çekmektedir, özellikle misyon sahibi şair tanımları Necip Fazıl’ın “Poetikası”nda da yer alan kutsal bir gayesi olan şuurlu şair tasvirleriyle benzerlik taşır. Ancak Karakoç tanımlarını daha kapsamlı şekilde açıklar, şairin tıpkı Necip Fazıl gibi romantik bir duyarlılıkla yüceltse de İslami çizgideki ideal sanatçının görev bilincini daha fazla vurgular. “Şair” başlığı altında ve devamındaki “Şair Ahlakı, Şairin Tragedyası, Şairin Yeniden Doğuşu” adlı bölümlerde

³⁹³ Uyar, *Korkulu Uсталık*, s. 659.

³⁹⁴ a.y.

³⁹⁵ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 272.

³⁹⁶ a.y.

ve yer yer kitabın diğer konu başlıkları altında bu konudaki düşüncelerini ifade eder. Karakoç, önce Tanrıyla olan ilişkisi üzerinden sanatçının konumunu belirlemeye ve nitelikleri göstermeye çalışır:

Sanatçı, işi, Tanrı'nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O'nun gibi yoktan var edici değildir elbet. Onun işi, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir var olan türetmektir. Ancak, değindiğimiz gibi, yaratılmışların, yaratıkların, genel yaratışa yaslanmalarından doğan bir dirençleri vardır. Sanatçı, Tanrı'ya rakip olmaya kalkıştıkça, yani sahte tanrılık rolüne çıktıkça bu direnç artar. Tanrı'dan izin alması gereklidir sanatçının. Bu da alçak gönüllülükle olur.³⁹⁷

Karakoç'un bu paragrafta bahsettiği taklit kavramı, Platon ve Aristoteles'in sanat anlayışlarına dair birtakım düşünceleri, taklit ilkelerini akla getirmektedir. Hatırlayacağımız üzere Platon'un idealar kuramında yer alan sanatta taklit ilkesine göre sanatçı, Tanrı tarafından hakiki alemde yaratılan ideaları, duyuşal alemde taklit yoluyla yeniden üretmeye çalışırken gerçeklikten uzaklaşmaktaydı. Şair ise bu taklit eylemiyle toplumun düşüncelerini duyuşal anlamda etkileyip şekillendirebileceği için tehlikeli görülmekteydi, bu yüzden Platon'un *Devlet*'inde ona yer verilmemekteydi. Aristoteles'e göre taklit insan doğasına mahsus bir eylemdir, aynı zamanda şiir sanatını doğuran nedenlerden biridir. Tragedya, komedy, destan, *dityhyrambos* şiiri, bunların tümü "taklit"ten kaynaklanır.³⁹⁸ Karakoç, Platon'un teorisinde yer alan düşüncelerden veya Aristoteles'in fikirlerinden belli ölçüde etkilenmiş olabilir, ancak onun taklit yorumu İslami bakış açısına dayanır. Şairin, Tanrı'nın yaratma işini taklide kalkışması ve yaratılmış varlıklardan hareketle yeni bir varlık üretme çabası içine girmesi bir iddia peşinde olduğu anlamına gelir. Öte yandan şair eğer, bu büyük sorumluluğu, Müslüman duyarlılığıyla yerine getirmezse sahte Tanrılık iddiasına bürünme tehlikesine düşer. Bu nedenle şair, kendi yolunda mütevazî şekilde hareket etmelidir. Aksi halde "sanatçı, hilkatin öz yuvasına erişemez, mahremiyetine eremez. Ona eremezse, çepemde kalmaya mahkûm demektir."³⁹⁹

Şair, mütevazilikle davrandığı müddetçe eşyanın tasarrufu da eline geçecektir. Bununla birlikte ilham ve soyutlama çabasına erişecek yanı sıra "Tanrının verdiği diriltme heyecanı" sayesinde "özgürlükten bir alan açıp orada yeni bir hayatla diriltme" imkânını da elde edecektir.⁴⁰⁰ Karakoç, *Diriliş* meselesini metaforlar eşliğinde, çeşitli benzetmeler ve

³⁹⁷ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014), s. 13.

³⁹⁸ Aristoteles, *Poetika*, s. 19-24.

³⁹⁹ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 14.

⁴⁰⁰ a.g.e., s. 15.

hikayelerle detaylandırır, şairin sanatta dirilişi nasıl gerçekleştirdiğini ifade eden şu düşüncelerine bakalım:

Bir eser vermek, bir diriliş işlemidir aslında. Bir peygamberden bir ilah doğurmak isteyen judeo-grek muhayyilesi, Hz. İsa'yı, önce ellerinden ve ayaklarından çarmıha çivilemek, yani onu yaşadığı hayatından koparmak gereği duydu. Onu, kendinden soyutladı. Ondan sonradır ki, O'nun yeniden kabirden çıkışını, dirilişini, ölülerden huruç edişini düşünebildi, düşledi. Bu, tarihi gerçekliği olmayan bir sanat düşümesidir [...] Gerçek şudur ki, eldeki İnciller, meçhul şairlerin eserleridir.⁴⁰¹

Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I* adlı eserinde şair kimdir, nedir ve ne yapmalıdır şeklindeki sorulardan yola çıkarak şairin vasıfları üstüne derinlikli şekilde düşünmüş ve pek çok benzetmeyle şairin vasıflarını sıralamıştır. Bu konuyu, önemli bir görevle vazifeli olma sorumluluğu içerisinde sorgular:

Nedir şair? Eserinin yapısını kurarken mimar, tasvirleri ve portreleriyle ressam, [...] bestekar ve yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin, ya da sıradan adam; zanaatçı ve sanatçı. Fakat her şeyden ve hepsinden önce, şair ve şair ve en sonda da şairdir. Şair nedir? kelimedeki hayatı bulandır.⁴⁰²

Karakoç “nedir şair?” sorusunu yanıtlarken kimi zaman sıradan çoğu kez saygın, çok yönlü nitelikler taşıyan şair imajı inşa etmiştir. Şairin varlığını, romantik akımın “iç dünyaya yoğunlaşan son derece şahsi ve duygusal”⁴⁰³ düşünce yapısından hareketle açıklar. Manevi alanla ilişkisi güçlü olan şair, mütevazı kimliğinin yanında yeniyle bağ kurmayı başarabilen kişidir: “Şair, halkın içinde parlayan ve doğan yeni bir şair, yeni doğan günün, eşyaya yeni bir ruh haliyle bakışını getirir. O, insana, eşyaya bakışı için yeni bir ışık, bütün iç sıkıntılarını dağıtan yeni bir umut, yeni bir sevinç, her fecre yeni bir horoz, her çiçeğe yeni bir usâre getiren tılsımcıdır.”⁴⁰⁴ Bununla birlikte şairin topluma, insana güç veren, dirilişi destekleyen, iyileştirici, manevi bir yönü de vardır: “Toplulukların tam bir depresyona düştüğü, ruhlardan bir havaî fişek hızıyla çıkan melankoli dairesinin tam kapanmak üzere olduğu anda yetişen şair, insanı, hedefine giden bir ok haline getirir; [...] Dirilişinin harcını yoğurur, kıvamlştırır.”⁴⁰⁵

Karakoç’un, tasvir ettiği ideal şair toplumun en zor günlerinde, sahip olduğu potansiyeli açığa çıkarıp sanatının gücüyle insanı yenileyip tazeleyen, harekete geçmesi için

⁴⁰¹ a.g.e., s. 16.

⁴⁰² a.g.e., s. 70.

⁴⁰³ Mehmet Sümer, “Parnasizm”, *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Oktay Yivli, (Ankara: Günce Yayınları, 2020), s. 113.

⁴⁰⁴ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 46.

⁴⁰⁵ a.y.

teşvik eden yüksek farkındalıklı kişidir. Karakoç, eski şairi olgun bir insana yeni şairi de çocuğa benzetir: “Çocuk gibi idrakleri taze ve hür. Çocukça vehimleri var. Korkmaz ve utanmaz. Topluma aykırı şeyler de söyler. Çelişikliğe bile düştüğü olur.”⁴⁰⁶ Karakoç da Oktay Rifat gibi şairi çocuğa benzetir; maceracı ve yenilikçi bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamıştır, ancak onun yeni şair tanımı, İkinci Yenicilerin tanımlarından belli yönlerden farklıdır, o tasvirleri ve açıklamalarıyla daha çok “romantik şair” modelini ön plana çıkarmıştır, o aynı zamanda *diriliş* düşüncesini temsil eden yüce vasıflara sahip bir sanatçıdır.

Sanatçılar, poetik metinlerinde yeni şairin niteliklerini açıklama gereği duymuşlardır. Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç’un şair tasavvurları, İslam dininin esaslarını dikkate alarak şairliği meşru zemine getiren klasik sanatçılarda olduğu gibi, dini bir çerçevenin içinden gelişir, bununla beraber modern birey olan şairin niteliklerini ve beklentilerini de içermektedir. Bir yanda sanatını davasıyla, İslami bakış açısıyla sürdüren diğer yanda davasını modern etkilerle sentezleyen şair modelini ön plana çıkarmışlardır. Asaf Halet Çelebi ise şairin değişimini gözlemleyip değerlendirir, ona göre, şiir anlayışında fazla hassas görünme eğilimi artık önemini yitirmiştir. Diğer taraftan Çelebi, Batılı modern şairlerin poetik anlayışlarının cemiyette henüz yeterince anlaşılmadığını vurgular. Kendi poetik seçimleri ve estetik yaklaşımı üzerinden şairin nasıl davranması gerektiğini göstermektedir. Oktay Rifat, yeni şair ifadesindeki yeninin sadece sözlükteki anlamları içermediğini aynı zamanda, meselenin modern akımlar bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Yeni şairi, klasik ve romantik şairden ayıran özellikleri tespit eder ve bu özellikleri açıklar. Turgut Uyar’a göre şair, değişimin yeni şartlarını ve yeni oluşumlarını daima sezmeli ve takip etmelidir. Cemal Süreya ise yeni şairlerin zevklerini ve poetik yaklaşımlarını takdir etmiş, onların gerek şiirin metotlarıyla gerek araçlarıyla uğraştıklarını ifade ederek destekleyici açıklamalarda bulunmuştur.

⁴⁰⁶ a.g.e., s. 83, 84.

2.6. Yenilik Bağlamında Poetik Metinlerin Geleneğe Bakışı

Modern Türk şiir tarihinin pek çok şairi, bilinçli bir tercihle ya da farkına varmaksızın geleneğe ait alandan birtakım düşünceleri ve kullanımları poetik anlayışına taşımıştır. Modern poetik metinler; klasik edebiyatın dilsel özelliklerine, zihniyet dünyasına ve imaj sistemine çeşitli yaklaşımlarla yönelirken geleneksele ilişkin tümel bilinci dönüştürüp daha sonra yeni bir bağlamda tekrar o alandan beslenmiştir. Gelenek ve yenilik arasındaki çizgide, potansiyellerini ortaya koyan şairlerin eserlerini değerlendirmek, geleneğin modern Türk şiirine katkılarını ortaya çıkarmakla mümkündür. Dolayısıyla, bu konuda ilk olarak yapılması gereken, poetik metinlerin “yenilik” ile “gelenek” arasında gelişen ilişkilerini sorgulamak ve çeşitli yorumlarla sürekli olarak biçimlenmeye devam eden gelenek kavramına ilişkin yazar ve şairlerin görüşlerini değerlendirmek olacaktır. Bu bağlamda sorulması gereken temel sorular şunlardır: Edebiyatta gelenek nedir ve poetik metinlerde gelenekle ilişkili meseleler nasıl öne çıkmıştır? Günlük hayatta, ortak bir ruh meydana getiren her türlü âdet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an’ane⁴⁰⁷ anlamlarına gelen gelenek; bilim ve sanat dallarına göre çeşitli anlamlar kazanır. “Geçmişle bağı bulunan ve ortak kabule dayalı bilginin, sembollerin, imajların, zevk unsurlarının edebi eserlerde yer almasını ifade ede[n]” gelenek kavramı edebiyat bağlamında ele alındığında “biçimin temanın, dilin ve metaforların geleneği gibi alt başlıklardan da bahsedilebilir.”⁴⁰⁸ Ertan Örgen, geleneğin şiirle ilişkilerini değerlendirirken, Eski Türk şiirinden kalan mirastan da söz eder, bu poetik mirasın dönüşerek ilk dönem İslami eserlere yansıdığını belirtir. Daha sonra divan edebiyatı geleneğinden, onun din ekseninde gelişen hikemi ve felsefi yönünden bahseder.⁴⁰⁹ Modern Türk edebiyatı araştırmalarında gelenek kavramı ile genellikle divan edebiyatının ve halk edebiyatının kaynakları kastedilmiştir. Bu bağlamdan hareketle, kavramın çeşitlenen yorumlarına ve poetik metinlerde geleneğin ne şekilde tespit edilip değerlendirildiğine bakmak gerekir.

Eliot, geleneğe dair düşüncelerini eleştirel ve kapsamlı biçimde dile getirdiği *Edebiyat Üzerine Düşünceler* adlı eserinin “Gelenek ve Şair” makalesinde geleneğin toplumsal hafızadaki yerine ve önemli vasıflarına dikkat çekmiş, geleneğe dair iki önemli konu üstünde detaylı olarak durmuştur. Birinci vurgusunda; “gelenek körükörüne taklit” değildir düşüncesini savunur, onu taklitle yaşatmanın yararsız olduğunu ve bundan uzak

⁴⁰⁷ Bkz. <https://lugatim.com/s/GELENEK>

⁴⁰⁸ Bkz. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/edebiyat_gelenegi

⁴⁰⁹ Bkz. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/edebiyat_gelenegi

durulması gerektiğini ifade eder. Çünkü taklit olan kaybolup silinmeye mahkûmdur. İkincisi ise yeniliğin yanında “geleneği sürdürme” meselesine ilişkindir:

Yenilik tekrardan daima daha iyidir [...] Eğer geleneğe sahip olmak istiyorsanız, çok gayret sarfetmeniz gerekir. Geleneğe sahip olmak için önce “tarih şuuru” geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru ise, yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih şuuru, sadece “geçmişin” geçmişliğini bilmek değil, fakat onun “hal” de de var olduğunu anlamak demektir. “Tarih şuuru” olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz.⁴¹⁰

Yazar, geleneği sürdürmek için “tarih şuuru”na sahip olmanın ve “gayret sarfetme”nin gerekliliğinden söz ederken şairin hem kendi zamanının şuurunu hem de geçmişin birikimini anlamlandırıp “‘hal’de var olma”yı algılaması gerektiğini vurgular, yani geleneği anlayıp güncelin içinde uygun şekilde değerlendirebilmeyi önerir. Eliot, yaptığı derinlikli sorgulama ve açıklamalarla hem beklentilerin hem de ön yargıların yaygın olduğu bu alanda, geleneğin gerekliliğini farklı perspektiflerle sunmaya çalışır. Bu bağlamda son olarak “geleneğin ölümsüzleştirme vasfı”na odaklanır, bir şiiri ayırt edici ve ölümsüz kılmanın yolu ise bahsi geçen meselelerin önemini kavrayıp doğru şekilde değerlendirebilmekten geçer.

Ebubekir Eroğlu ise geleneğin, anlam boyutu üstüne düşünür ve sürece bağlı olarak geliştiğini vurgular: “O süreç ise bugünkü şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişidir. Bu anlamda geleneğe bakmak, bugünkü ritmin geçtiği yollara yönelmek demektir.”⁴¹¹ Bugünkü şiir anlayışları, eski şiir anlayışlarından bahsedebildiğimiz müddetçe vardır. Eroğlu, geleneğe başkaldırma düşüncesini ise şöyle yorumlar:

Geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra bir önceki kuşağa yönelen başkaldırma, artık eski değerlere başkaldırma ile birlikte var oldu. Bu Türk şiiri dışında da böyledir. Gelenek kelimesinin bütün dünyada negatif çağrışım yapması ve çağrışımındaki negatifliğin “anlaşılabilir” olması, eski değerlerin gözden düşmüş olması yüzündendir.⁴¹²

Diğer yandan geleneği indirgeyerek mesafeli duran ve açıkça reddettiğini ifade eden, avangart tavrı benimseyen bazı sanatçılar; yüzyılların poetik birikimini, estetik değerlerini yıkmaya çalışsalar da geleneğin alanından ayrılamazlar. Çünkü dil, değerler sistemini taşıyan bir vasıta, şiir ise malzemesi dil olan bir sanat dalıdır, bu sebeple kesintisiz

⁴¹⁰ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983), s. 20.

⁴¹¹ Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, (İstanbul: YKY, 2005), s. 11.

⁴¹² a.g.e., s. 15.

ilerleyen poetik sürecin içinde şiir dili devraldığı değerlerden bütünüyle soyutlanamaz. Poetik alandaki estetik deneyimler ve prensipler, bir birikim halinde şiir dili vasıtasıyla süregelmiştir. Şiir anlayışları modern paradigmalara dayanarak geleneğin dışına çıkmaya çalışsa da bu alandan az ya da çok, bilinçli şekilde veya farkına varmaksızın belli ölçülerde istifade ederler. Üstelik kimi imajlar ve mecazlar, çağrışımlarını birtakım dönüşümlere rağmen sürdürmeye devam eder, sanatçı bu poetik birikim ve çağrışımlardan metnini ne kadar soyutlamaya çalışırsa çalışsın, en başta bu kullanımların kültürel bellekte bir karşılığı vardır. Dolayısıyla sanatçı dil vasıtasıyla taşınan imaj ve anlam katmanlarından bütünüyle ayıramaz.

Geleneğe yönelmek söz konusu olduğunda, yani geleneğin keşfedilip aktarımına girmesi ya da şairler tarafından nasıl anlaşıldığı ve yararlanıldığı konusu belirli açılardan incelenebilir. Burada izlenilmesi gereken yollardan birisi de şu olabilir: “Geleneğin sahası bir bilim adamı ve bir şair için farklı anlamlar ifade eder. Bir bilim adamı ayrıntılara inerek bir saha araştırması yapar ve ortaya sonuçlar çıkarırken, bir şair benzeri bir araştırma sırasında ruh akrabalarını bulur.”⁴¹³ Çalışmanın bu aşamasında, edebi geleneğin alandaki rolünü ve katkılarını poetik metinlere yönelerek incelemeyi amaçlıyoruz.

Cevat Akkanat, İkinci Yeni şairlerinin gelenekle kurdukları ilişkileri incelediği *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* başlıklı poetik çalışmasının bir kısmını, tanımlardan yola çıkarak Türk edebiyatında geleneğin nasıl düşünülüp değerlendirildiği konusuna ayırır. Kimi sanatçı ve yazarlar gelenek konusunu ele alırken sadece divan edebiyatını kastederek düşüncelerini ifade etmiş kimileri de hem divan edebiyatını hem de halk edebiyatını dikkate alarak tespitlerini sunmuşlardır. Birol Emil ve Tunca Kortantamer ise poetik okumalarından hareketle geleneğin kaynakları arasına Batı edebiyatını da eklemişlerdir. Sözelimi, “Birol Emil, Yeni Türk Edebiyatı’nın üç büyük kaynak ve gelenekle beslendiğini, bunların da Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Avrupa Edebiyatı olduğunu kaydeder. Yirminci yüzyıl içinde bu geleneklerden asıl değiştirici ve yenileştirici olanın Avrupa Edebiyatı olduğunu” söyler.⁴¹⁴

Farklı ve yeni olana yönelip orijinal bir ürün sunmak, sanatçıların ve tasarımcıların sahip olduğu ortak bir reflektir. Şairler de bu güdüye sahip kişiler olarak sanat deneyimlerini mevcut değerlerle ya da farklı unsurlarla sentezleyerek daima yenilikçi bir fikir ve yapı ortaya çıkarmaya çalışırlar. Poetika ve yenilik bağlamına ilişkin yaptığımız

⁴¹³ a.g.e., s. 11.

⁴¹⁴ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, (Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), s. 44, 45.

okumalar ve araştırmalar sonucunda, geleneksel unsurları kabul veya ret üzerinden gelişen çeşitli şiirsel tutumların öne çıktığını gözlemledik. Bu doğrultudaki gözlem ve düşünceleri de gözden geçirerek gelenekle kurulan ilişkilerde sanatçıların üç farklı yönelim geliştirdiğini tespit ettik. Birinci yönelim, “yenilikçi anlayışla geleneği sürdürme”dir; bu tercihte şair geleneğe ait belli unsurları yeni bir bakış açısıyla, modern fikirlerle sentezleyerek sürdürmeye devam eder, sanatçı edebi geleneğin türlü imkanından farklı seviyelerde beslenerek geleneksel şiire ilişkin verileri ve kullanımları belli ölçülerde şiir anlayışına taşır. Bu anlayışın hâkim olduğu tarz, geleneksel anlayışa daha yakındır ona bağlılığını muhafaza eder. Bu türden metinlerde geleneğe ait fikirleri belli ölçüde sürdürme eğilimi sezilir. Sanatçı, divan şiiri ya da halk şiirinin özüne, biçimsel unsurlarına bazen de her ikisine ilişkin alana belli açılardan bağlı olduğunu açıkça gösterir. Bununla birlikte yenileşme çabasına ayak uydurulur, geleneksel unsurlar yeni bir bağlamda sentezlenmektedir. Nitekim “[e]ski eserlere, hiçbir yenilik getirmeksizin benzeyen yeni eserler, gelenekle gerçek anlamda bağıntılı sayılmazlar. Bu tıpatıp benzeiş, onu sanat eseri olmaktan da uzaklaştırabilir.”⁴¹⁵ İkinci yönelim “yenilik itkisiyle gelenekten yararlanma”dır, bu anlayış ve yönelimde; yeni, farklı bir sanat düşüncesi ve sanat eseri üretme çabası ağır basar, sanatçı çok yönlü bir sanatsal arayışıyla geleneğe ait alanı önemseyip irdelerken modern tavrı öncelediğini vurgular. Bu bağlamda sanatçı bazen divan şiirinin ya da halk edebiyatının unsurlarına bazen de batının poetik geleneğine, modern düşünceler ve yenilikçi imkânlar çerçevesinde başvururken geleneksel alanı daha çok şiirsel malzeme olarak kullanır, dolayısıyla bu bağlamdaki metinler eklektik görünüş sergileyebilir. Modern şiire farklı bir alan açmak amacıyla geleneksel unsurlara yer verme ya da geleneksel unsurların farklı kullanımlarıyla şiire estetik bir yenilik kazandırma düşüncesini içerirler. Üçüncüsü ise “geleneği reddetme ya da avangart yönelim”dir. Bu, gelenekten bilinçli bir kopuşu içerir, bir başkaldırı tavrıdır. Avangart bir yıkıcılıkla, tepkili biçimde gelenek reddedilir ve yerine yeni fikirler konulur. Bu düşünceyle yazan şairler her ne kadar geleneğin dışına çıktıklarını net bir şekilde ifade edip eserleriyle gösterseler de geleneğe ilişkin izler taşıyan metinleriyle karşılaşmamız olasıdır. Genel anlamda, sınıflandırmanın üçüncü aşamasında ele aldığımız sanatçı, avangart bir başkaldırı ile tasarladığı yeni anlam ve biçimleri savunurken, sanat anlayışını eski değerlerden bağımsızlaştırmak için uğraşır. Yenilik bağlamında geleneği yorumlayan, bahsettiğimiz eğilimleri temsil eden sanatçılardan birkaçına yer verelim:

⁴¹⁵ a.g.e., s. 25.

1. Yenilikçi anlayışla geleneği sürdürme: Yahya Kemal, Sezai Karakoç.
2. Yenilik itkisiyle gelenekten yararlanma: A. Halet Çelebi, Behçet Necatigil.
3. Geleneği reddetme, avangart yönelim: Nazım Hikmet, Orhan Veli Kanık

Sanatçıların poetik metinlerinde belli yönelimler ağır basmış olsa da onlar daima tutarlı şekilde belli akımları ve düşünceleri savunmamışlardır. Bazı sanatçılar poetik düşüncelerinde daha istikrarlı görünür, daha açık ve kendi içinde tutarlı bir anlayış tasarlar, ancak bazıları da belli aşamalarda bakış açılarını ve tercihlerini değiştirerek farklı ilkeleri savunur veya poetik alanlarını yeniden gözden geçirip yeni ölçülerle genişletirler. Bu durumun bir avantaj ya da dezavantaj olduğunu savunmuyoruz, ancak poetik yapı her ne kadar analitik ve sistemli bir tutumu gerektirse de estetik deneyimlerin dönüşümü, şiirsel deneyimin farklılaşmasıyla kelimelere ve nesnelere yüklenen anlamlar değişir, dolayısıyla metinlerin konulara yaklaşımı da değişebilir. Sözgelimi Orhan Veli Kanık, önceleri avangart etkilerle sentezlediği sanat anlayışını güçlü bir şekilde savunurken daha sonra yaptığı poetik açıklamalarla geleneksel alana daha ılımlı bir tutumla yöneldiğini gösterir.

Yahya Kemal, son devir alimlerinin edebiyatı, *Divan Edebiyatı* ve *Halk Edebiyatı* olmak üzere iki farklı kategoride incelemeleri üstüne şunları söyler: “İki çığır hakikatte aynı şeydir, çünkü aynı cemiyetin felsefesini, bedîni, hissiyâtını ifade ederler [...] aralarında yegâne fark birinin üst tabakayı, diğerinin alt tabakayı ifade etmesinden ibarettir. Eski şiirimiz duracağı noktada durdu ve biteceği noktada bitti.”⁴¹⁶ Öte yandan, onun ifadesiyle 1860’lardan sonra başlayan yeni şiir anlayışında klasik geleneğin zevki, tumturaklı ifadeleri ve lafzi sanatları kendini göstermeye devam eder. Yahya Kemal, şiir anlayışında Batı kültürüne ait imaj ve hayal dünyasından esintiler taşımakla birlikte ağırlıklı şekilde klasik şiirin etkisinde yazan, geleneğin şiir estetiğini kendi sanat anlayışında sürdürmeye çalışan şairlerdendir. Yahya Kemal’in klasik edebiyata bağlılığı büyüktür, divan şiirinin her yönüyle toplumda nasıl inkişaf ettiğini özlem duygusuyla anlatır: “Hâsılı şâir bütün sanatlara, bütün hayata böyle bağlarla bağlı ve o cemiyetin timsali idi. Şiirin âletleri, usulleri, lisânı, zevki birdi ve her yerde aynı seviyeye hitâp ediyordu. Tesâlya Yenişehir’indeki şâirin gazelini Diyârbekir konaklarında, Urfalı şâirin kasîdesini Bosna Saray konaklarında okuyor, anlıyor, coşuyorlardı”⁴¹⁷ O, klasik anlayışın ülkenin birçok yerini kuşattığını, okur tarafından da talep edildiğini anlatırken aslında divan şiiri geleneğinin üstünlüğünü vurgular. Ancak, klasik şiire

⁴¹⁶ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 260.

⁴¹⁷ a.g.e., s. 53.

bağlılığını hem şiirleri hem de poetik metinleri aracılığıyla çeşitli şekillerde ifade etse de artık bu şiir anlayışının sanat camiasında eskisi gibi karşılık bulmadığının farkındadır. Cemiyetin vücuda getirdiği şiiri okurken hayattan zevk aldığını, öte yandan cemiyetin de yavaş yavaş ihtiyarladığını, hatta gövdesini miras bırakma metaforu üzerinden bu şiir anlayışının öldüğünü buna rağmen ona dair izlerin bir şekilde sürüp gideceğini bildirir: “Bu tedrici ölümde eski sanatlar birer birer kayboluyordu, yalnız bir dereceye kadar *şiiir* ve dikkat edilmeğe çok şayân bir kudretle, *mûsıkî* devâm ediyordu.”⁴¹⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar geleneksel şiir anlayışına dair meseleleri, poetik yazılarında ele alırken yeri geldikçe seçtiği eski şairlerin dil ve üslup özelliklerini belli açılardan irdeleyerek dönemin sanat anlayışına katkılarını değerlendirir, yer yer divan şiirine olan ilgisini ve özlemini dile getirir. “Değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki bütün bir tasfiye ve tekamüle rağmen” mükemmeliyet örneği olarak gördüğü mısraları övgü dolu sözlerle anar.⁴¹⁹ “Eski Şairleri Okurken” adlı yazısında Tanpınar, eski şiirin gittikçe daha çok dikkatini çektiğini, divanlardan ayrı geçen zamana üzüldüğünü ve bazen de dönemin atmosferine uyarak bu şiiri ihmal ettiğini itiraf eder. Bu düşünceleri dile getirirken “bana filan şairin bir fert olarak hayat tecrübesi artık mucizeli gelmiyor. Nihayet az çok benzerini kendimde, etrafımda görüyor ve dinliyorum” cümleleriyle çağdaşı olan sanatçıların şiir anlayışına eleştirel yaklaşır, öte yandan geleneksel anlayışın şekle dayalı estetiğini yüceltir:

Hiçbir söz sanatı eski şiirimiz kadar sade ve saf surette bir şekil sanatı olmamıştır; işte burasıdır ki, onu dünyanın en büyük sanat an’aneleriyle beraber yapar...eski şiirde mevzu şekilden ibarettir; her şeyi o tahdit eder. Kafiye, vezin, örnek olarak dışarıdan alınan eser veyahut ses... ve sanki mahsustan oyunun şartlarını güçleştirmek, zaferi en pahalıya satmak için daraltılmış bir imaj alemi...⁴²⁰

Tanpınar “Eski Şiir” adlı yazısında divan şiirinin “beşerî olmaması”na ilişkin eleştirilerden yola çıkarak düşüncelerini kaleme alır. Eski şiir anlayışında, Batılı anlamda psikolojik hallerden, içsel mücadelelerden, “insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî yoktur.”⁴²¹ Bu tespitin yanı sıra divan şiirinin estetik anlayışı hakkında şöyle eder: “Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ki, sanatta asıl istenen de odur.”⁴²² Ayrıca, sanatçı, düşüncelerini sürdürürken her devrin beşerî konuları algılama biçiminin kendine mahsus

⁴¹⁸ a.g.e., s. 55.

⁴¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020), s. 183.

⁴²⁰ a.g.e., s. 186.

⁴²¹ a.g.e., s. 184.

⁴²² a.y.

olduğunu söyler. Güncel devrin edebi şartlarını göz önüne getiren Tanpınar, meseleyi şöyle sonlandırır: “Bize düşen şey, umumi mülâhazaları bir tarafa bırakıp, altı asır süren bir tecrübenin bu asil mahsullerinden alabileceğimizi almaktır.”⁴²³

Tanpınar, eski şiir olarak nitelendirdiği bu anlayışa ait şiirleri, bu yüksek estetiğin verdiği zevki yeri geldikçe vurgulamaya devam eder: “Onda asıl sevdiğimiz taraflar devirlerinin hayatını ve sanat anlayışını aşarak bize, kendisini bir nevi mükemmellik içinde bir ferdin değil, âdeta bir zevkin yüksek mahsulleri imiş gibi veren eserler oluyor.”⁴²⁴ Tanpınar bir başka yazısında yenilik tutkusunun peşinden giden ancak eski şiirin potansiyelini ihmal eden şairlere tepkisini açıkça belli eder: “Eski şairler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğümüz zaman, bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.”⁴²⁵

Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar yüzyılların sanat anlayışı ve birikimiyle şekillenen şiirsel alışkanlıklarına bağlıdırlar. Klasik anlayışa içtenlikle hissettikleri yakınlığı ve hayranlığı hem şiirleriyle hem de bazı poetik metinleriyle ifade ederler. Ancak poetik yönelimin gittikçe eski edebiyat sahasından uzaklaştığının da bilincindedirler. Tanpınar’ın şu ifadesiyle bu farkındalığını açıkça ortaya koyar: “Bu ananın öteden beri gelen zinciri adeta gözümüzün önünde denecek kadar yakın bir zamanda kırıldı.”⁴²⁶ Divan şiirine olan yakınlıklarını ve ilgilerini ortaya koyup onun kendi içinde seçkin bir gelenek olduğunu vurgulasalar da yeni bir düzene geçiş sürecinde klasik anlayışın derece derece önemini yitirdiğinin de farkındadırlar. Bu bağlamda yenilikçi anlayışla geleneği sürdürme eğilimi içerisinde olduklarını söyleyebiliriz. Bu yeni sanata karşı zaman zaman tepki niteliğinde açıklamalar sergileseler de poetik tavırlarıyla yenilikçi sanatın ilerleyişini ve başarısını yeri geldikçe öne çıkarırlar, bununla beraber kendi sanat anlayışlarını da dönemin koşullarına uygun modern etkilerle sentezlediklerini gösterirler.

Cahit Sıtkı Tarancı, poetik bir yazısında divan şiiri üstüne ileri sürdüğü görüşlerle geleneksel yapıya karşı çıkmadığını, ancak halk şiirinin geleneksel düzlemi karşısında olumlu bir bakışa sahip olmadığını ifade eder. Bazı aydınlar halk şiirini önemseyen ve teşvik eden bir duruş sergilemektedir; sanatçı, gençleri halk edebiyatının kaynaklarına yönlendirmeye çalışan aydınları eleştirdiği yazısına şu cümlelerle devam eder:

⁴²³ a.y.

⁴²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hep Aynı Boşluk*, der. Erol Gökşen, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), s. 34.

⁴²⁵ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 184.

⁴²⁶ a.g.e., s. 31.

İptidai bir cemiyetin harcıâlem aşklarını, hasretlerini, acılarını, inanışlarını basit bir şekilde terennüm eden halk şiiri, divan şiiri gibi mükemmel bir şiir midir ki? Hiç zannetmiyorum. Öyle olduğunu bir an için kabul etsek bile, şairi zorlamaya, onun yaratma faaliyetine bir hudut çizmeye, ona ille öyle değil de böyle yazacaksın demeye ne hakkımız var?⁴²⁷

Divan şiiri ile halk şiiri karşılaştırmasında divan şiirinin mükemmelliğine yönelik açıklamalarda bulunmuştur. Yunus Emre'nin, Karacaoğlan'ın şiir anlayışıyla söylemeye çalışanların kolay yolu tercih ettiklerini vurgular. Ayrıca, bu geleneği takip edenleri, gençler arasında halk şiirine özenerek yazanları şöyle eleştirmiş, “[H]alk şiirinin, Yunus Emre'den Âşık Veysel'e gelinceye kadar tek adım atmamış olduğunu bilmeleri gerekirdi. [...] pek nadir ustalarının elinde gerçek nağmeler çıkarabilen halk şiirinde tahassüsler, motifler, hayaller, teşbihler hep *conventionnel*'dir; vezin ise mahut altı beş.⁴²⁸ Halk şiiri geleneğini yücelten yaklaşımlara karşı tavrı açıktır, Tarancı bu şiirsel düzeni ve anlayışı sürdürme fikrini eleştirir, öte yandan ara sıra bu kaynaktan istifade etmesini bilen şairler için şu açıklamayı yapar:

Halk şiiri, üzerine dikkatle, muhabbetle, anlayışla, hakiki şair gözüyle eğilmesini bilenler için bir hareket noktası olabilir. [...] Oktay Rifat gibi gerçek bir şair, zaman zaman Dadaloğlu'nun, Karacaoğlan'ın hemşehrisi olduğunu hatırlayıp Oktay Rifatlığını muhafaza ederek modern bir halk şairi hüviyetiyle karşımıza çıkarsa, mesela...⁴²⁹

Asaf Halet Çelebi, geçmişle bağını sürdürürken yeni olanakları daima keşfetmeye çalışan ve dikkate alan bir şairdir. Poetik düşüncelerinde İslamiyet'e dayalı olarak gelişen edebi ve tasavvufi geleneklerin esaslarına yer verirken diğer yandan farklı dinlerin geleneklerini de irdeler, imkanlarından istifade eder; aynı zamanda bunlardan ne şekilde yararlandığını, nasıl bir yol izlediğini kendi şiirleri üzerinden örneklerle açıklar:

[B]en bu formülleri yarı münevverleri şaşırtmak için şiirlerime sokmuş değilim. Ancak bir hava vermek için kullandığım muhakkaktır:

Halakasse mâvât-i vel'ard (Sema'ı Mevlâna)

Om mani Padme hum (Siddharta)

(...)

Bu sihirli formülleri sadece telâffuz etmek keyfiyeti bize Mısır-ı kadim, Mevlâî mistisizmi, Ortodoks kilisesi, Budist cennetinin kapılarını açtırmaya kâfi gelmektedir. Şiirin geri kalan kısmında onların mânaları kâfi derecede şerh ediliyor.⁴³⁰

⁴²⁷ Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*, s. 91.

⁴²⁸ a.g.e., s. 91, 92.

⁴²⁹ a.g.e., s. 93.

⁴³⁰ Çelebi, “Benim gözümle şiir dâvası: 3, Şiirde Şekil”, s. 156, 157.

Çelebi klasik edebiyata olan ilgisini Molla Cami, Mevlâna gibi sanatçılar üstüne hazırladığı yazılarıyla da belli eder. Mütefekkir şair Molla Cami'nin sembolik tasavvufi lisanı hakkında bilgi verdiği bir yazısında, onun Mevlana'dan izler taşıyan rübaileri olduğunu ancak kendine özgü yönüyle dikkat çektiğini, mücerrede olan eğilimini açıkça ifade edip hissettirdiğini söyler. Onun şiirinden yaptığı bir çeviri üzerine şunları dile getirir: “Diyebilirim ki bu türlü gördüğüm şiirlerin en güzelleri bunlardır. Hodbin güzellerin yüzü aksettiği halde orada yine güzellerin yüzü olmayan bu ayna, her şeyi mücerred telakki eden Câmî'in mi'yârı, criterium'udur.”⁴³¹

Asaf Halet Çelebi divan edebiyatı kaynaklarına olan ilgisini birtakım yazılarında ifade etmiştir. “Galib Dede” yazı dizisi, Mevlâna ve Mevlevilik ve eski Türk şiirindeki belli konulara dair kaleme aldığı yazılarının yanı sıra tekerleme, masal kültürü ve Hint edebiyatı üstüne yazdıkları da geleneğe kapsamlı bir bakış açısıyla baktığını gösterir. “Hüsn ü Aşk” adlı yazısında ise Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazma sebebini, mesnevinin niteliklerini, onun Türk edebiyatının en önemli şiir abidelerinden biri olduğunu ifade eder. Galib'in genç yaşta kaleme aldığı bu “mühim eseri”, bir taklit metni olarak değil özgün bir eser olarak yorumlar:

Binlerce şark şairine ilham kaynağı olan “Yusuf-Züleyha”, “Hüsrev-Şirin” veya “Leylâ-Mecnun” gibi meşhur lejandlardan zevk alacak, onları yeni baştan tanzim edecek bir istidat ve kabiliyet olmaktan çok üstündü onun için hiç kimsenin yürümediği bir yol seçen Galib Dede, en tehlikeli olan tam mücerret bir mevzuu beğendi. Büyük şiirin lejandını kendi uydurdu.⁴³²

Çelebi her ne kadar geleneğin imkanlarından, klasik edebiyatın ve halk edebiyatının imaj, anlam düzeylerinden, anekdotlarından istifade etmiş olsa da divan şiirinin kelimelerle kurduğu ilişkiyi, formalist yani şekilci tutumunu eleştirmiş ve bu düşüncenin hala sürdürülüyor olması üstüne şunları dile getirmiştir:

Şiirimiz Batı'ya yöneldiği ölçüde Divan şiirinin kaba *formalisme*'inden kurtuldu. Tanzimat şairleri ne de olsa muhtevaya değer vermesini bildiler. Muhteva saygısı bu sefer Batı'nın *formalisme*'e kaçması yüzünden gene şiirimizde zayıfladı. Bereket halk şairlerine, Pir Sultan Abdal'lara, Köroğlu'lara, Dadaloğlu'lara. Onlar hala bize doğru yolu gösteriyorlar, ama biz bunların şiirlerine sadece güzel denemeler gözüyle bakmaktan kendimizi alamadık, alamıyoruz.⁴³³

Halk edebiyatı geleneğini sadece güzel eserler olarak görmenin yetersizliğine, diğer yandan bu anlayıştan yaralanmanın önemine işaret eder. Asaf Halet Çelebi, yenilik itkisiyle

⁴³¹ a.g.e., s. 33.

⁴³² a.g.e., s. 127.

⁴³³ Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, s. 98.

geleneğin imkanlarından faydalanırken Batılı kaynaklardan, sembolizm akımının içinde gelişen saf şiir anlayışından da yararlanarak kendi şiir geleneğini oluşturmuştur.

Edip Cansever, geleneğin kapsamlı bir şekilde incelenmesi ve üzerine düşünülmesi gereken bir alan olduğunu dile getirir. Metin Eloğlu'nun, Batılı tarzda yazan şairlerin şiir geleneğinden uzak durup durmadıklarına ilişkin sorduğu bir soru üzerine Cansever, Batılı anlamda bir ozan olmakla şiir geleneğine ve gelenekle gelişen dile gereken önemi vermeme tutumu arasında bir ilgi kuramadığını belirtir. Bir ozanın kendi şiir geleneğini inkâr etme tavrını da olumlu karşılamaz, bu kişiler ün yapsa bile, kazandığı ünün geçici olduğunu söyler. Ona göre “gerçek ozan her şeyden önce tarihini, kültürünü, içinde yaşadığı toplumun koşullarını bilmek; sonra da bütün bunların, çeşitli dönemlerde yazılmış şiirlerdeki yansımalarını, yani dilinin işlenişini, inceliklerini etki alanlarını izlemek, kavramak zorundadır.”⁴³⁴

Cansever, “bizim bir şiir geleneğimiz var mı?” sorusu üzerine geleneğe dair bakış açısını ve izlenimlerini açıklar. Divan şiirini biçimci bir şiir geleneği olarak tanımlar. Klasik şairleri, “belli bir dünya görüşünden, özel bir düşünce ve duygu biçiminden yoksun” olarak nitelendirir. Onların dile olan özenlerini, mazmunlara aşırı ilgilerini, dilin olanaklarını kullanma çabalarını, “şiiri marifet haline getirmelerini” hala birtakım şairlerin sürdürdüğünü belirtirken bu durumu olumlu karşılamaz. Halk şiirinin ise halk diline yaklaşan bir anlayış olduğunu, daha nitelikli yapıya sahip olan divan şiirinden bazen halk ozanının bile etkilendiğini, dolayısıyla bu etkilerin modern anlayışta da süregeldiğini belirtir.⁴³⁵

Cemal Süreya “Sevil Berberi” (1965) başlıklı yazısında, geleneğin ustası olan Yahya Kemal ve Eliot gibi isimlerin ülkelerinde belli bir sanat anlayışını temsil ettiklerini, ancak bunun dışında gelenekçi anlayışı hala sürdürmeye çalışan bazı şairlerin tutarlı davranmadıklarını, şiir üstüne yeterince düşünmediklerini söyler; yanı sıra donmuş sözcüklere başvurduklarını, geleneğin ölü yönlerine gittiklerini ve “görüntü değerini yitirmiş laf dizileriyle şiirlerini kurtarmak” istediklerini belirtir.⁴³⁶ Ayrıca, yeni şiirin özünü önemsemeksizin biçimlerini alarak birkaç romantik öğeyle tamamlamalarını, neoklasik bir anlayış oluşturmamalarını da eleştirir. Yazının devamında sanat eserlerinin “bir gelenek bağı taşıması”nın önemine değinir ve bunu doğal bir durum olarak görmektedir. Bununla

⁴³⁴ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek, Şiiri Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, haz. Devrim Dirlikyapan, (İstanbul: YKY, 2017), s. 242.

⁴³⁵ a.g.e., s. 246.

⁴³⁶ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 72.

beraber Süreya “gelenek bağı” taşımak ile geleneği olduğu gibi sürdürmek arasındaki farktan bahseder:

Gelenek bağı kavramı birbiri ardı sıra akmış birçok gelenek dönemlerini içermektedir; gelenekler kendilerine aykırı sonuçlar da doğurabiliyor. Sözgelimi Rus nihilizmi bir yerde geleneksel Rus dindarlığını doğurmuştur. Hatta Rus nihilizmini doğrudan doğruya bu ülkenin mistik geleneklerine bağlayan birçok düşünür gösterebiliriz. Bunun için gelenekçilikle gelenek bağı kavramından ben başka başka şeyler anlıyorum.⁴³⁷

“Folklor Şiire Düşman” (1956) başlıklı yazısı ile dikkatleri çeken Süreya, folklor ve halk deyimlerine yer veren şiirsel tutumun karşısında olduğunu gösterir. Deyimlerin içindeki kelimelerin, o deyimlerdeki anlam dizileriyle kaynaştığını, bu sebeple deyimlere yerleşmiş, yani birbirine bağlanmış kelimelerle yeni bir bağıntı kurmanın zor olduğunu belirtir. Bu düşünceye göre, kelimeler birbirine bağlanırken belli anlamlar kazanmıştır. Dolayısıyla, bu geleneksel alan, yenilikçi bir dil oluşturmaya ve dile farklı imkanlar kazandırmaya elverişli bir alan olarak görülemez. Süreya, Oktay Rifat ve Bedri Rahmi gibi kimi şairleri örnek vererek onların folklorun temlerinden yararlanmaya çalıştıklarını ancak bu çabalarının verimli bir sonuç ortaya çıkarmadığını vurgular. Folklordan kaçınmayı gerektiren bir başka durum ise kişilik konusuyla ilişkilidir. Folklor ve kişilik arasında bir uzlaşmazlık görmektedir, modern şiirin kişiliğe daha çok önem verdiğini ve bunun gelecekte daha da önem kazanacağını vurgular. Öte yandan folklordaki anonim kalıpların şiire kişilik kazandırma noktasında uygun olmadığını belirtir. Birkaç şairi dışarda tutarak folklardan yararlanmanın şairi sıradanlaştıracığını, kişiliklerini ayırt etmenin imkansızlaşacağını ifade eder.⁴³⁸ Konuyu dil açısından şöyle değerlendirir: “Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep.”⁴³⁹

Poetik açıklamalarında Cemal Süreya her ne kadar folklardan yararlanma düşüncesine karşı sert bir tutum ortaya koymuş olsa da Mustafa Karadeniz, Süreya’nın poetik söylemleri ve şiirleri arasındaki uyumu değerlendirdikten sonra şu açıklamayı yapar: “Süreya’nın konuşma dilini şiiri için temel çıkış noktası yapması, halk ve divan şiirinin

⁴³⁷ a.g.e., s. 72, 73.

⁴³⁸ a.g.e., s. 192-194.

⁴³⁹ a.g.e., s. 194.

nazım birimlerine ve şekillerine yer vermesi, şiirlerinin geleneksel başlıklar içermesi bakımlarından Türk şiir geleneğinden fazlasıyla etkilendiği söylenebilir.”⁴⁴⁰

Sezai Karakoç’un poetikasının da temel meselelerinden birisi gelenektir. O, gelenek kavramına ve konusuna detaylı şekilde eğilmiştir. “Karakoç, yalnız şiirde ve edebiyatta değil, sanatın tüm alanlarında geleneğe yaslanılması gerektiğini belirtir [...] şiir, resim, tiyatro, sinema, metafizik bir temele oturmalıdır.”⁴⁴¹ Karakoç, geleneğin olanaklarını ve gerekliliğini birtakım benzetmelerle pekiştirerek gözler önüne serer:

[G]elenek, aslında sanatın öz ilkelerinin derinlerde sürmesi ve zamana hükmünü yürütmesi, gelen her yeni sanatçı ile hesaplaşmasını yapması anlamında düşünülmelidir. Yeni gelenin özgürlüğünü hak etme sınavının kara tahtasıdır gelenek. Pirlere olan alışverişin usûl ve âdâbıdır.⁴⁴²

Gelenekten habersiz olunamayacağını, sanat anlayışını oluşturma ve ispat edebilme noktasında onu izlemenin önemini ifade eder. Geleneği, “çok boyutlu ve cepheli bir dünya olarak şairin okulu” olarak tanımlar: “Bu okuldan geçmek zorundadır şair. Aşkla, sevgiyle, çileyle.”⁴⁴³

Şairin gelenek ile kurduğu duygusal ve şiirsel bağı yenilikle ilişkilendirerek detaylı şekilde ele almıştır: Ona göre “[g]elenek, şairi ilkin şiire götürendir. Şiiri sevme, daha evvelki şairlerle ruh ilişkisini kurmakla başlar şairde. Giderek, şiir şairin içine yerleşir.”⁴⁴⁴ Böylece şair, şiire sempati duyacak ve şiirle yoğrulmaya başlayacaktır. Bu durumu Karakoç, geleneğin şaire sunduğu bir armağan olarak nitelendirir. Yine şair kendine güveni ilk bu alanda duyacaktır; böylelikle harekete geçecek, heyecan duyacak, yeteneğini geliştirmeye çalışacaktır. Birinci adım, etkilenme aşamasıdır, bu gelişmeler şairi yazmaya teşvik edecektir. İkinci adımda ise klasik şairlerle yarışmaya başlayacaktır, etkilenme halini aşmaya çalışır ve gelenekle hesaplaşır, bir bakıma kendini bulma çabası içine girer. Bu noktada, geleneği reddedip yıkma düşüncesine de kapılabilir. Karakoç bu aşamada, geçmiş değerleri yıkmadan sanatçının yeni bir eser vermesi gerektiğini; ancak bu yeni eserin, öncekileri bir ölçüde eskitecek olsa da onların değerinden bir şey kaybetmeyeceğini, şairin ise kazanacağını belirtir.⁴⁴⁵ Yeniliği şöyle değerlendirir: “Yapılacak yenilik de, çoğu kez

⁴⁴⁰ Mustafa Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 198.

⁴⁴¹ Münire Kevser Baş, *Sezai Karakoç’un Kavram Haritası, Dirilişin Yapıtaşları*, (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022), s. 393.

⁴⁴² Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 21.

⁴⁴³ a.g.e., s. 114.

⁴⁴⁴ a.g.e., s. 107.

⁴⁴⁵ a.g.e., s. 107-108.

görüldüğü gibi, biçimde olan yenilik değil, ruhta yeniliktir. Ama, bu yenilik, esasta, geleneğe karşı olmak değil, belki onun bıraktığı noktadan başlamak demektir. Bıraktığı noktadan alıp ileri götürmektir şiiri yenilik.”⁴⁴⁶

Karakoç, “Kendini Arayan Şiir: Şiirimiz I” başlıklı yazısında Tanzimat Dönemi’nden itibaren çoğu sanatçının, yeni bir edebiyat oluşturma düşüncesiyle yol alırken eskiyi yok sayma ve yıkma düşüncesine odaklandığını belirtir. Bu durumu bir kafa karışıklığı olarak tarif eder. Ona göre, kimileri bir medeniyetimizin olmadığını düşünür ve medeniyet Batı’dadır, oradan öğrenilecektir. Kimileri ise divan edebiyatını çağ dışı ve saray çevresine seslenen, Arap ve Acem taklidi bir edebiyat olarak nitelendirmiştir. Geleneğe ilişkin olumsuzlayıcı bakış açılarına ilişkin tespitlerini şu şekilde sürdürür:

Onlara göre, ne İtri, ne Fuzûlî, ne Nedim, ne Şeyh Galib bizimdi. Bunların hepsi yabancıydı. Edebiyat bu gidişte iken, toplum olduğu gibi batılılaşmaya yöneltildi. Geçmişimiz tümüyle inkâr ediliyordu. Yazının değişmesi, geçmiş kültürümüzle ilgiyi tümüyle kopardı. Heceye ve halk edebiyatına dönüş, kısa zamanda iyi örnekleriyle, Batıya döndü. Batı sembolizmi etkisiyle yeni bir edebiyat kuruldu.⁴⁴⁷

Karakoç, modern dönemin en başından itibaren gelişen poetik süreci, sanatçıların tam da bu geçiş aşamasında gelenek karşısında gösterdikleri tutumları, yüzyıllarca temsil edilen değerlerin başarısız olarak değerlendirilişini, modern etkilerin ne şekilde anlaşıldığını birbiriyle bağlantılı şekilde ele alır. Bu değerlendirmelerden sonra Karakoç, modern dönem şiir tercihlerine ilişkin birtakım tespitlerini dile getirir. Ona göre “bu dönemde, divan, divançe ya da İlâhi adıyla şiirler yayınlanmışsa da, bunlar sadece isimden ibaret kalmış[tır].”⁴⁴⁸ Karakoç, biçim ve mazmunların eskisi gibi sürdürülemeyeceğinin farkındadır, şiirin aruzla da yazılmak zorunda olmadığını belirtir, onun vurguladığı asıl şey, bir süreklilik içinde meydana gelecek bir yenileşmedir, yani aruzun ruhundan esinti taşıyacak bir üslup ve yeni mazmunlarla örülü bir şiir anlayışı oluşturmak. Ona göre, “[e]pik türde de, destanlar, yeniden yazılabilmesi ve günümüz insanı onu okumalıydı. Ya da onlardan esinlenerek epos, yeniden üretilmeliydi.”⁴⁴⁹ Karakoç, bunların gerçekleşmesini ise uygarlık kavramına bağlar, edebiyatın dirilişini Batı uygarlığı ya da Marksist anlayışlar sağlayamaz. Osmanlı Devleti’nin de bağlı olduğu İslam medeniyetinin, ırkçı bir anlayış taşımadığını, tüm insanı hedef aldığını, “yüksek ve ileri dönemler yaşamış bir millet”

⁴⁴⁶ a.g.e., s. 109.

⁴⁴⁷ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*, (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014), s. 11.

⁴⁴⁸ a.g.e., s. 13.

⁴⁴⁹ a.g.e., s. 14.

olduğumuzu belirterek edebiyatımızın bugününü ve geleceğini düşünüp değerlendirirken bu gerçekleri dikkate almak gerektiğini ifade eder.

2.7. Poetik Metinlerin Yapı ve İçerik Açısından İncelenmesi

Modern Türk edebiyatının yeni estetik değerlerine ve poetik terminolojisine ilişkin bilgi edineceğimiz en önemli kaynaklar poetikalardır. Türk edebiyatının poetik metinleri; şiiri ve şairi sorgulayan, tanımlayan, şiirin muhtevasına ve biçim özelliklerine dair unsurlar hakkında estetik birikimleri ortaya koyan kimi zaman daha sistemli bir düşüncelerle bir şiir tasavvuru geliştiren metinlerdir. Poetikaların, şiir anlayışlarına ilişkin bilgi verme konusunda nihai metinler olmadığını farklı bağlamlarda vurgulamıştık. Ancak yine de bu kaynaklarda yer alan veriler şiirin modernizm çizgisinde gelişimini, Batılı düşüncelerden nasıl istifade edilmeye çalışıldığını, şiir estetiğinin hangi açılardan dönüşerek modernleştiğini gösterecektir. Bu çerçevede, şairlerin poetik metinlerini ne türden içeriklerle inşa ettiklerini ve daha önce Türk edebiyatının poetik alanında görülmeyen, ilk defa dile getirilen poetik kavramların da nasıl ifade edildiğini göstermeye çalışacağız. Yanı sıra poetikaların biçimle ilgili meselelerini tezin üçüncü bölümünde ele alıp tartışmaya açacağız.

Yahya Kemal’in şiir üstüne düşünme evresi Fransa serüveniyle başlayıp gelişmiştir, poetik anlayışı oradaki sanat atmosferi sayesinde şekillenmiş ve kimlik kazanmıştır. 1903’te gittiği Fransa’da lisan öğrenerek Fransız şiirlerini okumaya başlayan şair, “yirmi sene evvelki Fransız neslinin her genci gibi ben de *romantizm*, *Parnasse*, *sembolizm* ve bunların hepsinin bir aksül’amelî olan neo-klasisizm cereyanlarından geçtim”⁴⁵⁰ sözleri ile bir dönem Batılı sanat akımlarına yöneldiğini ifade eder. Ayrıca yaptığı estetik okumalar sonucu elde ettiği birikimi kaleme alarak hem Türk şiirinin estetik meselelerine ilişkin birtakım değerlendirmeler yapacak, teklifler sunacak hem de kendi poetik anlayışını dile getirecektir: “Memlekete döndüğüm sıralarda Türk şiirinde yapılması lazım gelen şeyler hakkında tavazzuh etmiş fikirlerim, yani muayyen gayelerim vardı.”⁴⁵¹

Yahya Kemal, “şiirin asıl maddesi mânâ değil lafız” der, yanı sıra şiirde esas unsurun mısra olduğunu söyler. Mısradaki estetik değeri ve ona verdiği önemi ise şu şekilde dile getirmiştir: “Nice mecmuâ-ı eş’ar sahibi şâirler bilirim ki ömürlerinde henüz bir mısra söylemiş değillerdir! [...] Şiiri kâğıt üzerinde yazmak kolaydır, vezni, kafiye ve lisânı

⁴⁵⁰ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 269.

⁴⁵¹ Adile Ayda, *Yahya Kemal, Kendi Ağzından Fikirler ve Sanat Görüşleri*, (Ankara: Türk Matbaası, 1962), s. 17.

kullanan çok kimsenin elinden gelir, ancak Verlaine'in bahsettiği kuş gibi ötmek şiirdir.”⁴⁵² Ona göre mısra en uygun kelimelerle şekillenmelidir, aksi takdirde varlık gösteremez. Hamid'in bir şiiri üzerinden konuyu şu şekilde değerlendirir:

[...] *Duydum ki fakat içimden öldüm...*”

Keşke Hâmid bey bu dördüncü mısraı şu şekilde yazsaydı:

Güldüm, fakat ah! İçimden öldüm...”

İşte Hâmid'in asıl şiir olan mısraları bunlardır. Bunlarda his, lisan halinde tecelli etmiştir. Keşke Hâmid'in daha az şiir olsa idi de, hep böyle şiirleri olsa idi!⁴⁵³

Yahya Kemal'in poetik anlayışında ve tanımlarında öne çıkan bazı kavramlar vardır, bunlar: mısra, beyaz lisan, nefes ve ses, halis şiir, musiki, deruni ahenk, mısradaki “ondulation”lar yani ahenk dalgalanışları ve lafızdır. Bu kavramlar büyük ölçüde sembolizm akımı ve saf şiire dair düşüncelerle ilişkilidir. Yahya Kemal, bu doğrultudaki şiir tanımlarına ve poetik açıklamalarına bakalım: “Halbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyyettedir. Mûsikîden başka türlü bir mûsikîdir, diyeceğim. Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, hâlis şiir olamaz. Şiirde *nefes* ve *ses* iki esaslı unsurdur.”⁴⁵⁴ Yahya Kemal, saf şiir ya da “halis şiir” anlayışını “nefes ve ses” unsurlarıyla ilişkilendirdikten sonra mısrada kendini gösteren bu unsurları şöyle yorumlar: “Mısraın ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrâfil'in Sûr'u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa *hâlis şiir* değildir.”⁴⁵⁵ Yahya Kemal için vezin ve kafiye şiirin esas unsurları olsa da şiir anlayışının merkezine deruni ahenk düşüncesini yerleştirir. Biçime ilişkin unsurları ve deruni ahenk konusunu çalışmamızın üçüncü bölümünde daha geniş olarak ele alacağız.

Alphan Akgül, *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği* adlı çalışmasında, Yahya Kemal'in poetikasında öne çıkan kavram çiftlerini tespit etmiş ve bu kavramlar arasındaki ast-üst ilişkilerini keşfetmiştir: “‘Lafız’, ‘mana’ya, ‘lisan’, ‘his’e, ‘deyiş’, ‘duyuş’a, ‘elhan’, ‘laf ü güzaf’a, ‘deruni ahenk’, ‘mihaniki ahenk’e, ‘hissiyât-ı musikiyye’, ‘malumat-ı musikiyye’ye tercih edilmiş[tir.]”⁴⁵⁶ Bu tespitlerden sonra Akgül, Yahya Kemal'in şiir tasarımıyla ilişkin bu öncelikler ile şiirleri arasında zorunlu bir ilişki olmadığını derinlikli bir çözümleme çalışmasıyla ortaya koymuştur. Yahya Kemal'in şiir tasarımı şu üç madde ile özetlemiştir: “a) Şiiri kavram çiftleri aracılığıyla kavramak. b) Bu kavram

⁴⁵² Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 270.

⁴⁵³ Ayda, *Yahya Kemal, Kendi Ağzından Fikirler ve Sanat Görüşleri*, s. 26.

⁴⁵⁴ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 262.

⁴⁵⁵ a.y.

⁴⁵⁶ Alphan Akgül, *Anlamın Sesi, Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), s. 32.

çiftlerinden birine öncelik vermek. c) Öncelikleri korumak şartıyla bu kavram çiftleri arasında bir uyum bulmak”⁴⁵⁷

Yahya Kemal’in önem verdiği konulardan birisi de dil meselesidir. Yahya Kemal, şiirindeki tesirler üzerine sorulan bir mülakat sorusunu yanıtlarken Edebiyat-ı Cedide’nin dil anlayışından ve zevkinden kurtulduğunu ifade eder. Daha sonra Fransız diline dair keşfettiği bir süreçten şöyle bahseder: “Asıl Fransızca Latince’den doğmuş berrak bir lisandır. Fransızca’yı ve Fransız zevkini Racine’de, Voltaire’in *Mektupları*’nda yahut da bu eskilerin ayarında olan Antole France gibi yenilerde görmek mümkündür.”⁴⁵⁸ Bu bağlamda, Türk dilini yeni bir bakışla kavrayan şair, Fransa’da edindiği birikimden hareketle beyaz bir mermer gibi olan “beyaz lisan” fikrini dile getirir. Yahya Kemal, bu düşünceye nasıl ulaştığını şöyle açıklar:

Ben, Fransız klasiklerinden daha yukarılara doğru çıkarak Lâtinleri, Horace’ı, Tacite’i ve onların daha arkasında olan Yûnânîleri Sophocle’u ve Théocrite’i anladığım zaman kendi ana dilim gözlerime beyaz bir mermer gibi göründü. Hissettim ki asıl Türkçe’yi, dokuz yüz seneden beri yaza yaza değil, söylye söylye yaratmışız.⁴⁵⁹

Yahya Kemal’in lisan vurgusu dikkat çekicidir. Yahya Kemal’in şiir için söylediği “kalbten geçen bir hâdisenin lisan halinde tecelli edişi” ifadesi, hislerin ve deneyimlerin sentezlenip lisan olma halini vurgular. Şiirin bu temel amacını, lisan hassasiyetini şöyle ifade eder: “Hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan halinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir.”⁴⁶⁰ Bu bakış açısına göre şiir hissiyatı en güçlü ve etkileyici şekilde vermelidir, bunun için de “şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde haline sokmak, mısraı hissin ta kendisi imiş gibi okuyucuya bir vehim vermek” gerekir.⁴⁶¹

Ahmet Hamdi Tanpınar “Antalyalı Kıza Mektup” adlı metninde poetik anlayışını şekillendiren kişilerden ve anlayışlardan bahseder. Türk şairleri arasında onu şiir ve fikirde en çok etkileyen ve ona “eski şiirlerin lezzetini tat”tıran Yahya Kemal’dir, daha sonra Ahmet Haşim’den etkilenmiştir. Dil konusundaki hassasiyetine ve mükemmeliyet fikrine dair şu açıklamayı yapar: “Gâlib’i, Nedîm’i, Bâkî’yi, Nâilî’yi ondan öğrendim ve sevdim. Yahya

⁴⁵⁷ a.g.e., s. 62.

⁴⁵⁸ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 269.

⁴⁵⁹ a.g.e., s. 272.

⁴⁶⁰ a.g.e., s. 72, 73.

⁴⁶¹ a.g.e., s. 73.

Kemal'in üzerindeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir.”⁴⁶²
Fransız sembolist şairleri başta olmak üzere çok sayıda Batılı sanatçının kendi sanat anlayışı üzerindeki etkisini ifade eder:

Bende asıl büyük tesir, Fransız şiirinden ve bu şiirin, Baudelaire-Mallarme-Valery kolundan geliyor. Fakat bu çizgi de tam değildir. Gerard de Nerval diye çok mühim bir Fransız şairini, Hoffmann ve Edgar Allan Poe'yu, Faust'u ile Goethe'yi, Dede Efendi'yi, Mozart ve Beethoven'i, Bach'ı, sevdiğim Fransız ve İtalyan ressamlarını, Fransız "impressioniste" ressamların mühimini, bazı modernlerin payını da ayırmak lazımdır.⁴⁶³

Tanpınar'ın metinlerinde rüya ve musiki temel değerler olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Tanpınar, “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinden bahsederken rüya hali, musiki ve zaman konuları üzerinde durmuştur. Rüya ile bağlantılı olan duygulara ve düşüncelere dair şunları dile getirir:

Benim şiir anlayışında, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan duygu bu duygudur. Musikî burada işe girer. Çünkü bu duygu musikîşinas olmamak şartıyla musikî sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu, yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekanla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman.⁴⁶⁴

Rüya ile ona eşlik eden duygular, musiki ve eşyanın ritmiyle iç içe geçmiş olan zaman algısı ve bu kavramlara ilişkin yaptığı açıklamaların tümü Tanpınar'ın poetik anlayışına dair verileri ortaya koyar. Gençliğinde keşfettiği şairlerden Nerval'in poetik evreninden ve rüyaya yaklaşan anlayışından etkilenmiştir, onu farklı, emsalsiz bulur: “Nerval deli değildi. Sadece rüyayı seçen, onun nizamını zaman zaman uyanık hayata taşıyan adamdı.”⁴⁶⁵ Şiir anlayışında en etkili olan isimlerden biri de Valery'dir, kendi deyişiyle asıl estetiği onu tanıdıktan sonra şekillenmiştir:

Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musikî ve rüya, Valery'nin, "velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır," cümlesini, "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dildeki bir rüya halini kurma," şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar.⁴⁶⁶

⁴⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, haz. Zeynep Kerman, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), s. 318.

⁴⁶³ a.g.e., s. 318, 319.

⁴⁶⁴ a.g.e., s. 319.

⁴⁶⁵ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 507.

⁴⁶⁶ Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 319.

Tanpınar, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında yer alan uykuya ilişkin bir kesite dikkat çekmiştir. Albertine karakterinin uykuyla etkileşimi üstüne şunları söyler:

Proust, Albertine'in uyku halinden bahsederken, çehresinin sırasıyla madenî ve hayvani devirlere ait ifadeler aldığını kaydeder. Albertine, eski tasavvufa göre, ruhun yahut "vücut-ı mutlak"ın aksinin insanî devreye girmeden evvel geçirdiği merhaleleri tek bir uykunun dehlizinde ilerledikçe tekrarlıyor, demektir. Bu dikkat bazı rüyalarımızı, çıktığımız derinlikleri bize gösterir.⁴⁶⁷

Rüya ve uyku haline ilişkin dikkate değer gözlemler ve okumalar yapmıştır Tanpınar, bu alandan elde ettiği birikimin poetik düşüncelerine katkısı büyüktür. Tanpınar'a göre zenginliklerle dolu, derinliği olan, gizemli ve farklı ruh hallerini içinde barındıran rüya aleminden hareketle sürekli yeni bir terkip oluşturulabilir; rüyalar eşyanın farklı görünüşlerine ulaşma ve şuuru yeni niteliklerle genişletme noktasında bir tasavvur kazandırır.⁴⁶⁸

Tanpınar'a göre "şiir tesirini konuşma ve nesir gibi -kaba manasıyla- mana ve vuzuh ile yapmaz."⁴⁶⁹ Bununla birlikte Tanpınar şiirde mananın bulunduğunu, ancak ona asıl değer kazandıran şeyin "manevi benliğini yapan hava" olduğunu söyler. Tanpınar bu havayı, sanatkarın ruhi vaziyetini lisana aktarması olarak nitelendirir. Bunun gerçekleşmesi de "sanatın nizamı ve sanatkarın çalışma kudreti" ile mümkündür.⁴⁷⁰ Şiirdeki kelimeler, sözlükte yer alan anlamlarının ötesinde halet-i ruhiye ile içe içe geçen sanat malzemelerine dönüşür. Ahenk, telkin gücü, ses şekli ve rengi ise şiiri inşa edecek olan diğer gerekli unsurlardır.⁴⁷¹

Ahmet Haşım, "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı poetik metninde şiir anlayışına yapılan eleştirileri dikkate alarak "mânâ" ve "vuzuh" meselesine ağırlık vermiştir. Haşım, şiiri nesre çevirip ondan anlam çıkarmak isteyen klasik yaklaşımlarla kuşatılmış zihniyeti hakir görür. Sembolizmle bağlantılı bir sanat düşüncesinin, saf şiirin yani *poésie pure*'ün adlandırıcısı olan Valery'e göre şiirde "düşünce, meyvenin besleyici özü gibi gizli olma[lıdır]."⁴⁷² Ahmet Haşım de şiirde fikir ve anlam arayışı içinde olanlara şu açıklama ile karşılık vermiştir: "‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu ve ‘vuzûh’ bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü söz sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl

⁴⁶⁷ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 33.

⁴⁶⁸ a.g.e., s. 34.

⁴⁶⁹ s.g.e., s. 18-20.

⁴⁷⁰ a.g.e., s. 20.

⁴⁷¹ a.g.e., s. 18.

⁴⁷² Paul Valery, *Şiir Sanatı*, (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020), s. 83.

çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır.”⁴⁷³ Haşim, şiiri resullerin sözlerine benzetirken anlamın açık olmadığını, her okurun ona kendi hayatının anlamından bir değer katması gerektiğini ifade eder ve şunu ekler: “En zengin, en derin ve en müessir şiir herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenâhî hassasiyetleri isti'âb edecek bir vüs'atı olandır.”⁴⁷⁴ İlhan Berk'e göre bu metin, modern Türk edebiyatı geleneğini temsil eden başarılı bir örnektir: “Modern şiirin ne olduğunu Ahmet Haşim daha o zaman görmüştür. Bu yazıda Ahmet Haşim modern şiiri, sonra da anlam sorununu anlatırken, poetikasını anlatır gibidir.”⁴⁷⁵ Berk bir başka yazısında, Ahmet Haşim'in sembolizmle kurduğu bağı şu şekilde dile getirir: “Mallarmé'nin 'söylemek, bir şiirden duyulan hazzın dörtte üçünü yok etmektir' sözünü kendi şiir anlayışının mihenk taşı etmiştir.”⁴⁷⁶

Saf şiir anlayışı; düşüncenin, didaktik anlatımın ve tahkiyenin egemenliğine karşı çıkan, anlamın önemini ortadan kaldırıp dilin estetik yapısına ve dilde saflaşma düşüncesine odaklanıp çağrışımları ön plana çıkaran, dilin imkanlarını kullanmanın gücünü keşfeden romantizm ve sembolizmle bağlantılı bir şiir anlayışıdır. Poetik süreç klasik bilinçteki anlamın daha açık şekilde verildiği ifade biçimlerinden, anlatım gücünün ve anlamın ön plana çıkmasından kendini soyutlayan bir dilsel yaklaşıma doğru evrilmiştir. Şiirin “dil içinde bir dil”⁴⁷⁷ olması anlayışı, saf şiirin en formüle ifadelerinden biridir. Haşim de duygunun ve düşüncenin açıkça ifade edildiği üsluba karşı çıkar. Bu düşünce dayanağını sembolizm akımının köklerinden alır. Şiirin bir dil sanatı olduğu kabulü içinde, anlatım unsurları önemini yitirmiştir. Bu bağlamda, “nesirden hiçbir iz taşımayan, müzikal devamlılığı kesilmeyen, anlamları arasındaki ilişkileri ile uyumları arasındaki ilişkileri benzeyen, düşüncelerin birbirine dönüşümünü, diğer herhangi bir düşünceden daha önemli olarak gösteren”⁴⁷⁸ bir sanat düşüncesini kavrama ve ona yaklaşma çabası, sanatçının saf şiir idealine yaklaştığını gösterir.

Ahmet Haşim, şiirde anlam ve açıklık (vuzuh) arayışı içinde olunmaması gerektiğini izah eder, ona göre; “şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın mutavassıt bir lisandır.”⁴⁷⁹ Sembolizmin bir yorumu olan saf şiir anlayışında “şiir-müzik ilişkisi, sözün saf

⁴⁷³ Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, s. 15.

⁴⁷⁴ a.g.e., s. 20.

⁴⁷⁵ İlhan Berk, *Poetika* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), s. 59.

⁴⁷⁶ İlhan Berk, *Şiirin Çizdiği*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), s. 421.

⁴⁷⁷ Valery, *Şiir Sanatı*, s. 78.

⁴⁷⁸ a.g.e., s. 196.

⁴⁷⁹ a.g.e., s. 16.

müziğe ulaşma çabası önemlidir.”⁴⁸⁰ Haşim de açıklamalarıyla şiirin duyulma yönünü ön plana çıkarır. Şiirin “mûsikîye yakın mutavassıt bir lisan” oluşu, poetikanın bu en bilinen ve Haşim’le adeta özdeşleşen cümlesi onun açıkça “saf şiir” düşüncesi içerisinde düşünüldüğünü gösterir.

Ahmet Haşim anlam konusunu bütünüyle yok saymaz ona göre; “her şiirin, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde mânâları”⁴⁸¹ vardır. Herkesin anlayabileceği şiiri seviyece düşük bir iş olarak tanımlar, büyük şairlerin sanatını ise tunçtan şehir kapıları gibi sınıksız kapalı bir yapıya benzetir “her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı” durabilir.⁴⁸² Saf şiir anlayışına dayalı bir poetik çerçeve kurgularken mana arayışı içinde olma davranışını gereksiz olduğunu birtakım benzetmelerle açıklar. Ona göre şairin daha farklı endişeleri olmalıdır: “Mânâ ve vuzûh, şiirin ancak ehil olmayana göre kurulmuş haricî cephe ve cidârını teşkil eder.”⁴⁸³

Dönemin poetik tasarımında, anlamın açıkça verilme düşüncesi yaygın bir sanat anlayışı olarak ön plana çıkmış olsa da Haşim, Batı sanat geleneğinden yararlanarak yenilikçi bir poetika kurgulamaya çalışmıştır. Şiirde hakikati dile getirme düşüncesine karşındır çünkü, bu düşüncesini poetik metni boyunca da sık sık vurgular. Haşim’in poetik anlayışı ve dönemin genel sanat anlayışı çerçevesinde Orhan Okay, şu değerlendirmeyi yapar:

Yazının “Halbuki şair ne bir hakikat habercisi...” diye başlayan iki paragrafı gerek Haşim’in şiiri için gerekse saf şiir teorisi açısından önemli fikirleri ihtiva etmektedir. [...] Bu düşünce, yine Meşrutiyet sonrası şiirini muhatap almaktadır. Mehmet Akif’in “Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek” mısraında formülleşen bu fikir, Ahmet Haşim’in de dahil olduğu Fecr-i Ati şairleri dışında devrin hemen hemen yaygın şiir anlayışıdır.⁴⁸⁴

Orhan Okay, saf şiirin “lirizm, mistisizm, esrar, büyü, rüya ve hayâl gibi birtakım estetik, metafizik ve metapisişik kavramlar[dan]”⁴⁸⁵ oluştuğunu dile getirir ve bu şiir anlayışının içerdiği unsurlar Haşim’in poetik metninde de yer alır: “**sih rengiz** (büyülü) ses”, “**esrarengiz** izdivaclardan mütehassıl tatlı, mahrem havai veya haşin ses”, “**esrar ve mechulâtın** geceleri”, “hiçbir çehre **hayalde** görüldüğü kadar hakikatte güzel değildir”.

⁴⁸⁰ Oktay Yivli, “Sembolizm (Simgecilik)”, *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Oktay Yivli, (Ankara: Günce Yayınları, 2020), s. 123.

⁴⁸¹ a.g.e., s. 18.

⁴⁸² a.y.

⁴⁸³ a.y.

⁴⁸⁴ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 103.

⁴⁸⁵ Orhan Okay, *Necip Fazıl, “Sıcak Yarada Kezzap”*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), s. 50.

Haşim'in poetikası, anlamda kapalılığın hâkim olduğu ve belirsizliğin önemsendiği, sözün saf müziğe ulaşmaya çalıştığı sembolist anlayışın özelliklerini taşır. Şiirde anlam konusunu üstüne yaptığı açıklamalardan sonra şiirin asıl yönünü belirleyen şeyin anlamda müphemiyet olduğunu vurgular. O, şiir anlayışını betimleme ağırlıklı imaj örüntüleriyle, doğa unsurlarıyla kurduğu benzerlikler üzerinden ifade eder. Metninde lirik duygularla örülü bir üslup geliştiren Haşim, saf şiir kapsamındaki düşüncelerini romantik bir etkiyle yüceltir. Bununla beraber, romantik sanat akımının sanatçıları da “edebiyat, müzik ve resmi birbirine yaklaştırmak” için çabalamışlardır.⁴⁸⁶

Orhan Veli Kanık “Garip” önsözünde, ilk olarak şiirin tanımını yapar: “Şiir, yani söz söyleme san'atı, geçmiş asırlar içinde birçok değişikliklere uğramış; en sonunda da, bugünkü noktaya gelmiş.”⁴⁸⁷ Nazmın temel unsurlarından olan vezin ve kafiyenin, bugünkü şiir anlayışında önemini yitirdiğini düşünerek şöyle der: “Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki, vezinle kafiyenin kullanılışında kendini hayrete düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacaktır.”⁴⁸⁸ Vezin ve kafiye konusundan sonra lâfız ve mâna sanatlarına da eleştirel bir şekilde yaklaşır. Şiir alanında uzun yıllar boyunca başvuru ve insanlar tarafından benimsenen söz sanatlarının edebiyata artık bir şey kazandırmayacağını gündeme getirir: “Edebiyatça söylenmiş sözün, sıfatların, apaçık teşbihlerin şiir için ne kadar zararlı olduğunu artık bugün şiirle uğraşan her akli başında insan biliyor.”⁴⁸⁹

Bu poetik önsözün odağında, ağırlıklı olarak divan şiirine, ayrıca Ahmet Haşim'in sanatlar arasında kurduğu ilişkilere yönelik⁴⁹⁰ yıkıcı bir eleştiri yer alır. Bu nedenle metne avangart bir bakış açısı hakimdir diyebiliriz. Orhan Veli, divan şiir anlayışını gerek imaj yönüyle gerek geleneksel şiir dili nedeniyle reddederken yenilik adına geleneksel formların dışına çıkmanın gerekliliğini öne sürer. Klasik anlayışların önemini yitirdiğini, ona dair unsurlardan kurtulmak gerektiğini söyler: “Biz senelerden beri zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların, o sıkıcı, o bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak

⁴⁸⁶ Yüce, “Romantizm (Coşumculuk)”, s. 71.

⁴⁸⁷ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, *Garip, Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler*, (İstanbul: YKY, 2023), s. 9.

⁴⁸⁸ a.y.

⁴⁸⁹ Orhan Veli, *Şairin İş, Yazılar, Konuşmalar*, (İstanbul: YKY, 2011), s. 244.

⁴⁹⁰ Orhan Okay, Ahmet Haşim'in vefatından sonra da onun poetik metnin izinden gidildiğini, beğenildiğini belirtir. Orhan Veli'nin, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı hedef alışı şu şekilde değerlendirir: “Şiire söz sanatı olarak bakmak suretiyle, onu daha sonraki bahislerde uzun uzun üzerinde duracağı musikiden koparmaya karardır.” Bkz. Okay, *Poetika Dersleri*, s. 43-45.

mecburiyetindeyiz.”⁴⁹¹ Avangard hareketin tanımında yer alan “onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsı[ma]”⁴⁹² tavrı, geçmiş sanatlarla bağıni koparma düşüncesinde olan Orhan Veli’nin poetik metninde açıkça kendini gösterir. Geleneğin bütün unsurlarının uzun yıllardır zevk anlayışımızı şekillendirdiğini ve irademize hükmettiğini düşünür, bu yüzden söz konusu sıkıcı etkilerden kurtulmak gerektiğini hatta “o edebiyatlar” a ait her şeyi atmanın zorunluluk olduğunu belirtmesi geleneği şiddetle reddetme tavrının bir göstergesidir. Orhan Veli Kanık, geleneksel kalıplar olarak gördüğü eski yaklaşımların yeniliği engelleyici yönünü vurgular ve geleneksel şiir anlayışına ilişkin unsurları açıkça reddederken poetik yeniliğe zemin oluşturmaya çalışır.

“Ben, sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli”⁴⁹³ sözü ile her sanatın kendine ait bir alanı olduğunu ve sanatları sentezleme düşüncesini doğru bulmadığını belirtir, bu noktada Ahmet Haşim’in poetik anlayışına hakim olan şiir-musiki ilişkisine gönderme yapar. Söylenişleri benzer harflerle ahenk oluşturma fikrini basit bir hile olarak nitelendirir, ona göre şair sanat anlayışındaki güçlükleri aşamadığında bu tür hilelere yönelir. Ayrıca sanatlar, başka sanatlarla bir araya getirildiğinde kendi değerlerini yitirirler.⁴⁹⁴

Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi* başlıklı çalışmasında, Garip şiirinin poetik anlayışını değerlendirirken gelenek konusuna da eğilir, Orhan Veli’nin geleneksel şiir karşısındaki değişken tutumunu değerlendirir. Önce, eski şiir hakkındaki düşüncelerini tespit edip irdeler, ardından poetikasını yazdıktan on yıl sonra “Gerçek Yenilik” adlı makalesindeki düşüncelerinden hareketle geleneğe bakışının daha ılımlı hale geldiğini belirtir. Orhan Veli, yeniliği tanımlarken, “asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha ilave etmek” ifadesiyle bu kez geleneğe olumlu bir anlam yüklemiştir. Sazyek yazısının devamında şu tespiti yapar:

Şair, yıllar önce iki arkadaşıyla birlikte yerleşik şiir anlayışına karşı aykırı bir şiir tarzı geliştirirken de bu görüşteydi. Ancak, yeni olanı yerleştirme uğraşısı içinde eleştirdiği, bununla birlikte iyi bildiği, özümsemiği geleneğe sempatisini belirten bir yaklaşım içinde de olamazdı. Böyle bir yaklaşım, getirdiği yeniliği güçlü kılamaz, yerini sağlamlaştırmazdı.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 12.

⁴⁹² Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010), s. 40.

⁴⁹³ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 13.

⁴⁹⁴ Orhan Veli, Garip önsözünün iddialarını ve niteliğini dikkate alarak 1945 yılında bu kez, “Garip İçin” adlı metni kaleme alır. Bu yeni yazısında, 1941’de yazdığı önsöze ilişkin birtakım düşüncelerini, itiraflarını dile getirir. Bazı mefhumlara olan bakışının değiştiğini, deneyimlerinin ve dilin de değişime uğradığını söyleyerek artık daha farklı düşündüğünü belirtir. Bkz. Orhan Veli, *Şairin İş*, s. 34-36.

⁴⁹⁵ Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 85.

Orhan Veli'nin geleneğe dair eleştirdiği hatta şiddetle karşı çıktığı konulardan biri de şairanedir: “Eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lâzım.”⁴⁹⁶ Turgut Uyar'ın deyişiyle şiirde şairaneliğe karşı savaş açmıştır Orhan Veli.⁴⁹⁷ Şairane olgusu bir anlayışın sonucunda gelişir. Ona göre klasik zihniyet, kelimelere verdiği önem ve ihtimam nedeniyle metnin bütünselliğinden kaynaklanan güzelliği göremez, çünkü klasik dönem şairleri mısraya odaklanmıştır. “Bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır.”⁴⁹⁸ Orhan Veli'ye göre kelime işçiliğini, bütün güzelliğine tercih etme uğraşı yani “kelime üzerinde düşünme” ve “onun, güzelliğini yahut çirkinliğini tespiti çalışma” soyut bir anlayış meydana getirmiştir.⁴⁹⁹ Bu durum da belli bir söyleyiş tarzı oluşturur: “Ne yazık ki o kelimeler ancak muayyen şekillerde söylenebiliyor. Yani, kendi edalarını kendileri tâyin ediyorlar. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edadır, ismi de ‘şairane’dir.”⁵⁰⁰

Orhan Veli, “bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulmaktadırlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır ve onların zevkine hitap edecektir”⁵⁰¹ ve klasik dönem şiirini; “dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiir”⁵⁰² olarak tarif ederek “sanat toplum içindir” düşüncesine de yakın durmuştur. Yine geleneğin “müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş” olduğunu vurgulaması, şairin aynı zamanda toplumcu edebiyat düşüncesinin de etkisi altında olduğunu akla getirir. “Toplumun Sanatı” adlı yazısında bu konuya ilişkin bir açıklaması dikkati çeker:

“Sanat sanat için midir, yoksa toplum için midir” der dururuz. Elbette toplum içindir. Toplum için olmayan bir şey yoktur ki, sanat olsun. Ama sanatın toplum için olması ne demek? Yani sanat toplumun meselelerini alsın, bunları halletsin, sonuçlarını da halka bildirsın öyle mi? Bunu pek kabul edemiyorum. [...] Ama ne mana ne de zevk ferdin malı değildir; toplumun eseri, toplumun malıdır.⁵⁰³

Pasajdaki ifadelere göre Orhan Veli, toplum meselelerini çözmeye çalışan ve sonuçlarını halka bildiren sanat anlayışını doğru bulmaz. Öte yandan, sanatın toplum için olması ifadesini benimsemese de bütünüyle bu düşünceden uzak değildir. Bir konuşmasında, o günün şiir anlayışını Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet

⁴⁹⁶ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 20.

⁴⁹⁷ Uyar, *Korkulu Uсталık*, s. 667.

⁴⁹⁸ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 19.

⁴⁹⁹ a.y.

⁵⁰⁰ a.g.e., s. 20.

⁵⁰¹ a.g.e., s. 11.

⁵⁰² a.y.

⁵⁰³ Orhan Veli, *Şairin İşi*, s. 165.

üzerinden birkaç cümle ile değerlendirdikten sonra şu açıklamayı yapar: “Bugünkü şiirimiz şekle önem vermekle beraber, bilinen sanatlardan, yani lafız ve mana sanatlarından kurtulmuş, öte yandan da insanı ihmal etmemek gerektiğine inanmış, topluluk meseleleriyle ilgilenmeye başlamış bir şiir oluyor.”⁵⁰⁴

Orhan Veli’nin poetikası, geleneksel anlayıştan kopmanın gerekliliği üzerinde dururken diğer yandan Batılı sanat akımlarına dair bilgilerle öne çıkar: “Bu hususta bizim arzumıza en çok yaklaşan san’at cereyanı *surréalisme* olmuştur.”⁵⁰⁵ Türkçeye gerçeküstücülük olarak çevrilen bu sanat akımı, “her türlü psişik (ruhsal, kendiliğinden oluşan dürtüler, rüyalar, düşler ve aklın denetiminden kurtulmuş yönelimler, bilinç dışı istek, yönelme ve davranışlar) güçlerin bir şeyi yaratır ya da ifade ederken devreye girmesindeki yolların tümü”⁵⁰⁶ olarak tanımlanır. Bu anlayışın sanat ilkelerinden biri bilinçaltına yönelerek iradenin etkisini yok saymaktır. Psikanalist kuramı temsil eden Freudçu düşünceyi edebi alana uygulayan bu akım, bilinç dışının saf halini edebi metinlere taşımıştır.⁵⁰⁷

Edebiyatta kimi şairlerin poetik düşünceleri arasında atıfta bulunduğu, otomatik yazı ise sürrealistlerin kullandığı tekniklerin başında gelir. Otomatik yazı “herhangi bir mantık zinciri izlemeksizin akla gelen her şeyin kâğıt üstüne dökülmesi anlamına” gelir.⁵⁰⁸ Orhan Veli’nin bu tekniğe dair açıklaması şöyledir: “Kısmen haklı bulduğumuz otomatizm fikri bizim memlekette bu mektebin tam bir izahı olarak kabul edilmiştir. Halbuki bunun sadece bir çıkış noktasından ibaret bulunduğunu hatırlatmak icap eder.”⁵⁰⁹ Her ne kadar poetikasında sürrealizm anlayışına yer verse de yaptığı şu açıklamayla bir akıma bağlı olmadığını belirtmiştir: “Halbuki *surrealisme*’le, burada bahsettiğim iştirakler dışında hiçbir alâkamız olmadığı gibi herhangi bir edebî mektebe de bağlı değiliz.”⁵¹⁰

Orhan Veli, poetik metninde söz açmasa da Turgut Uyar, onun poetik anlayışa kazandırdığı en dikkat çeken yeniliğin “yeni insan tipi” olduğunu belirtir. Uyar, Orhan Veli’nin şiir anlayışından neleri çıkardığını ve şiirsel alana neleri getirdiğini ve yeni insan düşüncesine nasıl geçildiğini şu şekilde anlatır: “Gülü ve bülbülü sürüp çıkarmıştır şiirden. O, bu sürüp çıkarma işini, büyük bir bilinçle ve gerekçeyle yapıyordu: Yeni bir insan

⁵⁰⁴ a.g.e., s. 334.

⁵⁰⁵ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 16, 17.

⁵⁰⁶ Yasemin Mumcu, “Sürrealizm (Gerçeküstücülük)”, *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Oktay Yivli, (Ankara: Günce Yayınları, 2020), s. 203.

⁵⁰⁷ a.g.e., s. 212, 213.

⁵⁰⁸ a.g.e., s. 216.

⁵⁰⁹ Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 17.

⁵¹⁰ a.y.

getiriyordu Türk şiirine [...]. Küçük insandı bu: büyük kentlerde çalışan, ezilip horlanan, kıt kanaat geçinen, dünyası ve zevkleri küçük insan.”⁵¹¹

Orhan Veli önsözün bir paragrafında, “şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir ve (o da) mânaya aittir”⁵¹² der, bahsini açtığı bu meseleyi fazla derinleştirmez ancak, sözlerine şöyle devam eder: “Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz san'atıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna insanın havvası hamsesine (beş duyu) değil, ruhiyatına hitap eder.”⁵¹³ Böylece, “hakiki şiir”i savunur, diğer yandan musiki unsurlarına başvurma düşüncesini hokkabazlık olduğunu belirtir. Orhan Okay, Orhan Veli’nin poetik açıklamalarının tamamını değerlendirdikten sonra şu çıkarımı yapar: “Bütün Garip mukaddimesi boyunca, şiirin tarifi üzerine olumlu diyebileceğimiz ifadeleri, onun bir söz sanatı olduğu, mânadan ibaret bulunduğu ve mânanın da eda demek olduğundan ibarettir.”⁵¹⁴ Ayrıca onun eski edebiyata dair birtakım kurallara karşı çıkarken diğer yandan manayı ve kendi eda anlayışını savunarak yeni kurallar getirdiğini ifade eder.⁵¹⁵

Talat Sait Halman, “Orhan Veli’nin Yenilik Boyutları” adlı yazısında Orhan Veli’nin poetik anlayışının niteliklerine yeterince değinilmediğini belirtir. Halman’ın tespit ettiği 1937’den 1950’ye kadar poetik alana getirilen yenilikleri şu şekilde özetleyebiliriz: Orhan Veli, divan şiirine ve halk şiirine egemen olan romantizm anlayışını yıkmıştır. Yaşama sevincini edebiyatımıza sistemli şekilde yerleştirmiştir. Orhan Veli, *claritas-lux-simplismus* (berraklık-ışık-duruluk) olarak özetlenen üçlü üslup erdemini Türk şiirine bilinçli şekilde uygulayan ilk şairdir. 1940’lara kadar Türk şiiri “makrokozmos” düşüncesine bağlıdır, şiir anlayışına “mikrokozmos”u getiren ilk şair Orhan Veli’dir. Şiir anlayışımızı, retorikten, aşırı heyecanlardan, kahramanlara tapınmaktan ve melodramlardan kurtarmıştır. Halk şiir geleneğinin -şekil ve üslup dışında- temel estetik değerlerini, özünü ve popülist anlayışını kente uygulamıştır. İnsanların olağan yaşantılarının gerçeklerinden başka ahlaki değerleri olmadığı fikrine sahiptir, ortalama vatandaşın varlık mücadelesini ideolojilerin, din ve inanç sistemlerinden üstün tutarak bunların varlık mücadelesinden daha az önem taşıdığını gösterir. Şiirlerinin içeriğiyle, özgün biçim ve dil anlayışı arasında organik ilişki ve estetik bütünlüğü kuran ilk şairdir. Halman, Orhan Veli’nin konu ve tema özellikleri, söyleyiş ve dünya görüşü, geleneğe bakış gibi konularda ulusal olmanın dışına çıktığını, estetik

⁵¹¹ Uyar, *Korkulu Uсталık*, s. 667.

⁵¹² Orhan Veli, “Garip (önsöz)”, s. 15.

⁵¹³ a.g.e., s. 14.

⁵¹⁴ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 35.

⁵¹⁵ a.g.e., s. 73.

değerleriyle evrensel ya da ulusallık-dışı bir şair olarak yenilik alanında öncü bir şair olduğunu belirtir.⁵¹⁶

Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika” adlı metninde poetik meseleleri on dört başlık altında inceler, bu başlıklar aynı zamanda şiir anlayışına dair birer ipuçlarıdır: Şair, Şiir, Şiirde Usul, Şiirde Gâye, Şiirin Unsurları, Şiirde Kütük ve Nakış, Şiirde Şekil ve Kalıp, Şiirde İç Şekil, Şiir ve Cemiyet, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din, Şiir ve Müsbet İlimler, Şiir ve Devlet. Bu başlıkların etrafında özellikle şair ve şiir konularına ilişkin çok sayıda tanım kaleme alır. Bu tanımlar ise temel bir konuya odaklanır: “Mutlak Hakikat”. Sanat, mutlak hakikatle ilişkisi ölçüsünde anlamlıdır, onunla birlikte düşünülmesi gerekir:

Eşya ve hâdiselerin, bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi... kendisini aşmaya doğru giden insanın, hulâsa bütün âlemin; akan su, uçan kuş ve düşünen insanla beraber, bilerek veya bilmeyerek cezbesine sürüklendiği mutlak hakikati aramak yolunda, çocukça, cambazca ve kahramanca bir usul... [...] en varılmaz noktayı sonsuz ve hudutsuz aramanın davasıdır. Şiir budur. Mutlak hakikat Allah'tır.⁵¹⁷

Orhan Okay, poetikanın sık sık atıfta bulunduğu mutlak hakikat üstüne şu değerlendirmeyi yapar: “Necip Fazıl’ın bu cümlesindeki ‘hakikat’i, herhangi bir gerçek olmaktan kurtaran sıfat, ‘mutlak’ oluşudur. Böylece metafizik bir mânaya bürünen hakikat, “Poetika”nın diğer bahisleriyle birlikte düşünülünce, ilahi bir karakter kazanır.”⁵¹⁸

Poetikası’nda, öncelikle din çerçevesinde insan varlığının değerini ifade eder, sonra da şairi çeşitli betimlemelerle tanımlar. Klasik geleneklerin İslami bakış açısıyla beraber, şairi romantik etkilerle ve ulvi vasıflarla tanımlar. İnsan varlığıyla ve kendini ifade ediş yönüyle diğer varlıklardan ayrılır; çünkü ilahi bir şuurla donanımlıdır, üstün değerleri temsil eden şairin konumu şu şekildedir:

Şuur ve zat bilgisi, cematta sıfırdan başlayıp nebat ve hayvanda gittikçe kabaran bir asgariye varır, sonra insanda ilk kâmil vahidine kavuşur ve mutlak ifadesini Allah'ta bulur. Şair de bu ilâhi idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık... Yahut şair, işte buna memur olması icap eden his ve fikir kutbu...⁵¹⁹

⁵¹⁶ Talat Sait Halman, *Çiçek Dürbünü*, Edebiyat ve Kültür Yazıları, (Ankara: Hece Yayınları, 2008), s. 146, 147.

⁵¹⁷ Kısakürek, “Poetika”, s. 472, 473.

⁵¹⁸ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 175.

⁵¹⁹ Kısakürek, “Poetika”, s. 471.

“Poetika”daki şiir tanımları, yine sanat ile din ilişkisi üzerinden ele alınır; şiirsel duygu ve düşünceler, şekil-içerik ilişkisi asıl istikametini mutlak hakikatle kurduğu bağlarda bulacaktır. Yanı sıra Necip Fazıl, şiir tanımları üstüne fikir yürütürken, Batılı düşünür ve sanatçıların anlayışlarından da bahseder. Ancak onların düşünce sistemlerini değerlendirirken bu poetik düşüncelerin merkezinde yüce bir anlamın yer almayışını eleştirir:

İlk poetika fikircisi (Aristo) ya göre, şiir, eşya ve hâdiseleri taklitten ibarettir. Sonunculara göre ise (Valeri vesaire) kaba bir his âleti olmak yerine, girift bir idrâk cihazı... Baştakilere göre şiir, en basit ve umumî temayül içinde zaptedilmek istenirken, sonunculara göre, hususî kalıplar içinde fikrin tahassüs edasına bürünmesi şeklinde tarif edilmek isteniyor. Bu tariflerin başında ve sonunda, şiiri merkezleştiren haysiyetli bir muhit ile, şiir muhitini kuran ulvî merkezden bir eser yoktur.⁵²⁰

Necip Fazıl, “sanatı mutlak hakikati arama işi” olarak formüle eder. Şiirin usulünde telkin olduğunu belirtir, tebliğ üslubunu kaba dalkavukçuluk olarak nitelendirir, telkini ise sihirli kemancılığa benzetir.⁵²¹

Necip Fazıl, “Şiir ve Cemiyet”, “Şiir ve Hayat”, “Şiir ve Müsbet İlimler” başlıklarında, şiir sanatı ile cemiyet arasındaki ilişkileri dikkate alarak birtakım tespit ve değerlendirmelerde bulunur. Bu bölümlerde ileri sürdüğü fikirler “sanat toplum içindir” düşüncesine yaklaşır. Ona göre şiir, toplumun his ve fikir hayatını yansıtan, aynı zamanda araştıran ve denetleyen bir niteliğe sahiptir. Sokağın düzeninden cemiyete hatta dünya düzenine kadar insanı ve toplumu kucaklamalıdır. Sanat aracılığıyla düzeni sağlama, takip etme ve cemiyetin gelişimine katkıda bulunmaya yönelik açıklamalar yapar. Ayrıca, gündemdeki gelişmeleri, toplumun teknolojiyle ilişkisini de ele alır, pozitif bilimlerin sanatla olan bağının güçlü olması gerektiğini vurgular. Bilimi ve teknolojik gelişmeleri bilinçli olarak takip eden, bunlarla şiir sanatı arasında bağ kurmaya çalışan Necip Fazıl, yeni şiirin bu doğrultuda gelişmesi gerektiğini vurgular. Bu çerçevedeki yeni şiir tanımı şöyledir: “Otomobillerin 250, tayyarelerin 1000 kilometre hızla aktığı, bir düğmeye basar basmaz, hesap makinelerinin muhasebe hülâsaları çıkardığı, camdan kumaş yapıldığı ve ölü gözünden körlere göz uydurulduğu bir cemiyette bütün bunların yeni hassasiyetini getirecek yeni bir şiir lâzımdır.”⁵²²

⁵²⁰ a.g.e., s. 472.

⁵²¹ a.g.e., s. 475.

⁵²² Kısakürek, “Poetika”, s. 491.

Necip Fazıl'ın tanımlarında ve açıklamalarında daima sanatlı bir üslup göze çarpar, poetikasını geniş ölçüde metaforlar üreterek ve benzer doğrultudaki fikirleri çeşitli benzetmelerle pekiştirerek şiir anlayışını sunar. Metnindeki belli açıklamaları, Batılı sanat anlayışları hakkında bilgi sahibi olduğunu gösterir, bazı modern görünümüne ve düşünce yapısına rağmen poetik düşüncesi, geleneksel özün hakim olduğu bir anlayışı sürdürür. Geleneksel ve dini-tasavvufi yorumlarla birlikte, romantik etkilerin yanında akıl yürütmeye dayanan, ilkeli üslubuyla poetik alana yeni bir yorum getirmiştir.

Asaf Halet Çelebi, poetika tasarımını şu konular etrafında ele alıp değerlendirir: Saf şiir, şiirde vuzuh, şekil, ruh anı, mücerred şiir, mistisizm temayülü. Çelebi bu kavramların etrafında, sembolizm akımının bir yorumu olarak öne çıkan *poésie pure* (saf şiir)'den hareketle şiirin ilkelerini açıklar. Yazı dizisinin ilk poetik metninden itibaren yönelimini açıkça belli eder. Mehmet Yılmaz ve Sevinç Yılmaz, saf şiir teorisini irdeledikleri makalelerinde, bu teorinin tanım ve açıklamalarına ilişkin birtakım güçlüklerle karşılaştığını belirtirler. Sorunun temelinde Fransız edebiyatında ortaya çıkan söz konusu sanat anlayışının, ekol şeklinde belirmemesi yatar. Dolayısıyla bu anlayış, Türk edebiyatında da bir edebi hareket olarak açığa çıkmamıştır. Bazı poetik açıklamalar, saf şiir üzerine ferdi olarak ortaya atılan fikirler ve bu doğrultuda yazılan belli şiirler anlayışın edebiyatımızdaki varlığına örnek teşkil eder.⁵²³

Çelebi, özgün poetikasını başta saf şiir olmak üzere, çeşitli geleneksel kaynaklardan ve Batılı estetik unsurlardan hareketle oluşturmuştur. Bu bağlamda, atmosfer oluşturma düşüncesini önemserken atmosferden ne anladığını da şiirlerinden örneklerle izah eder. Öncelikle Çelebi'nin şiir tanımıyla hangi kavram ve düşünceleri öne çıkardığına bakalım:

Alim nasıl bu görünen, maddeden ibaret olduğunu sandığı kâinatın açılabilen sırlarını izâha çalışıyorsa, sanatkâr da kendi zaviyesinden ideal bir kâinatın izahını yapmak sevdasındadır. Bu ideal inşada bestekârın kullandığı iptidâî madde nota, ressamın boya, mimarın taş olduğu gibi şairin iptidai maddesi de kelimedir.⁵²⁴

Çelebi'ye göre şiir kelimeleri düzenleme sanatıdır ve güzelliğe ulaşmayı amaçlar. O, “saf şiir”i dikkate alarak poetikasını kurgularken estetiğini farklı kaynaklarla, tanımlarla, yeni bir yorumla sentezler. Sözelimi, ilk olarak Kur'an'ı ele alır ve onun anlatımından bahseder, “yepyeni” bir ifadesinin olduğunu ve döneminde hiç yadırganmadığını söyler: “Arap şiirinin muayyen vezin ve kafiye sisteminin formaliste ve kati anlayışının arasında Kur'an'ı

⁵²³ Mehmet Yılmaz ve Sevinç Yılmaz, “Şiirin Bencilliği: Modern Türk Şiirinde Saf Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 4 (2010), s. 113.

⁵²⁴ Çelebi, “Benim gözümle şiir davası: 1, Saf Şiir”, s. 146.

Kerim'in yepyeni ifadesi ve musikisi uluhiyet kalkanı arkasından hiç yadırganılmadan yerleşiverdi.”⁵²⁵ Çelebi, poetik kurgusunu açıklarken dini kaynaklara başvurmaya devam eder, Hz. Muhammed'in şair ve şiir hakkında söylediği düşünülen şu sözüne atıf yapar:

“Muhakkak ki Allah'ın, arşın altında anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineleri vardır.” Şairlerin dillerini anahtarlar gibi kullandıkları bu hazineler saf şiir mücevherlerini saklayan arşın altındaki hazinelerdi. “Şiirden başka bir lisan tekellüm eden” Peygamber şiirin bilhassa saf şiirin ilâhî bir menşei olduğunu da bize öğretiyordu.⁵²⁶

Çelebi'nin yorumları aynı zamanda akla Osmanlı dönemi sanatçılarının şiir yazma işini meşrulaştırma çabalarını getirir. Onlar da Kur'an'ın ve peygamberin şiire ilişkin düşüncelerini poetik anlayışlarına çıkış noktası yapmışlardı. Ancak burada daha yeni bir düşünce etrafında, farklı bir bağlamda, saf şiir tasavvuru ile din düşüncesinin bir araya getirildiğini görüyoruz. Çelebi, kültürel birikimlerinden hareketle Osmanlı, İran ve Arap şiirinde de saf şiire dair birtakım belirtiler olduğunu ifade eder:

Arap şiirinde Nâbiga, İmriülkays veya Muarri'de, Fars şiirinde Şevket veya Feyzî'de vaki olduğu gibi Fransız şiirinde de bir Rimbaud için vâridi. Ancak diğer şark şiirlerinde olduğu gibi eski Türk şiiri de saf şiirin hakikî örneklerini vermekle beraber onlardaki saf şiir billûrları ekseriye bir kasidenin, bir gazelin bir şarkı veya diğer neviden bir şiirin köşelerine ilişkin olarak kalıyordu.⁵²⁷

Çelebi, poetik metninde sembolizm ve saf şiir düşüncesine dair bilgi birikimini geleneksel bakış açısıyla zenginleştirmiştir. Şiir anlayışında sembolizmin “maddenin yerine tini koyma, mistisizm eğilimi; büyü, giz ve bilinçdışına önem verme”⁵²⁸ ilkeleri görülür, yanı sıra kendine özgü yorumuyla, saf şiir anlayışını şu şekilde açıklar: “Bugünkü saf şiir *anecdotpue* ve *romantique* unsurlardan temizlenmiştir. [...] Böyle bir şiirde mevcut olan bir unsurun eksilmesiyle şiirin bütünlüğünün de parçalanması ve âdeta onu tutan şirazenin koparak danelerin dağılması gibi bir hal alır.”⁵²⁹ Ona göre şiirde, hikâye ve romanda olduğu gibi anekdota yer yoktur. Bir yönüyle şiir belli bir mantık çerçevesinde kurgulanmalıdır. Bu şiirin bütünüyle hikâyeden uzak olduğu anlamına da gelmemektedir. Çelebi şiiri anekdot

⁵²⁵ a.y.

⁵²⁶ a.y.

⁵²⁷ a.g.e., s. 147.

⁵²⁸ Yivli, “Sembolizm (Simgecilik)”, s. 120-123.

⁵²⁹ Çelebi, “Benim gözümle şiir davası: 1, Saf Şiir”, s. 146.

unsurlardan temizlemekten bahsederken bu düşüncesiyle neyi kastettiğini daha detaylı olarak şu şekilde ifade eder:

Tabîî şair de birçok hâdiselerin, hikâyelerin, çocukluğunda dinlediği masalların tesiri altında kalır. Fakat bu hikâye ve hâdiselerin kendisine tesir eden en mühim tarafı alt-şuuruna yerleşmiş olan müphem ve tam mânasıyla vuzuhu olmayan ruhudur ve bizde kalan hikâyenin baştan sonuna kadar cereyanı değil, bıraktığı intibadır.⁵³⁰

Şiir sanatında; mana, hayaller ve ses unsurları şairin ifade etmek istediği amaca, mantığa uygun şekilde düzenlenip verilmelidir: “Saf şiir parçalanmayan bir tek kelime halinde olunca ona ne bir şey ilâve edebilmeğe ne de ondan bir şey eksiltmeğe imkân olamaz. Şiirde bazı kelimelerin lügat mânalarını aramak da bence lüzumsuzdur.”⁵³¹ Çelebi, şiiri kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşan büyük bir kelime olarak tasavvur eder, sanat eserini bütünlüklü bir yapı olarak tanımlar: “Şiirde gazete havadisini andıran bir mısra da bulunabilir. Fakat şiiri bütün olarak mütalâa etmeyenler bu parçayı havası içinden çıkartıp da ondan traşide bir mısra kudreti beklemeğe kalkacak olurlarsa elbette çıkmaza saplanırlar.”⁵³² Çelebi, saf şiire ilişkin düşüncelerini açıklamaya devam eder, *poésie pure*’un niteliğine ilişkin şunlar söyler:

Saf şiir tesirini muhafaza edebilmekle beraber menkıbeden sıyrılıp temizlendiği gibi tam tasvirden de mümkün olduğu kadar uzak kalır. *Poésie pure* her zaman mücerred şiir olmamakla beraber ekseriyetle ona yaklaşan ve ondan istiane eden bir şiir telâkkisinin adıdır. Tam tarifini yapmak imkânsız olmakla beraber bir dereceye kadar formüler edilmeğe müsaidir.⁵³³

Yazının devamında Çelebi, saf şiirde *criterium*’lardan yani birtakım kriterler doğrultusunda yazılacak şiirden bahsederken Batı edebiyatına hâkim olmanın önemini de dile getirir. Bu bağlamdan hareketle şiirlerinde mistik unsurlara, bilinçaltına, masal ve tekerlemelere nasıl yer verdiğini ayrıntılı olarak ve kendi şiirlerinden örneklerle anlatır. Çelebi, poetik düşünceleri arasında şuuraltına ilişkin konulara yöneldiğini açıkça ifade eder ve altşuurdaki, hatıraların, arzuların, karışık ve dağınık şekilde beklediğini belirtir. Koku ve hafıza arasındaki ilişki üzerine yazdıkları ve altşuura ilişkin verdiği bilgiler arasında biber kokusunun çocukluk kabuslarını hatırlatması fikri yer alır. Metinde belirtilen bu duyu ve bellek arasındaki ilişkiye bakarak şairin, Fransız yazar Marcel Proust’un yedi ciltten oluşan *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseriyle bir bağ kurmuş olabileceğini düşünebiliriz. Dönemin

⁵³⁰ a.g.e., s. 150.

⁵³¹ a.g.e., s. 146.

⁵³² a.y.

⁵³³ a.g.e., s. 147, 148.

edebi anlayışını etkileyen romanda, “nl madlenle başlayan arayışta Proust, hatırlama ve unutmaya deneyiminin doğasını etik bir boyutta ve estetik bir şekilde sorgulamıştır.”⁵³⁴ Romanda bir kış gününde, anlatıcının üşümüş olduğunu gören annesi, ona çay içmesi gerektiğini söyler ve çayın yanına yemesi için madlen keki aldırır. Çayın içine bir parça madlen atan anlatıcı benliğinin aniden değerli ve farklı duygularla dolduğunu hisseder. Bu mutluluğun sebebi bir anda karşısına çıkıverir: “Bu tat, Combray’de pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden ıkmadığımdan), Lonie Halamın günaydın demeye odasına gittiğimde, ayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı.”⁵³⁵ Bahsi geçen hatırlama örneğini anımsatan bir açıklamaya elebi de poetikasında yer vermiştir. Başkası için anlamsız olan bir olay veya nesnenin altşuurumuzu harekete geirebildiğini söyler ve onu uzaklara sürükleyen biber kokusu ile ilişkili hatırasını şöyle açıklar:

Meselâ bir akşam üstü birdenbire hissediverdiğimiz garip bir koku, bir biber kokusu bize çocukluk kbuslarını yeniden yaşatabilir. “Hatırlatmıştır” demiyorum; çünkü hatırlamak şuurun faaliyetidir ve bu şekilde lojik hatırlama ruha sıcaklığı vermekten uzak kalır. O anda biz çocukluğumuzu kendimize ekmişizdir.⁵³⁶

Yine çocukluğuna dair hatırlama anına ilişkin deneyimlerinden birini “Nedircik Yavruları” adlı şiirinde ele alır:

Meselâ bir kilim motifine dalan gözlerim öyle bir an yaşıyor ki orada çocukluğumdan beri halledemediğim kâinatın muammalarını sembolize ediyorum şekillerin içinde hapsolan ruhumu görüyorum:

*kilimimde namaz kılmaya gelen ayaklar
ve en çok küçük parmakları
beni görmeden üstüme basarlar
şaşarım beni işleyene
kiliminin nakışları
nedircik yavrularına benzer
ki çocukluğumdan beri çok uğraşırım
nedircik yavrularile⁵³⁷*

Çelebi, poetik anlayışında müşahhas (somut) ve mücerred (soyut) kavramların önemini ve şiirde nasıl ele alınması gerektiği konusunu detaylı şekilde açıklar. “Sanatkrın müşahhas

⁵³⁴ Feyza şle Güngör, “Marcel Proust’un Kayıp Zamanın İzinde Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü zerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 55/2 (2015), s. 60.

⁵³⁵ Marcel Proust, *Guermantes Tarafı- Kayıp Zamanın İzinde*, ev. Roza Hakmen. (İstanbul: Yapı Kredi, 2008), s. 51.

⁵³⁶ elebi, “Benim gözümle şiir davası: 5, şiirde Ruh Anı”, s. 165.

⁵³⁷ elebi, “Benim gözümle şiir davası: 3, şiirde şekil”, s. 159.

(concret) malzeme ile inşa edeceği şiir âlemi bizim kafamızda mücerred (abstrait) hayallere yol açar”⁵³⁸ düşüncesi akla Eliot’un *objective correlative* kavramını getirmektedir. Eliot’a göre ruh halini sanat biçimi olarak kurgulamak ancak nesnel karşılıklarla mümkündür. Çelebi metninde, heykeltıraşların ve ressamaların somut malzemelerden soyut bir ürün çıkarması mevzusu üzerinden şiirde de benzer bir yönelimin mümkün olduğunu söyler. Soyut bir kavramı ifade etmekle şiirde soyut bir hayal oluşturulamayacağını şu örnekle anlatır: “Meselâ keder mefhumunu ele alalım. Hangi neviden bir kederdir? Bunu şiirde anlatmak için gene aynı (keder) kelimesine müracaat etmek bize istediğimiz şeyi anlatmak fırsatını vermez.”⁵³⁹ Sonrasında Bedri Rahmi’nin bir şiirinden bir kesit vererek onun kederden hiç bahsetmemesine rağmen şiirdeki imajlarla bu duyguyu okurun zihninde nasıl canlandırıldığını anlatır.

Çelebi poetikasında, okurun şiiri nasıl okuması gerektiği konusunu da gündeme getirir, hatta okur için iki tavsiyesi vardır. Bu bağlamda sanatçı, şiirin *criterium*’undan bahseder, ona göre bu kriter “hassasiyet değil, fakat bazı nadir ruh anlarımızdır”. Okur “kendi ruhunun *criterium*’u” ile şiiri okurken şunlara dikkat etmelidir: “1-Her mısraı gazete okur gibi değil, fakat tasavvur ederek okumak, 2-Mukayese etmek.”⁵⁴⁰ Yazısının devamında bütün sorumluluğu okura yüklemeyi düşünmediğini de belirtir. İlk kez muhatap olunan bir eser karşısında peşin yargılardan uzak durarak, kalp hulusu ile okumak konusunda okurun bilinçli olması gerektiğini ve metne yaklaşırken anlam arayışı fikrinin dışına çıkarak daha bilinçli davranmanın önemini ifade eder. Okura tavsiye verirken şiiri anlama meselesi üzerinde durur. Şiirde anlam arayışı içinde olan okur için şunları söyler:

Muhavere ve gazete havadisinde kelimelerin sathında kalırız. [...] Gazetede: “Bugün mezbahada şu kadar sığır kesilmiştir.” cümlesini okuduğumuz vakit sığırların gırtlaklarına bıçakların nasıl indiğini gözümüzün önünde canlandırmayı düşünmeyiz. Fakat şiirde en ufak hayalleri düşünmeye mecburuz.”⁵⁴¹

Metne göre, bir gazete yazısındaki kelimeler bizim için önemli değildir. Onların anlamlarına odaklanmak, metnin doğrudan manasına vakıf olmaktır. Ancak şiirde asıl olarak hayalleri düşünmenin gerekliliğini vurgulayan Çelebi: “Ekseriyetin bir şiiri anlamaması, yani medlûlleri tasavvur edememesi bu kabiliyetsizlikten doğar. O zaman anlamak iddiasında bulunan daha doğrusu kendisine anlatılmasını isteyen şiir okuyucusuna şiir yerine tafsîlât ve

⁵³⁸ Çelebi, “Benim gözümle şiir davası: 4, Mücerred Şiir”, s. 161.

⁵³⁹ a.g.e., s. 162.

⁵⁴⁰ Çelebi, “Benim gözümle şiir davası: 2, Şiirde Vuzuh”, s. 151.

⁵⁴¹ a.y.

makale yazmamız icabederdi”⁵⁴² der ve anlam konusunda Haşim’in görüşüne de yer vererek poetik fikrini güçlendirir: “Haşim’in dediği gibi: ‘Herkesin anlayabileceği şiir münhasıran dün şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri tunç kanatlı müstahkem kapılar gibi sımsıkı kapalıdır.’”⁵⁴³

Kısaca, Çelebi poetikasında, *poésie pure* kavramına ağırlık verirken saf şiirle ilişkili gördüğü tarihsel arka planı da tespit eder ve yenilik itkisiyle geleneğe başvurarak poetik anlayışını kurgular. Arap, Fars ve Osmanlı geleneklerinden itibaren eski şiirin kaynaklarına gider; yanı sıra şuuraltı, mistisizm, çocukluk hatıraları, ruh anları, intibalar, masal ve tekerleme gibi unsurlarla birlikte; izlenimlerden ve bilinçaltından gelen kelimelerle bir şiir atmosferi kurguladığını belirtir. Şiiri bütünlüğü oluşmuş, büyük bir kelime gibi görür, artık bu yapıya bir şey eklenemez ve ondan bir şey çıkarılamaz.

Oktay Rifat, *Şiir Konuşması* adlı çalışmasında poetik düşünceleri özellikle yeni şiirin ne olduğunu ve ona ait meselelere yer verir. “Yeni Şiir Müdafaa 1, 2, 3” ve “Yeni Şiir ve Sosyal Meseleler” ve “Yeni Şiir Görüntüleri”, “Önsöz (Perçemli Sokak)” adlı metinlerde özellikle yeni şiirin meselelerini değerlendirir. Bu bağlamda metinlerinde anlam konusuna da ciddiyetle eğilmiş, yeni bir anlayışın anlam tartışmalarına kazandırdığı düzeyi gözler önüne sermiştir.

Hilmi Yavuz, Oktay Rifat’ın poetik tavrını üç evreye ayırarak incelemiştir. Oktay Rifat şiirinin yeniliklerle değişen bir şiir olduğunu, ancak bu poetik yönelimin kuşatıcı şekilde ele alınıp değerlendirilmediğine dikkat çekerek sanatçının şiir diline dair değişimleri inceler. Birinci evre, Garip dönemiyle başlayıp *Perçemli Sokak*’a (1956) kadar devam eder, Oktay Rifat’ın dili bu aşamada gerçeklik’in betimlemesini yapar. Verili olanı, verili dilin standart söyleyişleriyle (tekerleme, deyim) dile getirir, aynı zamanda Garip şiirinin nükte ve yergi içeren söylemini sürdürür. Bu dönemi temsil eden yenilik anlayışını, “Gerçek Peşinde” (1945) adlı yazısında da dile getirir:

Yeniler, dünyayı karış karış fethetmiş çıkan eski zaman gemicilerine, maceracı gezginlere benziyorlar. [...] Yeni, elindeki bütün vasıtalarla başvurarak, akli, duyguları, duyuları hayal kurma gücünü, şuuraltısını araya koyarak gerçeğin bütün belirtilerine dokunmak, gerçeğin bütün belirtilerini elden geçirmek istiyor.⁵⁴⁴

Perçemli Sokak’la birlikte gerçekçilik sorunsalından kopuş dönemine geçer. Bu dönemde “dil-in gerçeklik’e bire-bir tekabül ettiği varsayımı geriye itilmiş, dil-in imgesel kullanımı öne

⁵⁴² a.y.

⁵⁴³ a.g.e., s. 152, 153.

⁵⁴⁴ (Akt.) Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, (İstanbul: YKY, 2008), s. 273, 274.

çıkması, nesnenin yerini imge almıştır.”⁵⁴⁵ 1969 yılına kadar imgeci anlayışla yazmıştır Rifat, üçüncü evrede ise imge kullanımına bağlı olan verili dili kullanma anlayışından kurtulmuştur, çünkü şiirin bir dil sorunu olduğunu anlamıştır.⁵⁴⁶

O. Rifat, “Yeni Şiiri Müdafaa: Yeniler ve Akıl” (1945) yeni şiirin manasız ya da manadan ibaret olduğunu ifade edenlerin mana sözüyle tam olarak neyi anlatmak istediklerini bilmediklerini söyler. Manasız olduğunu ileri sürenler, onun mantıkla ilgisi olmadığını vurgular. O. Rifat şairlerin bu anlamda, manasız şiirler yazmış olabileceklerini, ancak bunun değersizliğe düşmek olarak anlaşılmaması gerektiğini bildirir. Bu noktada onların, saf şiir taraftarlarının ve Bremond’un savunduğu şiiri anlayışından, yani şiiri yapan şeyin mana olmadığı düşüncesinden de ayrıldıklarını belirtir:

‘Her şiir, şiiriyet vasfını, Saf şiir dediğimiz esrarengiz bir gerçeğin varlığına, büyümesine, değiştirici birleştirici tesirine borçludur’ diyorlar. Biz böyle demiyoruz. Sadece, yeni şairlerin, mantıkla, akılla ilgili olmayan şiirler yazdıklarını, gene de değersizliğe düşmediklerini belirtmek istiyoruz.⁵⁴⁷

O. Rifat, felsefi düşüncenin akla ilişkin değerlendirmelerini dikkate alarak “şiir, akıl ve gayri akli” üstüne birtakım açıklamalarda bulunur. Yeni sanatın irrasyonel olduğunu, yeni sanatçının ise aklının ve duygularının dışında kalan tarafla yazdığını; hayrete düşen, hayal kurabilen oyunlar kuran bir çocuk gibi davrandığını belirtir. Bu bağlamda, O. Rifat, Supervilelle’nin “Bulut” adlı şiirini örnek olarak verirken şairin bu eseriyle çocukluk döneminin canlılığını, yeninin değerini ifade ettiğini vurgular. Kısaca, akla fazla önem vermeyen sanatçılardan akla dayalı eserler vermelerini beklemenin doğru olmayacağını söyler.⁵⁴⁸

O. Rifat, poetik konular üstüne kaleme aldığı bir başka metninde, akılcılık ilkesine uyup uymama sorununu ele alırken kapalılık ve gerçekten kaçma konuları üstüne kapsamlı bir değerlendirme yapar. Batı edebiyatının şiir akımlarına ve anlayışlarına dair bilgiler verip kendi düşüncelerini de dile getirir. Akıldışına yönelme çabasındaki kimi sanatçıların, otomatik yazıya başvurduklarını ve aslında bu yöntemin yeni bir buluş olmadığını söyler, Platon’un şu düşüncesine gider: “Platon: Ozanlar en güzel şiirlerini sanata değil, heyecana ve bir çeşit sayıklamaya borçludurlar. Kendilerinden geçtikleri zaman dans eden Kibele

⁵⁴⁵ a.g.e., s. 274.

⁵⁴⁶ a.g.e., s. 275.

⁵⁴⁷ Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, s. 30.

⁵⁴⁸ a.g.e., s. 32, 33.

rahipleri en güzel odlarını soğukkanlılıkla değil, esinle ve esrime ile söylemişlerdir.”⁵⁴⁹ Ayrıca bu düşünceyi savunan kimi modern dönem sanatçılarına da işaret eder. O. Rifat, otomatik yazının bir icat olmadığını, sistemleştirilmiş bir metot olduğunu dile getirir. “Her eline kalemi alan kişinin otomatik yazı ile şiir yazabileceğini sanmıyorum. Otomatik yazıya gelinceye dek kişinin şiirin ne olduğunu ne olmadığını bilmesi gerekir.”⁵⁵⁰ Bu metodun uygulanabilir olmasından bahseder; şiire yeni olanaklar getirdiğini, denemekte yarar gördüğünü düşünür, ancak yaratıcılığın tek yöntemi olarak görmemek gerektiğini belirtir. “Otomatik yazıya başvurmam diyen ozan bile, kısa ve kesintili süreçlerle de olsa, bu yöntemle şiir yazar.”⁵⁵¹

“Dil bir anlaşma aracıdır” cümlesiyle başlayan *Perçemli Sokak*’ın “Önsöz” (1956) yazısında dil ve anlama ilişkin birtakım çıkarımlar öne çıkmaktadır. O. Rifat’a göre anlam, sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüdür. O dil aracılığıyla dış dünyanın algılanabilen gerçekliğini gözümüzde canlandırabildiğimizi ifade eder; dili kullanmak zihnimizde birtakım görüntüler oluşturur, böylece anlam açığa çıkar. *Ahmet yürürken düştü* cümlesini üzerinden şu açıklamayı yapar:

Yürürken düşen Ahmet’in görüntüsü bu sözün anlamıdır. Balık kavağa çıkınca gelirim dediğimiz zaman gözümüzün önüne gelen görüntüden ikinci bir görüntüye sana hiç gelmeyeceğim sözünün görüntüsüne sıçrarız. Bu da onun anlamıdır. Her söz bir görüntüyle karşımıza çıktığına göre her sözün bir anlamı vardır demek yanlış olmaz.⁵⁵²

O. Rifat, sözün oluşturduğu görüntü ile anlam konusunu açıklığa kavuşturmaya çalışır. Sözgelimi, *Ahmet düştü* sözünün bir anlamı olduğunu, ancak lambanın saçı olmadığı için *lambanın saçları ıslak* sözünün bir anlamının olmadığını belirtir. Devamında O. Rifat, “görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez” der.⁵⁵³ Ayrıca konuşurken bir görüntü ya da anlamla değil esasen anlamın sonucuyla ilgilendiğimizi söyler. Öte yandan gerçeğe oynamak ve birtakım görüntüler kurgulamak kelimeleri kullanmakla mümkün hale gelir. Gerçeğin düzeninde değiştiremeyeceğimiz şeyleri, gerçeğin farklı yüzlerini yine kelimeler aracılığıyla açığa çıkarabiliriz.⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ a.g.e., s. 257.

⁵⁵⁰ a.y.

⁵⁵¹ a.g.e., s. 282, 283.

⁵⁵² a.g.e., s. 138.

⁵⁵³ a.y.

⁵⁵⁴ a.g.e., s. 138, 139.

“Toplumsal Yarar” (1961) adlı yazıda, toplumcu sanat ile soyut anlayışın bir arada olamayacağına, çelişeceğine dair düşünceleri dikkate alarak konuyu daha geniş bir çerçevede, sanat türleri bağlamında ele alır. Toplumcu ressamın soyuta gittiğinden, müzik sanatının soyut bir yapıya sahip olduğundan, resmin ve mimarinin ise yeni yeni soyuta yöneldiğinden bahseder. Yani bütün sanat türlerinin bir şekilde soyutla kurduğu ilişkileri gözler önüne sermeye çalışır. Ona göre, “[o]rtada bir çelişme varsa, bu çelişme soyut şiire ya da soyut resme yönelen toplumcu sanatçıda değil, toplumculuğun güzel sanatlardaki soyutlama eğilimiyle bağdaşmayacağını söyleyenlerdedir.”⁵⁵⁵ Genellikle, sanatın arılaştıkça topluma yararlı olamayacağı düşüncesi hakimdir. Bu konuyu daha anlaşılır kılmak amacıyla O. Rifat için şu soruları sorar: “Sanat topluma nasıl yararlı olur? Sanatta toplumsal yarar nasıl gözetilir?”. Bu soruları yanıtlarken öncelikle pazar ekonomisi, bir mala olan talep ve tüketim ilişkisine değinir. Nasıl ki bir ayakkabı ya da fasulye talebe göre alınıp satılıyorsa, şiir de talep edilir, bir eşyadan farksız bir maldır.

Her mal yararlıdır. Yararlı olmasa, alıcı bulamaz. Sanat ürünü de mal olduğuna göre yararlıdır, diyeceğim, kişisel bir gereksinmeyi giderir. [...] iki türlü yarar çıkar ortaya: kişisel yararlar, toplumsal yarar. Kişiye yararlı olan, görülüyor ki, topluma her zaman yararlı olmuyor; kişisel yararlar toplumsal yarar her zaman bağdaşmıyor. Toplum ilerlemek, geriliği yenmek, mutluluğa kavuşmak istiyor.⁵⁵⁶

Ancak O. Rifat’a göre, sanat toplumu etkilese de topluma muhakkak yararlı olacak ya da mutluluk verecek bir güce sahip değildir. Sanat eseri insanları uyarır, toplum düzenini etkiler ve ödev duygusunu harekete geçirirse yararlı sayılır. Öte yandan, toplum dertlerini dile getiren romancı ve şairlerin seslendikleri kitleye ne kadar ulaşıp ulaşamadığını sorgular: “İki satırlık gazete haberini heceleyerek güçlülük söyleyen köy okuryazarı, Yaşar Kemal’in *İnce Memed*’ini okuyamazdı.”⁵⁵⁷ O. Rifat, toplumculuk adına yazılan eserleri gözümüzde büyütmemek gerektiğini söylerken aslında bir yana itilen “arı sanat”la eğitileceğimizi, duygularımızın bu sayede yüceleceğini, eğitileceğini dile getirir. Toplumcu sanat akımlarıyla soyut sanat eğilimlerinin ise çelişmediğini, birbirini tamamladığını ifade eder.⁵⁵⁸

Oktay Rifat, “Yeni Şiir Görüntüleri”nde (1957) Batı’da resimle şiirin benzer bir doğrultuda ilerleme gösterdiğini dile getirir. Resmin ve şiirin yüz elli yıl içinde gerçeği kopya ederek gitgide biraz daha değiştirerek başka bir gerçek oluşturduklarından söz eder.

⁵⁵⁵ a.g.e., s. 189.

⁵⁵⁶ a.y.

⁵⁵⁷ a.y.

⁵⁵⁸ a.g.e., s. 190.

Diğer taraftan, ona göre hem resim hem de şiir tam anlamıyla kopyacılığa düşmez, ancak belirgin şekilde resimde deformasyon 20. yüzyılın ilk yarısında açığa çıkar, bununla beraber “dilde deformasyon gerçeğin gündelik düzenini bozma çabalarıyla” kendini gösterir.⁵⁵⁹ Eluard ve René Char gibi çok sayıda Fransız şairinin dış gerçeği anlatmak istemediğini, şiirlerinde kuşları, gölleri yerli yerinde bulamayacağımızı, “gerçeğin düzenine uymayan görüntüler” oluşturduklarını söyler.⁵⁶⁰ O. Rifat, Eluard’dan çevirdiği bir şiirden bahsederken o zamanlar yeni şiir görüntüsünü yeterince anlamadığını onu gerçeğin düzenine uydurmaya çalıştığını itiraf eder. Bununla birlikte, son yıllarda Türk şiiri de değişikliklere uğramaktadır, sözgelimi Haşim gerçeği seçip ayıklar ve şiirsel görüntüleri düzenler. O. Rifat, yeni şiirin görüntüsünün, yeni şiirin gerçeği kurması gibi modern bir sanat gerçeği kurma düşüncesinden meydana geldiğini söyler. “Bugünün sanatı artık tasvirici değil terkipçidir. Bu sayede hem gerçeği daha iyi anlıyoruz hem yeni özler, yeni anlamlarla zenginleşiyor sanatımız.”⁵⁶¹

Behçet Necatigil *Bile/Yazdı* adlı eserinde kendi poetik tutumunu, yeni şiire ilişkin tespitlerini, gelenek ile yenilik etrafında açığa çıkan meseleleri ele alır. Şiir anlayışına dair ipuçlarını verdiği açıklamasında şöyle der:

“Bile yazdı”nın bir anlamı da “Onları (başka şeyleri) yazarken bunları da yazdı” olabilir sanıyorum [...] “bile yazmak”ta da bir yandan “bilmeye yaklaşmak, nerdeyse gerçeği bulmak” anlamı olduğu hatırlanmalıdır. Bu beylik bilgiler; sadece, sözcükleri tek anlama almaya; akla ilk gelen veya en yaygın anlamında kullanmaya, görmeye alışmış olanları biraz uyarmak için tekrarlandı.⁵⁶²

Çalışmanın “Şiircikler, şiir uçları” adlı birinci bölümü, kendi ifadesiyle “divan şairlerinin müfred’leri, mısra-ı berceste’leri gibi düşünülebilir” bir ya da birkaç dizeden oluşan “şiirsiler”den oluşur.⁵⁶³ Bu şiirsel bölüme dair yaptığı açıklamalar, sanatçının gelenekle kurduğu bağı açıkça gösterir. Necatigil, poetik anlayışında yenilik itkisiyle geleneğe başvurarak klasik edebiyatın estetik birikimini ve duyuş biçimini modern unsurlarla sentezler. Necatigil’in “şiirsiler” olarak nitelendirdiği birkaç dizesine yer verelim:

“Bir kimse acıya saygısı yoksa, insan olası değil”, “Çürür ten, kalsın kemik askı bir sesin duvarında”, “Uğraşmaya hali yok kimselerle. / Başka kervanlardan baş, çok az

⁵⁵⁹ a.g.e., s. 142.

⁵⁶⁰ a.g.e., s. 143.

⁵⁶¹ a.g.e., s. 144, 145.

⁵⁶² Behçet Necatigil, *Bile/Yazdı*, (İstanbul: YKY, 2021), s. 7.

⁵⁶³ a.g.e., s. 8.

aldı dünya, / Ondan kîselerle. Geçer zaman kim varsa / başından gitselerle.”,
“Yalnızlığınızda kim/leydiniz, kimin /leydiniz?”⁵⁶⁴

Bu bölümde Necatigil “Türkçe’nin çok yönlü anlatım olanaklarına tanık, tek sözcükte ya da sözcükler arası anlam kaymalarına yaslanan”⁵⁶⁵ şeklinde ifade ettiği şiirsel yapıları, divanlarda yer alan gazellerin kafiye ve rediflere göre tertiplenmesine gönderme yaparak alfabetik sırayı dikkate alarak düzenlemiştir.

“Şiir Anlayışım Dil Tutumum” (1964) başlıklı yazısında türler arası kıyaslamalar yaparak şiir hakkında şu bilgileri verir: “Şiir terimlerle yazılabilseydi makale, eleştiri; yalnız ortalık Türkçesiyle yazılsaydı hikâye, roman, oyun olurdu. İkisi ortası, ikinciye daha yakın bir dil istiyor şiir. [...] Aslında eserinde bir dil gücü yaratmak, her sanatçının kendi kişisel gücüne bağlı.”⁵⁶⁶ Behçet Necatigil, bu açıklamasıyla şiirin gündelik dilden ve nesir dilinden farklı olduğunu şiirin asıl meselesinin “dil gücü yaratma” işi olduğunu ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte kişisel yazma deneyimini de dile getirdiği yazısında Batılı unsurları kendi sanat anlayışına nasıl kazandırdığını şu şekilde anlatır: “Batı eseri bir yerde bana beni vermiyor. Onun bir de benden geçmesi; bizim koşullarımızda değişmeler geçirip yeni biçimlere girmesi gerek.”⁵⁶⁷

Necatigil, Mallarmé’ın şu sözünü dikkate alarak kendi şiir anlayışını şöyle ifade eder: “Mallarmé’nin sözü doğru tabii: ‘Şiir duygulardan değil, kelimelerden doğar.’ Ama seçtiği kelimelere şair kendinden ötede, uzakta, bağımsız; gündelik yaşantılarından, saplantılarından kopmuş, boşlukta bir dünyayı değil; katıldığı, çekim alanı içinde bulunduğu şeyleri koyacaktır.”⁵⁶⁸ Necatigil kelimeleri yaşanmışlıklarla ilişkilendirir ve bunu önemseyişini poetikasında çeşitli şekillerde ifade eder. Necatigil’e göre şair; kimliğinin, hayat ve toplum algısının dışına çıkamaz. Bu noktada, “hayatı şiirlerini doğrulamıyorsa, kelimelerden doğacak şiir bir oyun, bir hüner olarak kalır.”⁵⁶⁹ Necatigil, şiiri sadece bir hüner olarak görmemektedir. Şiirin davranış olması gerektiğine ve kendimiz olmayla da ilişkisine değinir. Bu düşüncelerden sonra basit bir bakışla üç tür şiir olduğunu söyler:

- 1) Bir çeşit bencillik, dışa kapalı oluş, romantik ve masum “narcissizm”, egocentrizm; bize yalnız kişisel yaşantılar, şehir idil’leri yazdırır. 2) Dışarı ile, dışarının ekonomik, toplumsal şartları ile temas, yurt ve dünya olaylarını izleme; bize çağ durumu, çağıyla çevrili kişinin bir çeşit mahpusluk, sürgünlük durumu

⁵⁶⁴ a.g.e., s. 11-25.

⁵⁶⁵ a.y.

⁵⁶⁶ a.g.e., s. 51.

⁵⁶⁷ a.g.e., s. 50.

⁵⁶⁸ a.g.e., s. 44.

⁵⁶⁹ a.y.

üzerine bireysel-toplumsal şiirler yazdırır. 3) İç ve dış algılar ötesinde biz, deneyüstü (transcendental) sorunlarla da uğraşabiliriz, ki bu da bizi mistik, metafizik şiirlere götürür. Çağımızın şiiri, yine de kesin çizgilerle ayrılması imkânsız, bu üç bölümün ikincisidir.⁵⁷⁰

Yeni anlatım araçları doğrultusunda gelenekle olan ilişkisini ifade ederken şiirin milli bir tür olduğunu, bu yüzden “eskiye yaslanma”sı ve onun sürdürücüsü olması gerektiğini söyler. Eski sözcüklerin içerdiği “denenmiş değerleri” ve bu değerlerin etkisini önemser: “Onlar bize katar katar eski zaman kervanları gibi, kendi şairlerimizden hazineler, sesler getirmekte hâlâ. [...] Şiir sözlüğüne yeni anlatım araçları, gereçleri eklerken, her şeyden önce anlam ve ses güzelliğini kollamak isterim.”⁵⁷¹

Şiirde anlam konusunda ise şu şekilde düşünür: “Kapanık, örtülü, mecazlar altında saklı bile olsa, gene de belli, hiç değilse sezilebilir bir anlam, bir yazılış sebebi görülmeli şiirde.”⁵⁷² Modern şiirin anlama bakışını değerlendirirken onun doğasına ait kapalılık özelliğini vurgular, ayrıca metnin boşluklu oluşundan bahseder; bunlar okur tarafından doldurulmalıdır. Kapalı bir şiirin bile belli bir aşamadan sonra nasıl çözüleceğine ilişkin şunları söyler:

Böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bu tür şiirler biraz katıdır, kapalıdır, [...] şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi, onun çözülmeyeceği anlamına gelmez. Ön planla geri plan arasında bağlar, belirli motif örgü ve atkılar varsa, her şiir, bir kumaş gibi iplik iplik açılabilir.⁵⁷³

Şiirde “konu” meselesi üstüne düşüncelerini dile getiren Necatigil, o güne kadar yazmış olduğu üç şiir kitabından hareketle şiir geçmişine dair şunları ifade eder: “Açıkça veya örtülü, bütün konularımın yaşadığım, bildiğim evler ve çevrelerden geldiğini görüyorum. Kendi sınıırımdan dışarı çıkamıyorum da ondan herhalde.”⁵⁷⁴ Mekân-insan ilişkilerinin öne çıktığı şiir anlayışında özellikle ev önemli bir unsurdur. Şiirlerini genellikle ev konusu etrafında yazdığını dile getirir. Ev aynı zamanda, onun imaj dünyasında bireyi keşfettiği yerdir:

Ben mum alevinde pervane gibi hep aynı odakta yazdım şiirlerimi: Ev ve her günkü yaşamalar... İşçiliğini yetersiz bulsam bile Ziya Osman Saba’ya çok şey borçluyum.

⁵⁷⁰ a.g.e., s. 44, 45.

⁵⁷¹ a.g.e., s. 51.

⁵⁷² a.g.e., s. 78.

⁵⁷³ a.g.e., s. 86.

⁵⁷⁴ a.g.e., s. 77.

[...] bireyin kurtuluşunun –belki biraz safça bir düşünce- eve bağlı olduğunu ben ondan öğrendim.⁵⁷⁵

Necatigil, “yeni şiir” ile eski şiir anlayışı arasındaki farklılıkları gözler önüne serdikten sonra yeni şiirin niteliklerini dile getirirken “konu ve bakış açısı” hususuna değinir. Ona göre yaklaşık yirmi yıllık bir geçmişe sahip olan yeni şiir, değişmeyen hammaddeyi, daha önce denenmeyen, yeni anlayışlarla işleyen şiirdir. Tabiat, Tanrı, insan ve ilişkiler tüm bu sabit konular değişmese de konulara bakış şeklinde, tercihlerde ayrılıklar ön plandadır. “Eski şiirde bir süs, bir ziynet olmaktan öteye geçememiş temaların çoğu, şimdi hayatımızdan bir parça, hava, su, besin gibi yapımıza bağlı olarak değerlendiriliyor.”⁵⁷⁶

Necatigil için ifade, eda ve örgünün farklılaşması ve şiirsel ilginin “sorunlar ve özler” şeklinde açığa çıkması, süsten çok sadelik ve ihtiyaca yönelme isteği önemli poetik değerlerdir. Bunlarla beraber Necatigil, sağlam bir deyişi, organik bir işleyişi; yeni ve güçlü olmayı şiiri tamamlayan unsurlar olarak görür: “Bir seziş, bir buluş, bir tema ne kadar yeni ve güçlü olursa olsun, sağlam bir deyişe erişemedimi ömürsüzdür. Genç yaşlarda heyecan sonsuz, ilham boldur; ama çokluk, bir şey eksik olur: Mısralarda en azdan güzellik.”⁵⁷⁷ Necatigil, bütünün güzelliğini onu oluşturan parçaların yani mısraların güzelliğinin aksamasına bağlar. Aksi taktirde şiirin iklimi, havası bozulacaktır. Necatigil’in yazılarında, yenilenme yaklaşımı etrafında öne çıkan konulardan biri de “değişme”dir. Necatigil, kendi şiir anlayışı üzerinden “değişmek” kavramını hangi anlamda algıladığı hakkında şunları dile getirir: “*Zebra*, benim on birinci kitabımdır. Hayat görüşüm olduğu gibi kaldı. Yazış tarzında, anlatış biçiminde zamanla değiştim çok. Ana dilimin, Türkçenin yani, türlü imkânlarından, kelimenin türlü anlam gücünden faydalanmakta az şair, benim gösterdiğim çabayı göstermiştir.”⁵⁷⁸ Şiirinin ilk evresi olan 1945-1955 yılları arasında; anlamı daha açık, çağrışımlara kapalı ve anlatma unsurunun ön planda olduğu bir üsluba sahiptir. 1955’ten sonra modern şiiri daha da keşfettikçe öykü unsurunu azaltır, “sadece bir duyarlılığı sezdirme, bir telkin, bir yaşantı birliği sağlama yoluna” gider.⁵⁷⁹

İlhan Berk’in poetik anlayışı, yazın hayatının çeşitli evrelerinde değişkenlik göstermiştir. Erken dönem poetik düşüncelerini 1939-1956 yılları arasında kaleme almıştır, bu poetik metinlerde daha anlaşılır, topluma seslenen bir şiir anlayışı karşımıza çıkar. 1957 yılından itibaren öne çıkan metinlerinde ise salt şiirin ilkelerini savunur. Şaban Çobanoğlu,

⁵⁷⁵ a.g.e., s. 48.

⁵⁷⁶ a.g.e., s. 76.

⁵⁷⁷ a.g.e., s. 83.

⁵⁷⁸ a.g.e., s. 93.

⁵⁷⁹ a.g.e., s. 86.

İlhan Berk'in dilsel yönelimini sapma ve deformasyon kuramından hareketle okumalar yaparak ayrıntılı şekilde incelediği *Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk* adlı poetik çalışmasında, Berk'in, şiirin mahiyeti konusunda durağan bir tavra sahip olmadığını, poetikası ve şiir dili arasında genel olarak paralel gelişmelerin görüldüğünü belirtir. Ona göre Berk, "şiir, şiir dili, şiirde anlam, imge, nesnelere bakış, şiirin gizli tarihi, şiir ve gerçeklik, şiirde kapalılık ve us gibi konularda kendi şiir anlayışını çok açık bir şekilde yansıtmıştır."⁵⁸⁰ Çeşitli türden yazılarıyla net şekilde yeni şiirin kodlarını açıklayan metinler kaleme almıştır. Şiirinin özgün mecrasını bulma noktasında ise büyük şairlerin etkisine inanmıştır.⁵⁸¹

Berk'in uzun yıllar devam eden ve değişimlerle ilerleyen bir şiir serüveni vardır. Eleştirmenler genellikle onun yazın hayatında *Galile Denizi* öncesi ve sonrası olmak üzere iki temel döneme işaret ederler. Ancak Şaban Çobanoğlu, Berk'in poetik ilerleyişini, dilsel tutumunu bütün şiir ve yazın serüvenini de dikkate alarak beş dönemde, farklı bir sınıflandırma çerçevesinde değerlendirmiştir.⁵⁸² Çalışmanın bir başka aşamasında ise şiirlerinden hareketle anlambilimsel sapmaları açığa çıkarmaya çalışmıştır."⁵⁸³ Çobanoğlu, bu çalışmasıyla İlhan Berk'in ilk dönem şiirlerinden son dönem şiirlerine kadar düşünce, dil ve üslupta açığa çıkan yeniliklerini irdeleyip sistemli bir çerçevede şu sonuçlara ulaşmıştır: İlhan Berk'in poetik anlayışında sapma ve deformasyona dayalı bir şiir dili oluşturmada yirminci yüzyıl sanat ve edebiyat akımları, bunların uygulayıcısı olan kimi şairler etkili olmuştur. Batılı kaynakların yanı sıra klasik şiirin seçkin şairlerinin metinlerine, dil ve üsluplarına da zaman zaman atıfta bulunmuştur. Berk'in vezin ve kafiyeden uzaklaşmasında, noktalama işaretlerini bırakıp dizeleri genişletmesinde Whiteman ve Apollinaire etkisi olduğu gözlemlenir. 1950 ile 1970'li yıllar arasındaki şiir dilinde deformasyona varan sapmalara kayış, (sözdizim sapmaları, sesbilim sapmaları, yazım sapmaları, anlam sapmaları gibi) anlamın örtülmesi, aklın ve düşüncenin dışına çıkılması, kutsal mekanlara ve kitaplara göndermeler yapılması gibi unsurlar ön plandadır. Sözcük seçiminde somuttan soyuta doğru

⁵⁸⁰ Şaban Çobanoğlu, *Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk*, (Ankara: Hece Yayınları, 2017), s. 42.

⁵⁸¹ a.g.e., s. 42, 45.

⁵⁸² "**İlk Dönem:** Bireysel Duyuşlardan Toplumsal Gerçekliğe Uzanan Anlatımcı Şiir Dili. **İkinci Dönem:** Şifreli Dil, Usun Ölümü ve Anlamın Örtülmesi, **Üçüncü Dönem:** Şiir Atlasında Nesnelerin Gerçeküstü Dil Oyunları. **Dördüncü Dönem:** Fenomenolojiden Ontolojiye Bakış ve Hiçten Doğan Bir Dilin Çığlıkları. **Beşinci Dönem:** Babil Kule'sinin Yıkılışı ve Reenkarnasyon: Şiirin Toprağında Şairin Kanı ile Yeşeren Yeni Bir Dil." Bkz. Çobanoğlu, a.g.e., s. 22, 23.

⁵⁸³ Belli tekniklerden ve gözlemlediği anlamlardan hareketle Berk'in şiirsel yönelimlerini şu başlıklar üzerinden derinleştirmiştir: "Anlambilim Sapmalarında Gerçeküstücülüğün İzleri, Anlambilim Sapmalarında Nesnelere Bakışın İzleri, Anlambilim Sapmalarında İmgenin Rolü, Alışılmadık Bağdaştırmaların Anlambilim Sapmalarına Etkisi". Bkz. Çobanoğlu, a.g.e., s. 24.

bir ilerleyiş sürecine girmiştir, deformasyonun sınırlarını zorlayan dil anlayışıyla Türk şiirinde büyük bir değişime dikkat çekmiştir.⁵⁸⁴

Berk, 1957'den 1970 yıllara kadar uzanan poetik yazılarında ise özellikle *salt şiir*'i, “şiir için şiir” düşüncesini savunur. Poetik düşüncelerinin uğradığı değişimi bir yazışmasında şöyle dile getirmiştir:

Eskiden şiiri erdemlerin, kısaca düşünlerin yaptığını sanırdım, nitekim 1940 kuşağı da böyle anladı. [...] Ben bildiğin gibi, artık orada değilim, oraya döneceğimi de sanmam. Şiir en az bir on yıldır benim için her çeşit kavramın dışında, kendi buyruğunu kendi süren bir yapı, bir yaratma biçimidir. Düzyazıya karşı düzyazıda anlatılmayanın yanındadır.⁵⁸⁵

Şiirin bir “dünya şarkısı olma yolunda” olduğunu ilk evredeki metinlerinde sıkça vurgular, bu ifadesi ile uluslararası alanda çağın benzer poetik temayüllerini takip edip insanların ortak paydasını yansıtmakta olan şiirleri, çağının sorunlarına yaslanan erdemi ve çabayı yücelten şiirleri kastetmektedir. İlhan Berk, “Sanat ve Ahlak” başlıklı yazısında, sanatın realiteyle iç içe oluşunu, hayata yaklaşmak olarak yorumlar. Her sanat eserinin faydalı olduğunu düşünür, ancak ahlak ve fayda konusunu, sanatın bir gayesi olarak görmediğini de belirtir. İspat etmek sanatın meselesi değildir, aynı zamanda eser ahlak endişesinden de sorumlu değildir. Güzel, sanat eserinin bir unsuru olsa da iyi, sanat eserini yapan bir unsur olamaz, iyi ise faydayla ilişkilidir. Öte yandan ahlak, değişkenlik gösteren bir mefhumdur, ahlaksızlık olarak görülebilen konular ise sanatın çeşitli meselelerinden biridir, bunların yanı sıra, eser bir yönüyle topluma ayna tutma özelliğine sahiptir.⁵⁸⁶

İlhan Berk, Verlaine'ın “her şeyden önce musiki” sözüne atıf yaparak musikin uzun süre şiir planında ön sırada olduğunu belirtir. Ona göre “[ş]iirin bir musiki olduğu fikri, şairi her şeyden önce, kelimeci ve mefhumcu yapacaktır.”⁵⁸⁷ Batılı şairlerin belli bir süreçte musikiyle kurduğu poetik bağların niteliğine dair kimi açıklamalar yaptıktan sonra Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in mısra düzeni içindeki kelimelere verdikleri önemi ve bütün güzelliğinin kelime oyunuyla sağlanacak olması düşüncesini eleştirir. Berk, şiiri sadece musikiden ibaret olarak görmez, çünkü böyle düşünüldüğü takdirde geniş bir atmosfer yaratmak imkânı oluşamaz, daha da önemlisi şiir kitleye seslenemez. Yaklaşık elli yıllık geçmiş olan modern düşünce, musiki meselesini münakaşa konusu yaparak “şiirin musikiden başka bir kıymet” olduğunu gösterir. Berk, musikiyi şiiri meydana getiren

⁵⁸⁴ a.g.e., s. 377-392.

⁵⁸⁵ Berk, *Şiirin Çizdiği*, s. 242.

⁵⁸⁶ a.g.e., s. 42-43.

⁵⁸⁷ a.g.e., s. 38.

elemanlardan biri olarak görür, bu unsurun gerekliliğine bir ölçüde inanır, ancak zannedildiği gibi sadece işitme duyumuza hitap eden bir özellik olmadığını, fikrilerin bilincimize yerleşmesini kolaylaştırdığını belirtir. Musikinin iki işlevini belirtir, fikirlerin duyulmasını sağlama yönü ve hülyevi düşünmemizi sağlayan ritim duygusunun hoş giden yönü.⁵⁸⁸

Şiirde yenilik konusuna değindiği bir yazısında, Mallarmé’ın Dégas’a söylediği “şiir fikirlerle yazılmaz, kelimelerle yazılır” sözüne yer vererek kelime ve mana konusunu ele alır. Bu diyalogdan hareketle, nesirde ve şiirde kelimelerin rolünü gözden geçirir. Bizim edebi anlayışımızda kelimelerin yaygın anlamlarını kaybettiklerini mehtap, gül gibi kullanımlarla kelimeye farklı bir hüviyet kazandırıldığını “resullerin sözleri gibi bin bir tefsire müsait bir hal” verilerek onların sembol olmaya yaklaştırıldığını belirtir. Ve devamında sembolizme ilişkin şu açıklamayı yapar: “Hemen bütün *symbolist*ler kelimeleri çarmıha germişlerdir. Hakiki manalarından soyunan bu kelimeler şiire şairane bir kılıkla sokulmuşlardır.”⁵⁸⁹ Berk, bu durumun şiir için tehlikeli olduğunu düşünür. Çünkü, bu kelimelerin *vital* anlamlarını kaybedip hareketsiz kaldıklarını, şiirdeki durgunluğun, “hayatsızlık”ında buradan kaynaklandığını ifade eder. Bu düşünceler Berk’i yenilik meselesine de götürür; ona göre yenilik her şeyden önce mevzudan gelir, mevzu şiiri yapan mutlak bir unsur olmayabilir, ancak kırılmasını istediği şey, süje ile obje arasında kurulan kaidelere dayalı anlayıştır, hayatla bağlantı kuramayan zihniyetin aşılması gerektiğini, böylece okunma imkanının daha da artacağını belirtir. Bir başka yazısında yine bu konuya ilişkin şunları söyler: “Yeni ve öz şiirin her şeyden önce mevzudan doğacağına inanıyorum. Şiirin mevzuunu Pater’e ve Allah’a inhisar ettiren Bremond safdilden başka bir şey değildir (*poésie pure*). Sanatın hangi nevi olursa olsun, realite ve hayatla alakasını kestiği andan itibaren ölmeye mahkumdur.”⁵⁹⁰ Bununla beraber, şiirde ve romanda asıl mevzunun insan olduğunu da söyler. Yunus Emre’den aldığı “Kaynar denizleyin canım / oynar gemileyenin tenim” mısralarını inceleyerek Yunus’un müşahhas kelimelerine, yani denize ve gemiye işaret ederek somut unsurlarla şiire “plastik unsur” kıymeti kazandırıldığını belirtir.⁵⁹¹

Berk “Yeni Şiir Meselesi” (1939) başlıklı yazısında Batı’da gelişen “yeni şiir” telakkilerinin geçmişini sembolizme götürür, peşi sıra gelişen modern şiir anlayışlarına ve bunların birtakım niteliklerine dikkat çeker. Berk’in Batı şiirine dair öne çıkardığı, önemseydiği ve yenilikçi olarak nitelendirdiği noktaları daha anlaşılır kılmak için Batılı

⁵⁸⁸ a.y.

⁵⁸⁹ a.g.e., s. 44.

⁵⁹⁰ a.g.e., s. 50.

⁵⁹¹ a.g.e., s. 45, 46.

poetik çerçeveyi nasıl ele aldığına da kısaca değinmek gerekir: Sembolizme, ilk karşı çıkış 1890'larda *Romane* Mektebiyle açığa çıkar, bu topluluğun önde gelen ismi Moréas, *Figaro* (1886) mecmuasında yeni şiir hareketlerini duyurmuştur. 1897'de natüralizm akımı kendini göstermiştir, 1904'te ise Dadolphe Lacuzon, "şiiri yaratma bir bütünlüktür, bir sentez işi değildir" yani *L'Integralisme*: tamamiyet ve bütünlük, mottosuyla dikkat çeker. 1906'da açığa çıkan, temsilcileri arasında Georges Duhamel, Charles Vildrac ve Jules Romains'ın yer aldığı *L'unanimisme* ekolü ise sadece şiir sahasında değil, roman ve tiyatro gibi türlere de yayılmıştır. Hayatın basit şekilde ifadesi, katıksız şiir görüşü gibi anlamları olan *ünanimizm* realiteyi süslü bir üslupla değil doğrudan ifade etme düşüncesinden yanadır. Berk'e göre, Birinci Dünya Savaşı sonrasında açığa çıkan "realite ve çabukluk estetiği" modern sanatın ruhunu ifade eder. Sanatın imkanları çeşitli yönlerden genişlemiştir, çirkinin sanat eserine girmesi yeni bir şeydir, bu modern sanatla mümkün hale gelmiştir. Bu genel çerçevede yer alan modern şairler, sanat alanına *déformé* ile adım atarlar, geniş bir atmosfer kaygısı hissederler, belli bir kalıp içinde düşünmezler hem şekilde hem de manada bozmalar meydana getirirler.⁵⁹²

Berk'e göre, Apollinaire şiire yeni bir ruh (*l'esprit nouveau*) kazandırmıştır. Sanatçının, *Alcools* ve *Calligrams* adlı eserlerinde farklı tekniklere rastlanır. Mesela, yağmura ilişkin bir şiirinde, kelimeleri bölmüş ve heceleri alt alta dizerek yağmur atmosferi oluşturmaya çalışmıştır. Onun şiiri anlayışı, plastik görünüşüyle de okura belli hisler vermektedir. Apollinaire, belli sınırlar içinde varlığını sürdüren anlayışlardan sonra serbest şiir düşüncesiyle "lirizme hür bir uçuş" kazandırmıştır. Max Jakob, modern şiir anlayışında "yeni" olmak endişesini taşır; poetik anlayışında garip bir hassasiyet, müstehzi oluş, yeni ve tuhaf bir estetik tasavvur ön plandadır. Jakob, eserleriyle büyük ölçüde Dada'yı hazırlamıştır. Andre Salmon, yeni bir formülle yani "saf bir [natüralist] şiir"le çıkar. Şiire kübizm ve Dada'yı Cocteau getirmiştir, yanı sıra şiiri muasır yeni müziğe bağlamıştır. Dada'nın Fransa'daki öncüsü olmuştur, dada ise yerini sürrealizme bırakacaktır. André Breton'un öncülüğünü yaptığı sürrealizm akımı, metodunu Freud'a borçludur, bu anlayış Valeryen şiir anlayışının rüyayı yazmak için uyanık olma düşüncesinin karşısındadır. Sürrealist, rüyanın gücüne inanır, rüya halini önemser. Breton, sürrealizmin saf bir ruhi otomatizm olduğunu belirtir, ona göre rüya sayesinde hayatın manası başkalaşır. Berk ise bu akıma bir

⁵⁹² a.g.e., s. 32-34.

hayranlığının olmadığını ancak kimi büyük sanatçılara “yeni” endişesini hazırladığı ve şiir açısından yeni bir atmosfer olduğu için önemsedğini belirtir.⁵⁹³

Çağının sorumluluğunu yaşamayan sanatçıyı eski olarak nitelendirir, bunun yanında yeniliği bütünüyle çağına bağlılıkta bulduğunu ifade eder. Çağların daima değiştiğini, dönemin sorunlarını bilip bunların dışında kalmamanın gerekliliğini bildirir. “Yenilik isteği”nin belirli yönleri vardır; beylik konulara ve şiirsel kurallara karşı duyulan bıkkınlık hissi bunlardan biridir. Rimbaud’un “Yeni olmak her şeyden önce bu” sözünden hareketle, birtakım çıkarımlarda bulunur. Bir dönemin gerçeklerini, güzelliklerini ve erdemlerini yeni yapacak olan şey sunuluşları ve başka bir yolla anlatılabilmeleridir. Berk’e göre “yenilik isteği”ne ilişkin bir diğer ele alınması gereken konu da toplumlarda bazen değişime dair bir belirtinin olmayışı, yeniliğin toplumlara göre değişmesi düşüncesidir. Bu da yenilikten söz etmenin mümkün olmadığı düşüncesine götürebilir. Oysaki, birtakım toplumların gerisinde olunsa bile tüm gelişmeler takip edilebilir, sanat bölgesel değildir artık, örneğin sürrealizmin vatani Fransa olsa da etkisi dünyaya yayılmaya başlamıştır. Bu durumda yenilik isteğine karşı konulmaz, özetle, kişi kendisini ikilememeli, sanatta daima farklılıkların peşinde olmalı ve bu isteğe karşı çıkmamalıdır.⁵⁹⁴

“Kötüyü İyi Yapmak” (1955) başlıklı yazısında Berk, şiirin erdemlilik içeren bir yanı olduğunu, kötüye karşı gelme, yolunda gitmeyen şeyleri düzeltme gibi işlevlere de sahip olduğunu belirtir. Aristofanes’in oyunlarının iyiyi ön plana çıkarma hedefini dile getirerek ve birtakım Batılı eserlerden örnekler vererek şiirin sahip olduğu bu gücün ayrıcalığından söz eder. Sanatın yeni düzeyi karşısında şöyle düşünür: “Bir bakıma Gauthier’ler çağı bu. Bir adı da sanatı sözde bir başına bırakma. Hiçbir şeye yaramaması, kısaca.”⁵⁹⁵ Ona göre bu durumda, bir açıdan şiir “düşmanlıklara ve pisliklere” karşı gelme gücünü yitirmekte, sanatçının ise olumsuz durumlara karşı çıkma çabası gitgide yok olmaktadır.

“Şiirde Öz, Biçim Üstüne” (1956) adlı yazısında, “şiir biçimden çok özdür dedim ya, düşünüyorum da, pek o da değil. Öz dediğimiz nedir önce?” Berk’e göre “öz” kısaca, konu olabileceği gibi, çağın kimi ilkeleri, unsurları, erdemleri ve sorunları da olabilir. “Kötü Evlere İnen Balad” başlıklı şiirini yazma serüvenini ve Ankara’nın kötü evlerinde gördüğü güzellikleri şiirleştirme aşamalarını anlatan Berk, şiirin konusu, özü nedir bilmiyorum, der ve ekler: “Onu şiir yapan özden başka bir şey sanıyorum. Biçimi, dili, edası, öteki yönleri

⁵⁹³ a.g.e., s. 34-37.

⁵⁹⁴ a.g.e., s. 104-106.

⁵⁹⁵ a.y.

değil anlayacağınız.”⁵⁹⁶ Berk’e göre şiir, bu unsurların hepsinin katkısıyla açığa çıkar. Bu yüzden, biçim ya da öz işi demek kolay değildir.

İlhan Berk, 1939-1956 yılları arasında kaleme aldığı metinlerde, “dünya şarkısı olma yolunda olma” ifadesiyle şiirin kitlelere seslenmesini dile getirmiş, yanı sıra şiirde hayata ve insana dair meselelerin, doğruluğun ve erdemlerin ön plana çıkması için çabalamıştır. Bunun dışında yine erken dönem poetik metninde “halis şiir” fikrinden bahseder, ancak bunu Brémond’un *poésie pure*’u gibi değerlendirmez, Valery ve Mallarme’in da hayattan uzaklaşan bir şiir görüşüne sahip olduklarını, şiirlerinin az insan tarafından anlaşıldığını belirtir. O, büyük bir kitlenin okumaya devam ettiği halis şiirin “antikitede Homeros’ta, Vergilius’ta, Horatius’ta, 19. ve 20. asır sanatkarlarının içinde, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Lautréamont ve Rilke’de bul[unabileceğini]”⁵⁹⁷ söyler. Onun “halis şiir” kavramı, hayatın dışında sanat olmayacağının imkansızlığını dile getirir. Berk’in metinlerinde bu kavramlardan başka çeşitli poetik kullanımlar ve ifadeler de dikkati çeker. Muharrem Dayanç, “İlhan Berk’te Kavramlaştırmalar” başlıklı yazısında Berk’in kullandığı birtakım kendine özgü ifadeleri, kavramları ve bunların işaret ettiği poetik düşünceleri tespit eder. Onun insana, sanata daha pek çok konunun yanı sıra şiire ve şaire dair orijinal, çarpıcı kavramlaştırmalar ürettiğini belirtir.⁵⁹⁸ İlhan Berk’in kavramlaştırmalarından birisi “çokyönlülük”, “çokseslilik” bahsinde öne çıkar: “Bir konuşmasında, ‘Neden tek elle yazmak? Benim toprağım tek elle yazmaya karşı bir topraktır’ diyerek şiirde ‘tekanlamlılığ’ ve ‘tekdüzeliği’ benimsemediğini dile getiren İ. Berk”⁵⁹⁹ bu düşüncesinin devamında “iki elle, üç elle yazmak” kavramını kullanarak çokyönlülüğe vurgu yapar. Aynı zamanda, bu kavramla biçim’i de kastetmiştir. Örneğin bir konuşmada sorulan soruya şu yanıtı verir: “**İki üç elle yazmak** dediniz. Bundan amacınız ne? Üç dört **biçim**le yazmak demek istiyorum...”⁶⁰⁰ Cansever’in kavramlarından biri de “yapı”dır, biçim ve içerik kelimelerini sevmediğini yerine yapı kelimesini tercih ettiğini şöyle açıklar:

Biçim ve içerik sözcükleri öteden beri bana batmıştır. Bir şeyleri dışarıda bırakıyor gibi gelir. Önce iki ayrı şey gibi düşünmeye yol açar. Değildir aslında. Ama ille de ayıracaksak, biçim yerine **yapı** demek daha doğrudur sanırım... Öte yandan, her şiirin tek bir yapısı vardır. Bu da tektir. Yinelenemez.⁶⁰¹

⁵⁹⁶ a.g.e., s. 107.

⁵⁹⁷ a.g.e., s. 56.

⁵⁹⁸ İlhan Berk’in Daha farklı kavram tespitleri için bkz. Muharrem Dayanç, “Bir Anlatı Doymazının Kavram Sözlüğü: İlhan Berk’te Kavramlaştırmalar” *Bir Yalnız, 100. Doğum Yılında İlhan Berk*, haz. Bahaanur Garan Gökşen, Murat Yalçın, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), s. 136.

⁵⁹⁹ a.g.e., s. 143.

⁶⁰⁰ a.g.e., s. 144.

⁶⁰¹ a.g.e., s. 139.

İlhan Berk, poetik evresinin ikinci aşamasında yani 1956'den sonra sanata ilişkin düşüncelerini ve şiirde yenilik konusunu farklı ilkelerle ifade eder. “Şiir Dili” (1957) başlıklı yazısında şiirde yeniliğin en temelde dile dayalı bir mesele olduğunu, yeni bir şiirin, yeni bir dille mümkün olacağını belirtir. Berk “yeni öz, deyiş, biçim dediğimiz, bir özellik gibi de gördüğümüz nitelikler, ilkeler, öğeler hep gelip dile dayanıyor” der.⁶⁰² Bu bağlamda Rimbaud, Eliot ve Dylon Thomes gibi büyük şairlerin, yeni bir şiir dili yaratmayı başarak şiiri etkilediklerini söyler. Bunu başarmanın iki yolu olduğunu belirtir. “Birincisi, dili öne almak”, yani Türkçeyi yeniden kurma fikrini ortaya atar. Türk şiirinin Batı şiiriyle benzer bir konuma erişmesini ister; bunun için anlam geleneğini kırmak, Türkçe kelimelerin anlamlarını sarsmak ve cümlelerin anlamını değiştirmek gibi yollara başvurulabilir.⁶⁰³

Salt şiirin ilkelerini savunduğu dönemde, şiir üstüne düşüncelerinde belirgin bir değişim gözlemlenir. Şiirini nasıl kurguladığını anlattığı bir yazısında şunları söyler: “Dil soyut bir yolculuğa çıkmıştı. [...] anlamaktan çok, duyurma alanına iyiden iyiye kaymaya başlamıştı. Bunu sözcüklere dek uzatıyordum, soyut sözcükler seçiyordum.”⁶⁰⁴ Berk’e göre yeni bir dönemde şiir, bir serüvenin konusunu anlatmayan, anlamı esas almayan, sadece kendi ereğini çizen bir şiirdir. Yeni şiiri, önceki ya da kimi güncel şiirlerden ayıran özellik, anlam konusu ile kurduğu bağ üzerinden kendini gösterir. Berk, divan şiiri dışında gelişen Türk şiirinin nesir ile daima bir bağlantısı olduğunu ancak bu kullanımlara artık yer olmadığını, bu türden cümlelerin üstünün çizilmesi gerektiğini belirtir.⁶⁰⁵

İlhan Berk, İkinci Yeni akımı üzerine yoğunlaşan eleştirileri dikkate alarak yazdığı “İkinci Yeninin İlkeleri ya da Salt Şiir” (1960) başlıklı yazısında içerisinde bulunduğu akımın ilkelerine dair düşüncelerini sıralarken şiir anlayışına ilişkin ipuçları verir. İkinci Yeni’yi *salt şiir* olarak tanımlar. Öncelikle, İkinci Yeni’nin Garip şiirine karşıtlığını dile getirir, çünkü anlama dayalı şiir anlayışına karşıdır. İlk okunuştaki anlaşılabilen, öyküyü açıkça veren şiire karşıdır, konuyu gizli tutmayı önemser. Şiirin anlamla bağını tamamen ortadan kaldırmaz, yanı sıra “şiiri anlam üzerine kurmamak” düşüncesi hakimdir, ancak yine de “İkinci Yeni anlamsızdır” denemez. Şiirden kesin bir anlam aranmaz, bazıları anlaşılmasa da sevilir, ayrıca “anlamı nedir?” diye düşünülmez. “Anlaşılmamasıyla yiten şiirler çoktur. Bunun için de şiire, ‘ne demek istiyor?’ demek yerine, ‘nedir bizde uyandırdığı duygu’ diye

⁶⁰² Berk, *Şiirin Çizdiği*, s. 113.

⁶⁰³ a.g.e., s. 114.

⁶⁰⁴ a.g.e., s. 186.

⁶⁰⁵ a.g.e., s. 117-118.

bakmak, daha doğru olur. Şiire böyle bakmak ise anlamı gerektiren bir yol değildir.”⁶⁰⁶ İkinci Yeni’nin bir başka önemli ilkesi de “soyut bir şiir dili”ne sahip olmasıdır. Berk’e göre bu konuşma diline karşı bir dildir, göze dayanır. Soyut sözcüklerle kurar şiiri, tamlama ve deyimlerde, bu soyut düşünce daha çok öne çıkar örneğin; kral yalnızlık, ölü bütün, kuşatma kadını, milat soğuğu...⁶⁰⁷ İkinci Yeni, görüntüye önem verir, soyut şiir anlayışı ile görüntü arasında sıkı bir ilişkisi vardır. Bu yeni anlayışta şiir bir görüntü çizse de çoğu kez bir şey anlatmaz. Rene Waltz’ın “görüntüyle düşünen” sözüne dayanarak şiiri görüntü sanatı şeklinde düşünmenin gitgide daha çok yaygın olarak benimsendiğini, anlamı açıkça vermenin coşkuya oluşturmayaacağını belirtir.⁶⁰⁸ Son olarak salt şiir meselesine yer verir, bunu akımın asıl ilkesi olarak görmektedir. Edgar Allen Poe’nun “şiir için şiir” düşüncesine dayanarak salt şiir anlayışını “şiiri düzyazının ilkelerinden kurtarmak, şiiri kendi öz yapısıyla baş başa bırakmak”⁶⁰⁹ olarak yorumlar. Şiirin asıl amacının kendisi olduğunu ve bunun da güzellik duygusu yaratmayla ilişkili olduğunu dile getirir. Berk, bu çerçevede şiirin erdemle ve insancıl olmasıyla ilgisine de değinir. Şiirin erdem, doğru ve gerçekle dolaylı ilişkileri olduğunu ifade eder. Ona göre, şiirde bu öğelerin dolaylı şekilde yer alıyor olması şiirin insancıl olmasına engel değildir, kısaca bu konudaki düşüncesini toparlayıp şöyle ifade eder: “Bir şiir bu insancıl etkiyi yapmıyorsa, bize bunu bir güzellik duygusu halinde duyurmuyorsa, o şiir hiçbir şey yapmıyor demektir. Bunun için insancıl da olamaz.”⁶¹⁰

İlhan Berk poetik anlayışında Batı şiirine dair meselelere, en başından itibaren ağırlıklı olarak yer verir. Fransız şiiri başta olmak üzere Amerikan, İngiliz ve dünya şiirinin önde gelen sanatçılarına ve şiir estetiklerine dair belli konulara değinirken bahsi geçen poetik anlayışları kimi zaman eleştirel şekilde değerlendirir, kimi zaman da yenilikçi katkılarını vurgular. Genellikle kendi poetik fikirlerini, Batı’nın etkili sanatçılarının düşünceleri etrafında ve onların fikirlerini yorumlarken dile getirir.

Turgut Uyar’ın, *Korkulu Uсталık* adlı eserinden hareketle sanatçının poetik konuları ne şekilde irdelediğini, metinlerinde hangi düşünceleri ön plana çıkardığını, ne tür kavramlara önem ve öncelik verdiğini göstermeye çalışacağız. Uyar’ın poetik düşünceleri, ağırlıklı olarak şiirsel alanda yeniliklerin ne türden meselelerle ilişkili olduğunu ele alırken açığa çıkar.

⁶⁰⁶ a.g.e., s. 131.

⁶⁰⁷ a.g.e., s. 135, 136.

⁶⁰⁸ a.g.e., s. 139, 140.

⁶⁰⁹ a.g.e., s. 141.

⁶¹⁰ a.g.e., s. 142.

Şiir sanatıyla uğraşmanın, öncelikle bu sanat alanına saygı duymayı, özveriyi ve istikrarı gerektirdiğini dile getirir. Şiir işinin ciddiyet gerektirdiğini vurgular, nasıl ki doktor olmayan biri ara sıra hastaya bakmazsa şiir de ara sıra yazılamaz. Şiir sanatının gerekleri, değerleri ve meseleleri, kaygıları bilinmediği takdirde yazılanlar sanata bir şey kazandırmayacaktır. Uyar, şiir yazma işini, bir meslek olarak değerlendirir; bunun eğitimle gelişeceğini, didinme, bilgi edinme süreçlerini içerdiğini belirtir. Şiirin bir duygulanma ve bir esinti meselesi olmadığını altını çizer, şöyle devam eder:

En önce bir bilgi, güç edinilir bir yetenek, bir zanaat işi olduğu anlaşılmalıdır artık. Eğer işi ozanlık değilse, eğer şiir günü gününe izlemiyorsa eğer şiire gerçekten saygısı yoksa, eğer ara sıra yazıyorsa, yazdıklarının hiç değilse şiir olmadığını kabullenmelidir kişi. Ozanın çabasına, yıllarca sürmüş didinmesine böylece saygı göstermeyi bilmelidir.⁶¹¹

Şiir yazma işinde, kusursuz ve ustalıkla şekilde yazma fikrinin karşısındadır. “Yanılmayan ozanı iyi ozan bellemiyorum.”⁶¹² Yeniliği getiren şairlerin diğer yandan bu yeniliklerin ustası olma çabasına girebileceğini öngören Uyar’ın bu konudaki poetik fikri şu yöndedir: “Diyeceksiniz ki, zaten böyle olması gerekmez mi? Hayır gerekmez [...] Kendi kendini yıkacak artık. Yazdıkları başkalarının, okuyucuların yine hoşuna gidecek, ama gereği olmayacak.”⁶¹³

Uyar, “Şiir Üzerine Mektup” (1950) adlı yazısında, yeni şiir üzerine yapılan bir münakaşanın ardından eski şiir anlayışını “Boğazın gümüş suları üzerinde ve sedef mehtap altında sızlama” ve “bahtiyar fanilerin maceralarını okumak”⁶¹⁴ olarak tarif edip onun etkisini yitirmiş bir estetik olduğunu vurgular. Öte yandan köyün ve köylünün sefalet içinde olduğunu belirterek, sanat ile sosyal yapı arasında ilişki kurarak yeni şiir üstüne şu açıklamalarda bulunur: “Yeni şiirimizin özelliklerini anlatırken bilhassa dedim, yeni şiirimiz, her şeyden evvel, memleketin ve Anadolu’nun şiiri olmak yolunda ve kaygısındadır.”⁶¹⁵ Uyar, bir soruşturmada sorulan “yenilikten ne anlıyorsunuz” sorusuna ise “çağına bağlı kalmak” yanıtını vermiştir.⁶¹⁶

Uyar’ın “Çıkmazın Güzelliği” (1963) adlı yazısında değişimle ilişkili meselelere ve “çıkılmaz” şiir açısından bir imkân olabileceğine yer verir. Uyar’a göre çıkmaza girmeyen divan şiiri son dönemlerine doğru sarsılmaya başlamıştır, çünkü toplumun dinamikleri

⁶¹¹ Uyar, *Korkulu Ustalık*, s. 66.

⁶¹² a.g.e., s. 82.

⁶¹³ a.g.e., s. 26.

⁶¹⁴ a.g.e., s. 18.

⁶¹⁵ a.y.

⁶¹⁶ a.g.e., s. 428, 429.

değişmiş, çıkmaza giren insan faktörü açığa çıkmış ve eski kullanımlar “şiiirin imkanlarına dar gelme”ye başlamıştır. İnsan ilişkileri ve sorunları, insana bakış gitgide değişmektedir. Dolayısıyla bu ortama yeni kavramlar eklenecek, şiire yüklenen anlamlar da bu ölçüde farklılaşacaktır. Uyar, en başta toplumun, insanın ve insana ait sorunların git gide değiştiğini, bu noktada değişen şiiri takip edip eskimenin farkına varmayı ve bilgi sahibi olmayı salık verir. “1930’un eksik idealizmi, 1940 realizmi ile bugünün insanını betimlemek mümkün değil. Evet şiir çıkmazda. Çünkü insan çıkmazda. [...] bu çıkmaz; bilince, bilgiye, uygunluğa, çağdaş şiire ve insana yeni bir imkandır.”⁶¹⁷

Uyar, Türk şiirinin belli bir dönemde benzer bir kalıba girdiğini belirtir; 1940 kuşağı bu kalıpcılığı yıkmak için oldukça uğraşmıştır, ancak şiirlerin geometrik kalıpları dahi birbirine benzemektedir. Şiirin mevcut durumunu “donukluk, hazırlopçuluk ve birörneklik” olarak nitelendirir. Ölçü ve uyak kullanmama, “mızımız adamı söyleme”yi bir yenilik ortaya koymak olarak görülmüştür. Dolayısıyla okurlar da yeniliği bu şekilde algılayıp benimsemişlerdir. “Yenilik buydu, bu kadardı, bundan sonraki yeniliği anlamak istemiyorlardı. Bir bölüm ozanlar da istemediler.”⁶¹⁸ Uyar, yılların alışkanlıklarıyla, ustaca ve ölçülü-biçili şiir yazma işine karşı çıkar. Birkaç istisna sanatçı dışında “yenilik” üstüne yeterince düşünülmediği için kaygılıdır: “Alışılmış biçimler, ozanları, ister istemez alışılmış özlere götürüyor [...] çoğunda bu biçim ve öz kaygısı bile yok. Böyle bir sorun yok onlar için.”⁶¹⁹

İkinci Yeni’nin temel nitelikleri hakkında sorulan soru üstüne Uyar, “İkinci Yeni”nin iyi bir isimlendirme olduğunu ancak onu kullanışlı bulmadığını belirtir. Ona göre, sanatta yeniliğin arkası kesilmez, bu durumda sayılar yetersiz kalabilir. Ayrıca, Orhan Veli’nin şiir anlayışının mevcutta henüz canlı olsa da eskime aşamasına geçtiğini vurgular. Bununla birlikte İkinci Yeni’nin hala belirgin bir şekilde öne çıkmadığını düşünür, çünkü anlaşılması güç bir şiirdir.⁶²⁰ “Evrimini usluca tamamlarsa, güç sevicecek ve kolay unutulmayacak [bir] şiir.”⁶²¹ Uyar, İkinci Yeni hareketini bir devrim olarak görmez, bu gelişimini bir evrim olarak nitelendirir.

Uyar, bir paradigma değişiminde şiirin ne şekilde dönüştüğünü, İkinci Yeni kuşağının yenileşme tutumu üzerinden değerlendirir. Bu kuşağın çıkışını büyük bir yenilik olarak görmediğini ifade eder, öte yandan topluluğun yenileşmeye gitmesini “kötü şairlerin elinde

⁶¹⁷ a.g.e., s. 352.

⁶¹⁸ a.g.e., s. 41.

⁶¹⁹ a.g.e., s. 42.

⁶²⁰ a.g.e., s. 433.

⁶²¹ a.y.

yozlaşan bir akımı, bir şiiri, bir geleneği kurtarma”⁶²² edimi olarak görür. İkinci Yenicilerin, yeni bir şiire gereksinim duyduklarını; benzerliklerindeki en esaslı özelliğin ise şiire haysiyet, güç ve tazelik kazandırmak için ortak bir niyetle çabalamak olduğunu belirtir. Ona göre 1940 kuşağı yüzeysel de olsa savaşın şiirini kaleme almıştır, ancak devam eden süreçte, yani 1946’dan sonra da savaş sonu psikolojisinin çeşitli şekillerde etkisini sürdürüyor oluşunu eleştirir. Çünkü, değişen yaşam algısı geçmişin şiirsel verileri ve imkanlarıyla değerlendirilmemelidir.⁶²³ Yenileşmeye dair birtakım değerlendirmelerini genel bir çerçevede gözler önüne serdikten sonra şu önemli poetik tespitini dile getirir: “Şiir, edebiyatımızda belki de ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünölmeye başlanıyordu. Bugünün şiirine dikkatle bakacak bir göz, bütün iddiaların tersine onda, baskın değerin, ögenin dil değil us olduğunu görecektir.”⁶²⁴ Uyar’a göre İkinci Yeni’yle birlikte şiirde değışen bir eksen vardır, yeniliğın ekseni dil ve biçim sorunlarının ötesine kaymıştır, çünkü şiirsel alana yeni meseleler eklenmiş, yeni duyuş ve bakış açılarıyla poetik alan tekrar şekillenmiştir.

Uyar, İkinci Yeni’nin çıkışına dair düşüncelerini kaleme aldığı “Şiirimizde Eski Bir Yeni” (1957) adlı yazıda, yeni bir akımla karşı karşıya olduklarını ifade eder. Muzaffer Erdost, İkinci Yeni’ye ilişkin bilgi verip onu savunmaktadır, Erdost’un *Pazar Postası*’nda çıkan “Bir Şey Söylemeyen Şiir” adlı yazısından yola çıkan Uyar, yazıdan aldığı birtakım çağrışımlarla şu açıklamayı yapar: “Bu ad bile, bu yeni anlayışı aşağı yukarı tanımlıyor. Anlamlarından soyulmuş kelimelerle yeni bileşimler kurmak, dolayısıyla konuşma dilinden ayrı bir şiire varmak [...] şiiri duygudan, düşünceden kurtarmak”⁶²⁵ Uyar, bu düşüncelerle birlikte Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak* önsözüne değinir, önsözü tartışarak kendi poetik anlayışına dair birtakım açıklamalarda bulunur. Rifat’ın, şiirin bir anlama bağılı olmaması düşüncesini, bir ilke olarak vermesini eleştirir. Bu düşüncenin yeni bir doğru olmadığını dada, sürrealizm ve leterizmin de benzer düşünceler taşıdığını belirtir. “Bütün bu akımlar, tek başlarına birer değerler bütünü haline gelediler, denediler, başka köklü akımları beslediler, işlevleri bitti.”⁶²⁶ Burada Uyar’ın itiraz ettiğı nokta şiirin muhakkak bir anlama bağılı olup olmaması konusu değildir, şairin bunu ilke haline getirmesine ve şiirde görüntü meselesini fazlaca öne çıkarmasına itiraz eder. “O, görüntüleri şiirin amacı haline getirmiş.

⁶²² a.g.e., s. 440.

⁶²³ a.y.

⁶²⁴ a.g.e., s. 440, 441.

⁶²⁵ a.g.e., s. 43.

⁶²⁶ a.g.e., s. 44.

Şiirin bütün değeri, ‘konuşma dilinin gündelik düzeninde’ yaptığı değişikliğe bağlanıyor.”⁶²⁷ Ona göre, şiir bir anlam sanatıdır, belki konu ve anlam resim ile musikiye sonradan girmiş olsa da şiir bu unsurlardan vazgeçemez. Uyar, anlam bir tarafa bırakıldığında kelimelerin yan yana getirilmesiyle oluşan değer ölçüsünün ne olabileceğini sorgular. “Kişinin aklına ister istemez musiki geliyor. Seslerin uyuşmasının verdiği düzen denge yahut. [...] aslında şiirin gayesi de musiki değildir zaten.”⁶²⁸ Anlamdan uzaklaşan, bir şey söylememe kaygısı duyan şairin boşluğa ve düzensizliğe gideceğini belirtir. İkinci Yeni’nin, yeni bir şiir dili kurma işi, birtakım uydurulmuş kelimelerle değil, kendine özgü sağlam bir dünyası olan, hayatı çözümleyebilmiş bir ozanın kendi bakış açısından kelimelere kazandıracağı anlamlarla gerçekleşecektir.⁶²⁹

“Açık-Kapalı Şiir” (1956) başlıklı metninde Uyar, şiir anlayışının “kapalı şiir” olarak nitelendirilmesi üzerine kapalı ve açık şiirin vasıflarını sorgular. Bu ayrımı gereksiz ve çocukça bulmaktadır, yine de konuyu açıklama çabasına girecektir. Açık şiir, ne dediği açıkça belli olan, kuruluşu düzgün ve dili açık, anlaşılır şiirdir. Kapalı şiir ise özünü kolayca vermeyen, “çapraşık, dili düzenbaz” bir şiirdir. “Çoğu zaman şiirin bütününe giremeyen birtakım düşülmeler sokuşturur, bir şiir söyler. Okursunuz ya anlarsınız ya anlamazsınız ya da uzak yakın bir şeyler sezersiniz.”⁶³⁰ Kapalı şiir yazma isteğini, “insanoğlunun birtakım karanlık, aslına varamadığı şeyler” duyabilmesiyle ilişkilendirir. Bu tür şiirlerin kendini sezdirmediğini ve şiir anlayışımıza yeni özler getirdiğini söyler.

Şiirde anlam konusunu önemseyen ve bu konuyu birkaç poetik metninde ele alan Uyar’ın, anlama ilişkin düşüncesi genel olarak şu şekildedir: “Anlamsız şiir tutmadım. Anlamsız da güzel şiirler yazılacağına inanırım, kişioğluna güvenim sonsuz. Ama anlamsız şiire inanmam. Hiç değilse bana göre değil”⁶³¹ “Anlam Sancısı” (1958) yazısında Uyar, hece şiirinin de tahkiye mantığından, fikir sahibi görünme uğraşından kurtulamadığını söyler. Ona göre, şiirimizde anlam üstüne düşünüp okuru bu konuda düşünmeye, kuşkulandırmaya davet eden ve anlamı yerleşik düzeninden çıkarmak için uğraşan ilk şair Ahmet Haşim’dir. Ancak Uyar, onun anlam anlayışını da gelişmiş bulmaz, “biraz ilkel” olarak nitelendirir, Servet-i Fünun şiirinden ve Fikret’ten kaçma olarak görmektedir. Haşim’in, anlamı “kelime ilişkilerinden, görüntü tazeliği ve kişiliğinden, böylece sağlam kurulmuş bir biçimden arta

⁶²⁷ a.y.

⁶²⁸ a.g.e., s. 45.

⁶²⁹ a.y.

⁶³⁰ a.g.e., s. 32.

⁶³¹ a.g.e., s. 178.

kalan hava” olarak gördüğünü ifade eder.⁶³² Uyar, çağdaş ve güncel bir sorun olan anlamsız olma isteğini değerlendirirken şöyle der: “Anlamamakla, anlaşılacakla, anlamsız olmayı bir tutmadığımı söyleyeyim ilkin [...] Anlamı önemsememek başka, anlamsız olmak başka diye düşünüyorum.”⁶³³ O, bir ozanın anlamı önemsememesini anlaşılır bulur, ozan sezgi ile güzelliğe odaklanarak anlamsızlığa gidebilir; burada vurgulanan şey, ozanın esas amacının ve kaygısının anlamsızlık olmadığıdır. Tahkiye edasına ve mantık düzenine gidilmemesi gerektiğini yine vurgular. Şiire ozanın kendi kişiliğini ve yaşamasını katması gerektiğini söyler. Ona göre ozan bilgisi ve sezgisiyle, “her türlü mantık düzeninin, anlam sınırının; hatta biçimin bile dışına çıkacaktır elbet.”⁶³⁴

Yeni şiiri anlamama sorunsalı ve bu konuda öne çıkan eleştirilerin sürekliliği üstüne Uyar şu açıklamayı yapar: “Anlaşılan bu, her çağda, her yeni kuşağın başına gelecek. Bu anlaşılacak engeli.”⁶³⁵ Uyar, şiiri anlama olgusu ile yerleşmiş şiir anlayışı ve değerlerini kaybetme korkusu arasındaki ilişkiye işaret eder. Ona göre, yeni şiir anlayışı hiçbir dönemde şairine bu kadar bağlı olmamıştır, o şiiri anlamanın şairin kişisel yaşamına girmek demek olduğunu ve bunun da kolay olmadığını belirtir. Ayrıca anlamanın yaşama düzeni ve alışkanlık konularıyla da ilişkisi vardır. Nasıl ki günlük yaşamımıza ait bir düzen değişince gizli bir rahatsızlık duyarsak şiirdeki değişimlerde tedirginliğe düşürebilir. Yeniyi anlamaya çalışmak zorlayıcıdır, çaba gerektirir. Şairi yeniliğe götüren dürtü ise bir şeyi anlamak veya anlatmak değil bir güzellik sezgisidir. Eğer şair bir güzellik sezinlerse onu şiirleştirmek için çabalayacaktır. “Gitgide ozan, kendi yeniliğinin, kendi özel görüşünün, kendi değerlerinin kalıplarını kurar ve şaşarsınız, sonunda anlaşılır.”⁶³⁶

Uyar, Max Jakob’un “somutlayınız” sözüne dayanarak şiirde öykü meselesine değinir. Ona göre şiir yaşama ile bağını yitirmemeli, ozanın gizli açık bir öyküsü ya da onu şiir yazmaya iten bir öyküsü olmalıdır. Bu öykü çoğu kez şiiri gizliden besler ve ona yön verir. “Bizim hemen bütün güzel şiirlerimiz bir öyküden, kimi zaman kısacık, anlık, kimi zaman büyük derin bir öyküden çıkıp gelmişlerdir.”⁶³⁷ Uyar, şiirde gizlice gelişen, içe sindirilmiş olan öyküye karşı olmadığını ifade eder. Şiirin anlatılmaz bir yapısı olduğunu yine de “en soyut şiirin bile, anlatılabilir veya anlatılamaz bir öyküsü”nün olduğunu söyler. Çünkü kelimelerin anlam yükleri ve çağrışımları vardır ve ozan istemese de bu çağrışımlar

⁶³² a.g.e., s. 166.

⁶³³ a.y.

⁶³⁴ a.g.e., s. 168.

⁶³⁵ a.g.e., s. 131.

⁶³⁶ a.g.e., s. 134.

⁶³⁷ a.g.e., s. 98.

okurun aklına birtakım öyküler getirecektir. Şiirde öyküyü kötülemediğini ancak şiirde ona bağlı kalmanın artık tercih edilmediğini belirtir. Özellikle, Orhan Veli'nin tahkiye anlayışına bir tepki duyulmaktadır, Uyar'ın deyişiyle “taze şiir” öncelikle bu yönüyle kendinden önceki şiir anlayışlarından ayrılır. “Şiiri anlama, öyküye, konuya bağlı olmaktan kurtarıp dilin, özel bir dil ve mısra yapısının eline gücüne bırakmak, ozanlarımızın şimdiki çabası.”⁶³⁸

Türk şiir geleneğinde belli konular örneğin; keder, ölüm, hasret üstüne şiirler yazılmış ve bu şiirlerin çoğu ortalama birtakım tasvirler yapan şiirler olmaktan öteye geçememişlerdir. Uyar'a göre şiirdeki konu, ozanın dışında kalmıştır, ozanın yaşamasına hüznün girememiş dolayısıyla tıpkı divan şiirinin beyitlerinden şairlerin kişiliklerine varmak nasıl güçse benzer şekilde bu şairlerin şiirlerinde bir kişilik sezinlemek de güçtür. Başka bir deyişle, “konu, kendi yaşamasıyla ilintili ufak tefek, belli belirsiz, iyi kötü bir öyküye bağlanamadığı için dışarıda, boşlukta, bir konu olarak boşlukta kalmıştır.”⁶³⁹ Yanı sıra toplum değiştikçe, şiirin konuları da değişmiştir; hüznün, ayrılık ve keder gibi konular terkedilmiş; insan sevgisi, kaçmak duygusu, esenlik özlemi gibi konular kendini göstermeye başlamıştır.⁶⁴⁰

Uyar, şiir anlayışında öz konusuna ayrı bir önem vermiştir. İkinci Yeni'nin durgunluğundan bahsederken şu düşünceler içindedir: “Büyük yanılla biçimde başlayan, hatta bu yönde biraz zorlanan yenilik, kendine daha uygun öz'ler, daha kalıcı, gelişini daha çok haklı çıkaracak özler aramanın sıkıntısı içindedir. Ve bir bakarsınız bu öz'ler hazırdır, kendilerini zorlamaktadır.”⁶⁴¹ Türk şiirini değerlendirirken, şiirimizin asıl büyük tarafının insani öz'lerle kurduğu ilişkisi olduğunu belirtir: “İkinci Yeni'nin içinde yahut dışında, hemen bütün başarılı kitaplar, bu çabanın, bu kaygının izlerini taşımaktadır.”⁶⁴²

Edip Cansever, poetik metinlerinde genel olarak yeni şiir anlayışının niteliklerini, özelde İkinci Yeni şairlerinin şiir estetiğine dair gelişmeleri dikkate alarak kendi poetik düşüncelerini ayrıntılı olarak açıklamaya çalışan bir şairdir. Cansever'le yaptığı bir konuşmada Erdal Öz, ona şiirde soyutlama konusuna ilişkin bir soru sorar. Cansever, “soyuta varmak, o akımı benimsemek, ozanın yapıtını kurarken araç seçmesidir, bence” diyerek güzele ilişkin uğraşlar arasında “soyut”un yeri olduğunu belirtir. Bununla beraber, kendi döneminin soyut şiiri için şunları söyler: “Günümüzün özentisi. Yenilik değil değişiklik. Bir

⁶³⁸ a.g.e., s. 89.

⁶³⁹ a.g.e., s. 95.

⁶⁴⁰ a.g.e., s. 96.

⁶⁴¹ a.g.e., s. 317.

⁶⁴² a.g.e., s. 316.

moda daha doğrusu.”⁶⁴³ Soyutlamayı savunanları ve soyut yapıtları eleştirenlerin birbirlerini itham etmesini eleştirir. Bu düşüncelerin ardından şiir anlayışına ilişkin şu açıklamayı yapar: “Şiir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır en önce. [...] Soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını dökenleri de salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar dizenleri de anlamıyorum ben.”⁶⁴⁴ Daha sonra geniş bir açıdan bakıldığında sanat eserlerinin zaten birer soyutlama olduğunu belirtir. Öz’ün bir sorusu da Cansever’in şiirlerindeki makine dünyasının verilerine ilişkindir. Sözelimi, “Uçaklı gök”, “Aşkın radyoaktivitesi”, “Güzel atomların yaptığı ayak” gibi teknik veriler içeren imajlar hakkında Cansever şöyle der: “Toplumun gereksinimleri beni makine dünyasını çözümlemeye, onun şiirini yapmaya götürüyor. Biz, bilimin en gelişmiş çağındayız [...] insanların uzayı düşünmesi, günlük işleri sırasına giriyor artık.”⁶⁴⁵

Fethi Naci, Cansever’le yaptığı bir görüşmede soyutlama konusunu açarak şu soruyu sorar: “Yenileşen şiirde soyutlamaya gidiş eğiliminin nedenleri nedir sence?” Cansever, soyutlamayı çok yanlılık olarak nitelendirir, bir bakıma gerçeğin anlatımıdır, ona zenginlik kazandırmanın bir yoludur. Bunu sağlamanın yolu da sözcüklerin ve deyimlerin en soyut haline gidebilmekten geçer, ona göre bu durum bir uygarlık sonucudur. “Varlıklar yeni özellikler kazandıkça, soyut sözcükler de aynı oranda artacaktır. Ama şairin işi burada bitmiyor. Onun işi soyutu somutlamaktır.”⁶⁴⁶

Talat Sait Halman soyut şiirin asıl amacının, kendisi olduğunu belirtir. Soyut şiir, duyu ve akılla algılanan somut gerçekliği ve tikel özellikleri vermek yerine, bunların tümelliğini hayal gücüyle bulup kavramlar halinde şiir zeminine getiren bir şiir türüdür. Felsefeyi kendine bir amaç olarak seçmese de bir araç olarak kullanır. Öte yandan, bu şiir türü somuttan tamamen de ayrılmaz, çünkü soyut algı hem tikelle hem de dış dünyanın nesnel gerçeğiyle ilişkilidir. Bir açıdan, bütün şiirler farklı yönleriyle soyuttur, şiir dilinin unsurları (eğretilmeler, imajlar...) soyut niteliktedir. Soyut şiirin belirleyici özellikleri şunlardır: “soyutluğun yoğunluk ölçüsü, soyutu kullanıştaki bilincin derecesi.” Soyut şiirde, şairin benliği tamamen silinmez, seyrek görülür, genellikle de şiirin dışındadır. Şair gerçeği tek görmez, gerçekleri akıl ve hayal gücünün etkisiyle soyutlama yoluyla verir. Kişisel

⁶⁴³ Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 209.

⁶⁴⁴ a.g.e., s. 209.

⁶⁴⁵ a.g.e., s. 210, 211.

⁶⁴⁶ a.g.e., s. 230.

heyecan gibi duygular bu şiirde ön plana çıkmaz, felsefi ihtimaller ve şiirin kendisi ön plandadır.⁶⁴⁷

Halman'ın tanımına göre bu şiir anlayışında, gerçekliğin tümelliği kavramlarla şiir zeminine getirilir, şairin benliği şiirin dışında bırakılır, ayrıca duygular değil şiirin kendisi ve felsefi ihtimaller ön plana geçmiştir. Ancak Cansever, soyut şiir konusunun felsefi derinliğine fazla odaklanmaz, soyutlama ve şiir bağlamında somut-soyut meselesi üstüne fikir yürütürken meseleyi daha farklı bir boyutta ele alır. Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın soyutu somutlayan şairler olduğunu söyler. Şiirsel olanakların daha çok soyutlama ile geliştiğini belirtse de ona göre, “somutlama”dan bahsetmek şiiri konuşmak demektir: “Çünkü somutlamaktır şiir.”⁶⁴⁸ Şiiri sınırlamamak düşüncesinden hareketle Cansever, soyut-somut konusunu bu kez şu şekilde değerlendirir: “Filozof kavramlara yaslanır, alabildiğine soyutlar; sistemini katılaştırınca bir mutluluğa erişir. Şair ise somutlayacaktır durmadan. En çok yaşamla ilgilidir de ondan. Kısaca, şairin düşüncesi şiiridir, diyebilirim.”⁶⁴⁹

Bir görüşmesinde Cansever, “şiirin işi, soyutu somutlamaktır”, demiştir, bunun üzerine bir başka görüşmede yine bahsi geçen konuya ilişkin düşünceleri sorulmaktadır. Cansever bu kez şu açıklamayı yapar: “Eliot'un, duygulara, düşüncelere, heyecanlara “nesnel eşdeğer bulma” kuramıyla da bağdaşabilir bu söz.”⁶⁵⁰ Bu konuyu metinlerinde fazla derinleştirmese de Eliot'un *objective correlative* (nesnel karşılık) kavramından yola çıkarak bu estetik fikri poetik anlayışına kazandırmıştır. Eliot bu kavramı şöyle tanımlar: “Ruh halini bir sanat biçimi olarak ifade etmenin tek yolu, bir nesnel karşılık bulmaktır. Başka bir deyişle, o “belirli” ruh halinin formülü olacak bir grup nesne, bir durum, bir olaylar zinciri.”⁶⁵¹ Eliot, “Hamlet and His Problems” başlıklı denemesinde Hamlet karakterinin davranışına ilişkin sorunlardan söz eder. Eleştirmenler genellikle oyun yerine Hamlet'in karakterine odaklanmış, çünkü hislerini anlayamamış, bu yüzden onu çeşitli şekillerde yorumlamışlardır; bu da oyun kurgusu içinde Hamlet karakterinin ruh hallerini tasvir ederken yeterli “nesnel karşılık”lara yer verilmemesinden kaynaklanır.⁶⁵² Engin Sezer, nesnel karşılık kavramının bir kaynağının da sembolizm olduğunu ifade eder. Çünkü Fransız sembolizminin temel ilkelerinden biri duygunun nesnelleştirilmesidir, sözgelimi Mallarme

⁶⁴⁷ Talat Sait Halman, “Soyut Şiir”, *Çiçek Dürbünü, Edebiyat ve Kültür Yazıları*, (Ankara: Hece Yayınları, 2008), s. 186-194.

⁶⁴⁸ Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 231.

⁶⁴⁹ a.g.e., s. 229.

⁶⁵⁰ a.g.e., s. 247.

⁶⁵¹ (Akt.) Engin Sezer, “Nesnel Karşılık Üzerine-I”, *Hece* 159 (2010), s. 128, 129.

⁶⁵² a.g.e., s. 124, 126.

poetik yönelimiyle sıradan nesneleri kullanarak onlardaki gizli ruh halinin bazen çağrışım ya da deşifre edilme yoluyla çözülüp açığa çıkacağını belirtir.⁶⁵³

Yeni şiir ve taklit ilişkisi arasında gerçekleşen ilişkinin konumunu sorgulayan Cansever, uygarlık çizgisini doğru takip edip kendi olanaklarını keşfetmekle “gerçek yeniliğe” ulaşılacağını söyler. Ona göre öykünme, aynı çizgideki uygarlıklar için söz konusudur. Bir Türk şairinin, tamamen başka bir uygarlık anlayışına sahip olan Batılı şairi nasıl taklit edebileceğini sorgular. Batıdan kimi sanat unsurlarını almanın ve bunu kendi gerçeklerimize dönüştürmenin bir etkilenme olduğunu belirtir, bu etkilenmeyi ise şiir açısından doğal görür. Yanı sıra Türk şiirinin de Batı’ya kaynaklık edebilecek bir seviyeye gelmesini beklediğini belirtir.⁶⁵⁴

Cansever, şiirlerinde ve metinlerinde “ya da” bağlacını sıklıkla kullanması üstüne poetik anlayışına ilişkin birtakım açıklamalar yapmıştır. Cansever’in ifadesiyle “önceki şairlerin dünyaya bakışlarında bir kesinlik” dikkat çeker ve her şeyi çözmüş gibi bir hal içindedirler. Bir konuyu alıp onu işlerken dünyayı yorumlama şekilleri ise bir donma gibidir. Daha sonra bu şiir tutumuna dair düşüncesini şöyle yorumlar:

Oysa ben sürekli olarak kavrama halinde sayıyorum kendimi. Onların öz birliğine karşı bütün içinde bir çeşit konular birliği... Şairin dünyasını çizmek için şiirine gereç olarak aldığı yaşantı ayrıntıları... Bunları şiir düzeni içinde sıralarken “ya da” kendiliğinden çıkıyor ortaya. Şiirin mısraları arasında kopukluk var gibi görünmesi de bu durumdan ileri geliyor.⁶⁵⁵

“Şiiri Şiirle Ölçmek” (1961) başlıklı yazısında Cansever, kimi yazarların ve eleştirmenlerin şiire getirdikleri eleştirileri, şiiri değerlendirme ölçütlerini tartıştıktan sonra özgün bir poetik öneride bulunur: “Bence şiiri değerlendirmek bakımından tutulacak en iyi yol şu olmalıdır: Şiiri şiirle ölçmek... Yani şiire, salt iç tepkilerimize uyarak değil de, tarihin, yaşadığımız çağın, belli bir şiir geleneğinin, okuduğumuz şiir sayısının, edindiğimiz şiir ekininin aracılığıyla bakmak gerekir.”⁶⁵⁶ Cansever’e göre, şiiri şiirle ölçme işini başaranlar, yeni bir şiir karşısında nasıl bir yol izlemesi gerektiğini bilir, onlar “bir şiiri bir başka şiirle, bir çağın şiirini başka bir çağın şiiriyle, hatta bir ülkenin şiirini başka bir ülkenin şiiriyle oranlayabilecek kimselerdir.”⁶⁵⁷ Daha önce karşılaşmadıkları bir yapıyı, deneyimledikleri

⁶⁵³ Engin Sezer, “Nesnel Karşılık Üzerine-II” *Hece* 160 (2010), s. 56, 57.

⁶⁵⁴ Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 232.

⁶⁵⁵ a.g.e., s. 229.

⁶⁵⁶ a.g.e., s. 132.

⁶⁵⁷ a.g.e., s. 133.

şiiir yapılarıyla kavrayıp değeriendirirler. Bu sayede, şiiirin gerçeki yapısını, düzenini, değışen ve değışmeyen yönlerini kavrar, bir temele sahip olan yeniliğı fark ederler.

Edip Cansever, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözünü eleştirdiğı yazısında, bu poetik metni belirli yönlerden irdeler ve fark ettiğı çelişkileri tespit edip eleştirirken kendi şiiir anlayışını da öne sürer. O. Rifat'ın “Bir kelime sanatı olan bu yüzden de bir görüntü sanatı olan şiiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, anlamla da bağlantısı kalması istenemez”⁶⁵⁸ cümlesini inceleyip düşüncelerini tutarlı ve tam olarak açıklayamadığını belirtir. Cansever'e göre Oktay Rifat, bu metniyle yeni şiiirin savruk ve yarı anlamsız tarafını ele almıştır. “Oysa, şiiirimizin bu gelip geçici durumu, daha önceki kuşağın o aşırı sadeciliğine karşı bir çıkış olarak bellemek gerekirdi. Bence er geç, olumlu bir sadeliğe gidilecektir gene de.”⁶⁵⁹

“Anlamsız Anlamak” (1959) adlı yazısında Cansever, yeni şiiirin anlamsızlıkla suçlanmasına karşılık şiiir anlamak üzerine birtakım düşünceler ileri sürer. Ahmet Haşim'in anlaşılmalıktan çektiğini, Orhan Veli kuşağının da şiiir anlayışının çoğu defa anlaşılmalıdığını belirtir. Bu noktadan hareketle, anlaşılmalı şiiir ile anlamsız şiiir arasındaki farkı açıklamaya gider: “Aradaki ayrım büyük. Çünkü anlaşılmalı şiiirin bir anlamı olacağından umudunuz vardır. Bugün olmazsa yarın deyip avunursunuz”⁶⁶⁰ Cansever, anlamak sorununu ele alarak konuyu derinleştirir. Şiiir üstüne düşünme eylemini şiiiri anlamakla bir tutmaz. Ece Ayhan'ın “neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara” mısrasının anlamsız olduğunu ancak bir şiiir anlamak için onun olay düzenine başvurmak gerektiğini belirtir. “Şiiirin düzeni en önce dildir; dilin şiiirsel bir yapıya uygulanması, geliştirilmesidir. Yukarıdaki mısra yüzde yüz bir dil ustalığı, bir dil düzeni taşıdığına göre, onu anlamamak için hiçbir sebep bulunmaz.”⁶⁶¹ Bu açıklamasının ardından şiiiri sadece bilimsel yöntemlerle anlamaya çalışmanın yetersiz olacağını söyler. Ona göre anlamsız olarak nitelendirilen bir şeyi anlamak için yetenek, alışkanlık, şiiire sokulmak, şiiir dünyasında yer almak gerekir, kısaca çabalayarak şiiirle yakınlık kurma işi öğrenmelidir.

Cemal Süreya, poetik anlayışında “yeni şiiir davranışı”nın meselelerini irdeler. Yeniliğin tarihi gelişimine ilişkin bazı poetik anlayışlara dikkat çeker. Türk şiiirinde yeniliğı Nazım Hikmet'le başlatır. Ona göre Nazım Hikmet, serbest yazışa geçişin erken aşamalarında zorlama seslerle ritim kurmaya çalışır. Tutarlı ve içten bir dil anlayışı

⁶⁵⁸ a.g.e., s. 100.

⁶⁵⁹ a.g.e., s. 105, 106.

⁶⁶⁰ a.g.e., s. 111.

⁶⁶¹ a.g.e., s. 112.

geliştirememiştir, ancak sonraları dil beğenisi ile konuşma dilini kalkındırır, coşku dolu bir zenginlik ortaya koyar. Serbest anlatıma geçerken şiir diyalektiğini yaratır, “ayrıntılardaki simetri”yi yıkar. Süreya, Nazım Hikmet’i bir yeniliğin habercisi olarak nitelendirir, şiirdeki asıl yeniliğin ve metamorfozun Garip şiiriyle başladığını söyler.⁶⁶² Orhan Veli ve arkadaşlarının sosyal hayatın olanaklarına yönelmelerini, yaşamın sıradanlıklarını poetik düşünceye yerleştirmelerini şu ifadelerle açıklar: “Şiiri insan içine çıkardılar, şiire kasket giydirdiler, şiire elma yemeyi öğrettiler. Sokaktaki adamın şiirine yöneldiler.”⁶⁶³ Garip’le gelişen yeni şiirin iki temel özelliği vardır: “Önce şiirin temeli ve evrensel sorunlarını harmanlayan genel bir yenilik niteliği, sonra belli bir şiirsel tutumu yüklenmiş özel bir akım niteliği.”⁶⁶⁴ Bir akım ve genel bir yenilik olan Garip hareketinin şairlerinden, ürettikleri yeniliğin benzer havasını sürdürmeleri beklenmiştir. Oysa burada asıl önemli mesele, “şiirin bağımsızlık savaşı”dır. Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, yeni olanakları iyi şekilde değerlendirmişlerdir. Süreya’ya göre, o dönemin diğer şairleri de farklı şiirsel olanaklara yönelmiş olsalardı, “serpilmiş yapıtlar” açığa çıkacak ve şiirin yolu daha açık olacaktı.⁶⁶⁵

Süreya, “yeni şiir davranışında halledilmesi gereken çok mesele olduğunu” ifade eder ve bu bağlamda kimi temel kavramların anlaşılır olmasını önemser: “Yeni şiir davranışının realiteyle ilgisi meselesi var ki çok önemli. Soyutlamayı ve deformasyonu realiteyle akrabalık kurmadan geliştirmeye kalkarsak yaptığımız iş bir bu “mısra kurmak usulleri”nden ileri gitmez.”⁶⁶⁶ Süreya, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkilere odaklanarak şu değerlendirmeyi yapmıştır: “Şiirin güzelliği de somutluğu da sandığımız kadar gerçeğe yakın ilgisine bağlı değil. Hatta hiç değil.”⁶⁶⁷ Oktay Rifat’ın şiir kitaplarına verdiği başlıklar Süreya’yı şiirin gerçeklikle olan ilişkisi üstüne düşündürür. Önceleri Rifat’ın *Perçemli Sokak* ve *Âşık Merdiveni* adlı şiir kitaplarının başlığını ilgi çekici bulmaktadır ve bunların orijinal birer imaj olduğunu düşünmüştür. Ancak Perçemli Sokak’ın, Galata’da bir sokak ve Âşık Merdiveni’nin bir çiçek adı olduğunu öğrendikten sonra şu açıklamayı yapmıştır: “Perçemli Sokak da Âşık Merdiveni de yavaş yavaş bende ilk uyandırdıkları şiirsel gerilimi kaybettiler [...] Şiir gerçeğe ilgilenir. Gerçeği işler, kalkındırır. Ama Pierre Reverdy’nin lafıyla ‘gerçeğin bir asalağı olmamalıdır’.”⁶⁶⁸

⁶⁶² Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 43, 44.

⁶⁶³ a.g.e., s. 64.

⁶⁶⁴ a.g.e., s. 65.

⁶⁶⁵ a.g.e., s. 66.

⁶⁶⁶ a.g.e., s. 277.

⁶⁶⁷ a.g.e., s. 274.

⁶⁶⁸ a.g.e., s. 273.

Şiir, daima yeni bir gerçeklik oluşturma potansiyeline sahip bir türdür; şair deneyimlerini, nesneyle ve olaylarla kurduğu ilişkileri iç dünyasında soyutlayarak şiir düzlemine aktarırken gerçekliğin görünümelerini de sürekli biçimde dönüştürür ve çoğaltır. Modern dönemde şiirin ön plana çıkardığı kavramlardan biri de “sözcük”tür. Yeni şiir, klasik anlayışın sanat ortamı içinde gelişen akıl ve duygu unsurları, didaktik ve epik anlatımları önemsemez, tasvir ağırlıklı üslup özelliklerini reddeder ve romantik etki oluşturan imaj kullanımlarını da önemsemez. Süreya “şiirin birimi sözcüklerdir” diyerek “sözcük”leri poetik anlayışının merkezine alır ve “Folklor Şiire Düşman” (1956) yazısında ise meşhur poetik ifadesini “çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” sözüyle formülize eder. Çağdaş şairlerin kelimelerin anlamlarını yerinden ettiğini, farklı kullanımlarla sarstığını bunun da bir evrim süreciyle gerçekleştiğini belirtir. Mustafa Karadeniz, bu poetik sözü şöyle değerlendirir: “Söz konusu yazıda Süreya, yeni bir şiir dili yaratabilmek için kelimelerin anlam ve kullanım değerleri açısından sarsılması, yerlerinden uğratılması gerektiğini, fakat “folklor”un / halk kültürünün geleneksel dil uygulamalarının buna engel teşkil ettiğini belirtir.”⁶⁶⁹ Edip Cansever ise yine bu söz hakkında şunları söyler:

Bir bakıma doğru. Ozan, kelimelerin olanaklarını zorlamalı. Hatta yeni kelimeler yaratmalı, diyorum. Ama bunu, şiire yeni anlamlar, bilinmedik hazlar getirmek için yapmalı. Cemal Süreya o yazısında; şiirin folklordan aşılmasına tutuluyor. Bence, korkulacak taraf bu olmasa gerek. Halk ağzını, halk deyimlerini yenileyerek de şiire yeni alanlar hazırlanabilir.⁶⁷⁰

Bu açıklamasıyla Cansever, halk edebiyatı geleneğini yenileyerek kullanmanın şiire kazandıracağı değerden bahseder, o geleneğe yenilik itkisiyle başvurulması gerektiğini, halk edebiyatının sahip olduğu imkânların şiir alanını genişleteceğini düşünür.

Süreya’ya göre sözcüğe yüklenen anlamlar modern anlayışlarla beraber değişmiş, şiiri kuşatan esas mesele sözcük olmuştur. Nasıl ki roman türünün birimi olay, tip ise şiirin birimi de sözcüktür. “Sözcük aynı zamanda duygudur, düşüncedir, hayatın bütünüdür. Şunu demek istiyorum; Şair sözcüklere dayanarak yazar, deyince, “söz salatası yapar” demek değil, bu tanım. Şair sözcüklere, kendi araçlarına dayanarak hayatı, durumu açıklamaktadır.”⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, s. 69.

⁶⁷⁰ Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, s. 208.

⁶⁷¹ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 352.

“Etkiler Ağı” (1957) adlı yazısında Süreya, taklit ve etki meselesi arasındaki farkı dile getirir. Sözgelimi Cahit Sıtkı, Apollinaire’dan aldığı mısralara kendine özgü bir iz bırakmıştır. “Bu gibi sınırlı benzeyişlerin faydalı olabileceğini öne süremez miyiz? bakın, Aragon’un şiirlerindeki müzik ve müziğin kullanış biçimleri gider Apollinaire’e dayanır.”⁶⁷² Süreya, “Şapkam Dolu Çiçekle” (1957) adlı metninde Oktay Rifat’ın taklidi övdüğü bir yazısından bahseder, O. Rifat’ın taklidi hoş gördüğünü, zorunlu bulduğunu ancak yanıltığını söyler, çünkü bu durumu kişiliğe aykırı bulur:

Taklit ne idi acaba? Başka bir sanatçının biçimlerini, onun kendine öz metodlarını, sivilizasyonunu mu almak, yoksa sadece o sanatçının konularından, bazı genel biçim değişikliklerinden mi faydalanmak. Oktay Rifat bunların ikisini birbirinden ayırmıyor. [...] (Taklit) Kişiliğe aykırıdır. Sürrealist şairler kendilerini samimi bir aile çerçevesi saydıklarından mısra, imaj alışverişleri çok olurdu. Ama faydalanmak başka taklit yine başka.⁶⁷³

Süreya, taklide karşı çıksa da etkilenmenin kaçınılmazlığının bilincindedir ve etkilenmelerin, benzeyişlerin faydalı olduğunu da dile getirir: “Taklitte etkinin ayrı ayrı şeyler olduğu yeni bir gerçek değil. Taklit olumsuz, etkilenmenin ise yerine göre bir faydası vardır. Taklit etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşması oluyor[dur].”⁶⁷⁴

Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya’nın poetikasının merkezinde “kişilik” ve “otorite karşıtlığı” kavramlarının yer aldığını ve şiir estetiğinin, modernizmin özgünlük ve özerklik söylemine dayandığını ifade eder. Şiir anlayışında zaman zaman uyumsuzluk ve çelişkilerin açığa çıktığını ancak bunun da şiir estetiğinin modernist karakterine bağlı olduğunu belirtir. Cemal Süreya’nın şiir estetiğinde Batı sanatının etkisi, poetik unsurları, yanı sıra geleneksel ve çağdaş Türk şiirinin etkileri gözlemlenir.⁶⁷⁵ Karadeniz, Süreya’nın poetikasının genel niteliklerini şöyle özetler:

Ona göre şiir, her türlü kurulu düzene karşıdır. Şiirleriyle amaçladığı “şok etkisi”, toplumsal kuralları hedef alan eleştirel tutumu, ironi ve humora yaslanan dil anlayışı, şiirlerinin tematik ve imgesel örüntüsünde meydana gelen beklenmedik kırılmalar otorite karşıtlığına dayanmaktadır. Bu çerçevede, onun uzlaşım dil ve gerçekliğin reddi üzerine temellenen kişilik söylemi de otorite karşıtlığıyla paralellik göstermektedir.⁶⁷⁶

⁶⁷² a.g.e., s. 200.

⁶⁷³ a.g.e., s. 198.

⁶⁷⁴ a.g.e., s. 199.

⁶⁷⁵ Karadeniz, “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”, s. 348-363.

⁶⁷⁶ a.g.e., s. 362.

“İmgenin Kökleri” (1969) başlıklı yazısında Süreya, şiirin sahip olduğu özün okurla bağlantı kuracak nitelikler taşıması, metnin bir ruh hali oluşturması için “nesnel karşılık” unsurları bulundurması gerektiğini belirterek bu bağlamda, T. S. Eliot’un *objective correlative*, yani nesnel karşılık kavramına değinir: “Okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın. Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır.”⁶⁷⁷ Bu cümlelerin hemen ardından, konuyu şu açıklamalarla sürdürür:

Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan koparak ya da onların yanında bir ayrımcılığı yüklenerek son konumunu almalıdır.⁶⁷⁸

Süreya, “estetik tat” kavramını, imaj fikrini ve şiirdeki özün okur tarafından anlaşılabilmesi düşüncesini açıklarken Eliot’ın nesnel karşılık kavramına başvurur, böylece kavrama kendi bakış açısını da kazandırarak yer verir. Şiirsel süreç içerisindeki imaj oluşumuna, yapıt ve okur ilişkisinin nasıl açığa çıktığına değinir. Süreya’nın düşüncesine göre yapıttaki imajlar ruh hali oluşturmalıdır, şiirsel öz ancak bu şekilde duyulabilir. Bu bağlamda imajlar nesnelerle, olaylarla, hayatın çeşitli kesitleriyle, gelenekle bağ kuralmalıdır ve bütün bu unsurlarla beraber önceki şiirlerden de farklı izler yüklenerek son şeklini almalıdır. Öte yandan okur da birtakım hazırlıkları sahip olmalıdır: “Okur dilin iç konumları yönünden toptan bir hazırlığa sahip olmalı, dilin, şiirin sanatın geleneklerini iyice yaşamış bulunmalıdır ki o yapıtla gelen değişik ögeyi benimseyebilsin, ondan kendine bir pay çıkarabilsin.”⁶⁷⁹ Böylelikle Süreya, okur ve yapı açısından bir bağlantı işleminden bahseder, şairin imajlarla şiirsel bir konum kurguladığını, okurun da bunu bir ruh haline dönüştürmeye çalıştığını anlatır. Süreya, imgenin oluşumu etrafındaki meseleleri irdelerken *humour* konusunu da gündeme getirir. Ona göre *humour* sadece güldürü ve eğlence değildir aynı zamanda espri demektir. Şiirsel yaratımın parodi ile ilişkisi hakkında şunları söyler: “Şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel parodisinden başka bir şey

⁶⁷⁷ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 311.

⁶⁷⁸ a.g.e., s. 311.

⁶⁷⁹ a.g.e., s. 312.

değildir. Sözelimi, Aragon'un şiiri Guillaume Apollinaire'nin dizelerine, Guillaume Apollinaire'inki ise Charles d'Orléans'ın yapıtlarına gider bağlanır.”⁶⁸⁰

Sezai Karakoç poetik fikirlerine, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* ve *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı* adlı kitaplarında yer verir. Bu metinlerde ağırlıklı olarak şiir, şair tanımları ve gelenek ile sanat arasındaki ilişkiler ön plana çıkar. Karakoç, bu konuları sistemli ve detaylı şekilde açıklamıştır. Poetikasının esas yönünü diriliş felsefesi oluşturur. Gelenek ve poetik yenilik meseleleri de daima diriliş düşüncesiyle ilişkilidir.

Münire Kevser Baş, Karakoç'un edebiyatı ele almasını irdelerken şu çıkarımda bulunmuştur: “Karakoç'a göre edebiyat, peşin hükümlerden ve taklitlerde kurtulup Türk insanına en geniş anlamıyla eğilmedikçe, gerçek anlamda bir edebiyat olmayacaktır.”⁶⁸¹ Karakoç, Kur'an'ı sanat anlayışı için de kaynak kabul etmiştir. Bununla birlikte sanat yerli köklerden beslenecek, gelenekle bağlantısı ihmal edilmeyecek yanı sıra yabancı kaynaklardan da habersiz olmayacaktır. Karakoç'a göre malzemeyi yığarak sanat eseri oluşturulmaz; sanatçı iç dünyasına, çile odasına dönecek, ilham ve üstün şuurla gerekli olanı seçip işleyecektir. Böylece doğacak olan eser, yeni bir özle açığa çıkacaktır, ancak böyle bir edebiyat millet hayatını bütün zenginliğiyle yansıtır. Bu edebiyatta toplumun duyarlılığı ve iç yaşantıları, hayatın türlü yönleri canlanacak ve anıtlacaktır.⁶⁸²

“Fizikötesi ve Sanatçı” başlıklı yazısında, Karakoç sanatçıyı fizikötesi bir dünyadan, dünyaya düşen bir kazazede, bir yaratık olarak tanımlar. Söz konusu sanatçı yabancılığını gidermek için, dünyayı anlayabilmek ve alışmak için sürekli çabalamaktadır. Peygamberler, gönderilmiştir; bu sebeple gönderilmiş olmanın bilincindedir, ancak sanatçı açısından durum farklıdır; çoğu kez geldiğini de bilmez, içinde belli işaretler taşır; sezgi, tutku ve kuşku gibi kimi sarsıntılarla kuşatılmıştır. Sanatçının daima bir muamması var gibidir, buna bir çözüm arayışındadır. Bu doğrultuda bir objeye gereğinden fazla bir dikkatle yönelir, yitik benini aramaktadır sanki. Sanat ise “Tanrı'ya doğru”dur daima.⁶⁸³ “Dante, Miracı yazmak istedi. Faust'un konusu, efsaneler arkasına saklansa da gerçekte Tanrı hakikat ve ebediliktir. Dostoyevski, ömrü boyunca, Tanrı'yı bulmayı amaçlayan bir roman yazmak ihtirasını taşıdı.”⁶⁸⁴ Bununla beraber, Mesnevi öteki dünyaya işaret eder daima, Leylâ ile Mecnun ve Hüsn ü Aşk vahdet-i vücud anlayışını içerir. İlyada ve Odise, dönemin din anlayışına bağlı

⁶⁸⁰ a.y.

⁶⁸¹ Baş, *Sezai Karakoç'un Kavram Haritası, Dirilişin Yapıtaşları*, s. 376.

⁶⁸² a.g.e., s. 376, 377.

⁶⁸³ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 23-25.

⁶⁸⁴ a.g.e., s. 25, 26.

olarak alinyazısını oluşumunu vermiş, Yunan Tragedyası ise Tanrı iradesinin perde perde değişimlerini göstermiştir. Sanat eseri, fizikten kurtulup fizikötesine geçme çabasını içerir, bir bakıma “ileri atılan bir köprü ucudur.”⁶⁸⁵

Karakoç, Batı ve İslam medeniyetinin poetik düşünce yapılarını özetle şöyle karşılaştırmıştır: 20. yüzyılda Gide, Maetlerlainck, Rilke, Kafka gibi sanatçılar eserleriyle inanç sorununu daha farklı açılardan gündeme getirmişlerdir. Dinden kurtulmaya çalışırken tam anlamıyla kurtulamamışlardır. İncil lirizm gibi eserlere sızmıştır. Tanrısız mistisizm ve negatif metafizik öne çıkan sanat arayışların birer sonucudur. Tolstoy, Tanrıyı halkta aramış, Claudel ise Hristiyanlık bağlamında fizikötesi arayıcısıdır. Ancak en büyük metafizik akış İslam klasiklerinde yer alır. Attar, Senai, Mevlâna, Câmî ve Yunus Emre’nin eserlerinde rahmani bir esinti vardır, edebiyat, oluşturdıkları tasavvufî dünyanın içinde boyut kazanır. İslam uygarlığının esintisi, bu metafizik damar divan şairlerinin mazmunlarında da açığa çıkar. Sanatçı her çağda fizikötesine yakındır, bazen uzak görünse de bu alandan müstağni kalamaz, yine son dönem şairleri de mistik ve metafizik arayışları büsbütün bırakmamıştır, güzel örnekler bize bu geleneğin hala devam ettiğini göstermiştir.⁶⁸⁶

Karakoç, sanatçının ve eserin metafizik ile ilişkili niteliklerini evrensel bir bakış açısıyla değerlendirir. Ona göre, her iki medeniyetin eserleri de fizikötesi alanla çeşitli şekillerde bağlar kurmuştur, ancak metafizikle bağlantısı en güçlü olan eserler İslam medeniyeti eserleri olmuştur. “Karakoç özgün bir sanatın oluşumu için medeniyetin temel öğelerinin bu alanda da aktif kılınması gerektiğini savunur. Bunun için sanata hâkim olması gereken iki temel özellik vardır: 1. Metafiziğe yönelmek, 2. Soyuta yönelmek.”⁶⁸⁷ Divan edebiyatının poetik anlayışı da bu çerçevenin içinde meydana gelip şekillenmiştir. Modern Türk edebiyatının kimi eserlerinde bu etkiler devam etse de Karakoç, hakikatin “yeniden doğuş, diriliş” düşüncesiyle daha güçlü ve etkili şekilde devam etmesini istemektedir: “Ve bir gün Hakikat Uygarlığı yeniden doğuşunu, dirilişini bütünlerse, fizikötesi şiirinin ve edebiyatının yeni saltanatı, elbet, günışığına çıkacaktır, olanca parlaklığıyla.”⁶⁸⁸

Karakoç modern dönem şiirini değerlendirdiği “Dişimizin Zarı” adlı yazısında Cemal Süreya’nın “Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” dizesine yer vererek “[i]şte yeni şiiri özetleyen bir mısra” der. Bu noktadan hareketle gelişen şiir anlayışının artık

⁶⁸⁵ a.g.e., s. 26.

⁶⁸⁶ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 27, 28.

⁶⁸⁷ Baş, *Sezai Karakoç’un Kavram Haritası, Dirilişin Yapıtaşları*, s. 392.

⁶⁸⁸ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 30.

klasik şiir anlayışından farklı olduğunu ifade eder. Bu dönüşen şiir anlayışını şu şekilde özetler:

Klasik şair, “azgın bir dâvet” le “nerdeyse toprağın sonu”na gider. “Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek” şartıyla. Orhan Veli Akımında ise insan, Lâleli’den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci’ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli’den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir.⁶⁸⁹

Karakoç, yeni şiirin perspektifinde açığa çıkan bu değişimi yeni gerçekçilik (noerealist) olarak nitelendirir. Yeni şiirin reel hayata ve nesnelere yönelme biçimi, varlığa yönelik bakış açısı, şiir kişinin bilinci, insanla ve eşyayla kurduğu ilişkiler ve barındırdığı bu farklılıklar sayesinde yeni bir şiir dili açığa çıkmıştır. Sezai Karakoç’a göre, yeni şiir bazen anlamsızlığı dener veya anlam boşlukları bırakır. Eski şiire kıyasla onda zekanın payı yüksektir ancak sadece zekaya da dayalı değildir. Onu klasik şiir anlayışından ayıran diğer özellikler ise şuurlaltı, düşünce ve davranışları, benliğin tutumlarıdır. Zekadan farklı olarak düşüncenin ağırlığıyla şekillenen şiir anlayışı üstüne şu açıklamayı yapar: “Klasik şiir, düşünceyle başlıyor, kafiye ve ölçü ile dinlendiriliyordu. Yeni şiirse, en az düşünceyle başlıyor, bütün oluş ve jesti harekete geçiyor, ancak zekâ ile dinlendiriliyordu.”⁶⁹⁰ Yeni mantığın kaynaklarını açıklayıp genel bir çerçeve çizmektedir. Şiir sanatının yeni mantıkla ilişkisine dair bir arka plan çizmiştir:

Freud, Bergson, W. James’in doğuşunu hazırladıkları mantığı, Aristo ve Kant’ın (mantık) ve (akıl)ı yerine insanı soyut değil, somut olarak anlayan yeni mantık. Dostoyevski’de ilkel şemalar halinde insani olguların gerisinde duran şaşırtıcı ruh halleri, Rimbuad’daki fantezi, isyan ve gizli alay. Sartre’daki bunalım, Eliot’daki ağırbaşlılık, sessizlik; romanlardaki, eser kahramanlarıyla yazarların kavgaları, sebepsiz cinayet konuları hep bu yeni mantığın evreni ufaktan yaptığı alışma denemeleri. Klasik idrakten sapışlar.⁶⁹¹

Devam eden satırlarda, şairin ve şiirin yeni mantık ekseninde nasıl tavır aldığını açıklar. Şairler poetik anlayışlarını bu yeni bağlam doğrultusunda kurguladıklarında, çağına uygun şekilde davranmış olacaklardır, bu çerçevede “biçimlerini kurarken saçmalama da dahil, bütün anlam çeşitlerini, anlam dışı ve ötelerini alt yapı olarak kullanacak[lardır.]”⁶⁹²

⁶⁸⁹ Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, s. 31.

⁶⁹⁰ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 78.

⁶⁹¹ a.g.e., s. 81.

⁶⁹² a.g.e., s. 83.

Şairlerin uğraşları sayesinde mantık biraz daha değişecektir, ona göre “bu yeni mantığın genel eğilimi yenilenmektir.”⁶⁹³

Bu bölümde, poetik metinlerin hem genel yapısını inceledik hem de özelde modern unsurlarla kurdukları bağları tespit etmeye çalıştık. Özellikle Cumhuriyet sonrası geleneksel yapı yavaş yavaş çözülürken modern bir düzeye geçme çabası, yenilikçi fikirlerin gittikçe çoğalmasıyla sonuçlanmıştır. Şairler, metinlerinde birtakım modern akımlardan hareketle şiire dair teknik meseleleri tartışmaya açmış, böylelikle poetik alana teorik açıdan yeni fikirler ve kavramlar kazandırmışlardır.

⁶⁹³ a.y.

BÖLÜM III

POETİK METİNLERDEN HAREKETLE BİÇİME İLİŞKİN MESELELER

Türk edebiyatında, Tanzimat Dönemi'yle başlayan süreçte sanatçıların birçoğu egemen estetik anlayışların ötesine geçerek şiirsel alana yeni yaklaşımlar getirmenin yollarını aramıştır. Bu dönemden itibaren belirginleşen sanat tartışmaları arasında dilde sadeleşme, hece-aruz meselesi ve alfabenin ıslahı, Latin alfabesine geçiş gibi konular da yer almaktadır. Bu tartışmalar kimi zaman araştırmacı yazarlar tarafından ilmi seviyede ele alınmış kimi zaman da sanatçıların ve gazete yazarlarının değerlendirmeleriyle şekillenerek poetik gündemdeki yerini almıştır. Bu teknik tartışmalar şairlerin biçime ilişkin düşüncelerine yön vermiş, yanı sıra onların poetik metinleri de devam eden tartışmaları farklı şekillerde etkilemiştir. Cumhuriyet Dönemine doğru poetik tartışmaların konuları ve unsurları gitgide çeşitlenmiştir.

3.1. Dilde Sadeleşme Bağlamında Poetik Metinlerde Dilin Yeniden Ele Alınışı

Türkçenin sadeleşme tarihine katkısı olan çok sayıda sanatçı ve araştırmacı vardır; Tanzimat Dönemi'nde öne çıkan Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Suavi, Ahmed Mithat, Şemsettin Sami, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Cevdet Paşa, Süleyman Paşa, Muallim Naci gibi isimler sözlük çalışmalarıyla, Türkçe öğretimi için hazırladıkları Türk dili grameri kitaplarıyla ya da birtakım metinleriyle dilde sadeleşme düşüncesine katkıda bulunmuşlardır.⁶⁹⁴ Bununla birlikte çeşitli dergi ve gazetelerde de dile ilişkin meselelere ve tartışmalara yer verilmiştir.⁶⁹⁵ Dilde sadeleşme sadece belli bir çevrenin ve dönemin konusu olarak kalmamış sanat gündemini uzun yıllar meşgul ederek poetik alanı doğrudan ya da dolaylı şekilde etkileyen önemli bir sanat meselesi haline gelmiştir. Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle dilde sadeleşme düşüncesinin tarihsel arka planına kısaca yer

⁶⁹⁴ Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi, Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, (Ankara: TDK Yayınları, 1995), s. 18-28.

⁶⁹⁵ *Sabah*, *Tercüman-ı Hakikat*, *Tarik ve İkdâm* gibi zamanın önde gelen dergilerinin yanı sıra, Batı edebiyatını takip eden *Servet-i Fünûn*, *Malûmât*, *Mekteb*, *Musavver Malûmat* gibi dergiler ve devam eden yıllarda yine birçok dergi dilde sadeleşmeye ilişkin konulara yer verir. Bkz. Öksüz, a.g.e., s. 35.

vereceğiz. Daha sonra bu bağlamda dilde sadeleşme, tasfiye ve öz Türkçeciliğe ilişkin fikirlerin poetik düzeye ne şekilde yansıdığını Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Orhan Veli, Cahit Sıtkı Tarancı, Oktay Rifat, Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın metinleri üzerinden değerlendireceğiz.

Esasen Türk-i basit anlayışına kadar götürülebilecek olan “dilde sadeleşme” düşünceleri; milliyetçilik fikrinin yükselişi ve Türkçülük akımının yaygınlaşmasıyla, yanı sıra Tanzimat sanatçılarının kaleme aldığı metinlerle gündemdeki yerini almış, gitgide daha sistemli programlar ve akademik çalışmalarla görünürlük kazanmıştır. Dilde sadeleşme düşüncesiyle başlayan süreç; alfabe değişikliği, dilde tasfiye çalışmaları, öz Türkçe kelimelerin kullanımı gibi düşüncelerle devam etmiş, dolayısıyla bu meseleler şairlerin şiir anlayışlarına da yansımıştır. Şairler bir yandan Türkçenin yeni dilsel imkanlarını keşfetmeye çalışırken diğer taraftan bahsi geçen konuları tartışmaya açmışlar, değişimlerin şiir anlayışları üzerindeki etkisini dile getirmişlerdir.

Tanzimat Dönemi sanatçılarının çoğu yeni ideolojilerin ve sanat akımlarının getirdiği düşünceler doğrultusunda, klasik dil anlayışının bazı kural ve kullanımlarından vazgeçilmesi gerektiğini hem şiirleriyle açığa vurmuş hem de çeşitli metinlerinde belirtmişlerdir. Sanatçı ve aydınlar Arapça, Farsça kelimelerin yoğun şekilde öne çıkmasını ve dilbilgisi kurallarının karmaşıklığını tenkit etmiş, bu durumun okuru zorlayacak bir seviyede geldiğini vurgulamışlardır. Eleştirilerine rağmen klasik edebiyatın dil anlayışını ve poetik kullanımlarını belli ölçüde sürdürmeye devam etseler de metinlerinde bu türden meselelere dikkat çekmeye devam etmişlerdir. Ziya Paşa, “Şiir ve İnşâ” (1868) adlı yazısında klasik edebiyatın dil anlayışını şu cümle ile özetler: “Münşeât-ı Feridun ve asar-ı Veysi ve Nergisî ve sâir münşeât-ı mu'tebere ele alınsa içlerinde üçte bir Türkçe kelime bulunmaz.”⁶⁹⁶ Ahmet Mithat Efendi, Arapça ve Farsça kelimelerle yazmanın gittikçe zorlaştığını;⁶⁹⁷ Namık Kemal, Abdülhak Hamit Tarhan'a yazdığı bir mektupta klasik anlayışın süslü ve teferruatlı üslubu karşısında yaşadığı zorlukları;⁶⁹⁸ Şemseddin Sami, Arapça ve Farsça kelimelerin hala dilimize tam anlamıyla uyum sağlamadığını ve yabancı kelimelerin de lisana karışmadığını ifade eder.⁶⁹⁹ Recaizade Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat* (1879) adlı eserinin hatime bölümünde bu meseleyi yedi soru cümlesi halinde maddeleştirerek ele alır. Dile ilişkin

⁶⁹⁶ a.g.e., s. 19.

⁶⁹⁷ a.g.e., s. 24.

⁶⁹⁸ a.g.e., s. 22.

⁶⁹⁹ a.g.e., s. 25.

karışıklığın düzeltilmesi için soru yoluyla birtakım önerilerde bulunur, ancak bu önerilerin asıl olarak devlet tarafından sistemli şekilde dikkate alınması gerektiğini ifade eder.⁷⁰⁰

Tanzimat'ın bu dilsel tutumuna karşın Edebiyat-ı Cedide (1896-1901) topluluğu çoğunlukla bu fikre aldırış etmemiştir. Ahmed Mithat, onların bu dilsel kullanımlarına karşı çıkmış ve topluluğun üyelerini dekadan olarak nitelendirmiştir.⁷⁰¹ Yusuf Ziya Öksüz, topluluğun dile ilişkin bakış açısını dikkate alarak şunları söyler:

Edebiyat-ı Cedideciler, dilde sadeleşme konusunda Osmanlıca'yı savunmuş ve sadeleşmeyi, sanat seviyesini halka indirmek diye anlayarak, bu fikri esasından küçümsemişlerdir. Çünkü bunlara göre ikinci derecede kalan avam, sade kelimelerle meydana gelen bir metni dahi anlayamazdı.⁷⁰²

Bu bağlamda, dil sorununa ilişkin meseleleri sistemli şekilde değerlendirip çözüm arayışına yönelen *Genç Kalemler* (1910-1912) dergisi ve onun etrafında açığa çıkan Yeni Lisan hareketi önemli bir atılım yapar. Dergide dilde sadeleşme düşüncesine yönelik daha somut adımlar atılarak “Yeni Lisan” makalesi kaleme alınır, yazı dilinde İstanbul Türkçesinin esas alınması gerektiği belirtilir, dilbilgisi kurallarında birtakım değişikliklere gitme gerekliliği de bu metinler aracılığıyla duyurulur.⁷⁰³

Ziya Gökalp ise *Türkçülüğün Esasları* (1923) adlı eserinde; Türkçülüğün niteliklerini, tarihini ve esaslarını kapsamlı ve ilkeli olarak ele aldıktan sonra çalışmanın “Türkçülüğün Programı” başlıklı ikinci bölümünde, “Lisani Türkçülük” başlığı altında milli bir dil anlayışına, Türkçenin sadeleşmesine geniş şekilde yer ayırır. “Lisani Türkçülüğün

⁷⁰⁰ Bahsi geçen yedi soru şunlardır: (1) Lisân-ı Osmânîde tedavül eden kelimat ve elfaz müfredatça ulûm ve edebiyat için kâfi midir değil midir? (2) Osmanlıca için ayrıca bir lûgat kitabı tertibi lâzım mıdır? Lâzım ise ne esas üzere yazılmalıdır? (3) Ruhaniyata, ahlâkiyata dair pek çok dakâyık-ı fikriyyeyi ifade edecek tabir bulmakta zaruret çekerken meselâ arslanın Arabîde Farisîde mevcut olan otuziki türlü ismini bellemeğe daima muhtaç olup duracak mıyız? (4) İmlâ meselesi herkesin keyfine mi tabi olup gidecek? Ve bunun için kavâ'id-i muttaride tayini kabil değil midir? (5) Kaidece, şivece, usûl-i belâgatçe birbirinin aynı olarak dünyada iki lisan bulunabilir mi? Bir lisan diğer bir lisanın usûl-i fesâhat ü belâgatçe mahkûm ve fermanberi bulundukça o lisan için terakki mümkün olabilir mi? (6) Arap ve Acemin kavâ'id-i mahsûsasından bizde cereyanı lâ-büd olanlar hangileridir? Ve bunlar Türkçenin sırf kendi kavâidiyle mahlûtan mı tedvin olunmalıdır? (7) Arabî ve Farisî lisanları Osmanlılarca itibardan bütün bütün sakıt mı olmalı?” Bkz. (Akt.) Hakan Sazyek “Talim-i Edebiyat'ın “Hatime”si Üzerine”, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1 Winter 2013, s. 2231.

⁷⁰¹ Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi*, s. 35.

⁷⁰² a.y.

⁷⁰³ Yeni Lisan makalelerinin yol haritasında kısaca şu düşünceler yer alır: Arapça ve Farsça'nın kurallarıyla yapılan tamlamalar, klişe kullanımlar istisna olmak üzere terkedilecek, yine istisnalar dışında çoğul yapan yabancı edatlardan da vazgeçip yerine kelimelere “-ler, lar” ekleri getirilerek çoğul anlam kazandırılacak, Türkçeleşmiş bazı edatlar hariç diğer Arapça ve Farsça edatlar atılacak. Türkçenin mekanizmasını bozan Arapça ve Farsça kurallardan vazgeçilecek. Daha geniş bilgi için bkz. İsmail Parlatur ve Nurullah Çetin (haz.), *Genç Kalemler Dergisi (14 Kasım 1910-15 Ekim 1912)*, (Ankara: TDK Yayınları, 2019), s. 70-80.

Umdeleri” kısmında on bir ilke belirleyerek dilin ıslahına ve Türkçeleşmesine yönelik düşüncelerini sıralar.⁷⁰⁴

Gökalp, İstanbul’da yazı dili ile konuşma dili arasında bir fark olduğunu, bunun da başka devletlerde örneğinin olmadığını ifade eder, bu ikiliği ortadan kaldırmayı amaçladığını vurgular: “Ya, yazı dilini aynı zamanda konuşma dili haline getirmek yahut konuşma dilini aynı zamanda yazı dili haline koymak.”⁷⁰⁵ Arapça, Farsça ve Türkçe’nin hem dilbilgisi kurallarının hem de sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir dilin konuşma dili olamayacağını söyler. Ona göre ikiliği ortadan kaldırmak bir yönüyle kolaydır; İstanbul halkının konuşma dili yazı dili haline getirilmelidir.

Dil tartışmaları belli çalışmalar aracılığıyla süregiderken, bir yandan da alfabenin değişip değişmemesi sorunu açığa çıkar. Falih Rıfkı Atay, “yeni yazı Türkçeleşme hareketine büyük hız vermiştir” der.⁷⁰⁶ Bir bakıma alfabenin değişimi, dilde sadeleşmeyi ve öz Türkçecilik düşüncesini desteklemiştir. İlk olarak, Arap alfabesinin Türkçe kelimeleri tam olarak karşılayamaması sorununa dayanan bazı durumlar tespit edilir, öneriler ve eleştiriler alfabe değişimine dek uzanır. Hüseyin Yorulmaz, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Alfabe Tartışmaları* adlı eserinde, 1851’den 1928’e kadar geçen süre içerisindeki alfabeyle ilişkin sorunsallar üzerinden ilerleyen tartışmaları, derneklerin faaliyetlerini ve yapılan çalışmaları takip edip değerlendirir, söz konusu meseleleri başlıca şu şekilde sınıflandırır:

1. Kullanmakta olduğumuz Arap harflerine devam etmek
 2. Latin harflerini almak
 3. Yeni, modern bir alfabe yaratmak
- Bu sınıflamaya göre genelde yazarlar ikiye ayrılmaktadır:
1. Arap harflerini isteyenler. Bunlara ıslahatçılar
 2. Latin harflerini isteyenler, bunlara da inkılapçılar diyebiliriz.⁷⁰⁷

Agah Sırrı Levend, Latin harflerinin kabulünü sadece Batı medeniyetine geçiş aşaması olarak görmez, yüzyıllardır kullanılan Arap harflerine rağmen hala Türkçe yazma ve okuma

⁷⁰⁴ Bu ilkelerde özetle şu fikirler savunulur: Milli lisanı oluşturmak için İstanbul halkının, özellikle İstanbul hanımlarının konuştukları gibi yazmak. Türkçe muadili olan Arapça ve Farsça kelimeleri atmak. Türkçe de karşılığı olmayan küçük bir nüansa sahip olanları muhafaza etmek. Türkçede manen ya da lafzen galat olan Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçe saymamak ve imlalarını yeni telaffuzlarına uydurmak. Yeni kelimelerin yerleştiği alanda eski Türkçe kelimeleri diriltmeğe çalışmamak. Yeni ıstılahlar aranacağı zaman halk diline başvurmak. Arap ve İran dillerinin dilbilgisi özelliklerini, edat ve terkiplerini bırakmak. Yeni Türkçe için bu düşünceler esas alınarak sözlük ve sarf vücuda getirilmeli. Bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, haz: Mehmet Kaplan, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), s. 131, 132.

⁷⁰⁵ a.g.e., s. 106.

⁷⁰⁶ (Akt.) Tahsin Yücel, *Dil Devrimi ve Sonuçları*, (İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1997), s. 32. 33.

⁷⁰⁷ Hüseyin Yorulmaz, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Alfabe Tartışmaları*, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1995), s. 364.

noktasında yaşanan kimi sıkıntılar karşısında açığa çıkan tepkilerin bir sonucu olarak değerlendirir. Alfabe değişikliği kararı uzun süren tartışmalardan ve çok sayıda öneriden sonra alınmıştır, yeni harflerin kabulünden önce başlayan birtakım çalışmalar⁷⁰⁸ ise harf inkılabına zemin oluşturmuştur; bu sürecin sonunda, 1 Kasım 1928 yılında Latin alfabesi kabul edilmiştir.⁷⁰⁹ Dil devrimi ise 12 Temmuz 1932 yılında, Atatürk'ün öncülüğünde kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti aracılığıyla başlatılmıştır.⁷¹⁰

Yahya Kemal, sadeleşme konusu üstüne düşünen⁷¹¹ ve alfabe sorunlarına ilişkin birtakım öneri ve eleştirilerini kaleme alan sanatçılardan biridir. Türkçe'nin artık eski Türkçe olmadığını, alfabede değişikliğe gitmenin bir zorunluluk haline geldiğini ifade eder, meseleyi şöyle sorgular: “Bizim kafamız yeni bir elifba ile yeni bir imla vücuda getirmeğe hazır mıdır? [...] henüz Arabî ve Fârisî kelimeleri şeklinden tanıyoruz; onların imlasına hürmet ediyoruz.”⁷¹² Bu bağlamda birtakım tespitler ortaya koyar. Türkçeye yeni harflerin girdiğini örneğin, cedlerimizin j harfini bilmediklerini japona, capon dediklerini ancak şimdi ise j harfi ile telaffuz edildiğini belirtir. Anadolu ile Rumeli Türklerinin ise ince Â'yı bilmediklerini bu harfin İstanbul'da türediğini belirtir. Verdiği örnekler üzerinden Arap alfabesinin yetersizliğine dikkat çeker ve Türkçe'nin beş asırdan beri değişiklikler

⁷⁰⁸ Alfabe'nin kabulünden önce, harflerin ıslahına ilişkin birtakım girişimler dikkat çeker. Münif Paşa, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'de (1862) verdiği bir konferansta, Avrupalıların yazılarını över ve birtakım önerilerde bulunur. Harfleri işaretler ve hareketlerle düzene koymak ve kelimeleri ayrı harflerle bitştirmeden yazmak gibi. Azerbaycan'ın ünlü şairlerinden Ahundzade Mirza Feth Ali de harflerin ıslahı konusunda 1863'te Bâbiâli'ye bir önerge sunar, yanı sıra İran'ın Londra büyükelçisi Melkon Han, Bağdath Zehâvizade Cemil gibi isimler yine harflerin ıslahı konusunda girişimlerde bulunmuşlardır. “İmla komisyonu (1909) ilk resmi teşebbüstür, Recaizade Ekrem'in kurduğu “İslah-ı Hurûf Cemiyeti” adlı dernek ise yarı resmi bir teşebbüstür. “İslah-ı Hurûf Encümeni” (1912) ise Gazi Muhtar Paşa'nın kurduğu resmi bir encümandır. Son bir teşebbüs ise Maarif Nezareti tarafından kurulan “Tetkikat-ı Lisaniye Heyeti”dir (1918-1919). Ayrıca, eski imlanın ıslahına inanmayan ve Latin harflerinin kullanılmasını tavsiye eden kişiler de vardır, Hüseyin Cahit ile Abdullah Cevdet bunların başında gelir. İzmir İktisat Kongresinde (1923), İzmirli Nazmi ile iki arkadaşı Latin harflerinin kabulü hakkında bir önerge verirler, ancak okunmaya gerek görülmeden reddedilir. Maarif bütçesi hakkında konuşulurken Şükrü Saraçoğlu meclis kürsüsünde Latin harflerini savunmuş, ancak şiddetli bir muhalefetle karşılaşmıştır. Öte yanan Hüseyin Cahit ile Cenap Şahabettin desteklemişlerdir. “Yeni Harfler Birliği” adıyla Berlin'de dernek kuran Türk gençleri, *Yeni Yazı* adıyla bir dergi çıkarmışlardır. Bkz. Yorulmaz, a.g.e., s. 338-345.

⁷⁰⁹ “Yeni harf kanununun kabulü tarihi 1 Kasım 1928'dir. Fakat devrim hareketi 9 Ağustos 1928 gecesi Atatürk'ün söylediği nutukla başlar.” Yorulmaz, a.g.e., s. 345.

⁷¹⁰ Yücel, *Dil Devrimi ve Sonuçları*, s. 33.

⁷¹¹ Yahya Kemal, Türkçe'nin sadeleşmesi meselesinde İstanbul Türkçesini yazı dili için bir ayar olarak kabul edip etmeme durumunu da tartışır. İstanbul Türkçesi'ne mahsus özelliklerden bahsedildiğinde bu özelliklerin belirli bir kaideye gelemeyeceğini de belirtir: “Türkler'in edebî lisânı millî ve müşterek bir mîrâsıdır, ona pâyitaht da dâhil olmak üzere hiçbir şehir tahakküm edemez demek daha doğru olur.” Dil çerçevesindeki problemleri tartışan yazarın şöyle bir önerisi de olmuştur: “Dünkü İstanbul lehçesine mukabil, şimdi de bir köylü lehçesinin ayarı ortaya atılabilir.” Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 100, 101.

⁷¹² a.g.e., s. 90.

geçirdiğini, bu sebeple yeni değişiklikleri gösterecek harflere duyulan ihtiyacı dile getirerek bu alfabenin tekrar ele alınıp düzenlenmesine ilişkin bir öneri sunar.⁷¹³

Harf sorunu etrafında düşüncelerini kaleme alan Ahmet Haşim ise “Lisan Mimarı” (1928) yazısında, yeni harflerin Türkçeyi sade ve medeni bir hale getireceğini söyleyenleri haklı bulur. Eski harflerle yazılan bazı kelimeleri eleştirirken şu açıklamayı yapar: “Şimdi bunlar cümle içinde sesi kısılmış insanlar gibi boğuk ve çirkin nidalar işittiriyor. Er geç lisan, takip ettiği yol üzerinde bu musikisi tükenmiş kelimeleri fazla bir yük halinde ekip yürüyecek.”⁷¹⁴ Yeni şiir anlayışı açısından düşünüldüğünde, özellikle modern medeniyetin köklerini temsil eden ve bu Batı yazınının bir parçası olan latif alfabesine geçiş modern bir aşamaya geçişi temsil eder. Ahmet Haşim, harf ve şekil değişikliğine gitmenin gerekliliğine inanmıştır, ayrıca fikir ve yazı şekli arasında bir bağlantı olduğunu da dile getirir: yeni şiirle alfabe arasındaki ilişkiye dair şu açıklamaları yapar:

Bundan beş, altı sene evvel, “nesih”in ve “sülüs”ün artık yeni şiirdeki hislere ve hayallere layık bir yazı resmi olmadığını ve yeni cümleye yeni bir hat şekli lazım geldiğini yazmıştım. Bana gülmüşlerdi. Yakup Kadri, bu harf inkılabının bir hars inkılabına mukaddime teşkil edeceğini söylemekle, fikir ile yazı şekli arasındaki münasebetin vücuduna teyid ediyor.⁷¹⁵

Yahya Kemal, Peçevi-zade’nin Türkçe’ye olan yönelimini ve Şeyh Galib’in Türkçe söyleyişe önem vererek yazmış olmasını, Türkçe’nin sadeleşme seyrine örnek olarak gösterir. Son yirmi yıldan beri özellikle Türk nesrinde imlanın, nahvin ve sarfın çok daha anlaşılır hale gelmesi, Yahya Kemal için ümit vadeden bir durumdur. Öte yandan bir neslin dil anlayışında Acem zevkinin ağırlıklı oluşunu nasıl eleştiriliyor ise Fransızca tesirinin de eleştirilmesi gerektiğini düşünür.⁷¹⁶ “Türkçe” adlı yazısında Yahya Kemal, kırk yıldan beri Türkçe’nin aşamalı olarak değiştiğini, bunun da halkın lisanına yaklaşan bir Türkçe ile gerçekleştiğini belirtir. Türkçe’nin bu değişimini Almanca ve Fransızcanın millileşme merhalesine de yakın bulduğunu ifade eder. Tanzimat’la milli bir uyanışın canlandığını dolayısıyla milli meselelere ve kavramlara dikkat etmeye başlayan bir neslin ortaya çıktığını

⁷¹³ Yahya Kemal’in harf değişikliğine dair önerisini şu şekildedir: “KALIN A / İNCE A / KALIN I: Kır, sır, yıl demek için. / İnce İ / E / O Olgun / Ö Ölüm / Ü Üzüm / U Uzun demek için. / Be / Te / Cim / Çim / Dal / Rı / Ze / Sin / Şın / Gayın / Fe / Kaf / Kef / Kalın Lâm / ince Lâm /mim / Nun / Vav / Ye. Bunlara muavin harfler olarak *lisân-ı Kur’ân*’ın kendine mahsus harfleri ilave olunmalı ki ayet-i kerîmeler ve hadis-i şerîfler doğru yazılabilsin. Türkçe bahsinin yalnız elifbâ ciheti en kısa tarifiyle budur!” Yahya Kemal, a.g.e., s. 104, 105.

⁷¹⁴ (Akt.) Yorulmaz, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Alfabe Tartışmaları*, s. 317.

⁷¹⁵ a.g.e., s. 314.

⁷¹⁶ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 100.

söyler. Türkçenin özüne dönüşü Yahya Kemal için yeni bir heyecandır. Türk dilinin esas benliğine, kimliğine yönelişine dikkat çeker, bu süreçte sarfta Türk kelimelerine, nahivde Türk tavırlarına ve Türk ağızlarına olan yönelimin arttığını ifade eder.⁷¹⁷

Orhan Veli'nin dile ilişkin düşüncelerinin arka planında divan edebiyatının kelime kullanımı ve üslup özellikleri yer alır. Klasik anlayışın dil ve üslubunu şiirin gelişimine engel olarak görür ve şairane bağlamında meseleyi şöyle yorumlar: “O lüğatin çerçevesinden kurtulmadıkça şâirânenen kurtulmaya da imkân yoktur. Şiire yeni bir vokabüler getirme cehdi bu cinsten bir kurtulma arzusunun tezahürüdür.”⁷¹⁸ Dilde sadeleşmeye yönelik gerçekleştirilen programların, yapılan çalışmaların önemine ve gerekliliğine inanır, ayrıca onun yeni şiir dili, sadeleşme akımıyla uyumludur. “İrtica Kötü mü?” (1949) başlıklı yazısında, yine klasik zihniyetin söz varlığıyla hüner gösterme tutumuna karşı olduğunu ifade etmiştir: “Söz temsili dili Türkçeleştirmeye çalıştığımız, bunun için kurumlar meydana getirip yeni yeni sözlükler çıkarttığımız bir sırada, kırk yıllık terimlerle yazı yazmaya kalkışmak, bunda ayak diremek, halkı bunun doğruluğuna inandırmaya çalışmak bir geriliktir.”⁷¹⁹ Orhan Veli'ye göre gerilikten kurtulmak için geleneksel dil anlayışının alışkanlıklarından vazgeçip artık yeni dil düzeninde yazmanın önemini kavramak gerekir.

Dilde sadeleşme anlayışı ve öz Türkçecilik düşünceleri çok sayıda şairin gündeminde yer almış, poetik metinlerinde de yankı bularak şiir estetiklerini çeşitli derecelerde etkilemiştir. Kimi sanatçılar sadeleşmeye dair poetik düşüncelerini ifade edip birtakım önerilerde bulunurken kimileri de bu hareketin şiir anlayışına etkilerini ele alır. Cahit Sıtkı Tarancı, “[ş]iiri hayati inkişafının tek ve kıskanç faaliyeti haline getirmiş hangi şair arkadaşla konuşacak olsam, hepsi, birbirleri ile sözleşmiş gibi, bugünkü şiirimizin dil hususunda çektiği sıkıntıdan bahsediyor”⁷²⁰ diyerek sanatçılar arasında gündeme gelen dil sorunundan söz eder. O günkü şiir atmosferinde dil sıkıntısı çekildiğini ve dilsel istikrara henüz kavuşulmadığını belirtir, şöyle devam eder:

Bir zaman, Türkçe'yi yabancı unsurlardan temizlemek gibi güzel bir maksatla Arap ve Acem menşeli kelimeleri tuttuk Türk vatandaşlığından ıskat ettik, dilimiz yünü kırılmış koyun sürüsüne döndü. Sonra Avrupa ile temasımız sıklaştınca dilimiz Avrupa dillerinin müstemlekesi haline geldi.⁷²¹

⁷¹⁷ a.g.e., s. 85-89.

⁷¹⁸ Orhan Veli, *Garip* (önsöz), s. 20.

⁷¹⁹ Orhan Veli, *Şairin İşi*, s. 203.

⁷²⁰ Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*, s. 67.

⁷²¹ a.g.e., s. 67.

Tarancı bu açıklamalarıyla önce tasfiyeci yaklaşımı, daha sonra da Avrupa dillerinden etkilenme meselesini gündeme getirir. Bu cümlelerin ardından Tarancı, Mallarmé'ın “şiiir fikirle değil kelimelerle yazılır” sözüne atıf yaparak asıl hakikatin, bu düşüncenin anlaşılması olduğunu ifade eder. Nitekim, ona göre şair bu büyük şiiirsel hakikati kavrayınca dilsel alanda hissedilen bu gerilimler de doğal olarak son bulacak, dil istikrar kazanacaktır.⁷²²

Oktay Rifat, “Dilimizin Arınmasındaki Ölçü” (1956) adlı yazısında, dil ve kök meselesinden hareketle yazar ve aydınların kelimelere yönelimlerini ele alır. “Yazarlarımız yabancı kelimenin Türkçede karşılığı varsa onu kullanıyor, yoksa bir yakışanını bulmaya çalışıyor”⁷²³ diyerek öz Türkçe düşüncesine doğru giderken yapılan hatalara dikkat çeker. Ona göre bugün Osmanlıca düşünmesek de Arapça ve Farsça kelimelerin tamamını atamayız. Oktay Rifat, bu bağlamdan hareketle şöyle der: “Sürahi, ayna, resim, şiiir, musiki, kısacası anlam sınırları karşıladıkları şeylerin varlıklarıyla belli bütün kelimeler ne kökünden olursa olsun bence dilimizde kalmalı.”⁷²⁴

Edip Cansever ise dilde sadeleşme sayesinde yaşamın gerçeklerini gösteren ve insanı inceleyen bir şiiirin geliştiğini ifade eder, yanı sıra sadeleşmenin dile olan katkısını şöyle açıklar: “Ayrıca, dilimizin sadeleşmesi şiiire yeni kalıp ve imkânlar kazandırmaktadır.”⁷²⁵ Cansever, Türkçe'nin sadeleşme sürecinin, sanatı destekleyen yönünü vurgular; halkın hem öz dilini hem de öz kültürünü ve sanatını bulduğunu söyler. Ayrıca sanatçıların bu konudaki tutumunu, yanı sıra dil ve yapıt arasındaki ilişkiyi şöyle yorumlar: “Yani özleşmiş, arındırılmış bir dil olmak zorundadır. Bir sanat yapıtı iyiye o yapıtın dili de kesinlikle iyidir. [...] Dilimizin özleşmesi akımında çaba harcayan sanatçılar zaman zaman bir dilbilimci gibi Türkçeyle uğraşmak zorunda da kalmışlardır.”⁷²⁶ Diğer yandan Cansever, Hececilerden itibaren dilimizde meydana gelen sadeleşme cereyanı ve dil sorununu karmaşık bir problem olarak değerlendirir. Sadeleşme düşüncesiyle gelişen Türkçe yazma meselesi üstüne şunları söyler: “Türkçe yazmayı ben de isterim. Ne var ki, istemek başka, bunu gerçekleştirmek gene başka. Kaldı ki, elimizde başvuracak bir kök sözlüğü bile yok. Ayrıca, yazarken kullandığım kelimelerin köklerini araştırmaya kalksam, şiiirin kendiliğinden (spontane) oluşumunu yitirmem gerekecek.”⁷²⁷ Bunlara ek olarak bazı kelimelerin süreç içinde büyük çağrışımlar edindiğini belirtir, onları kullanmamanın zorluğundan söz eder, doğru bulduğu

⁷²² a.g.e., s. 68, 69.

⁷²³ Oktay Rifat, *Şiiir Konuşması*, s. 110.

⁷²⁴ a.y.

⁷²⁵ Cansever, *Şiiiri Şiiirle Ölçmek*, s. 178, 179.

⁷²⁶ a.g.e., s. 255-256.

⁷²⁷ a.g.e., s. 409.

dilsel tutum ise şöyledir: “Bir sanatçı olarak, dili sezgiyle de kavramak, onun ruhbilimsel yapısını gözden uzak tutmamak, nasıl olursa olsun tutarlı, dengeli bir dil anlayışını sürdürmek....”⁷²⁸ Cansever, dilde sadeleşmenin gerekliliğine inansa da çağrışımları olan kelimelerin kullanımını göz önüne getirerek tutarlı bir yaklaşım geliştirmenin önemini vurgular.

Cemal Süreya’ya göre “[d]ilin değişmesi, yeni sözcüklerin ortaya çıkması, şairlere yeni ufuklar açmıştır. Gerçekten, yeni çağrışım değerleri ortaya çıkmıştır.”⁷²⁹ Bununla beraber, yeni şiirin büyük bir atılım yapmasını, “Türkçeleşme hareketinin hızlanması”na bağlar.⁷³⁰ Dilde sadeleşme, şairlerin sanata bakışını ve dile yönelme düşüncesini de etkilemiş, böylece konuşma dilinde olan ancak değerli kabul edilmeyen sözcükler de öne çıkmaya başlamıştır: “Gerçekten, Orhan Veli, Fazıl Hüsnü, Cahit Külebi gibi şairleri düşünürsek, bunlar, o güne kadar şiir değeri sayılmayan birtakım sözcükleri şiire kattılar. [...] bir atılım, bir iticilik sağladı onlara.”⁷³¹ Dili sadeleştirme çalışmalarını, yeni şiirin ilerleyişini teşvik eden bir yakıt gibi değerlendirir: “Öz Türkçe ise daha sonra büyük atılımını yaptı. Yeni şairlerde yeniden bir yakıt işlevi gördü.”⁷³²

Süreya, sadeleşme hareketinin şiir dili açısından önemini dile getirse de sözcüklerin değeri konusunda şu şekilde düşünür: “Elbet, bir şiirde yeni sözcükler de yeni bir parlıltı sağlayabilir. Ama o sözcüğün çağrışım değerinin kullanılarak ortaya çıkması gerek.”⁷³³ Bir başka yazısında, hece şiirinin, kafiyein tıkanmış olduğunu ve bu sıralarda Garip akımının açığa çıktığını belirtir, daha sonra Türkçeleşme hareketinin yeni şiir üzerindeki olumlu etkisini şöyle ifade eder:

Sözelimi bir şair kalkıyor, Yahya Kemal’in kafiyeleleriyle yazıyordu. Bu belki dilimizin de bir özelliğinden ortaya çıkıyordu. Kafiyeleler sınırlanmıştı. Çağrışımlar da tıkanmıştı. Çünkü şiir kendisini aşamıyordu. Yeni şiir, bir yerde, Türkçeleşme hareketinin hızlanmasıyla büyük atılım olanağı sağlamıştır.⁷³⁴

Süreya, “İmgenin Kökleri” (1969) yazısında dil devriminin yerleşik dil değerlerini sarstığını dolayısıyla özellikle içerisinde bulunduğu poetik dönemdeki şairlere işaret ederek, gelenekten sıyrıldıklarını, dil değerlerinden zamanla uzaklaştıklarını ya da bırakmak

⁷²⁸ a.y.

⁷²⁹ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 353.

⁷³⁰ a.y.

⁷³¹ a.y.

⁷³² a.y.

⁷³³ a.g.e., s. 353, 354.

⁷³⁴ a.g.e., s. 353.

zorunda kaldıklarını belirtir. Öte yandan bunun Dada'nın tutumuna benzer bir gelenek karşıtlığı olmadığını belirtir. Süreya, Orhan Veli sonrasını, yani kendi kuşağını, olanakları bakımından zengin bir dönem olarak görmektedir, öz Türkçe etkisi bağlamında dil ve gelenekle kurdukları ilişkiyi şöyle yorumlar: “Öz Türkçe dar ve sığ bir sözlük kurabildiğinden, şair de bu sözlüğü kalkındırmakla kendini görevli saydığından ne konuşma diline ne de çevresine üşüşüp günlük yaşamasını dolduran yerleşik dil değerlerine eğilebilmiştir.”⁷³⁵ O, bu durumu bir şanssızlık olarak nitelendirir. Başka bir ifadeyle, bu bağlamda şair öz Türkçe ile uğraşırken, sözlük üzerine düşünüp tartışırken hem konuşma dilinin hem de geleneğin imkanlarını göz ardı etmiştir. Ayrıca, son kuşak şairlerinin gelenekle az da olsa uğraşırken küçük bir *humour* elde ettiklerini belirtir. Kısaca, Süreya'ya göre okur, çağrışım bakımından zengin bir içerik kazanamayan kelimeler nedeniyle bu kez kavramlarla karşı karşıya geldiğini vurgular. Şiiri meydana getirecek olan değişim, zengin çağrışımlar içeren, içten bir değişimle meydana gelen bir dil anlayışına bağlıdır.⁷³⁶ Süreya, bir başka yazısında Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiir anlayışıyla ilişkili olarak yine öz Türkçe konusuna yer verir. Dağlarca, öz Türkçe sevgisine ve yönelimine ağırlık verince poetik yönünü akla dayalı bir şiir anlayışına çevirmiştir: “Giriştiği dil kavgası eski sezgici tutumunu yok ederken bir yandan da görüntü yönünü ufalamıştır.”⁷³⁷ Süreya, şiir ve dil ilişkilerini irdelemeye devam ederken dil devrimi nedeniyle şiirin maruz kaldığı durumu şöyle tanımlar:

Dil devrimiyle, şiirin hammaddesi büyük bir sarsıntı geçiriyor. Yeni kelimelerin çoğu zengin çağrışımlı bir ağ kuramamıştır. Hatta bazı kelimelerin ilk çağrışımlarını bizler deniyoruz. Bunlar da düzyazıdaki kavram ilişkilerinin ötesine geçmiş değil. Kavramın üstünde kelime kabuğu oluşmadı daha.⁷³⁸

Cemal Süreya, dilin değişmesi meselesini ve öz Türkçe hareketini dikkatle ele almıştır. Bu hareketlerin bir yandan dile yeni imkân ve atılımlar kazandıracağını dile getirmiş, diğer yandan da yeni kelimelerin çağrışım yönünden zayıf olduğunu belirtip konunun ikircikli boyutuna dikkat çekmiştir.

Turgut Uyar, “Dil Konusu” (1958) başlıklı yazısında dilde özleştirme çabalarının hızlandığını, ancak bu çalışmaların birçoğunun bilimsel sorumluluktan uzak olduğunu söyler. Diğer yandan bazı gazetelerde hala Osmanlıcayı savunanlar vardır; onları, işlenmiş bir dil olduğunu ifade ettikleri Osmanlıcanın olanaklarını sürdürmek, böylelikle zayıflayan

⁷³⁵ a.g.e., s. 313.

⁷³⁶ a.g.e., s. 313, 314.

⁷³⁷ a.g.e., s. 291.

⁷³⁸ a.g.e., s. 292.

sanat anlayışlarını güçlendirmek istedikleri için eleştirir, yanı sıra alışkanlıkları sürdürme tutumlarını tembellik olarak nitelendirir. Öte yandan Uyar, dilde özleştirme üzerine yapılan çalışmaları da yeterli bulmaz. Bu tek tek çıkan gayesiz çalışmaların karışıklığa neden olacağını, çabaların bir amaca yönelik olması gerektiğini ifade eder, bu çerçevede Ataç'ın tutumuna ilişkin şunları söyler: “Ataç'ın yaptığını sadece sözcükler uydurmak sananlar yanıılıyorlar. O Türkçe sözler bulması yanında asıl, Türkçe cümle yapısını denemeye, bir bakıma bu yapıyı saptamaya çalışıyordu.”⁷³⁹

Uyar, *Dost*'un dil sorunları üzerinde duran ve dilin arılaşması için dikkatle uğraşan bir dergi olduğunu belirtir. Dergide ayrıca yabancı kelimelere Türkçe karşılık bulmaya yönelik bir köşe yer alır, Uyar, bu “Dil Köşesi” bölümünü dikkate alarak şu açıklamayı yapar:

Böyle tek tek karşılıklar bulmanın, boşuna çabalar olduğunu düşünüyorum. Sözler ancak, bir bütün içinde, bir durumu, bir olayı, bir düşünceyi anlatırken dirim kazanırlar. [...] Kendilerine yüklenen anlamları taşıyıp taşıyamadıkları ancak kullanıldıkları zaman anlaşılabilir. Ataç bunu yapıyordu işte. Uydurduğu sözlerle bir yapı kurmaya çalışıyordu.⁷⁴⁰

“Dil Sorunu” (1960) adlı yazısında Uyar, 27 Mayıs devriminden sonra “öbür toplumsal kurumlarımızla birlikte dilimizin gelişmesinin de hızlandığını, bu konudaki devrimci anlayışın daha yaygın bir duruma geldiğini” söyler.⁷⁴¹ Yazısında dilimizin özleşmesinin önemini ve bunun çeşitli açılardan neden gerekli olduğunu ele alır, Osmanlı İmparatorluğu'nda yüzyıllara rağmen “Türk düşüncesi”nin yeterince gelişmemesi bir yönüyle de dil sorunuyla ilişkilidir. Ayrıca, Türkçe'nin kullanılması ve sevilmesi ile ulus bilincine varılması arasında önemli bir ilişki vardır. “Batılı ‘Doğu bilginlerinin’ sanatçı yönüyle bütün güçsüzlüğüne, bütün çaresizliğine karşın M. Emin'i bir muştı diye selamlamaları ilkin bu yüzdendir.”⁷⁴²

Dilde sadeleşme ve öz Türkçeciliğe ilişkin gelişmeler şairlerin poetik anlayışlarını yeniden gözden geçirmelerini gerektirmiştir. Orhan Veli'nin dile bakışını dışarda tutarsak genel olarak şairlerin dile ilişkin yaklaşımlarında ikircikli bir tutum sergiledikleri gözlemlenir. Onlar bir taraftan dilin sadeleşmesini, yeni kelimelerin şiire farklı imkânlar getirmesini olumlu karşılar, diğer yandan yeni kelimelerin henüz deneyimlerle

⁷³⁹ Uyar, *Korkulu Uсталık*, s. 183, 184.

⁷⁴⁰ a.g.e., s. 185.

⁷⁴¹ a.g.e., s. 318.

⁷⁴² a.y.

bütünleşmemesine, çağrışımlarının zayıf olmasına ve bu bağlamda meydana gelebilecek sıkıntılara vurgu yaparlar.

3.2.Poetik Metinlerde Biçim Sorunu

Şiir estetiğinin yapı taşları olan hece ve aruz vezni, yüzyılların şiir geleneğini oluşturan en temel unsurlardır. Vezin ve kafiye, şiirin biçim yönünü belirleyen kullanımlardır, bununla birlikte anlam boyutunu vurgulayıp duyguyu pekiştirme özelliğine de sahiptir. Edebiyat tarihinin ilk dönemlerinden itibaren süregelen, biçim tartışmalarının temelinde yer alan vezin konusu bazı şairlerin poetik metinlerine de yansımış, zamanla yerini biçime ilişkin çeşitli meselelere bırakmıştır. Bu bölümde vezin tartışmalarıyla başlayan, şiirde şekil düşüncesine doğru evrilen süreci; Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim, Nazım Hikmet, Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli, Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç'un poetik düşüncelerinden yola çıkarak ele alacağız.

Divan şairlerinin zaman zaman hece veznine ilgi duydukları, şiir dilini halk diline yaklaştırma düşüncesiyle bu vezni kullanarak şiir yazdıkları bilinmektedir. Tanzimat'ın ilk senelerinden itibaren hece vezni kullanımı şairlerin dikkatini çekmeye ve yeni bakış açılarıyla sorgulanır.⁷⁴³ Akif Paşa “yabancı bir tesire maruz kalmaksızın, sadece hayatının arızalarıyla yeni denilebilecek bir edebiyatın” örneği olan, küçük yaşta kaybettiği torunu için yazdığı mersiyesinde hece veznini ve koşma tarzını tercih etmiştir.⁷⁴⁴ Ziya Paşa, parmak hesabı olarak da bilinen hece vezninin Türk şiirinde en başından itibaren kullanıldığını dile getirmiş, bu vezinle de şiir yazmıştır. Tanzimat sonrasında heceyi bir edebi mesele olarak ilk kez Namık Kemal, *Tahrîbi-i Harâbât*'ta ele alır.⁷⁴⁵ Abdülhak Hamid Tarhan ise aruz vezninden feragat etmeyeceğini belirtir, hece vezni kullanımını daha çok tiyatro eserleri için uygun görmektedir. Genel olarak dönemin sanatçıları, heceye olan ilgilerini dile getirmeye başlasalar da devrin karakterine uyumlu olarak aruz vezniyle yazmaya devam etmişlerdir.⁷⁴⁶ Dilde sadeleşme düşüncesi ile hece vezni edebiyatın gündeminde öne çıkan konular arasındadır. Sanatçılar, ağırlıklı olarak aruzu kullansa da öncü sanatçılar poetik metinleri ve belli şiirleri aracılığıyla heceyi yeniden edebi alana kazandırma konusunu gündeme getirerek kendilerinden sonraki şairlere ilham vermişlerdir.

⁷⁴³ Akif Paşa, Edhem Pertev Paşa, Recâi Efendi, Manastırlı Fâik, Münif Paşa ve Zîver Paşazâde Bahaddîn Bey gibi sanatçılar hece vezniyle de yazmışlardır. Bkz. Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, s. 13.

⁷⁴⁴ Tanpınar, *XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 94.

⁷⁴⁵ Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, s. 22-25.

⁷⁴⁶ a.g.e., s. 40-44.

Servet-i Fünûn döneminde H. Nâzım (Ahmet Reşit) ile A. Nâdir (Ali Ekrem) arasında gelişip⁷⁴⁷ açığa çıkan hece-aruz münakaşaları⁷⁴⁸ ise uzun yıllar devam etmiştir. H. Nâzım, aruz vezni kullanımının zorluklarını dile getirmiş, yerine hece vezninin ikame edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Öte yandan I. Türk Dili Kurultayı, Samih Rifat’a XI. asır Türk edebiyatı üstüne bazı araştırmalar yapması için görev vermiştir. Rifat ise bu tezinde aruz vezninin milli bir vezin olduğunu ispata çalışmıştır.⁷⁴⁹ Aruz-hece tartışmalarında, dikkat çekici poetik açıklamalarıyla ön plana çıkan Cenab Şahabettin “vallahi parmak hesabıyla yazamıyorum. Bu vezinle nazımda musiki temin edilebileceğine kani değilim”⁷⁵⁰ der, yanı sıra aruz ile hece arasında zaman zaman ikileme düşmüştür. Cenab Şahabettin, Samih Rifat’ın tezine atıf yaparak aruz veznine olan bağlılığını açık şekilde ifade eder ve tekrar aruza dönme isteğini vurgular. Halid Fahri ise hece vezninin yeni estetik bakış açılarıyla yorumlanması üstüne “Şiire Karışmayın” başlıklı makalesinde hece veznine karşı olmadığını, iptidailikten kurtulması için işlenmesi gerektiğini ancak o zaman ileride iyi bir musiki aleti olabileceğini belirtir.⁷⁵¹

Nurettin Albayrak, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar uzanan dönemde hece-aruz tartışmaları ile Türkçe’nin sadeleşmesi konusu arasında koşutluk olduğunu, heceyle yazılan şiirlerin halk diline yaklaştığını belirtir. Cumhuriyet Dönemi’nde ise hece veznine olan ilgi artar ve aruz vezni yerini heceye bırakır. Bu dönemin kimi şairleri heceden hareketle farklı estetik imkânlar oluşturmaya çalışmışlardır. Örneğin bazıları;

[a]ynı manzumede iki değişik hece kalıbı, bazıları da aruzdaki müstezaddan serbest müstezada doğru gelişen şekil arayışlarına paralel olarak büyükten küçüğe veya küçükten büyüğe doğru hece sayısı azalıp çoğalan mısralı kalıplar kullanmayı denedi. Diğer bir yenilik arayışı ise aynı manzumede değişik duraklı mısralara yer vermek oldu. Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dırnas gibi şairler hece vezninde yeni bir durak anlayışı geliştirmek için bu vezni daha serbest bir şekilde kullanarak duraksız şiirler yazdılar.⁷⁵²

⁷⁴⁷ Bu münakaşanın çıkış noktası H. Nâzım’ın “Şiir Nedir” adlı makalesidir. Bu makalede kısaca şunlar yer alır: aruz asırlardır kullanılan bir vezin olsa da Türkçe için yabancısıdır. Türkçe’de med ve imale olmadığı gibi Arapça ve Farsça kelimelerin imalesi de şivemize uygun değildir. Aruz vezniyle büyük şiirler yazmanın zorluğu. Şiirin manaya göre değil aruza göre okunması. Okurun kendini manaya değil, ahenge kaptırması. Detaylı bilgi için bkz. Kolcu, a.g.e., s. 67.

⁷⁴⁸ “Hece-aruz meselesi, Servet-i Fünûn yıllarında da varlığını sürdüren edebî bir meseledir. Bu devrede bu konuda, Tevfik Fikret, Nureddin Ferrûh, H. Nâzım (Ahmed Reşid), A. Nâdir (Ali Ekrem) ve Râik Vecdî (Cenab Şahabeddin) fikirlerini beyân etmişler, münâkaşalara katılmışlardır. Vezni, Yenileşme Devri Türk Edebiyatı’nda başlı başına ve hususi bir mesele olarak ele alan Servet-i Fünûncular olmuşlardır.” Kolcu, a.g.e., s. 58.

⁷⁴⁹ Samih Rifat, “[...] ‘bu vezinlerden bir kısmının Farisi’ye, Türk edebiyatından intikal ettiğini teyit eden muhtelif deliller bulunabilir’ tezini ileri sürer. Tezinin doğruluğunu ispat için önce ‘İran edebiyatı Türklerle başlamıştır’ gerçeğinin kabulünü ister. Kolcu, a.g.e., s. 260.

⁷⁵⁰ a.g.e., s. 261.

⁷⁵¹ a.g.e., s. 185.

⁷⁵² Nurettin Albayrak, “Hece Vezni”, *DİA*, c. 17, 149, 150.

Bazı şairler de hece veznini monotonluktan çıkarmak için aruz vezninin özelliklerinden yararlanmıştır, yani aruzun açık (kısa), kapalı (uzun) hece sıralamasını dikkate alarak ritmik düzen ve ahenkli bir söyleyiş oluşturmaya çalışmışlardır. Sonuç olarak, milli edebiyat akımının hâkim vezni haline gelen, bu dönemden itibaren daha fazla önem kazanmaya başlayan ve yaygınlaşan hece vezni, özellikle Garip hareketinin vezin ve kafiye olumsuzlayan, gereksiz gören tutumundan sonra önemini yavaş yavaş kaybetmeye başlayacaktır.⁷⁵³

Cumhuriyet Dönemi'nde de sürüp giden bu ciddi tartışmalar yeniliğe geçiş aşamasının önemli birer parçası sayılabilir. Sanatçılar yeni anlayışlarla karşılaşınca yüzyılların alışkanlığı olan aruz vezninin yerleşik kullanımını daha fazla sorgulamaya, milli bir vezin olan hece üzerine düşünmeye başladılar. Bununla beraber, aruzu savunanlar ve heceye yönelenler dışında serbest şiire yönelen sanatçılar da açığa çıkacaktır.

Vezin konusuna ilişkin tartışmalar üzerinden, sanatçıların şiirde şekil meselesini nasıl ele aldıklarını, modern fikirlerin ve kavramların şiir estetiğiyle ilgili süreci nasıl etkilediğini değerlendirmek mümkün. Bu bağlamda ilk olarak, Yahya Kemal'in "Vezinler 1" adlı yazısındaki yenilikçi arayışlarını irdeleyeceğiz. Yahya Kemal, vezin meselesine ilişkin tartışmaları hedef alarak şunları söyler: "On sene evvele kadar Türk zevkinde böyle bir ihtilâf yoktu; aruz ve hece, iki kardeş nehir, Fırat ve Dicle gibi yan yana akıyorlar, sonra birbirine kavuşuyorlar, milletin hâfızası olan ummâna karışıyorlardı?"⁷⁵⁴ Bu çerçeveden hareketle hem aruz hem de hece ile yazan şairlerden örnekler verir. Nevaî'den Tevfik Fikret'e kadar aruz şairlerinin heceden de şiirler yazdığını, aruz-hece krizindeki söz konusu ihtilafın yeni yeni ortaya çıktığını dile getirir.⁷⁵⁵ Bu tartışmaların temelinde, asıl olarak yeni şiire karşı çıkma düşüncesinin yer aldığını ifade eder: "Hece veznini reddeden zâike esasen onu değil, onda yeni şiiri reddediyor!"⁷⁵⁶ Bununla birlikte hece veznine itirazların, şu üç yönden geldiğini belirtir:

Birincisi: Aruz âhenkdârdır, hece vezni ise âhenksizdir.

İkincisi: Aruz yeni Türkçe'ye pek elverişlidir, misâl: Mehmed Akif

Üçüncüsü: Arûzu nasıl bırakırız? Beş yüz senelik Türk şiiri (onunla) örülüdür.⁷⁵⁷

⁷⁵³ a.g.e., s. 150.

⁷⁵⁴ Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 110.

⁷⁵⁵ a.g.e., s. 109, 110.

⁷⁵⁶ a.g.e., s. 113.

⁷⁵⁷ a.y.

Yahya Kemal bir yandan Cenab Şehabettin'in vezne ilişkin düşüncelerini ele alırken diğer taraftan kendi biçim anlayışını ifade eder. Yahya Kemal'e göre Cenab Şehabettin aruzun; ahenk, hecelerın uzun, sakın, hareketli gibi özelliklerinden ötürü ayrı bir niteliğe sahip olduğunu kabul etmiştir, bu telakkinin gereği aruz vezni ahenge uygundur, "çünkü bu vezinde kısa ve ince, uzun ve ağır hecelerın yerleri kalıp halindedir. Hece vezninde ise bu heceler kalıp halinde değil, fakat şairin o heceleri istediği gibi kullanmasına ne mânî var?"⁷⁵⁸ C. Şehabettin'in hece veznindeki şiirleri manzum olarak kabul etmeyişiını, parmak hesabının bir ahenk oluştıramayacağı fikrini, Yahya Kemal reddeder: "Bir çare-i ahenk olmasaydı Türk, dağlarda ve şehirlerde türkülerini, tekkelerde cezbeli nefeslerini bu vezinle asırlarca söyler miydi?"⁷⁵⁹ Devamında aruzun, hece veznini milletin hafızasından silemediğini ifade eder. Yahya Kemal, poetik düzeyde hece vezninin gelenekteki yerini ve önemini vurgulamış olsa da şiirlerini aruz vezniyle yazmıştır, bu vezin şekil anlayışını belirleyen en temel unsurdur, hece ölçüsüyle kaleme aldığı tek şiiri ise "Ok"tur.

Yahya Kemal, "Vezinler II", adlı yazısında ise Tevfik Fikret'in aruz veznine ilişkin bir düşüncesini ele alır. Fikret her veznin bir konuya daha uygun olduğunu belirtmiştir, bunun üzerine Yahya Kemal vezinlerin herhangi birinin her çeşit ahenge uyum sağlayabileceğini düşündüğünü ifade eder: "Nitekim tarihi tecrübe meydandadır: Eğer vezinlerde bir âhenk olsaydı Arab, Acem ve Türk öteden beri her vezni bir mevzuda kullanırdı."⁷⁶⁰

Yahya Kemal aruzun, lisanımızın bel kemiği gibi esas bir unsuru olduğunu, Türkçe'nin onun etrafında teşekkül ettiğini, öte yandan dilimizin ve zevkimizin değiştiğini de belirtir. Hece vezni hakkında şu sonuca varmıştır: "Bu vezin buhranının neticesi tahakkuk etmiştir; Mehmet Emin, bu vezin bahsinde bir mübeşşirdi, Ziyâ Gökâlp millî hakîkati tespit etti, Celâl Sâhir bütün yeni nesle kabul ettirdiği için yâd edilecektir."⁷⁶¹ Aruzun yerini millî vezinlere terk edip kaybolup kaybolmayacağı sorusunu "ortadan kalkacağını sanmıyorum" şeklinde cevaplar, yanı sıra bir zamanlar hece vezninin keyfi olarak tercih edilmesi gibi bu kez de aruzun bu şekilde kullanılacağını söyler.⁷⁶²

Yahya Kemal, "bence ahenk veznin sustuğu yerde başlar"⁷⁶³ sözüyle aruz vezninin ahenk oluşturmada yeterli bir ölçüt olmadığını, şiirde ahengi sağlayan farklı unsurların

⁷⁵⁸ a.g.e., s. 118.

⁷⁵⁹ a.g.e., s. 117.

⁷⁶⁰ a.g.e., s. 123.

⁷⁶¹ a.g.e., s. 125.

⁷⁶² a.g.e., s. 126.

⁷⁶³ a.g.e., s. 118.

varlığını vurgular. Alphan Akgül, Yahya Kemal'in şiir estetiğine dair düşünceleri ile poetik yaklaşımları arasındaki ilişkileri incelediği çalışmasının bir bölümünde, vezin meselesini de tartışmaya açmıştır. Yahya Kemal'in vezin ve ahenge ilişkin açıklamalarını, kullandığı kavramları ve şiirleri arasındaki ilişkiyi irdeleyici bir yaklaşımla ele alıp şu çıkarımda bulunmuştur:

Yahya Kemal'in "şiir muhakkak vezin ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir mûsîkînin hemşiresidir, aletsiz teganni edilemez" cümleleri, şairi sanki tam bir vezin taraftarıymış gibi tanıtır. Oysa Yahya Kemal'in şiir tasarımı bütünlüklü bir şekilde ele alındığında bu cümlelerin vezin ile vezin dışı ses örgüleri arasında bir uyum bulma çabasının ürünü olduğu anlaşılır.⁷⁶⁴

Yahya Kemal, aruz veznini şiirin temel bir unsuru olarak kabul etse de kaliteyi ve ahengi belirleyen esas ölçütün vezin olamayacağını belirtmiş olması, vezne yönelik yeni bir değerlendirmedir. Yahya Kemal, "Şiir Okumaya Dair" başlıklı yazısında, Nedim'e ait "Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun" mısraından yola çıkarak bu altı kelimenin sıralanışında ve istifinde "derûni âhenk"ın etki gücünün ön planda olduğunu iddia eder. Baştaki dökülen fiili, şevk anını ifade eden bir özelliğe sahiptir, eğer mısralardaki kelimelerin düzeni bozulursa deruni ahenk de ortadan kalkacaktır.⁷⁶⁵ Dolayısıyla deruni ahenk kavramı; şiirin terkibinden kaynaklanan söyleyişte musiki olarak tarif edilebilir. Yahya Kemal, deruni ahenge dair fikirlerinden bahsedip özgün bir kavram ortaya çıkardığını vurgular. Ancak onu bu kavramı icat etmeye götüren esas şey, o güne kadarki poetik birikimidir, yani sembolizm akımının kaynaklarına ve saf şiire olan ilgisi sayesinde bu kavramı öne sürmüştür.⁷⁶⁶

Yahya Kemal, Adile Ayda ile yaptığı konuşmada, poetik düşüncesindeki üç temel amacı açıklar. İlk hedefi, Türkçenin hususi ahengine göre telaffuz edilmiş kelimelerle şiir yazmaktır. Ona göre eskiler Farsça'nın ahengini esas aldıkları için Türkçe kelimeleri de bu dilin ahengiyle uyumlamaya çalışmışlardır. Bu noktada, Türkçe kelimelerin kendine mahsus bir ahenginden söz eder, "Türk'ün hançeresine uygun bir âhenk içinde kullanılmış kelimelerle" yazılan şiiri önemser.

⁷⁶⁴ a.g.e., s. 61.

⁷⁶⁵ a.g.e., s. 4, 5.

⁷⁶⁶ Yahya Kemal, bu bağlamda, Râhip Bremond'un "rythme intérieur" kavramına da değinir, Bremond'un terkiibi daha sonraki yıllarda icat ettiğini söyler: "Râhip Bremond'la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun rythme intérieur terkiibi, bizim derûni âhenk'den sekiz on sene sonradır. Yanılmadığım bir nokta varsa o da bizim bu terkiibi Fransızca'da ve başka bir dilde görmeyerek, sırf, İstanbul'da, muâzırlarımıza derdimizi anlatmak zoruyla bulduğumuzdur. Bkz. Yahya Kemal, a.g.e., s. 67.

İkinci amacı, Türk şiirini belli unsurlardan kurtarıp daha saf hale getirerek ona ritim kazandırmaktır. Üçüncü olarak şiirde esas olanın lafız olduğunu, ancak lafzın kelime istifi olmadığını belirtir: “Şiirin asıl maddesi mânâ değil lafızdır. Sembolistlerin en büyük hizmeti bunu anlatmak olmuştur. Sonra sembolistler şiirin teşbih ve istiareden ibaret olmadığını, bunların ‘impur’ unsurlar olduğunu tespit etmişlerdir.”⁷⁶⁷ Yahya Kemal’in şiiri şekil yönünden aruz veznine bağlı olsa da o, sembolizm ve saf şiir düşüncesinin etkisiyle şiirde ahenk, musiki oluşturma işini önemsemiş, bu bağlamda kendi kavramlarını üretmeye çalışmıştır. “Kelimelerin hususi bir ahenk husule getiren terkibinden şiir doğar. Burada en mühim unsur mısradaki “ondulation”lardır, âhenk dalgalanışlarıdır.”⁷⁶⁸ Yahya Kemal, hem sembolizm akımının bakış açısını dikkate alarak hem de klasik geleneğin kullanımlarını sürdürerek klasik şiire yenilikçi bir yorum kazandırmıştır.

Aruz ve hece tercihleri arasındaki gerilimlerle başlayan tartışmaların yönü zamanla daha da değişecektir. Vezinle ilişkili meselelere daha farklı unsurlar eklenerek tartışmalar şiirde şekil meselesine evrilecektir. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup” adlı poetik metninde şiir anlayışının musiki ve rüya fikirleri etrafında geliştiğini ifade eder, bunun da şekil verici kaide ve unsurlarla açığa çıkacağını belirtir: “(vezin ve kafiye) yavaş yavaş bizde hususi bir şekil alır, yani bizim kendimize mahsus tekniğimiz olur. Ve dile bu sayede, evvelâ kendi sesimiz ve biraz da o yolla ve onunla beraber benliğimiz, iç hayat tecrübelerimiz girer.”⁷⁶⁹ Şiirde mana konusunu ele alırken aynı anda biçime dair konuları, musiki unsurunun etkisini de dile getirir. Ona göre, şiirde mana vardır ancak o nesir ve konuşma dilindeki manadan farklıdır, bununla birlikte şiirin esas yönünü oluşturan şey; his, hayal, mana ve musiki, rüya ve bütün bu unsurları içerisinde toplayan şiirin havasıdır: “Şiire asıl sihrini veren bu bahsettiğimiz havadır. Buna istersek şiirin musikisi de diyebiliriz.”⁷⁷⁰ Ancak yazının devamında bu düşünceleri sadece musiki unsurunu indirgememek gerektiğini de belirtir. Şiiri şiir yapan bu havayı bir benzetmeyle açıklar: Nasıl ki bir ışık değişikliği, korku hali gibi eşyaya bakışımızda değişiklikler meydana getiriyorsa, şiirdeki hava unsuru da kelime ve imajları farklı şekillerde etkiler, onun etkisi kalktığında şiir hayal ve kelime yığına dönüşür. Bu havanın şekille olan ilişkisini şu şekilde ifade eder:

Bu sâri hava, bu seyyal ruh vücudum gibi birbirini tutan, birbirini tamamlayan, hakiki varlıkların, güzelliklerini birbirinden bulan cüz’ülerin, kelimelerin, şekillerin terkibinden doğmuştur. [...] Bu şekli kırın, bu nizamı bozun hatta sadece bu

⁷⁶⁷ (Akt.) Ayda, *Yahya Kemal, Kendi Ağzından Fikirler ve Sanat Görüşleri*, s. 19.

⁷⁶⁸ a.g.e., s. 19.

⁷⁶⁹ Tanpınar, *Tanpınar’ın Mektupları*, s. 319.

⁷⁷⁰ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 19.

mısraları yan yana getirin, sarf ve nahvi gözetin ve mânânın müphemiyetini tamamlayın, bu cazibe, bu sihir ölmüştür.⁷⁷¹

Tanpınar, şiir estetiğinde şekil ve ses unsurlarına önem verir, insanın biraz ses olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: “[S]esimiz daima değişir. Hislerimiz, heyecanlarımız, bütün iç varlığımız sesimizdedir. Çılgılık şiirin yapısıdır. Bütün mesele dili bir sesin kendisi yapmaktır. Bu, adım adım, yani mısra mısra olur. Şu hâlde her mısra şekildir.”⁷⁷² Sesi, şiire yön veren ve onu şekillendiren bir güç olarak görür, ona estetik bir anlam yükler: “O hem sizin olmalı hem de sizi idare edecek kadar dışarıınızda, hâttâ tarafsız olmalı. Ancak bu şekilde şiir nağme olur. [...] O yavaş yavaş şiirle aramıza girer, eseri geçici hislerimizin ifadesi olmaktan kurtarır. Dilin hamuruna gerektiği gibi şekil vermemizi temin eder.”⁷⁷³

“Şiire Dair” (1938) adlı yazısında Tanpınar, şiirde şekil üstüne düşüncelerini ifade ederken şeklin zorunluluğuna inandığını, onun şiir anlayışına kazandırdıklarını şu şekilde açıklar:

Onu (şekil) ararken kendimi buluyorum. O beni ayıkıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt’a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her defasında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeyi öğreniyorum.⁷⁷⁴

Bütün bunlardan hareketle Tanpınar’ın şekil düşüncesinde bütünlüklü bir yaklaşım ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Ona göre şeklin varlığı, şiire manasını veren, şiirdeki musikiyi ve havayı hissettiren bir gerekliliktir. Ayrıca “ses”in, şiire şekil veren bir unsur olduğunu da dile getirir.

Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da açıkça şiiri nesirden ayıran unsurları belirtmiş, kelimenin “cümledeki telâffuz kıymeti”ni vurgulayarak ses unsurlarından kaynaklı duyuşal değerini öne çıkarmıştır. Bu söyleyiş ve ses organizasyonu doğrultusunda inşa ettiği poetik anlayışında şiirin “bir hikâye değil, sessiz bir şarkı” olduğunu söylemiştir. Haşim, şiirin tamamen manasız olduğunu savunmaz, ancak onun açıkça görünmemesi gerektiğini birtakım benzetmelerden yola çıkarak izah eder, özellikle ahengin telkinlerine kulak vermenin değerini ve gerekliliğini vurgular: “Esasen ‘mânâ’ ahengin telkinatından başka nedir? Şiirde mevzu, şair için terennüm ve tahayyüle bir vesiledir. Sıkı bir defne ormanının ortasına bırakılan bal dolu bir fağfur kavanoz gibi, mânâ,

⁷⁷¹ a.g.e., s. 20.

⁷⁷² a.g.e., s. 319.

⁷⁷³ a.y.

⁷⁷⁴ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 28.

şairin yaprakları içinde gizlenerek her göze görünmez”⁷⁷⁵ yazının devamında hayallerin ve kelimelerin, vızıltılı arılar gibi mananın etrafında uçtuğunu, manayı görmeyen okurun arıların kanat sesini duymaktan zevk aldığını belirtir: “Zira kırmızı çiçekli siyah defne ormanının bütün sırrı bu gümüş kanatların sesindedir.”⁷⁷⁶ Haşım şiirdeki sırrın, seste olduğunu ifade eder, anlam araştırmak için şiire yönelmeyi, yaz gecelerinin yıldızlarını nağmesiyle titreten kuşu, eti için öldürmeye benzetir.⁷⁷⁷

Nazım Hikmet gerek şiirleri gerekse poetik yazılarıyla modern Türk şiirine, içerik ve biçim açısından önemli katkılar sunmuştur. Poetika niteliğindeki kimi şiirleri, onun estetik anlayışını en etkili şekilde temsil eden metinleridir. Şiir sanatına ilişkin düşüncelerinde, Marksist felsefenin unsurlarına, fütürizme ve konstrüktivizme dair birtakım ilkeler öne çıkmaktadır. Bu akımların etkisiyle kimi zaman avangart bir yaklaşım sergilemiştir. Cemal Süreya, Türk şiirindeki yenilikçi rolüyle dikkatleri üstüne toplamayı başaran Nazım Hikmet’in şiir anlayışı hakkında şunları söyler: “Çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güç... Onun şiiri, Türk sanatı içinde, yeni bir öz girişimi getirirken yeni bir biçimi de sunuyor.”⁷⁷⁸

N. Hikmet’in biçim ve içeriğe dair yenilikçi düşüncelerinin kaynağında Sovyet Rusya döneminde ön plana çıkan fütürizm ve konstrüktivizm akımları yer alır. Doğan Aksan’a göre, Nazım Hikmet’in yeni şiir dili, Rusya ile olan bağlantılarından sonra gelişip şekillenmeye başlamıştır: “O günlerde Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Mehmet Emin daha öncekilerden farklı olarak daha yalın ve halka yakın bir dil kullanıyorlardı. Ancak, Nazım Hikmet’in şiirleri duygulu, coşkulu bir dava adamının yazdığı yeni bir biçim ve biçim sunan yeni bir şiir diliydi; güçlüydü.”⁷⁷⁹ İlk önce İtalya’da ortaya çıkıp gelişen Fütürizm akımı, makineleşme ve hızlanmanın çeşitli sanat yapıtlarındaki estetik görünümlerine olanak veren bir anlayışa sahiptir. “Kısa sürede popüler olarak tüm Avrupa’ya yayılan fütürizmin bir diğer merkezini ise Rusya oluşturur.”⁷⁸⁰ N. Hikmet; “Yeni Sanat”, “San’at Telakkisi” ve “Makinalaşmak” gibi şiirlerini bu anlayışların temel ilkeleri doğrultusunda yazmıştır.

“Yeni Sanat” başlıklı şiiri, konstrüktivizm akımının yenilikçi düşüncelerini ifade eder. Makinalaşma estetiğini ve mekanik sistemlerin gücünü coşkuyla savunur. Nazım

⁷⁷⁵ a.g.e., s. 17.

⁷⁷⁶ a.y.

⁷⁷⁷ a.y.

⁷⁷⁸ Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 42.

⁷⁷⁹ a.g.e., s. 176.

⁷⁸⁰ Metin Akyüz, Fütürizm (Gelecekçilik), *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Oktay Yivli, (Ankara: Günce Yayınları, 2020), s. 173.

Hikmet bu şiirinde bir yandan geleneksel anlayışın değer kaybeden niteliklerini göstermiş, diğer yandan makineleşme düşüncesinden kaynaklanan hız ilkesini vurgulamıştır. Batılı bir ideolojiden yola çıkarak şiir estetiğinin ilkelerini sıralamıştır:

Döndü
bin bir volt bin bir amperle döndü motor
kudurmuş bir rüzgâr gibi vantilatör
koptu avarasından..
girdi
çelik yaylı aklımın som kafasından...

hey
hey
yeni sanatın makinalaşan şaheserini
kuş sütüyle beslenen kuş kafana sığdırmazsan
eski sanatın kadın kokan şiirlerinde bulamazsın
üç kat nasır patlatan avuçlarımın zahmetini!

sen istersen
okuma, anlama bizi
yağsız bir şaft yatağı gibi yanan kalbimizi
biz haykıralım
sen kes sesini
açtık yeni sanatın 4'üncü vitesini
coşuyoruz artık
şiirimiz bizim
konstrüktivizm. (Ekim 1930)⁷⁸¹

Makinalaşmanın yeni değerlerini, getirilerini ifade eden şiir “kuş sütüyle beslenen kuş kafana sığdırmazsan / eski sanatın kadın kokan şiirlerinde bulamazsın” dizeleriyle klasik sanatın bakış açısını, estetik anlayışını küçümser, konstrüktivizmi övüp yenilikçi felsefesini vurgular. Şiirde tekrar eden kelimeler ve uzunlu kısalı dizeler aracılığıyla “hızın güzelliği”ni ön plana çıkarır. Kimi mısralarda kafiye, redif kullanımı ve hece vezninin farklı kalıpları görülse de “Yeni Sanat” serbest şiire geçişin önemli bir örneğidir.

Nazım Hikmet gençliğinde halk şiiri veznini ve kafiyelerini kullandığını, sade bir dille yazdığını belirtir, daha sonra birtakım yeniliklerin peşine düştüğünü şu şekilde ifade etmiştir: “Kendime göre bir çeşit serbest şiirle yazmaya başladım. Bunun temelinde yine de halk şiirinin ölçüleri, hatta bazen aruz vardı. [...] Zaman oldu en renkli en ahenkli şekillerin peşinde koştum.”⁷⁸² Sanatkarın daima, şiiri için sonuna kadar en uygun şekilleri araması gerektiğini savunur. Şiirin yapısına ilişkin düşüncelerini ayrıntılı olarak kaleme aldığı bir mektupta, muhtevayı öncelikli gördüğünü, şekli özün tayin edeceğini belirtir. Aslında şekille

⁷⁸¹ Nazım Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde*, (İstanbul: YKY, 2005), s. 12.

⁷⁸² (Akt.) Ali İhsan Kolcu, *Nazım Hikmet'in Poetikası*, (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2010), s. 66.

muhtevanın birlik içinde olduğunu ancak belirleyici unsurun muhteva olduğunu dile getirir. Vezin ve kafiyei mutlak kabul edip yenilikçi biçimlere mesafeli durmayı gerilik olarak görmektedir. Muhteva ile kafiye arasındaki etkileşimi ve açığa çıkan kullanımları şu şekilde ifade eder: “Öyle muhtevalar vardır ki, onlarda kâfiye istemez. [...] bazı muhtevalar vardır ki, kafiye ister -kafiye de çeşit çeşit olabilir, kafiye imkanları da hudutsuzdur- ve bazı muhtevalar vardır ki, konuşma dili yetmez, daha geniş, daha mücerret, belki bundan dolayı daha renksiz bir dil ister.”⁷⁸³ Nazım Hikmet, yıllardır bazen kafiyesiz bazen kafiyei, bol resimli ya da resimsiz şiirler yazdığını, özetle belli bir şekle bağlı kalma yobazlığına düşmeden muhtevaya uygun olan şekli keşfedebilme konusuna işaret eder.

Doğan Aksan, Nazım Hikmet’in önceleri geleneksel biçimleri kullansa da “Türk şiirinde daha önce rastlanmayan biçim ve anlatım denemelerine giriş[tiğini]” belirtir, “ara sıra Batı şiirindeki türlere yaklaşan denemelere giren Nazım Hikmet, anlamı ve anlatımı güçlendirmeye yönelik, kendine özgü biçimler oluşturmuştur.”⁷⁸⁴ Yılmaz Daşcıoğlu, Nazım Hikmet’in poetik anlayışını incelediği bir yazısında, şiirin temel özelliklerini değerlendirmiştir, bunları şu şekilde özetleyebiliriz: Basamaklı dizeler kullanma, büyük-küçük harfleri geleneksel kullanımlarının dışında ele alma, ses düzenini şiirin içeriğine uygun biçimde şekillendirme, sinematografik anlatıma başvurma, modernist ve geleneksel öğeleri kullanma, Marksist bakış açısını biçim ve içerik anlayışına yansıtma. *Şeyh Bedreddin Destanı*’na kadar geçen süreçte Nazım Hikmet, Rus sanat akımlarının yıkıcılık niteliğini ön plana çıkarmış, bu kitaptan sonra ise hem divan hem de halk şiirinin unsurlarından yararlanmıştır.⁷⁸⁵ Nazım Hikmet sadece Batılı unsurlardan hareketle biçim estetiğini oluşturmaz, geleneksel şiir anlayışlarının unsurlara da zaman zaman yönelir, bununla beraber biçimin belirlenmesinde belirleyici olanın muhteva olduğunu vurgular. “Yeni Sanat” şiirinde ise konstrüktivizmin yeni özünü savunmuştur. Şiiri hem poetikasını hem de biçim anlayışındaki yeniliği içermesi yönüyle dikkat çekicidir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın biçime ilişkin düşüncelerine, *Ziya’ya Mektuplar* adlı eserinde ve birtakım poetik yazılarında rastlarız. Poetik düşüncelerini ifade ederken Fransız şairlerine yaptığı göndermeler, özellikle estetik anlayışında bu düşüncelerden önemli ölçüde etkilendiğini gösterir. Kemal Özmen, Tarancı’nın Fransız romantik ve sembolist sanatçılarına lise döneminden itibaren ilgi duyduğunu, bu ilgisinin adeta tutkuya

⁷⁸³ a.g.e., s. 90, 91.

⁷⁸⁴ Doğan Aksan, *Nazım Hikmet Şiirinin Gücü*, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2009), s. 173.

⁷⁸⁵ Yılmaz Daşcıoğlu, “Nazım Hikmet ve Toplumcu Gerçekçi Şiir” *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*, ed. Hasan Akay, Muharrem Dayanç. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi, 2012, s. 67, 68.

dönüştüğünü bildirir. Özellikle Ziya Osman Saba sayesinde keşfettiği Baudelaire, Tarancı'nın hayata bakışını, şiir anlayışını büyük ölçüde etkiler.⁷⁸⁶ Özmen, bu etkilenmeleri genel bir bakışla şöyle yorumlar:

Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'den sonra şiirin yapısal sorunlarıyla ilgili düşünceler sergiler. Bu açıdan, *Ziya'ya Mektuplar*, bütünlüğü içinde, Tarancı'nın başta Baudelaire olmak üzere, diğer Fransız şairlerinden (Mallarme, Verlaine, Valery, vb.) etkilenerek oluşturduğu yeni bir şiir estetiğinin temel ilkelerini ortaya koyar.⁷⁸⁷

Tarancı hayal, fikir, intiba gibi meseleleri nasıl söylemek istediğini sezerek ona uygun biçimde söylemeye *form* der. Şiire uygun olan form üstüne düşüncelerini dile getirirken kelimeleri içselleştirip benimsemeyi salık verir, kelimelerin verdiği hisleri önemser, onlarla içli dışlı olunması gerektiğini belirtir. Bununla birlikte, şiire uygun formu uygulamak, yani his, hayal ve fikir gibi şiirsel içerikleri ifade etmek için çabalamak hem dikkati hem de çalışmayı gerektirir. Öte yandan şuna da dikkat edilmeli: Şair kelimelerin dünyasına hâkim olup onları içselleştirebilmeli ve şiirin hangi formu gerektirdiğini de hissedebilmelidir.⁷⁸⁸ Yani şiiri edilgen, bütünüyle şairin iradesiyle şekillenecek olan bir metin olarak görmez; aksine gereksinimi, talebi olan canlı bir varlıkmiş gibi tanımlar. Bu düşünceleriyle ilişkili bir açıklamasında şunları der: “Hece vezniyle yazılmış öyle şiirler vardır ki, okurken keşke serbest vezinle yazılısaydı deriz. Buna karşılık serbest vezinle yazılmış öyle şiirler vardır ki, ‘Benim vezinli kafiyeli yazılmam icap ederdi!’ diye bar bar bağırır.”⁷⁸⁹

Tarancı, belli bir nazım biçimiyle ve aynı vezinle yazmayı sürdürenlerin yanıldıklarını ifade eder, bu noktadaki iddialarını güçlendirmeye çalışır: “Zannediyor musun ki Heredia'nın her aklına gelen şiir, muhakkak *sonnet* olarak geliyordu? Fakat o, hepsini bu şekle sokmak fikr-i sabitine nasılsa saplanıp kalmıştı.”⁷⁹⁰ Tarancı'ya göre, Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Valery ve Rimbaud gibi şairler, şiirdeki bu hakikati anladıkları için çeşitli vezinlerle yazmışlardır. O, şiirlerindeki ses ve mimari çeşitliliğini de bu anlayışla açıklar: “Bu hakikati ta ilk şiirlerimden beri anlamışım ki daha o zaman yeni vezinler aramaya, taktığı kaldırmaya kullanılmış vezinlerden alışılmamış sesler çıkarmaya çalışmışım [...] Formsuz da güzellik olmayacağı, olamayacağı bedihidir. Güzellik, ancak form'da *apparition* yapabilir.”⁷⁹¹ Biçimin anlam üstündeki etkisini irdeleyen Tarancı, saf

⁷⁸⁶ Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, s. 256.

⁷⁸⁷ a.g.e., s. 195.

⁷⁸⁸ Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar*, (İstanbul: Can Yayınları, 1999), s. 113-114.

⁷⁸⁹ Tarancı, *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar*, s. 102.

⁷⁹⁰ Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar*, s. 113.

⁷⁹¹ a.g.e., s. 113, 114.

şiiirin temsilcilerinden Valery ve Bremond'un düşüncelerine atıfta bulunarak biçim estetiği üstüne şunları söyler: “Valery’de, şiirde mevzunun ehemmiyeti yoktur, demiyor mu? Bir hikâye veya roman yazar gibi, şiir yazılmaz. Şiir nağme halinde gelir.”⁷⁹²

Tarancı, şiirin hikâye ve romandan farklı bir tür olduğunu ifade eder, bu yüzden konunun önemini geri plana atar. Ona göre şiirdeki; esas güzellik sözdizimine, kompozisyona bağlıdır buradan açığa çıkan nağme, ifade ve eda şiiri şiir yapan unsurlardır. Bremond’un “mısrada bir kelimenin yerini değiştirdiniz mi, şiirin büyüğü bozulur” sözüne yer verdikten sonra, “Ağlarım hatıra geldikçe gülüştüklerimiz!” mısraındaki hatıra yerine aklıma kelimesini getirir ve veznin bozulmadığını söyler. Yazının devamında, biçim anlayışını şu düşüncelerle açıklamaya devam eder:

Vezin bozulmaz ama, şiir sırta kadem basar. Bunun tek sebebi, ‘hatıra’ kelimesinin ‘aklıma’ kelimesinden daha zengin, evocation unsuru olarak daha kuvvetli olmasıdır. ‘Hatıra’ kelimesinin telaffuzunda da tahattür hadisesine hürmet eden bir discretion ve objective edası vardır.⁷⁹³

Şiire dair bu tür kullanımları sezip uygulayabilme işi bir yönüyle yeteneğe bağlı olsa da diğer yönüyle de düşünme ve çalışmayla elde edilebilir. Tarancı bu meseleler üzerinden, şiir anlayışını geliştirmenin önemini, gereğini vurgular. Serbest vezinle yazma konusundaki düşüncelerini ise şöyle ifade eder:

Benim serbest vezin anlayışım büsbütün başkadır. Gerek aruz vezniyle yazılmış nispeten serbest şiirler gerek Nazım’ın serbest vezni, gerekse Oktay’ın ve Orhan’ınkiler, hepsinde gene vezinli kafiyeli şiire benzemek gayretleri vardır: mısraların kesilişinde, takdim ve tehirlerde ve hatta bazen lüzumsuz suniliklerde.⁷⁹⁴

Yukarıdaki pasajda Tarancı, diğer şairlerin form tasarımlarıyla kendi şiir anlayışını karşılaştırmıştır. Henüz vezin tartışmalarının aktif olduğu bir dönemde, şiirde vezin kullanıp kullanmama yenilik bağlamında önemli ve belirleyici bir unsur gibi görünür. Tarancı bu noktada, biçime bakışının farklı olduğunu iddia eder. Şiire bakışını ağırlıklı şekilde Fransız şiir anlayışını takip ederek geliştirmiştir, vezin ve kafiyei “mükemmel söyleyiş”i yakaladığı ölçüde gerekli görür:

Hâlbuki benim istediğim şey, içten gelen en tabii, en külfetsiz lisanla kâğıda geçirmektir. [...] Mükemmeliyet, şairin, kullandığı dilden azamiyi koparmasıdır.

⁷⁹² a.g.e., s. 135-138.

⁷⁹³ a.g.e., s. 137, 138.

⁷⁹⁴ a.g.e., s. 62, 63.

Zaten kafiye vezin, filan bu mükemmeliyet iradesinin emrinde çalıştıkları nispette elzemdirler, yoksa daima değil.⁷⁹⁵

Tarancı, şiire form meselesi açısından bakar, bu konuyu mükemmeliyet düşüncesiyle ilişkilendirir. Bu bağlamda bazen serbest bazen vezinli yazacağını belirtir. Vezin, kafiye konularının yanı sıra kelimenin etkisini de vurgulayarak şöyle der: “Sonra bazı şiir vardır ki, vezinli kafiyeli gelir, bazısı daha başıboş gelir. Aslolan şey, kelimeleri yaşatmaktır, sen onlara hayat verdikten sonra gerisine karışma.”⁷⁹⁶

Yaptığı değerlendirmelerle Tarancı şiirsel alana yeni tanımlar getirmiştir. Ona göre, şiirin formunu belirleyecek olan şey, kelimeleri ve şiirin diğer unsurlarını iyice benimseyip hissetmekle ilişkilidir. Şiirin yönlendirmelerini sezerek uygun formu yakalayabilmeyi hedefler. Genel olarak estetik düşüncesini sembolist sanatçıların şiir anlayışlarından etkilerle şekillendirmiştir.

Orhan Veli *Garip* önsözünde, biçim konusuna ilişkin birtakım bilgiler üzerinden çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Geleneksel şiirde, nazmın temel unsurlarının, vezinle kafiye olduğunu belirtir. Kafiye, ilk insanlar tarafından şiir satırlarının kolay hatırlanması için kullanılır, ancak daha sonra ondaki güzellik boyutunu keşfederler. Bununla beraber yüzyıllar içinde tekâmül eden insan, geleneksel ahenk unsurlarında “kendini hayrete düşüren bir güçlük yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulmayacak[tır].”⁷⁹⁷ Orhan Veli’ye göre vezin ve kafiye, ancak ahengin ebeveyni olarak görülebilir, ahenk yeni bir poetik zeminde, eski anlam değerini yitirmiştir: “[Ş]iirde eğer takdir edilmesi lâzım gelen bir ahenk mevcutsa, onu temin eden vezin ya da kafiye değildir. O ahenk vezinle kafiyenin haricinde ve vezinle kafiyeyle rağmen mevcuttur.”⁷⁹⁸

Orhan Veli’ye göre vezin, kafiye kullanımlarının dil üzerindeki etkisi yıllar içerisinde oldukça benimsenmiştir, ancak bu durum şiir diline dar bir bakış açısı getirmiştir. Divan şiirinin temelini oluşturan poetik unsurlardan vezin ve kafiye bir kayıt yani şiiri sınırlayan yapılar olarak görür, ayrıca bunların lisanda değişiklikler meydana getirdiğini, şairin düşüncelerine hükmettiğini ifade eder.⁷⁹⁹ Bu anlayışa sahip kimselerin yeni şiiri anlayamayacağını, hatta garip bulup kabul etmeyeceğini belirtir. Orhan Veli, bir konuşma sırasında kendine yöneltilen “şiirde vezin ve kafiye olmalı mıdır?” sorusunu “vezin ve kafiye şiirde bir ahenk unsuru olarak mevcutsa kalkması lazımdır” şeklinde yanıtlar. Vezin ve

⁷⁹⁵ a.g.e., s. 62.

⁷⁹⁶ a.g.e., s. 62, 63.

⁷⁹⁷ Orhan Veli, “*Garip* (önsöz)”, s. 9.

⁷⁹⁸ a.g.e., s. 10.

⁷⁹⁹ a.y.

kafiyei çocukça usuller olarak tanımlayıp bunlarla ahenk oluşturma çabasının şairi basit duruma düşüreceğini dile getirir.⁸⁰⁰ Ahmet Oktay’a göre, Orhan Veli, “ritmi doğrudan doğruya şiirin kendisinde arıyordu. [...] Eski şiirimizin akılcılığına karşı, şekil endişeleri içinde bozulmamış ilkel duyguyu savunuyordu.”⁸⁰¹ Konuşmasının devamında Orhan Veli, geleneksel şiirin ölçülerinin henüz yoğun olarak kullanılmasından hareketle şunları söyler: “Vezin ve kafiyei doğru dürüst kullandılar mıydı, şiir yazdıklarını, şiirdeki şekil mükemmeliyetini elde ettiklerini zannederler. Vezin ve kafiyei inkâra kalkıp ne diye bu adamcağızları şairlik vehimlerinden mahrum edelim.”⁸⁰² Vezin ve kafiyeyle birlikte şekil endişesi, şekilde mükemmellik oluşturma fikri de Orhan Veli’nin poetikasının hedefindedir: “Şiir yazarlar (şiircik değil) pek iyi bilirler; her şeye hâkim bir şekil endişesi, her şeyden üstün bir müşkülpesentlik vardır.”⁸⁰³

Gelenğin şiirsel dinamiklerini, özellikle divan şiirine ilişkin yerleşik estetik algıyı, modern anlayışlarla sorgulayan ve poetik düşüncesine yeni bir zemin oluşturan Orhan Veli, sürrealizm akımının bazı temel ilkelerinin ve biçim anlayışının etkisinde kalmıştır: “Bu hususta bizim arzumıza en çok yaklaşan sanat cereyanı *surréalisme* olmuştur. Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar vezni ve kafiyei atmak mecburiyetinde kalmışlardır.”⁸⁰⁴ Orhan Okay, sürrealizm ekseninde gündeme gelen Garip şiirinin poetik tavrına ilişkin şu değerlendirmeleri yapar: “Sürrealistlerden ayrılan tarafları ise, işi bir cezbe haliyle, yani otomatik olarak değil, şuurlu olarak ve kazanılmış tecrübelerin (mümarese) yardımıyla yapmalarıdır.”⁸⁰⁵

Şiirde şekil unsurları üstüne yaptığı değerlendirmelerle geleneksel biçim anlayışına meydan okuyan ve serbest şiire ilişkin düşüncelerini poetikasıyla somutlaştıran Orhan Veli’nin şiir anlayışı hakkında Turgut Uyar şöyle düşünür: “Vezinsiz ve kafiyesiz şiiri ondan önce deneyen ve yapanlar bulunduğu halde (başta Nâzım, Ercümen Behzad Lav, Mümtaz Zeki Taşkın vb.) vezinsiz kafiyesiz şiiri, serbest şiiri, edebiyatımıza onun getirdiği, yerleştirdiği kabul edilir.”⁸⁰⁶

Necip Fazıl poetikasında, anlam ve şekil meselelerine ilişkin unsurlara “Şiirde Kütük ve Nakış”, “Şiirde Şekil ve Kalıp”, “Şiirde İç Şekil” başlıkları altında yer verir. Şiirin iç ve dış yapısına dair düşünceleri, poetikasının genel anlayışıyla uyum içindedir. Şekil tutumunda

⁸⁰⁰ Orhan Veli, *Şairin İşi*, s. 312.

⁸⁰¹ Ahmet Oktay, *Şairin Kanı, Yazımsal Eleştiriler 1: 1954-2000*, (İstanbul: YKY, 2001), s. 13.

⁸⁰² a.y.

⁸⁰³ a.y.

⁸⁰⁴ Orhan Veli, “Garip” (önsöz), s. 16, 17.

⁸⁰⁵ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 76.

⁸⁰⁶ Uyar, *Korkulu Ustalık*, s. 666.

hece veznine ve kafiyeyle bağlıdır, şekil ile içeriğin bir aradalığının önemini vurgular. Bunları birbirini tamamlayan, güçlendiren unsurlar olarak tasvir eder. Şiirin iç nefesiyle dış kalıbının ilişkisini, kâinattaki ruh ile madde arasındaki birliktelikten yansıyan bir oluşum olarak nitelendirir.⁸⁰⁷ Necip Fazıl, aruz vezninin kullanımını, koltuk değneğiyle yol almaya benzetir. Bu vezni, suni ahenk olarak nitelendirir ve onun yetersizliğini belirtir, ancak Fuzuli, Nedim gibi büyük ustalar şiirlerine iç ahenklerle yön verip şekillendirmişlerdir. Hece vezninin şiir için daha uygun olduğunu ifade eder. Ayrıca, aruz vezninin bazı imtiyazları da hecenin içerisinde sürdürülebilir.⁸⁰⁸ Şairin şekille olan ilişkisini şöyle açıklar: “Üstün san'atkâr, mutlaka bir dış şekil ve kalıba bağlı kalmak, onu bir işaret tablosu halinde korumak, tam şekil ve kalıbı mistik bir unsur diye ele almak borcu altındadır.”⁸⁰⁹

Necip Fazıl, okura önemini fark ettirmeye çalıştığı biçim özelliklerini, ilk olarak kütük ve nakış metaforu üzerinden anlatmayı seçer: “Kütük şiirin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevası...”⁸¹⁰ Şair kütük ve nakışın, “ezelî ve ebedî zarf ve mazruf hikâyesinin en girift ve en esrarlı mevzuu”⁸¹¹ olduğunu dile getirir ve dört madde ile bu unsurlar arasındaki ilişkilerden doğan eserleri şöyle değerlendirir:

Madde 1: "Hem kütüğü var, hem nakışı..." Madde 2-, "Kütüğü var, nakışı yok..." Madde 3: "Nakışı var, kütüğü yok..." Madde 4: "Ne kütüğü var ne nakışı..." Şair, bu 4 sınıftan birine girmeye mahkûmdur. Birinci sınıf, (Omeros) dan (Rembo) ya ve İmreulkays'dan Şeyh Galib'e kadar, ne mektep, ne devir, ne şu, ne bu; bütün fânî ve günübîlik irca ve kıyasların üstünde kanat çırpmış ve mütearifeleşmiş büyük sanatkârlara göredir, ikinci sınıf, şiiri fikre âlet diye kullanan tebliğci mizaçlar...⁸¹²

Üçüncü aşamadaki sanatçıyı basit, tehlikeli ve sahte olarak nitelendirir: “Bunlar [...] şiirin bulunmaz elmasını gagalarında gösteren yalancı zümrüdüankalardır.”⁸¹³ Dördüncü sınıfı da aşağıının bayağısı olarak tanımlar.

Necip Fazıl, şairin bir şekle ve kalıba muhakkak bağlı olması gerektiğini diğer yandan onu aştığı, gizlediği ölçüde büyük bir usta olabileceğini söyler: “Şairde ruh, şekli gizleyemiyorsa o şair midir ki?...”⁸¹⁴ Benzer doğrultudaki bir başka cümlesi şöyledir: “Şiirde şekil ve kalıp, zatiyle şekil ve kalıp olarak haykırdığı, ‘ben buradayım’ dediği nisbette o şiir

⁸⁰⁷ a.y.

⁸⁰⁸ Kısakürek, “Poetika”, s. 484.

⁸⁰⁹ a.g.e., s. 483.

⁸¹⁰ a.g.e., s. 479.

⁸¹¹ a.y.

⁸¹² a.g.e., s. 480.

⁸¹³ a.y.

⁸¹⁴ a.g.e., s. 481, 482.

kötüdür.”⁸¹⁵ Bununla beraber, şekil ve kalıbın değerini çeşitli metaforlarla pekiştirmiştir: “Son derece titiz ve hamarat bir hizmetçidir. Ama, öylesine bir hizmetçidir ki, o giderse efendi kalmaz.”⁸¹⁶ Yanı sıra şekil ve kalıbı mananın iskeleti olarak imlerken estetik anlayışını, biçimin unsurlarını hikmet perspektifiyle ilişkilendirir.⁸¹⁷

Necip Fazıl, şeklin yaygın ve önemli birer parçası olan unsurlarını, mistik amaçla uyumlu olduğu ölçüde değerli görür. Gayeyi gövdeye benzeten şair, şekil unsurlarını da kanata benzetir:

Şekil ve kalıbın ana unsurları, dış ahenk, vezin, kafiye gibi kaba görünüşlü ölçülerde, herhangi bir lâfı günübirlikten sonsuza devşiren ve unutulmaz kılan birer vasıta hikmeti vardır. Ama sadece vasıtayla gayeye erişilemez. Evvelâ uçmaya değer gövdeyi bulacaksınız ve sonra onu, inceler incesi vasıtalarla kanatlandıracaksınız.⁸¹⁸

Kafiyeyi ve vezni savunarak şiir anlayışını şekillendiren Necip Fazıl, bu unsurlara da mistik bir anlam yükler. “Aynı seste birleşen kelimelerle (kafiye) aynı hece sayısını veya uzunluk ve kısalığını şekillendiren ifade vahitlerinin (vezin), büyük meçhul muadelesinden her defa fikir aldığı hissini verici bir mistiği vardır.”⁸¹⁹ Orhan Okay, Necip Fazıl’ın şekil anlayışını şu şekilde değerlendirmiştir:

Kendisi, serbest şiire iltifat etmemiş olmakla beraber hiç denenmemiş mısra gruplarını (kıtalar), kafiye düzenlerini (kafiyelerin kıtaları dağılış şekillerini), üç heceye kadar inen mısraları cüretle ve çok defa da ustalıkla kullanmıştır. Hece veznine son derece bağlılığını her zaman koruyarak.⁸²⁰

Necip Fazıl’ın şu cümlesi, şekil’e dair düşüncelerini en kapsamlı biçimde dile getirir: “Üstün san'atkâr, sabit bir şekil ve kalıp bağlılığı içinde, her ân, her şiir, her mısra, her kelimedede eski şekil ve kalıbını yenileyebilendir. Heyhat ki, en âdî iş şekil ve kalıpta, en ulvisi de yine onda...”⁸²¹ Necip Fazıl, benzetmelere ve metaforik bir dile başvurarak şeklin niteliklerini ve gerekliliğini değerlendirirken yine ona dair unsurları ilahi hakikate yaklaştığı ölçüde değerli bulur. Allah’a ulaşma yolunda olan şairi över, şiirin bu hakikati gözeterek yazılmasını ister. Anlam ve şekil arasında bir bütünlük görür, şekil konusu da bu düşüncelerle örtüştüğü ölçüde önemlidir.

⁸¹⁵ a.g.e., s. 481.

⁸¹⁶ a.y.

⁸¹⁷ a.y.

⁸¹⁸ a.g.e., s. 482.

⁸¹⁹ a.g.e., s. 482, 483.

⁸²⁰ Okay, *Poetika Dersleri*, s. 192, 193.

⁸²¹ a.g.e., s. 483.

Asaf Halet Çelebi, “Benim gözümle şiir davası” adlı yazı dizisinin “Şiirde Şekil” bölümünde şekil unsurları üstüne detaylı biçimde fikir yürütür. *Poésie pure* (saf şiir) bağlamında poetikasını açıklarken Haşim’e kıyasla bazı meseleleri daha derinlikli ve sistemli olarak ele almıştır. Çelebi’ye göre saf şiir, şekil telâkkisi olan tarifi bir neticesidir. Kendi şekil anlayışını ise şöyle tanımlar: “Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumi havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Şu hâlde buna göre ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icap eder.”⁸²² O, sunduğu bu yaklaşımla şekil anlayışına modern bir bakış açısı kazandırır. Geleneksel unsurları ve aruz veznini belli şiirlerinde kullanan şair, estetik anlayışının özüne saf şiire ilişkin bazı anlayışları yerleştirir. Öncelikle şiiri organik bir yapı olarak görür ve ele alır. Bu organik bir bütünü oluşturan unsurları, yani bütünün parçalarını ses unsurları, hayaller, manayı meydana getiren soyut elemanlar veya maddi varlıklar olarak ifade eder:

Kelimedede ses unsurunu ve medlûlünü seçebiliyoruz. Bu medlûl ya düşünce ya ahlak, keder, aşk ve saire gibi mücerred bir mefhumdur, yahud kuş, mehtap, sâki, kiremit gibi maddî bir varlıktır. Şu hâlde şiir bu taraftan bu ses unsurlarının yani ahengin, diğer taraftan da mâna denilen mücerret elemanların ve tasavvuru mümkün olan medlûllerin yani hayallerin bir araya gelmesinden hasıl olan bir şeydir.⁸²³

Ses unsurlarından, soyut-somut kavramlardan ve hayallerden meydana gelen şiir; aynı zamanda mantık dahilinde kurgulanmalıdır: “Fakat bu mantık alelâde bir hesap mantığı ile değil, yüksek riyaziye ile bir noktaya varış mantığı nevinden olabilir.”⁸²⁴ Şiiri bir bütünlük olarak algılayıp tanımlayan Çelebi, hepsi birbirini tamamlayan unsurlardan oluşan estetik çerçevenin nasıl olması gerektiğini gösterir. Şiirde anekdotlara açıkça yer verilmemesi gerektiğini ifade eder.

Çelebi’ye göre vezin ve kafiye kullanılmaksızın şiirde ahenk oluşturmak mümkündür. “Ahenk ve ritim arabeskleri yapmak” için şu unsurlardan yararlanmak gerektiğini belirtir:

- a) Ses ve eda tenazurları
- b) *Alliteration*’lar
- c) Kelime ve cümlelerle teşmil edilmiş kafiye ve *assonance*’lar
- d) Formüller⁸²⁵

⁸²² Çelebi, *Bütün Yazıları*, s. 154.

⁸²³ a.g.e., s. 145.

⁸²⁴ a.y.

⁸²⁵ a.g.e., s. 160.

Musiki anlayışını ise şu cümlesiyle ifade eder: “Hece ve aruz kalıplarına bağlanmadan, hece sayıları ve hecelerın kısısalığı ve uzunluğundan mümkün olduğı kadar istifade edilebilir ve içi musiki dolu kelimeler seçilebilir.”⁸²⁶ Vezne ilişkin düşüncelerini ve ahenge dair yenilikçi fikrini şu cümleleriyle daha detaylı olarak dile getirir: “Ne aruz vezninin tumturaklı ve muttarid yürüyüşü, ne hece vezninin kemikli romans ahengine uymadan, her şiir için yeni ve zevkli bir şekil bulmak kabildir. Bu ahenk şairi sürükleyen *oratorie* bir ahenk değil, köklerini masal tekerlemelerinden alan *statique* bir ahenktir.”⁸²⁷ Modern şiir anlayışının estetik unsurları ile halk edebiyatının ve inanç sistemlerinin unsurlarını uzlaştıarak şekil anlayışını biçimlendiren Çelebi, özellikle masal tekerlemelerinin ahenginden yola çıkarak “*statique* ahenk” kavramını keşfetmiştir. Şiirdeki tekrar eden kelime ve ifadelerin de “daha ziyade *statique* olan bir ruh haletinde kullanılması gereken ve *forme* bakımından da bir ahenk unsuru olarak telâkki edilebilen bir şey”⁸²⁸ olduğunu ifade eder.

Şiiri şekillendirme konusu üstüne detaylı olarak düşünen Çelebi, şiir türlerine ait belli şekillerin eseri sınırlamasına karşı çıkar. Ona göre sanatçı geleneğin sınırlayıcı anlayışına aldırış etmeden, şiirin gidişatına uygun olan formu seçebilmelidir. Ayrıca Çelebi, şekil konusuyla neleri kastettiğini şu ifadelerle dile getirir: “Şiirde şekil deyince sade ahengini değil, fakat şiirin kompozisyonunu da kastediyorum. Ses arabeskleri cihetinden oldukça tenevvü arzeden bir şiir bazan kompozisyon bakımından çok iptidaî ve *chematique* kalabilir.”⁸²⁹

Çelebi, Fransız edebiyatının önde gelen sembolist şairlerinin *poéise pure* yorumlarından etkilerle form anlayışını düzenlerken yanı sıra gelenek ve din alanlarının biçimi destekleyen ahenk oluşturacak potansiyeldeki unsurlarına da başvurur. Vezinlere bir kural şeklinde bağlanmadan, yeni bir bakışla keşfedip şiirsel alana ne türden değerler katabileceğini, nasıl estetik bir ahenk oluşturacağını açıklar. Klasik anlamda kafiye olmaksızın ahenk ve ritim arabeski oluşturarak kurduğı düzenden ve formüllerin etkisinden bahseder.

Behçet Necatigil *Bile / Yazdı* adlı eserinde, biçime ilişkin meseleleri de ele almıştır, onun şu ifadeleri nasıl bir biçim anlayışına sahip olduğunu gösterir: “Şiir için en önemli sorunun biçim sorunu olduğuna dair değinmeliyim. Bazen çok rastgele, ümitsiz bir özün,

⁸²⁶ a.g.e., s. 155.

⁸²⁷ a.g.e., s. 159, 160.

⁸²⁸ a.g.e., s. 158.

⁸²⁹ a.g.e., s. 155.

sağlam bir biçime kavuşmakla şiir planına yükselebilmesi dikkate değer.”⁸³⁰ Şiirde biçim nedir sorusuna yanıt niteliğindeki şu açıklamasıyla estetik anlayışını ifade eder:

Şiirde biçim, gerekli parçaların yerli yerine konmasıdır. Basit bir karyola ile çapraşık bir makinenin kuruluşları birbirinden elbette farklıdır, ama ikisi de belli bir dikkate bakar. Parçaların seçiminde şairin elden geldiği kadar içli-dışlı olduğu, kendisini en çok uğraştıran, yakından bildiği, ilgilendiği konu ve temalarda dolaşması, belki de en çok, tek ruhun verim ve yaşantılarından yararlanması, en dolu olduğu şeylerden söz etmesi; kuruluşu, yapıyı dermeçatmalıktan kurtarır.⁸³¹

Necatigil, şiiri modernleştiren “montajdaki bilinç” kavramından hareketle şiirde kelime ve ses unsurlarının yerini bulmasından söz eder. Biçimin yerli yerinde oluşu, lirizimle iş birliği eden düşünce ve şairin ilgi alanındaki konulara yönelmesi, içli dışlı olduğu meselelere ağırlık vermesi biçimi tamamlayan diğer meselelerdir. Bütün bu unsurları yorumlarken hem geleneksel anlayışlardan devrıldıklarını sürdürür hem de modern anlayışın estetik unsurlarını dikkate alarak tüm bunları tecrübeyle sentezlemenin gerekliliğini savunur. Ayrıca, vezin ve kafiye unsurları üstüne şunları söyler:

Her şiir kafiyesini, veznini beraberinde getirir. Kafiye sadece “mısra sonlarındaki ses benzerliği” diye düşünmek, artık iflâs etmiş bir anlayıştır. Kafiye mısra içinde, birbirinden uzak mısraların çeşitli kelimelerinde de görülebilir. Eski veznin yerini alan ritim, iç ses, bu çeşit dikkatler neticesi ortaya çıkar.⁸³²

Kafiye, sadece mısra sonlarında kullanma düşüncesinin önemini yitirdiğini belirterek şiirin araçlarına yeni bir bakış açısıyla yönelmeye teşvik eder, bunların modern bağlamda kullanımını gündeme getirir. Bununla beraber, vezin yerine başvurulmuş ritim ve iç sesteki bahseder. “Her şiir kafiyesini, veznini beraberinde getirir” düşüncesi akla Cahit Sıtkı Tarancı’nın *form* anlayışını da getirir.

Necatigil biçim üstüne düşünen ve onun meselelerini önemseyerek dile getiren bir şairdir. Biçimle ilişkili kendisine yöneltilen “Yenilik, şekil ve muhteva itibarıyla olduğuna göre sizce hangisi daha önemlidir?” sorusuna “Galiba şekil daha önemli, çünkü eskiden denenmiş bir muhtevayı tekrar ele alabilir, yeni bir şekille tekrar söyleyebiliriz. Yenilik yarıdan pek fazla deyişle olduğuna göre şekil daha ağır basıyor, iş şekilde bitiyor diyebilirim”⁸³³ şeklinde yanıt verir. Batı sanatı eserleri üzerinden yeni biçim elde etmeye dair düşüncelerini ise şöyle dile getirir: “Batı eseri bir yerde bana beni vermiyor. Onun bir

⁸³⁰ Necatigil, *Bile / Yazdı*, s. 47.

⁸³¹ a.g.e., s. 47, 48.

⁸³² a.g.e., s. 76.

⁸³³ Necatigil, *Düzyazılar II*, (İstanbul: YKY, 2006), s. 20.

de benden geçmesi; bizim koşullarımızda değişmeler geçirip yeni biçimlere girmesi gerek.”⁸³⁴

Turgut Uyar, biçim konusundan hareketle yeni şiirin değerlerini inceler. “Yenide Aranması Gereken” (1958) başlıklı yazısına, “şiiri kurtaran, şiiri şiir eden çoğu zaman biçimdir” cümlesiyle başlar. Bununla beraber, şairi şiir yazmaya iten temel nedenin kusursuz biçim oluşturma kaygısı olmaması gerektiğini, nitekim Dada gibi formalist değerlere öncelik veren anlayışların çabucak tükendiklerini belirtir.⁸³⁵ Ona göre, “biçim, teknik, anlatım, şiir için en belirgin, en yüzeysel öğelerdir. Bu bakımdan yeniliğin, değişmenin ilkin bunların değişmesiyle farkına varılır.”⁸³⁶ Bununla birlikte, Orhan Veli’nin şiirinden hareketle, onun anlayışındaki yeniliğin sadece teknik farklılıklara, anlatım değişikliğine bağlanamayacağını belirtir. Özellikle şiire getirdiği “yeni adam” düşüncesinin şiirdeki yerini vurgulayarak ozandaki yeniliğin, sadece teknik gelişmelerle ilişkilendirilemeyeceğini söyler.⁸³⁷

Uyar’ın biçim çerçevesinde dikkatini çeken ve eleştirdiği konulardan biri de aruzun atılmasını ve hecenin öne çıkarılmasını, yani teknik meselelerin değişimini şiirin gelişmesiyle bir tutanlardır. Çünkü o, şiirin gelişmesini doğrudan tekniğin gelişmesiyle bağdaştırmaz. “Şiirin gelişmesi doğruca, şiiri yapan, oluşturan, yaşayan koşulların, çevrelemenin gelişmesidir.” Dolayısıyla bu çerçevede yer alan insanın ve “soyut olarak, ‘yaşama’nın gelişmesidir.”⁸³⁸

Uyar, biçim meselesini dil meselesiyle de ilişkili olarak değerlendirir, bu bağlamda biçimin bir dil meselesi olduğunu vurgular:

Bedri Rahmi’nin şiirindeki biçim yokluğu, şiirde biçimin dille olan büyük ilintisini, hatta biçimin sadece bir dil meselesi olduğunu iyice gösteriyor. Dilin şiirdeki yerini umursamamak, şiiri sadece bir öz meselesi olarak almak çok güçlü bir şairi kurtarabilir. Onun dili böylece umursamaması sevimli bir ihmal, bir üslup düzeni olarak bile düşünülebilir.⁸³⁹

Açık ve kapalı şiir bahsinde Uyar, şiirin biçimi ile özü arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirir: “Öyle düşünüyorum ki her yeni öz kendi biçimini beraber getirir. Hatta her şiir diyebiliriz. Bir şiir varsa kendi biçimi ile vardır. Açık yahut kapalı biçimi ile vardır. Şiir o biçimle yazıldığı için şiirdir yani.”⁸⁴⁰ Uyar’a göre tekniğe ve anlatıma ilişkin unsurlardaki

⁸³⁴ Necatigil, *Bile / Yazdı*, s. 50.

⁸³⁵ Uyar, *Korkulu Uсталık*, s. 113.

⁸³⁶ a.y.

⁸³⁷ a.g.e., s. 114.

⁸³⁸ a.g.e., s. 355.

⁸³⁹ a.g.e., s. 648, 649.

⁸⁴⁰ a.g.e., s. 32.

değişim, yeniliğin görünen yüzüdür, onun esas önemseddiği sağlam bir özün gelişimidir. Ayrıca biçimi bir dil meselesi olarak görür, bu noktada da şiirsel özün varlığını, gücünü, şiir dilini inşa etmedeki rolünü ön plana çıkarır.

Sezai Karakoç poetikasında, şiirin niteliklerini ve işlevini ayrıntılı şekilde ele aldığı gibi biçim ile muhteva arasındaki ilişkiler üzerinde de dikkatle durmuştur. Şiirde biçim (şekil) ve özü (muhteva) ayrı görmenin mümkün olmadığını, ancak böyle bir ayrıma poetikada gidilebileceğini belirtir, şöyle devam eder: “Kendine mahsus bir özü olmayan şiirin biçimi de yok demektir. Var gibi görülen ses ve geometri, sadece boş kalıptan başka bir şey olamaz. [...] öte yandan, biçimi olmayan şiirin özü de yok demektir.”⁸⁴¹

Karakoç’a göre biçim ve öz daima birlikte düşünülmesi gereken yapılardır, bununla beraber Karakoç şiirin kendine mahsus bir özü olmasını değerli bulur, çünkü öz öne çıkmazsa biçim de önemini yitirecektir. Metnin devamında form meselesine odaklanıp ona ilişkin düşüncelerini anlatmaya devam ederken bir analogiye başvurur; insanların ortak biçimler taşıdığını öte taraftan her bir insanı diğerinden ayıran farklılıkların olduğunu belirtir. Benzer şekilde şiir-biçim kurgusunda da ortak biçimler olabileceği gibi her biri şiiri diğerinden ayıran özelliklerin olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

Klasik şiirle modern şiiri ayıran, ilk bakışta görüldüğü gibi birinin, formu olan şiir, öbürününse şekilsiz (amorf) şiir olması değil sadece, birinde, ortak biçiminin görünür planda, farklılıkların daha iç planda olması, öbüründeysen, tersine, farklılıkların görünür planda, ortak yanlarınsa iç, görünmez planda bulunmasıdır.⁸⁴²

Karakoç, öncelikle dönemin modern anlayışlarını göz önünde tutarak biçime ilişkin birtakım açıklamalarda bulunmuştur. Ona göre, modern düzlemde şiiri biçimle yorumlayanlar, *eksiztansiyalist* ölçüden hareketle biçimle varlığı kastederek, “varlığın özden, daha doğrusu sanat araç ve malzemesinden önce olduğunu belirtmek, sanatın, düşüncenin âleti olmadığını açıklamak istiyorlar.”⁸⁴³ Karakoç, biçim denildiğinde sadece geometriyi düşünenlerinin tutumunu ise heykelvari figürü izlemek şeklinde değerlendirir. Ona göre şiirde biçim ve öz, “şiir varlığı”nın, evrendeki materyal ve geometri ile şartlanmasının sonucudur.”⁸⁴⁴

Şiir, ağırlıklı olarak biçime ilişkindir, ancak “özleri çekip sürükleyen, var eden, gün ışığına çıkaran biçim de olsa, şairin, evrene yüklenişini, şiiri şartlandıran düşünce ve konuları yoklama zorunluluğunu unutmamalı. Öte yandan, şiiri bulduranın, şairin biçimleyici gücü

⁸⁴¹ Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, s. 89.

⁸⁴² a.y.

⁸⁴³ a.g.e., s. 97.

⁸⁴⁴ a.y.

olduğunu akıldan çıkarmamalı.”⁸⁴⁵ Bu bağlamda Karakoç, güç faktörünü de ön plana çıkarır, yani şairin biçimleme gücünün etkisini dile getirir: “Şiir, şairin bu vaziyet alışıyla aydınlanan özel veya olağanüstü bir realite değişimidir en az.”⁸⁴⁶ Kısaca Karakoç, özün gerekliliğine önem verir, öte yandan modern anlamda biçim algısının değiştiğini onun artık eskisi kadar görünür olmadığını, şiirdeki biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi ve değişimi belirleyecek olanın şairin metafizik duyarlılığı, gücü ya da başarısı olduğunu vurgular.

Şiirde biçim anlayışına dair tartışmalar ve açıklamalar, Tanzimat Dönemi’nden itibaren ve uzunca bir dönem hece-aruz tartışmalarıyla ilgili olarak süregelmiştir. Daha sonra modern akımların ve bakış açılarının etkisiyle biçime ilişkin konular çeşitlenmeye başlar. Şairler, yenilikle bağ kurmaya çalışırken bu çerçevede, yeni bir biçimin nasıl olması gerektiği konusuna poetik metinlerinde yer vermişlerdir.

⁸⁴⁵ a.y.

⁸⁴⁶ a.y.

SONUÇ

Poetikalara ve poetikanın tarihçesi üstüne yapılan çalışmalara göz attığımızda, söz konusu türe ilişkin çok sayıda yorumla karşılaşırız. Çalışmamızda, söz konusu yorumları sorgulayarak ilk önce Batı düşünce geleneğinin temelinde yer alan poetik eserlerin kendine özgü yapısını ve evrildiği noktayı belli bir çerçevede ele alıp değerlendirmeye çalıştık. Daha sonra şiir geleneğimizdeki poetik tavırları, seçtiğimiz metinlerden hareketle inceleyerek modern anlayışlara nasıl geçildiğini tartıştık. Batı’da poetika; sanat olgusunu, teknik bir mesele olarak incelemiş ve taklit esasına dayanan sanat türlerine odaklanmıştır. Ele alınan eserler, sistemli bir bakışla sınıflandırılmış, yapıtlar estetiğe ilişkin düşünceler etrafında irdelenerek birtakım ilkelere ulaşılmıştır. Poetika ile retorik sahası bir arada gelişim göstermiştir, ancak daha sonraları, Aydınlanma Çağı’ndan itibaren poetik düşünceye bakışta yeni bir evreye geçilmiştir. Türlerin sınırları ve konuları değişmeye başlamış, modern düşünce sistemlerinin açığa çıkmasıyla poetikanın alanı; estetik disiplini, Rus biçimciliği ve yapısal dilbilim sahalarıyla sentezlenmiştir. Türk edebiyatının poetik arka planını araştırdığımızda ise karşımıza divan dibaceleri, tezkireler ve belli şiir türlerinin bazı beyitleri çıkmaktadır. Klasik sanat anlayışı içerisinde yazılan her bir sanat metni ortak bir imaj sisteminin etrafında soyut güzelliğe odaklanmıştır. Divan şiiri en temelde ilahi güzelliği keşfetmeye odaklı bir bakış açısına sahiptir; bu bağlamda tasavvuf, iktidar-saray çevresi ve beşeri aşkın unsurlarının ön plana çıktığı bir poetik anlayış dikkat çeker. Kısaca, şiirin arka planında büyük ölçüde din olgusu yer alır ve kusursuz olan en güzel şekilde ifade edilmeye çalışılır.

Divan edebiyatı estetiğinde, belirli şiirsel türlerin ve ifade kalıplarının kullanımında zaman zaman dönemin şartlarına özgü kimi değişikliklere gidilmiştir. Buna rağmen modern döneme geçiş sürecinde, klasik poetik düşünce önemini yitirmeye başlamıştır. Osmanlı sanat anlayışının köklü geçmişinde şiire ve şaire dair düşünceler çeşitli nesir ve nazım türlerinde karşımıza çıkar, ancak eleştiri veya poetika türü gibi edebi metinleri daha yakından inceleyen süreklilik içerisinde gelişip devam eden güçlü bir yazın geleneği oluşmamıştır. Tanzimat’la birlikte eleştiri kültürü, dil, üslup ve biçim tartışmaları ön plana çıkmaya başlamış, yeni türler edebiyat alanına halka halka eklenerek modern poetik metinlere zemin hazırlanmıştır.

Yeni poetik anlayışların açığa çıkıp şekillenmesine yön veren olgulardan biri de rejim değişikliğidir. Osmanlı imparatorluğunun sona ermesi ve Cumhuriyet sisteminin benimsenmesiyle klasik şiir anlayışından -belki tam anlamıyla kopulmasa da- gittikçe uzaklaşmıştır. Diğer yandan toplumsal ve sosyo-ekonomik bağlam değişirken şiir alanıyla

kurulan bağlantılar da dönüşüp yenilenmektedir. Bu süreçte, yeni tip Osmanlı aydını, moderniteyi idrak etmeye çalışırken bu olgunun Osmanlı toplum ve sanat hayatına da taşınması gerektiğine dair bir hissiyat geliştirmiştir. Böylece, Türk aydınlarının ve sanatçılarının entelektüel katkılarıyla kültür ve sanat alanı biçimlenmeye başlamıştır. Bu çerçevede, kimi sanatçılar klasik anlayışı tamamen reddetmeye yönelmiş kimisi de gelenekten yararlanmayı, geleneği devam ettirmeyi veya Batılı kaynaklarla kendi poetik olanaklarını sentezlemeyi tercih etmişlerdir. Panaromik açıdan bakarsak, belirli şiirsel türleri ve ifade kalıplarını yüzyıllarca sürdürmesine rağmen klasik anlayışta da birtakım yenilikleri tahayyül etme kapasitesinin olduğunu söyleyebiliriz, ancak modern anlamdaki esas değişiklikler, Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren açığa çıkmaya başlayacaktır; daha bilinçli tercihlerle modern bir edebiyat oluşturma düşüncesi, sanatçıları yeni sanat akımlarına ve şiirsel pratiklerini değiştirme fikrine götürecektir.

Klasik edebiyatın geleneksel tutumlarına, Batı sanatının modern hareketleri, dönemin sosyo-kültürel ve siyasi koşulları eklenerek yavaş yavaş yeni bir söylem alanı açığa çıkmaya başlamıştır. Paradigmalar değişmiş, hâkim devlet anlayışına olan inanç sarsılmıştır, böylelikle din-tasavvuf ve iktidar temelli güçlü bir sanat geleneği, yerini özne/birey merkezli modern bir zihniyete bırakmıştır. Tanzimat Dönemi sanatçılarının yenilik teşebbüsü, divan şiirinin ilkelerinden uzaklaşma, kısmen bu anlayışı reddetme ve değiştirme idealleriyle kendini gösterir. Arka arkaya açığa çıkan Batılı sanat hareketleri, modern şiir akımları, şairlerin farklı şiirsel yönelim ve beklentileri, modern poetik metinlerin üretimine katkı sağlamıştır. Öte yandan dilin kullanımı ve özellikleri, kelimelerin anlam boyutu ve imaj algısı da daima farklılaşmaktadır. Tanzimat Dönemi'nin çeviri faaliyetleri yenilikçi bir aşamaya geçişte önemli bir basamak olmuştur. Matbaanın yaygınlık kazanması çeviri eserlere, gazetelere ve sanat eserlerine erişebilmenin yolunu açmış, böylece sanatçıların farklı türden metinlerle buluşması kolaylaşmıştır. Batılı türleri takip ederek yazılan pek çok edebi metin önceleri genellikle taklit aşaması olarak görülmüştür. Bununla beraber yeni yapıtlar; taklit, esinlenme ya da etkilenme yoluyla her ne şekilde açığa çıkarsa çıksın modern Türk edebiyatına geçiş evresinde önemli bir aşama olarak görülür. Batı edebiyatının unsurlarını değerlendirme çabaları zaman geçtikçe daha da içselleştirilmiş, sindirilmiş; böylece daha özgün ve organik, geleneksel dokuyla uyumlu sanat anlayışları açığa çıkmaya başlamıştır.

Poetik metinler/poetikalar estetik nitelikleri ve sahip oldukları yenilikçi bakış açılarıyla şiir alanına sürekli olarak katkı sunarlar. Bununla birlikte, bir şairin kaleme aldığı poetik metin, sanat eseriyle tam anlamıyla uyum içinde olmayabilir, yani sanatçı şiirini

yazarken poetik düşüncesine sadık kalamayabilir, sanat düşüncesi yıllar içinde gelişip değişebilir, ancak yine de bu metinlerin varlığı şiir sanatı açısından büyük önem taşır. Bu çalışmada, farklı iddialarla ortaya çıkarak şiir sanatının serüvenini etkileyen ve çeşitli yeniliklere kapı aralamış sanatçıların poetik metinlerini dikkate almaya çalıştık. Bu çerçevede, yenilikçi sürecin en başında Şinasi yer alır. O Batılı bir aydın tipi olarak kapsamlı bir bakış açısıyla edebi alanı genişletmiş, şiir anlayışının estetik düzeyi her ne kadar tartışılabilir da onun edebiyata olan katkıları önemli bir poetik potansiyel oluşturmuştur. Türk edebiyatına getirdiği edebi türler ve unsurlar sayesinde yeniliklere giden yolu kısaltmıştır. Yanı sıra, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmit Tarhan başta olmak üzere Tanzimat Dönemi aydınları, Servet-i Fünûn (Edebiyat-ı Cedîde), Fecr-i Ati, Milli Edebiyat akımlarının pek çok şair ve yazarı çeşitli metinleriyle geleneksel anlayışları değiştiren, şiir sanatına farklı bakış açıları kazandıran yapıtlar kaleme almışlardır. Bazı araştırmacılar tarafından poetika metni olarak kabul edilen, içerisinde şiir sanatına dair önemli bilgiler barındıran metinlerin en başında Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"ı gelir. Daha sonra Orhan Veli'nin "Garip" önsözü, Necip Fazıl Kısakürek'in "Poetika"sı, Asaf Hâlet Çelebi'nin "Benim gözümle şiir davası" adlı yazı dizileri poetika niteliğindeki metinler olarak öne çıkar. Bu metinler, edebiyat literatürüne yeni düşünceler ve kavramlar getirmiş, Türk şiir çalışmalarının teorik düzleme adım atmasına, edebiyat eleştirisine ve farklı türlerde poetik metinlerin açığa çıkmasına zemin hazırlamıştır. Modern poetik sürecin başlarında dikkat çeken Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar geleneğe bağlı olmalarına rağmen yenilikçi unsurlar içeren metinleriyle hâkim şiir anlayışlarını sorgulamış, daha da önemlisi modern bir şiir estetiği ortaya koymak için çabalamışlardır. Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim aruz veznine bağlıdır; Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazım Hikmet ve Cahit Sıtkı Tarancı ise hece ve serbest vezinle yazmayı tercih etmiştir. Asaf Hâlet Çelebi ise hece ve aruz kalıplarının kurallarına tam bağlanmadan ancak onlardan yararlanarak serbest tarza yakın yeni bir form elde etmeye çalışmıştır. Bu şairler geleneksel değerlere, biçimlere belli açılardan bağlı olmalarına rağmen birtakım modern meseleleri estetik düzeyde sorgulayıp yeni kavramlarını poetik alana kazandırmışlardır.

Şairler, poetik metinlerini benzer kaynaklardan yararlanarak geliştirseler de farklı yenilik arayışları içerisinde oldukları için şiir tasavvurları özgün nitelikler taşır. Her birinin Batılı akımları yorumlama biçimi, bunları çeşitli unsurlarla sentezlemeleri, benimsedikleri değerleri ilkeler halinde sunma şekilleri farklıdır. Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim, Asaf Hâlet Çelebi ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın poetik metinlerindeki yeni fikirler kaynağını ağırlıklı olarak sembolizmden almıştır. Şiir sanatı üstüne düşünürken

özellikle Fransız edebiyatının kaynaklarına yönelmiş, sembolizmin ve *poésie pure* yani saf şiirin estetik ilkeleri doğrultusunda eserlerine modern bir boyut kazandırarak yeni estetik tavırlar üretmişlerdir. Yahya Kemal, şiiri “mûsikîden başka türlü bir mûsikî” olarak tarif ederken saf şiir düşüncesinin etkisindedir. Metinlerinde şiirin, vezin ve kafiyeyle yazılması gerektiğini, bu kullanımların nağme oluşturmak için gerekli birer alet olduğunu dile getirir de esas olarak deruni ahenk ve mısradaki “ondulation”ları yani ahenk dalgalanışlarını önemser. *Poésie pure* yani saf şiir anlayışının etkisiyle oluşturduğu kavramlar ise şunlardır: “halis şiir”, “deruni ahenk”, “ritim”, “şiirde nefes ve ses”, “halis şiir”, mısradaki “ondulation”lar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir anlayışında Yahya Kemal’in ve Ahmet Haşım’ın büyük etkisi olduğunu, bununla beraber “Baudelaire-Mallarme-Valery”nin şiir estetiğinden de etkilendiğini belirtir. Ayrıca, Bergson’un zaman anlayışını takip ettiğini ifade eder. Poetikasının temel unsuru olan “rüya”nın peşine düşerek Freud’a ve psikanalist okumalara yönelmiştir, yanı sıra yabancı sanatçılardan Gerard de Nerval, Hofmann ve Edgar Allan Poe, Goethe, Schopenhauer ve Nietzsche’yi okuduğunu söyler. Eski şiirin estetiğini değerli bulsa da Batılı sanatçıları ve sanat anlayışlarını dikkate alarak şiir estetiğini kurgular. Şiir estetiğini rüya ve zaman düşüncesi etrafında şuurlu bir çalışma ile şekillendirdiğini söyler, yanı sıra ses unsurunu ve şiirde atmosfer fikrini şiire estetik boyut kazandıran en önemli unsurlar olarak görür. Şiir anlayışında öne çıkan kavramlar şunlardır: “rüya”, “şiirde atmosfer”, “Bergsoncu zaman”, “musiki ve eşyanın ritmi ile iç içe geçmiş zaman”.

Ahmet Haşım “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”da anlam ve vuzuh problemini saf şiir düşüncesinden hareketle ele almış, anlam meselesini bu çerçevede tartışıp yorumlamıştır. Şiirde manaya karşıdır, ancak tam olarak manasız şiiri de savunmaz, kapalılığı ve belirsizliği önemser. Haşım, Batılı fikir akımları arasında sembolizm ve saf şiir anlayışından etkilenecek müphemiyet konusunu, şiirde musiki anlayışının zevkini ön plana çıkarmış, ses ve ahengin uyumunu savunmuştur. Şiirin “sözden ziyade musikiye yakın” bir sanat olduğu fikrine dikkat çekmiştir. Onun estetiğinin odağında “terennüm ve tahayyül” düşüncesi yer alır. Şiir dilinin sihirli bir tesir taşıdığını, duyulmak üzere yazılan bir tür olduğunu söyler. Metninde öne çıkan, saf şiir düşüncesine işaret eden kavramlar şunlardır: “telaffuz kıymeti”, “musiki”, “mübhem ve seyyâl şiir”, “ahenk endişeleri”, “kelime ahenkleri”, “telaffuz değeri”, “sır ve gizem”, “sih rengiz (büyülü) ses”. Şiirde anlam konusu üzerine dile getirdiği fikirler, bu meseleyi poetik bir sorun olarak ele alması, şiir sanatının gelişimi açısından önemli bir adımdır, kimi sanatçılar bu metindeki fikirleri de dikkate alarak kendi poetik metinlerinde anlam konusunu çeşitli şekillerde tartışmışlardır.

Poetikasını, *poésie pure* düşüncesini esas alarak kurgulayan şairlerden biri de Asaf Halet Çelebi'dir. "Benim gözümle şiir davası" adlı yazı dizisinde saf şiir, vuzuh, mücerred şiir, şekil, ruh anı, mistisizm temayülü konularını detaylı olarak açıklar. Bu bağlamda, şiir anlayışına dair birtakım estetik ölçütler belirlemiştir, bunlar şu şekildedir: "Şiirsel formüller", şiirde "atmosfer", "criterium", "ritim", "imaleler", "formüller", "musiki dozu", "ahenk unsurları", "tekrarlamalar", "statique ahenk", "alliteration", "ahenk ve ritm arabeskleri", "ses ve eda tenazurları", "şiiri anecdotique unsurlardan temizlemek". Bunların yanı sıra; masal ve tekerleme unsurlarını, çocukluk ve gençlik intibalarını hem mistik temayüllerle hem de "altşuur"la birleştirerek şiirsel atmosfer oluşturma düşüncesi, yeni bir poetik hedefdir. Şiiri anekdotlardan arındırma fikrinde ise anlatıyı tamamen çıkarmayı düşünmez, apaçık hikâyeyi değil hikayelerin bıraktığı izlenimleri önemser. Şiirde mücerredi (soyut) meydana getirmenin bir yolu ise müşahhas (somut) olana yönelmekten geçer, bu yüzden şair müşahhas malzeme ile şiirini inşa etmelidir, fikrini savunur. Bu düşüncesi, sembolizm akımıyla ilişkili olduğu gibi Eliot'un *objective correlative* (nesnel karşılık) kavramıyla da ilişkili olabilir. Eliot, sanat eserinde bir ruh halini ifade edebilmek için duyguları temsil eden nesnel karşılıklar bulmak gerektiğini düşünür. Çelebi de benzer şekilde soyut bir alemin müşahhas yapılarla oluşturulabileceğini ifade eder. Kısaca, bu poetik metin görsel ve işitsel kullanımlar ile geleneğe dair unsurları sentezlemiş, bunlara ek olarak müşahhas malzemeyle şiirsel atmosfer oluşturma fikrini öne sürerek yenilikçi bir poetika kurgulamıştır.

Nazım Hikmet modern poetik anlayışını Marksist felsefe, fütürizm ve konstrüktivizme dair unsurlarla inşa etmiştir. Bu çerçevede makineleşmeye olan ilgisini ve hız düşüncesini biçim anlayışına da yansıtmıştır. Modern şiir akımlarının belli kullanımlarından hareketle Türk edebiyatına, daha önce örneği görülmeven biçim anlayışları kazandırmıştır. Kafiye kullanımını sürdürmüştür, ancak dizeyi kırma tekniği ve ölçsüz yazma bilgisinden hareketle belli şiirlerini serbest şiir tekniğiyle yazmış, bu noktada öncü bir rol üstlenmiştir. Poetik düşüncesini açıkça ifade eden "Yeni Sanat" adlı şiirinde, konstrüktivizmin temel ilkelerini savunurken klasik şiir anlayışını indirgemeci tutumla değerlendirmiştir. Yeni sanatın, hız ve makineleşme düşüncesi etrafında geliştiğini dile getirmesi ve bunu biçim anlayışına yansıtması Türk edebiyatının önemli bir yenilikçi aşaması olarak görülür.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın, *Ziya'ya Mektuplar* adlı eserinde yer alan kimi mektuplar onun poetikasını içerir. Poetika niteliğindeki bu metinlerinde Tarancı, hangi Batılı şairleri takip ettiğini ve sanat anlayışında neleri önemsedikini ifade eder. Fransız edebiyatını ve

sembolist şairlerini dikkatle takip eden bir sanatçı olarak şiire dair düşüncelerini sembolizm ve saf şiir etkisinde şekillendirmiştir. Şiirde mevzuya önem vermemek gerektiğini, asıl önemli olanın form güzelliği olduğunu belirtir. Bu çerçevede, şiirde mükemmeliyet fikrini ön plana çıkarır; bu anlayışının temelinde *forma* verdiği değer yer alır. Biçim estetiğini, ağırlıklı olarak vezin konusuna yönelerek açıklamış; şiirin gerektirdiği formu sezerek ona uygun vezni seçmenin önemini vurgulamış, yeri geldiğinde serbest tarzda yazacağını da ifade etmiştir.

Orhan Veli, klasik şiirin unsurlarını yeniliğin önündeki en büyük engel olarak görmüştür. Orhan Veli, Garip önsözünde divan şiirinin bütün değerlerine avangart bir bakışla karşı çıkmıştır. Şiir estetiğine dair düşüncelerini ifade etmeden önce klasik şiirin poetik sistemini yıkıcı bir tutumla eleştirir; vezin, kafiye ve ahengi şiiri sınırlandıran lüzumsuz unsurlar olarak görür. Özellikle, mısraçı zihniyetin ürettiği kelimeye ve mısraya odaklanan bir şiir zevkinden yani şairane eda düşüncesinden kurtulmak gerektiğini söyler. Bunların yanı sıra sanatlar arasında sentez yapma fikrine de karşı olduğunu, şiiri şiir, musikiyi musiki olarak kabul etmek gerektiğini belirterek Haşim'in savunduğu şiir anlayışına itiraz eder. Ona göre her sanat türünün ifade vasıtası farklıdır, türler arası bu etkileşimin sanat türlerine değer kaybettireceğini düşünür. İtiraz ettiği konuları dile getirdikten sonra hangi sanat akımına yakın olduğunu açıklar; sürrealizm fikrini tam olarak benimsemediğini, bu akımın düşüncesine yakın bir anlayışta olduğunu ifade eder, sürrealistlerin otomatizm sistemine değinir, vezin ve kafiyeşi şiirden onların çıkardıklarını belirtir. Poetik metninde öne çıkan yenilikçi kavramlar şunlardır: Şiirin “edasındaki hususiyet”, “kıymeti mânasında olan hakiki şiir”, şiirde “saflıkla basitlik”, “tahteşsuuru taklit etme”, “yeni bir dil” ve “söyleyiş güzelliği”.

Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç poetik anlayışlarını din-metafizik ekseninde kurgulamışlardır. İlkelerini şair, şiir ve mutlak hakikatle ilişkili konular bağlamında detaylandırırken bir bakıma divan şairinin, şiiri meşru kılma düşüncesini sürdürürler ve İslam dininin esaslarını poetik anlayışlarının temeline yerleştirirler. Her iki poetik anlayışta da çok sayıda şiir ve şair tanımı dikkat çekmektedir, özellikle şairleri, dini bakış açısını en iyi şekilde ve yüce değerlerle temsil etmesi gereken kişiler olarak tanımlarlar, onların bu yönlerini romantik ifadelerle tasvir ederler. Kısakürek'in “Poetika”sının tamamı, mutlak hakikat fikri etrafında şekillenmiştir, asıl amacı Allah'a ulaşmaktır. Dolayısıyla, şiire dair meseleleri metafizik bir içerikle ilişkilendirir. Ona göre şiir, ilahi güzelliğe ulaşmak için “kelimeleri tertip etme sanatı”dır. Kısakürek şiire ilişkin fikirlerini tasavvuf düşüncesini merkeze alarak, Batılı fikir ve sanat anlayışının kimi unsurlarından esinlenerek ve bunlara

toplumsal konuları, bilim-sanat ile şiir arasındaki ilişkileri de ekleyerek sentezler, böylece poetikasını modern etkilerle inşa eder. Poetikasında usul, gaye, şekil ve içeriğe dair meseleler, toplum ve cemiyet başlıkları, daima ilahi mana, sonsuz sanat ve hikmet düşünceleriyle iç içedir.

Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir ve Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı* adlı kitaplarında poetik anlayışına, özellikle şair tanımlarına ve geleneğe yaslanan şiire ilişkin bilgilere detaylı olarak yer vermiştir. Poetikasının temelinde diriliş metaforu vardır; metinlerinde şairin, şiirin edebiyatı ve toplumu yeniden canlandırması, kuşatması düşünceleri öne çıkmıştır. Karakoç biçim ve imaj düzeyindeki değişimleri farkındalıklı şekilde takip eden, değerlendiren bir sanatçıdır, o süreklilik içinde yani gelenekle bağlarını sürdüren bir yenileşmeyi doğru bulur. Sözgelimi, aruzun ruhundaki esintiyi bugünkü şiire taşıyan yeni üsluba sahip bir poetik anlayıştan bahseder. Bu noktada, kendi geleneğimizdeki edebi kaynakların yeniden üretilmesi meselesine değinir. Gelenekle ilişkisini koparmayan ve dini bağlamda kendiliğinin bilincinde olan, şuurlu şair imajını çeşitli yazılarında öne çıkarır. Karakoç, poetik bir anlayış inşa etme yolunda “gelenekle hesaplaşma”nın gerekliliğini sık sık dile getirmiştir. Kısakürek ve Sezai Karakoç’un poetikaları metafizikle ilintili olarak, klasik geleneğin dinle kurduğu ilişkiye benzer bir bağlantıyla, aynı zamanda modern poetik gelişmelerin ışığında inşa edilmiştir.

Behçet Necatigil, *Bile / Yazdı* adlı poetikasının ilk bölümüne “Şiircikler, Şiir Uçları” adını vermiştir ve bu bölümde divan edebiyatının berceste mısralarına gönderme yaparak geleneksel yapıyı modern bir bakışla yorumlamıştır. Metinlerinde “eskiye yaslanmanın” yeri geldiğinde “denenmiş değerleri” yeniden ele almanın önemini dile getirir, bunu yaparken “anlam ve ses güzelliğini” kollamaya çalıştığını belirtir. Necatigil’in metninde dikkat çektiği kavramlardan biri de yenilik kapsamındaki “değişme”dir. O, hayat görüşünün olduğu gibi kaldığını, ancak anlatış ve yazış biçiminde değişikliklerin olduğunu söyler, bu bağlamda Türkçe’nin türlü imkânlarından yararlanmaya çalıştığını da vurgulamıştır. Batılı unsurlardan yararlandığını belirtse de onun önemseydiği esas nokta, bu unsurların yaşanmışlıklara katılarak yeniden biçimlenmesidir. Necatigil’e göre şiirin en önemli meselelerinden birisi de “dil gücü yaratmak”, dilin estetik gücüne odaklanmaktır. Onun poetik anlayışında mekân ve insan ilişkileri önemli bir yer tutar, özellikle eve dair unsurlar şiirlerinde ön plandadır. Doğrudan ya da dolaylı bütün konularının ev ve çevrelerden kaynaklandığını söyler. Necatigil süsten çok sadeliğe, “sağlam bir deyişe”, bütündeki güzelliğe inandığını dile getirir, ki bunun da mısraın güzelliği ve aksamamasıyla mümkün olduğunu belirtir. Bu

sayede şiirde bir iklim oluşacaktır, şiirdeki bu havayı önemser. Bu anlayışı, bir yönüyle hem klasik şiirin estetik anlayışını hatırlatır hem de Asaf Halet Çelebi'nin şiiri anekdotan arındırıp güzellik kaygısını öne çıkararak kelime, ses ve formülleriyle şiir atmosferi oluşturma düşüncesiyle benzeşir. Kısaca Necatigil, ev, çevre, bireyin yaşamı ve deneyimleri etrafında gelişen, değişmelere açık, şiirsel özün biçimle uyumlu olduğu bir üslubun önemini vurgulayarak hem mekân ve şiir ilişkisini içeren hem de geleneği ve Batılı değerleri takip eden modern bir poetika kurgusu oluşturmuştur.

Oktay Rifat, *moderne* yani “yeni”nin Avrupa’da bir sanat temayülü olduğunu söyler, edebiyatımızda da bu akıma yönelen genç sanatçıların varlığından söz eder. Bu bağlamda İkinci Yeni, Batılı sanat eğilimlerinin daha da farkında olarak yeniyi kovalamış, sanat anlayışının ilkelerini kendi iç dinamiklerinde arayıp kurmanın yollarını keşfetmeye başlamıştır. O. Rifat, sanat anlayışının ilk dönemlerinde dış dünyanın gerçekliğiyle uyumlu bir sanat anlayışını savunur. Sanat anlayışının ikinci evresinde gerçekliğe bakışı değişmiş, imgesel düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Bazı yazılarında şiirde mana-manasızlık konusunu dikkatle ele almış, yeni sanatın irrasyonel yönünü vurgulamıştır. *Perçemli Sokak*’ın önsöz yazısında, anlam sorununu modern bağlamda ele alarak dil aracılığıyla zihinde oluşan görüntülerden bahsetmiştir. Şiir dilinin, dış dünyanın algılanabilen gerçekliğini nasıl ürettiğini irdelemiştir. Bunların yanı sıra, modern dönemde sıklıkla vurgulanan yeni şair kavramı üzerine düşüncelerini kapsamlı bir biçimde dile getirmiştir. Yeni şairi, modern akımları takip eden, “duyu-sensation”a önem veren, çığır açma yetisine sahip olan kişi olarak nitelendirir.

İlhan Berk edebiyat tarihinde iz bırakan Batılı poetik hareketleri daima dikkatle takip ederek ve onların şiir anlayışlarını yer yer ayrıntılı şekilde inceleyerek poetik yaklaşımını detaylı biçimde ortaya koyar. Bu eserlerin niteliklerinden hareketle hem kendi şiir anlayışını hem de döneminde öne çıkan poetik tutumları sorgular. Edebiyat ekollerine ilişkin bilgisi ve teorik birikimi sanat düşüncesini şekillendiren en güçlü unsurlardır. Şiir anlayışının erken dönemlerinde çağına bağlı kalma düşüncesini önemle vurgulamıştır, ona göre şair çağının adamı olmalı, insancıl olanı dile getirmeli ve şiiri realiteyle bağını kesmemelidir. Şiirin bir “dünya şarkısı olabilecek” seviyeyi yakalamasını ister. Halkın sesini duyuran, belli bir anlam dizgesiyle ve savunduğu değerlerle iyiliği, erdemi taşıyan bir şiirdir bu. Sanatının ikinci evresinde, yani 1957’den 1970’li yıllara kadar uzanan poetik yazılarında salt şiir’i, ya da “şiir için şiir” fikrini vurgular. Bu aşamada, yeni şiir için, bir şiir dili yaratmanın gerekli olduğunu dile getirmiştir.

Turgut Uyar, poetik metinlerinde çeşitli meseleleri, yenilik konusundan hareketle ele alıp değerlendirmiştir. İkinci Yeni'yle birlikte şiirin yeni bir boyut kazandığını dile getirir, ancak bu hamleleri yeterli görmez. Şiirin gelişmesinin sadece tekniğin gelişmesine bağlı olmadığını düşünür. Modern paradigmaların insan ilişkilerini, yaşam pratiklerini dönüştürdüğünü ve şiirsel alana farklı değerler kazandırdığını ifade eder. Şiir sanatıyla uğraşmanın özveri ve ciddiyet gerektirdiğine inanır, öte yandan şiir yazma işinde, kusursuz olma ve ustalıklı şekilde yazma fikrine de karşı çıkar. Çünkü ustalığın geliştiği yerde, yenilik arayışı sönümlenebilir. Ustalık tavrının dışına çıkıldığında meseleler daha fazla merak uyandırır, bu da sanatçıyı geliştirir. Uyar'a göre şiir anlamdan tamamen uzaklaşmamalıdır. En soyut şiir bile içerisinde bir öykü barındırır. Çünkü kelimelerin çağrışımları ve bu çağrışımların da birer öyküsü vardır. Öte yandan şiirde öyküye bağlı kalmanın yeni şiirde değerli bulunmadığını dile getirir. Klasik şiirin etkisini yitirdiğinden bahseder ve yeni şiirin Anadolu'nun şiiri olduğunu, memleket kaygısı içerdiğini belirtir. Uyar, yeniliği, "çağına bağlı kalmak" olarak tanımlamıştır.

Edip Cansever, poetik metinlerinde modern bir mesele olan soyut şiire önem vermiş, bu konuya ilişkin birtakım fikirler öne sürmüştür. Ona göre, İkinci Yeni'nin anlayışında da bir soyutlama eğilimi vardır ve bu soyutlama şiire zenginlik kazandırır. Zaten şiir bir soyutlama işidir, bununla beraber şiirin asıl işinin somutlamak olduğunu vurgular. Bu noktada Cansever, Eliot'un *objective correlative* (nesnel karşılık) kavramına başvurarak şiirdeki özün, duyguların ve düşüncelerin nesnel karşılığı olan imajlara dönüşmesi gerektiğini, böylelikle şiire yeni olanakların ve çeşitliliğin geleceğini savunur. Ona göre asıl yenilik, Türk şiirinin Batı şiirine kaynaklık edecek ölçüye gelmesiyle gerçekleşecektir. Poetikasında öne çıkan önemli meselelerden biri de "şiiri şiirle ölçmek" düşüncesidir. Bu düşünceye göre şiirin yapısını, yeniliklerini anlamının ve şiiri değerlendirme işinde başarılı olmanın yolu; şiirin tarihine, geleneğe, kısaca poetik birikime hâkim olmaktan geçer.

Cemal Süreya'nın, poetik metinleri arasında, gelenek üzerine söyledikleri dikkat çekicidir. "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısıyla şiirde halk deyimlerine, folklor unsurlarına yer verilmemesi gerektiğini dile getirir. Süreya, modern şairin bir kişiliği olduğunu belirtir, bununla birlikte folklor ve kişilik arasında bir zıtlık olduğunu vurgular. Bu yüzden belli anlam kalıplarıyla sınırlanmış ifadelerin şiire yeni bir boyut kazandıramayacağını ifade eder. Öte yandan, geleneği sürdürmekle, "gelenek bağı taşıma"nın farklı şeyler olduğunu söyler. Ayrıca yeni şiirin meselelerini tartışıp gelişme aşamalarını değerlendirir. Bu bağlamda, şiir ile realite ilişkisi, soyutlama ve deformasyon, sanatta taklit ve *objective correlative* konularına yer verir. Süreya, "şiirin birimi

sözcüklerdir” ve “çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” sözleriyle modern bağlamda sözcüklere yüklenen anlamların değiştiğini belirtmiş, dolayısıyla yeni bir şiir dili oluşturma düşüncesinin önem kazandığını vurgulamıştır.

Divan edebiyatından Cumhuriyet’e kadar ve sonraki süreçlerde poetik metinlerin açığa çıkıp gelişmesinin dikkat çekici bir serüveni olmuştur. Bu metinler hem Batılı kaynaklardan hem de geleneksel şiir anlayışının belirli unsurlarından da bilinçli tercihlerle yararlanmışlardır. Modern dönemin ilerleyen aşamalarındaki poetik metinler bize, şiir sanatına dair estetik birikimin gitgide daha farklı unsurlarla, fikirlerle çeşitlendiğini, dolayısıyla çoğullaştığını gösterir. Poetik metinleri ve anlayışları takip etmeye başlayan şairler özellikle sembolizm ve saf şiirin ilkelerinden aldıkları etkilerle şiir anlayışlarını şekillendirmiştir. Diğer yandan avangart tutumun kendini gösterdiği bazı poetik metinler de dikkat çeker. İkinci Yeni’yle birlikte, yeniliğe ilişkin meseleler daha da ön plana çıkmıştır. Şairler bu yeni düzlemde, klasik pratiklerin hangi yaklaşımlarına karşı çıktıklarını, gelenekten ne şekilde yararlanmak gerektiğini ve hangi Batılı akımların ön plana çıktığını dile getirmişlerdir.

Edebiyat geleneği Batılı anlayışlarla sorgulanıp şiirin bilgi alanı yeniden kurgulanırken harf inkılabı, dilde sadeleşme ve öz Türkçecilik hareketleri de açığa çıkmış, şairler bu bağlamda dil, üslup ve biçimle olan ilişkilerini gözden geçirmiştir. Bu gelişmelerin içerisinde süregelen hece-aruz tartışmaları, şairleri biçim üstüne düşünmeye teşvik etmiştir. Batılı düşüncelerin etkisi ve dilin dönüşümü ile paralel olarak değişime uğrayan poetik zeminde, vezin ve kafiye tartışmaları uzun bir dönem gündemde kalmıştır, bu aşamaların devamında yeniliğe dair sorular ve sorunlar artmış, dolayısıyla biçime bakışın yönü ve niteliği de değişmiştir. Bütün bu gelişmelerin öncü şairler tarafından takip edilip yeniden yorumlanmış olması, şiirsel alanı dönüştürüp zenginleştirmiştir, Türk edebiyatına modern şiirsel yaklaşımlar ve kavramlar kazandırılmıştır. Tasvir ağırlıklı klasik mecaz sisteminin ve romantik duyguların ön planda olduğu şiir anlayışları yerini, bazen günlük dilin üslubuna yaklaşan, bazen toplumun, bireyin problemlerini yansıtan bazen de yeni bir gerçeklik kurgulayan, soyuta, görüntüye dayalı imajları tercih eden anlayışlara bırakmıştır. Modern dönemin yeni paradigmaları Cumhuriyet Dönemi’nin kendine özgü poetik metinlerini açığa çıkarmıştır. Her şair poetik anlayışını açıklarken modern kavramları hem kendine özgü şekilde ifade etmeye çalışmış hem de şiirsel birikimlerini eklektik yaklaşımlar aracılığıyla ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Acehan, Abdullah. “Yeni Türk Edebiyatının Devirleri ve Genç Türk Edebiyatı Birliği”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/1 (2011): 595-609.
- Açıl, Berat. “Osmanlı’da Estetik ve Poetika: Kelam, Mucize ve Zorunluluk”. İlem 2018-2019 Açılış Konferansı’nda sunulan bildiri, (12 Ekim 2018, İstanbul): 5-31.
https://www.ilem.org.tr/medialf/kitapcik-2018-19-ilem-acilis-konferansi_web--.pdf
- Ahmet Haşim. *Piyâle*. Haz. Fatih Andı. İstanbul: YKY, 2013.
- Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi, Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000.
- Akyüz, Metin. “Fütürizm (Gelecekçilik)”, *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli, Ankara: Günce Yayınları, 2020, 173, 186.
- Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Aksan, Doğan. *Nazım Hikmet Şiirinin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2009.
- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”, *DİA*. C. 9, 389-427.
- Akün, Ömer Faruk. “Namık Kemal”, *DİA*. C. 32, 361-378.
- Akyüz, Metin. Fütürizm (Gelecekçilik), *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli. Ankara: Günce Yayınları, 2020, 173-186.
- Albayrak, Nurettin. “Hece Vezni”, *DİA*. C. 17, 148-150.
- Andrews, Walter. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Argunşah, Hülya. “Milli Edebiyat”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı: 1839-2000*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2004, 165-214.
- Aristoteles, *Poetika. Şiir Sanatı Üzerine*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Aristoteles, *Retorik*. Çev. Ari Çokona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
- Asiltürk, Bâki. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 4. Ed. Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 138-156.

- Asiltürk, Bâki. “1980 Kuşağı Türk Şiiri”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ed. Âlim Gür, Ertan Engin, Ankara: Akçağ Yayınları, 2015, 243-277.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal, Kendi Ağzından Fikirler ve Sanat Görüşleri*. Ankara: Türk Matbaası, 1962.
- Aydın, Abdulhalim. “Namık Kemal’in Sanat/Sanatçı Algısında Romantizm ve Victor Hugo Etkisi”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3* (2012): 369-379.
- Ayvazoğlu, Beşir. *He’nin İki Gözü İki Çeşme*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Ömrüm Benim Bir Ateşti*. İstanbul: Ötüken, 2002.
- Baş, Münire Kevser. *Sezai Karakoç’un Kavram Haritası, Dirilişin Yapıtaşları*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.
- Bayrav, Süheyla. *Filolojinin Oluşumu, Çağdaş Dilbilim-Eleştiri Sorunları*. İstanbul: Multilingual, 1998.
- Berk, İlhan. *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Berk, İlhan. *Şiirin Çizdiği, Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*. Haz: Yalçın Armağan. İstanbul: YKY, 2021.
- Bezirci, Asım. *Orhan Veli: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1991.
- Birsel, Salah. *Şiirin İlkeleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- Boileau, *Şiir Sanatı*. Çev. Mustafa Durak. Bursa: r Yayınları, 1993.
- Can, Adem. *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası -Dergâh’tan Büyük Doğu’ya-* Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 2012.
- Cansever, Edip. *Şiiri Şiirle Ölçmek, Şiiri Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. Haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: YKY, 2017.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.
- Çelebi, Asaf Halet. *Bütün Yazıları*. Haz. Hakan Sazyek. İstanbul: YKY, 1997.
- Çıkla, Selçuk. *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar: 1860-1960*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- Çobanoğlu, Şaban. *Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk*. Ankara: Hece Yayınları, 2017.
- Daşcıoğlu, Yılmaz. “Nazım Hikmet ve Toplumcu Gerçekçi Şiir”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*. Ed. Hasan Akay, Muharrem Dayanç. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012, 62-74.
- Dayanç, Muharrem. “Bir Anlatı Doymazının Kavram Sözlüğü: İlhan Berk’te Kavramlaştırmalar”. *Bir Yalnız, 100. Doğum Yılında İlhan Berk*. Haz. Bahanur Garan

- Gökşen ve Murat Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, 134-149.
- Dayanç, Muharrem. “Millî Edebiyat Dönemi, Milliyetçi Edebiyat ve Millî Edebiyat Kavramı Üzerine Düşünceler”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 13/1 (2012): 91-103.
- Dayanç, Muharrem. “Tanzimat Döneminde Eleştiri-I (I. Nesil)”. *Eleştiri Tarihi*. Ed. Rıza Filizok, Muharrem Dayanç. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012, 45-61.
- Durmuş, İsmail. “Şiir”, *DİA*. C. 39, 144-154.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev. Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992.
- Eco, Umberto. *Edebiyata Dair*. Çev. Betül Parlak. İstanbul: Can Yayınları, 2019.
- Eco, Umberto. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- Eliot, T. S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Emiroğlu, Öztürk. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu (1950-1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.
- Ercilasun, Bilge. *Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1994.
- Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: YKY, 2005.
- Francis E. Peters. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, Târihsel Bir Okuma*. Çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004.
- Göçgün, Önder. *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden, Açıklamalı Seçmeler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mehmet Kaplan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Gündoğdu, Servet. *Mimesis, İfade ve Gösterge Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*, Ankara: Hece Yayınları, 2021.
- Güngör, Feyza Şule. “Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 55/2 (2015): 59-74.
- Halman, Talat Sait. *Çiçek Dürbünü*, Edebiyat ve Kültür Yazıları, Ankara: Hece Yayınları, 2008.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*. Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

- Horatius. *Ars Poetika*. Çev. Cengiz Çevik. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Jarrety, Michel. *Poetika*. Çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010.
- Kahraman, Âlim. “Şinasi”, *DİA*. C. 39, 166-169.
- Kaplan, Mehmet. *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- Karaca, Alaattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- Karadeniz, Mustafa. “Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet”. Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2015.
- Karadoğan, Selmani. “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Saf Şiir”. *Türk Dili* 862 (2023): 192-209.
- Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları I, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.
- Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.
- Kaya, Bülent. “Klasik Türk Şiirinde Gelenek Çizgisi Dışında Âşık ve Sevgilinin Yeri”. *Turkish Studies - Language* 16/3 (2021): 1937-1957.
- Kayran, Yücel. “Poetikanın Doğuşu, Şiirin Neliği ve İnsanın Poetik Yalnızlığı”. *Doğu-Batı* 101 (2022): 11-53.
- Kılıç, Filiz, İ. Hakkı Aksoyak, Aysun Sungurhan, Mustafa Durmuş. *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara: Grafiker Yayıncılık, 2009.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2009.
- Kolcu, Ali İhsan. *Nazım Hikmet’in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2010.
- Korkmaz, Ramazan. “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 3. Ed. Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 17-42.
- Korkmaz, Ramazan ve Tarık Özcan. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı: 1839-2000*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları, 2004, 215-310.
- Longin. *Yüce Poetika*. Haz. Fatih Tepebaşı. Konya: Palet Yayınları, 2016.
- Mehmet Rifat. *Gösterge Avcıları, Şiiri Okuyan Şairler I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

- Memet Fuat. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihinde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003.
- Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Aşıklar ve Mekanlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Mum, Cafer. “Sebk-i Hindî”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 2. Ed. Talat Sait Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 371-394.
- Mumcu, Yasemin. “Sürrealizm (Gerçeküstücülük)”. *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli. Ankara: Günce Yayınları, 2020, 203-227.
- Sümer, Mehmet. “Parnasizm”. *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli. Ankara: Günce Yayınları, 2020, 106-119.
- Mutlu, Barış. “Platon’da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis”. *Art-Sanat* 8 (2017): 9-34.
- Nazım Hikmet. *Yatar Bursa Kalesinde*. İstanbul: YKY, 2005.
- Necatigil, Behçet. *Bile/Yazdı*. İstanbul: YKY, 2021.
- Necatigil, Behçet. *Düzyazılar II*. İstanbul: YKY, 2006.
- Novalis, *Poetika*. Çev. Ahmet Sarı, Şahbender Çoraklı, İstanbul: Babil Yayınları, 2003.
- Okay, Orhan. *Batılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Okay, Orhan. *Poetika Dersleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Okay, Orhan. “Fecr-i Âtî”, *DİA*. C. 12, 287-290.
- Okay, Orhan. *Necip Fazıl*. “Sıcak Yarada Kezzap”. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Oktay Rifat. *Şiir Konuşması*. İstanbul: YKY, 2009.
- Oktay, Ahmet. *İmkânsız Poetika*. İstanbul: Alkım Yayınları, 2004.
- Oktay, Ahmet. *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1: 1954-2000*. İstanbul: YKY, 2001.
- Orhan Veli. “Garip (önsöz)”. *Garip, Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli’den Seçilmiş Şiirler*. İstanbul: YKY, 2023, 9-20.
- Orhan Veli. *Şairin İşi-Yazılar, Konuşmalar*. İstanbul: YKY, 2014.
- Öksüz, Yusuf Ziya. *Türkçenin Sadeleşme Tarihi, Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*. Ankara: TDK Yayınları, 1995.
- Önal, Mehmet. “Yeni Türk Edebiyatı Teriminin Tanımı İçin Bazı Ölçütler”. *Türkbilig* 13 (2007): 85-114.
- Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru*. İstanbul: Ötüken, 2022.
- Özgül, M. Kayahan. “Encümen-i Şuara”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 3. Ed. Talat Sait

- Halman, Osman Horata, Yakup Çelik, Nurettin Demir, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, 83-96.
- Özgül, M. Kayahan. *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara*. Ankara: Kurgan Edebiyat, 2012.
- Özmen, Kemal. *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayınları, 2016.
- Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (haz.). *Genç Kalemler Dergisi (14 Kasım 1910-15 Ekim 1912)*. Ankara: TDK Yayınları, 2019.
- Paz, Octavia. *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.
- Peters, Francis E. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, Târihsel Bir Okuma*. Çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004.
- Platon, *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012.
- Proust, Marcel. *Guermites Tarafı- Kayıp Zamanın İzinde*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi, 2008.
- Sazyek, Hakan ve Esra Sazyek. *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ, 2008.
- Sazyek, Hakan. “Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Önsözler”. *Türk Dili* 577 (2000): 10-22.
- Sazyek, Hakan. “Talim-i Edebiyat’ın ‘Hatime’si Üzerine”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 8/1 (2013): 2227-2239.
- Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- Sezer, Engin. “Nesnel Karşılık Üzerine-II”. *Hece* 160 (2010): 54-58.
- Sezer, Engin. “Nesnel Karşılık Üzerine-I”. *Hece* 159 (2010): 124-133.
- Sivri, Murat. “Türkçe Divan Dibacelerine Göre Divan Şiiri Poetikası”. Doktora Tezi. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2021.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.
- Sumer, Necdet. “Poetika Klasik Çağ: Aristoteles, Horatius, Longinus”, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*. Haz. Nazan Aksoy, Kemal Bek, Eray Canberk, Nedret Kuran,

- Nuran Kutlu, Mehmet Rifat, Sema Rifat, Necdet Sumer. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996, 7-38.
- Süreya, Cemal. *Şapkam Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I*. İstanbul: YKY, 2019.
- Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 2019.
- Şerif Hulûsi. *Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı ve Seçilmiş Şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.
- Şklovski, Victor. “Bir Teknik Olarak Sanat”. Çev. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy. *Defter 5* (1988): 177-194.
- <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-5/>
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hep Aynı Boşluk*. Der. Erol Gökşen, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Tanpınar'ın Mektupları*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar; Makaleler, Konuşmalar, Yanıtlar*, İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika'ya Giriş*. Çev. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Tökel, Dursun Ali. *Deneyisel Edebiyat Yönüyle Divan Şiiri*. İstanbul: Hece Yayınları, 2010.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Tuncer, Hüseyin. *Beş Hececiler*. İzmir: Akademi Kitabevi, 1994.
- Tural, Secattin. *Modern Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayınları, 2018.
- Uçman, Abdullah. “Namık Kemal”. *Tanzimat Edebiyatı*. Haz. İsmail Parlatır ve İnci Enginün, Ahmet B. Ercilasun, Zeynep Kerman, Abdullah Uçman, Nurullah Çetin. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006.
- Ulusoy Tunçel, Ayşe. “Bir Genç Edebiyat Denemesi: Mavi Hareketi”. *Yeni Türk Araştırmaları 7* (2012): 113-160.
- Uyar, Turgut. *Korkulu Uсталık, Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*. Haz. Alaattin Karaca. İstanbul: YKY, 2021.
- Uyguner, Muzaffer. *Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967.
- Üzgör, Tahir. “Dibâce”, *DİA*. C. 9, 277-278.

- Üzgör, Tahir. *Türkçe Divan Dibaceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Valery, Paul. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020.
- Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1997.
- Yetiş, Kazım. *Belagattan Retoriğe*. İstanbul: Kitabevi, 2006.
- Yivli, Oktay. “Sembolizm (Simgecilik)”. *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli. Ankara: Günce Yayınları, 2020, 120-132.
- Yılmaz, Mehmet ve Sevinç Yılmaz. “Şiirin Bencilliği: Modern Türk Şiirinde Saf Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 4 (2010): 107-126.
- Yorulmaz, Hüseyin. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Alfabe Tartışmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1995.
- Yuva, Gül Mete. *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Yüce, Sefa. “Romantizm (Coşumculuk)”. *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ed. Oktay Yivli. Ankara: Günce Yayınları, 2020, 51-73.
- Yücel, Tahsin. *Dil Devrimi ve Sonuçları*. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1997.

Elektronik Yayınlar

- https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/edebiyat_gelenegi
- <https://katalog.idp.org.tr/dergiler/104/buyuk-dogu>
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C5%9Euar%C3%A2-suresi/3156/224-227-ayet-tefsiri>
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/H%C3%A2kka-suresi/5361/38-43-ayet-tefsiri>
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Y%C3%A2s%C3%AEn-suresi/3774/69-ayet-tefsiri>
- <https://lugatim.com/s/GELENEK>
- <https://lugatim.com/s/yeni>