

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGILARI (1860-1940)

DOKTORA TEZİ

Serhat DEMİREL

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

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

HAZİRAN – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



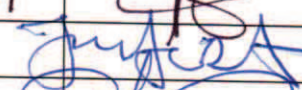


MODERN TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGILARI (1860-1940)

DOKTORA TEZİ

Serhat DEMİREL

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

“Bu tez 27/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu	Basarılı	
Prof. Dr. Bayram Ali Kaya	BAŞARILI	
Prof. Dr. İsmail Hira	Basarılı	
Doç. Dr. Turgay Anar	Basarılı	
Dr. Öğrt. Üyesi Şerif Eskin	Basarılı	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	SERHAT DEMİREL
Öğrenci Numarası	:	0960D11007
Enstitü Anabilim Dalı	:	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Enstitü Bilim Dalı	:	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	:	<input type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input checked="" type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	MODERN TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGILARI (1860-1940)
Benzerlik Oranı	:	%12

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

27.6.19
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu

Tarih: 27.6.19

İmza:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

KABUL EDİLMİŞTİR

REDEDELMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

ÖN SÖZ

Binlerce yıldır şair ve ozanların kâh “dinleyenler”e kâh “okuyanlar”a, çoğu zaman da her iki gruba birden hitap ettikleri şiir, kendini sanatla ifade etmenin en eski yollarından biri olagelmiştir. Şairin gizli çekmecesinde kalmayan, bir başka deyişle herhangi mecrada yayımlanmış olan bir şiir, ister istemez sanatçının kendine hedef bellediği bir-veya birkaç- okur tipine göre yazılmıştır. Bu gerçekten hareketle, çalışmamızda önce şairlerin okur tasavvurunu saptamamıza yardımcı olacak ölçütlerin neler olabileceği belirlendi, ardından söz konusu ölçütler doğrultusunda Türk şiirinin modernleşme döneminin önemli bir kısmını (1860-1940) oluşturan şairlerin okur algıları ortaya çıkartıldı. Konuyu geniş bir ölçek üzerinden ele almaya çalışırken olası “aşırı yorum”lardan uzak durarak şairlerin kimlere yazdığı sorusunu tartışmaya açmak ve olabildiğince net cevaplar bulmak amacıyla hareket ettik. Umarız alana katkı sağlayacak, faydalı bir çalışma olmuştur.

Öncelikle bana uzun yıllar boyunca büyük bir sabır ve emekle rehberlik eden, zaman ve mekân gözetmeden dikkat ve önerilerini benimle paylaşan, bilimsel titizliğini, açık fikirliliğini daima örnek almaya çalıştığım danışman hocam, Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu’na minnet ve teşekkürlerimi sunmalıyım. Onun bu tezdeki payının görünenin ötesinde olduğunu, ilham veren sözlerinin beni ne derece motive ettiğini söylemeden geçmem mümkün değil. Doktora derslerinde birlikte çalışırken filizlenen “Modern Türk şairleri hangi okura yazıyor?” sorusunun tez haline gelmesinde en büyük pay sahiplerinden; heyecan, ilgi ve desteğini hiç unutmadığım, “sıkışık saatler”in arasında bana hevesle kapılarını açan, Türkiye’deki özgün edebî çalışmaların başta gelen isimlerinden Prof. Dr. Hasan Akay’a; tez savunmasındaki yapıcı eleştirileri, samimi ilgi ve önerileriyle çalışmanın layık olduğu şekilde tamamlanmasında küçümsenmeyecek bir emeğe sahip Prof. Dr. Bayram Ali Kaya ve Doç. Dr. Turgay Anar’a şükranlarımı sunuyorum. Olgun ve mütevazı kişiliğiyle örnek aldığım bir diğer hocam, Prof. Dr. İsmail Hira’ya tezin bitme aşamasındaki o heyecan ve çekimserliği atlatmamada yardımcı olduğu, bana güç ve moral aşıladığı için teşekkürü borç bilirim. Bu tezin oluşmasında en büyük fedakârlığı gösteren kişi ise hiç şüphesiz, sevgili eşim Nalan Demirel oldu. Ona yıllardır gösterdiği sabır ve anlayış için ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca bilimsel bir amaç uğruna da olsa birlikte geçireceğimiz zamanları ellerinden almak zorunda kaldığım için hem ona hem de biricik kızım Sena’ya birer özür borçlu olduğumu söylemem gerekir.

“Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?” diye soran Behçet Necatigil’in ruhunu şad edecek cevaplar bulabildik mi bilemiyorum ama Türk edebiyatında bu kapsamda bir çalışmaya daha önce hiç konu olmamış “okur” meselesinin tartışılmasında doğrudan ya da dolaylı desteği olan herkese ayrıca teşekkür ederim. Dileğim bu tezin kısa zamanda yeni eklemelerle zenginleştirilmesi ve Türk şiirinin daha da geniş bir zamanına yayılan okur algılarının incelenip tartışılmaya açılmasıdır.

Serhat DEMİREL

27.06.2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: ŞAİR VE OKURU	6
1.1. Edebî Türlerde Okur-Yazar-Eser İlişkisi	6
1.2. Batı Edebiyatında Şair-Okur İlişkisine Tarihsel Bir Bakış	70
1.2.1 Sanatın Özerkleşmesi Bağlamında Şair ve Okur	80
1.3. Tanzimat’a Kadar Türk Şiirinde Okur Algısı	87
BÖLÜM II: TANZİMAT’TAN II. MEŞRUTİYET’E KADAR TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1860-1908)	130
2.1. Yeni Bir Okur, Yeni Bir İnsan ve Toplum Arzusu	130
2.1.1. Öğretmen Şair-“Öğrenci Okur”	147
2.2. Retorikten Lirizme, “Kitlesele Okur”dan “Bireysel Okur”a	180
2.3. Ara Nesil ve “Popüler Okur”	223
2.4. Lirizm ve Gözyaşı: Toplumdan Kaçan Şairin Okuru	242
BÖLÜM III: II. MEŞRUTİYET’TEN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1908-1923)	294
3.1. Politik Şairin “Millî Okur”u.....	298
3.2. Millî Romantizm ve Bireysel Duyuşların “Nahif Okur”u	346
3.3. Samimiyette Buluşan Şair ve Okuru	373
3.4. Ses ve Anlam Arasında: “Kolektif Okur” ve “Örnek Okur”	407
BÖLÜM IV: CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1923-1940)	456
4. 1. Semboliste- Lirik Duyuşlar ve “Lirik Okur”	457

4. 2. Toplumcu Şairin “Kolektif Okur”u.....	508
4.3. Garip Şiiri ve “Aylak Okur”	519
SONUÇ.....	529
KAYNAKÇA	536
ÖZ GEÇMİŞ.....	556



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input type="checkbox"/>	Doktora	<input checked="" type="checkbox"/>
Tezin Başlığı :Modern Türk Şiirinde Okur Algıları (1860-1940)			
Tezin Yazarı :Serhat Demirel	Danışman : Prof. Dr. YılmazDAŞCIOĞLU		
Kabul Tarihi :27.06.2019	Sayfa Sayısı : IV (Ön Kısım) + 556 (Tez)		
Anabilim Dalı :Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı			
<p>Bu tezde, Tanzimat'tan sonraki ilk kuşaktan (1860) Garip hareketine (1940) kadar geçen zamanda eser veren, modern Türk şiirinde kendine özgü ve kalıcı bir yer edinmiş şairlerin okur algısının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu süre zarfında şiir yayımlamış bütün şairlere değinilmesi mümkün olmadığından, kapsam olarak, söz konusu tarih aralığında yetkinliği ve orijinalliliğiyle edebiyat tarihleri ve antolojilerde yer almaya devam eden şairler esas alınmıştır. Birinci bölümde, şair ile okur arasındaki iletişimi belirleyen temel kavramlardan yola çıkarak kuramsal çerçeve belirlenmiş, ayrıca genel hatlarıyla Batı şiirinde ve Tanzimat dönemine gelene kadar Türk şiirinde şairlerin okur konusuna bakışı değerlendirilmiştir. İkinci bölümde Tanzimat ile II. Meşrutiyet arası, üçüncü bölümde II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, dördüncü bölümde Garip hareketine kadar Cumhuriyet dönemi ele alınmış ve son olarak da Garip şairlerindeki okur algısı sorgulanmıştır. Çalışmamızda birincil ve ikincil metinler yakın okuma tekniğiyle incelenmiş, elde edilen bulgular karşılaştırılarak şairlerin okur algısının teorideki ve pratikteki izdüşümleri saptanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, şairlerin şiirlerindeki biçim ve içerik özellikleri, teorik yazıları ile edebiyat tarihleri ve diğer biyografik-eleştirel metinlerde konuyla ilgili malzemeler tespit edilmiş ve okur kavramı ve imgesini belirlemek için incelenmiştir. Ele alınan şairlerin tasavvur ettiği okurlar okur merkezli kuramcılarla birlikte bizim öne sürdüğümüz okur tiplerine göre sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, kapsam dâhilindeki şairlerin okur tasavvurlarının gerek bağlı bulunduğu edebî mektep ve topluluklara gerekse kendi bireysel ideal ve yönelimlerine göre değiştiği görülmüştür. Modern Türk şiirinde şairlerin okur algısı birbirlerinden farklı veya aynı olabildiği gibi, bir şairin okur algısının zaman içinde değişebildiği de anlaşılmış, söz konusu değişimin şaire bağlı sebepleri ile birlikte toplumsal kaynaklı sebepleri de anlaşılmasına çalışılmıştır. Bütün bu çalışma, tek tek ele alınan şairlerin poetikasının önemli bir bölümünü ortaya çıkardığı gibi modern Türk şiirinin bir asra yakın bir döneminin estetiğini belirleyen okur anlayışını da derli toplu bir şekilde değerlendirme imkânı doğurmuştur. Bu değerlendirmenin sonucunda ortaya çıkan tablo, yeni Türk şiirinin başlangıcından modernist evreye geçişine kadarki uzunca bir dönemde şairlerin okur tasavvurlarındaki çok çeşitliliği gösterdiği gibi bu çeşitliliğin şiir tarihimizin kırılma evrelerinde de rol oynadığını ortaya koymaktadır.</p>			
Anahtar Kelimeler: şiir, şair, okur, poetika			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input type="checkbox"/>	Ph.D.	<input checked="" type="checkbox"/>
Title of Thesis : The Poet's Perceptions of Reader in Modern Turkish Poetry (1860-1940)			
Author of Thesis: Serhat DEMİREL		Supervisor : Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	
Accepted Date : 27.06.2019 (Thesis)		Number of Pages : IV (Pre Text) + 556	
Department : Turkish Lang. And Literature Subfield : New Turkish Literature			
<p>In this study, it is aimed to evaluate the Turkish poets who succeeded to be a permanent in Turkish literature between the period of Tanzimat (1860) and Garip Poetry (1940). Cause of impossible to study all of the poets in this date range, it is selected the poets which has had his own originality and is reading also in this time. Theoretical framework design based on the basic concepts that determine the relationship between first class poet and reader. In addition, until the Tanzimat period, Turkish poetry and Western literature in general terms of poets' views on the subject of the reader has been evaluated. In the second part of the Tanzimat II. Constitutional Monarchy, the third part II. From the Constitutional Monarchy to the Republic, in the fourth chapter, the role of the reader in the Republican period and finally in the Garip movement was questioned. In the thesis, by comparing the findings obtained by analyzing the primary and secondary texts with close reading technique in accordance with qualitative research methods, the projections of poet's perception of reader in theory and practice were tried to be determined. In this respect, a wide range of materials were used by using the determinations of language and style, dedications, theoretical and poetic writings, literary histories and critical texts. The readers envisaged by the poets discussed were tried to be classified according to the types of readers we propose together with reader-centered theorists. As a result, it was seen that the literary imagination of the poets within the scope changed according to the literary schools and communities to whom they belong, as well as their individual ideal and orientation. As a result of this evaluation, the table shows the diversity of the poets' literary imagination in the long period from the beginning of the new Turkish poem to the transition to the modernist phase, and also shows that this diversity plays a role in the breaking phases of our history of poetry.</p>			
Keywords: poetry, poet, reader, poetica			

GİRİŞ

Bir edebiyat yapıtının her zaman okuruyla birlikte var olabildiği, buna bağlı olarak yapıt sahibinin ise mutlaka belirli bir okur tipini dűşünerek ve önceleyerek yazıyor olması edebiyat incelemelerinde görmezden gelinemeyecek bir gerçektir. “Nasıl bir okura yazacağım?” sorusu roman, öykü, deneme vb. türlerin yazarlar gibi şairlerin de onlar açığa vursun ya da vurmasın, zihinlerinde mutlaka önemli bir yer kaplar. Bu kabulden yola çıkarak, modern Türk şiiri içinde etkili olmuş şairlerin hangi tür okuru düşünerek yazdığı sorusu bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmuştur.

Çalışmanın Konusu

Çalışmanın konusu, modern Türk şiirinde Tanzimat’tan sonraki (1860) ilk yenilikçi şair kuşaklarından başlayarak Garip hareketine kadar (Garip dâhil olarak) Türk şiirinde yer edinmiş olan şairlerin teorik görüşleri ve eserlerinden yola çıkarak nasıl bir okura seslendiklerinin incelenmesidir.

Çalışmanın Önemi

Edebiyat eleştirisinde ağırlık merkezinin iyiden iyiye okur tarafına doğru kaydığı son yıllarda Türk şiirinin okur odağında incelendiği akademik çalışmalar sayıca oldukça sınırlıdır. Özellikle Tanzimat, Meşrutiyet, Servet-i Fünun mektebine mensup ya da Cumhuriyet’in ilk yıllarında herhangi bir akıma/harekete dâhil olmadan sanatını icra eden önemli şairlerin okur anlayışları üzerinde yeterince durulmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Şairlerin tek tek şiirlerinin veya poetikalarının okur merkezli kuramlar ışığında çözümlenmesini içeren daha dar çerçeveli çalışmalar ise artış göstermektedir. Okur odaklı incelemede eleştirmen/incelemeçilere daha çok malzeme verebilen II. Yeni kuşagından bazı şairlerin eserleri bu çerçevede birkaç çalışmaya konu olabilmıştır. Behçet Necatigil, İlhan Berk, Cahit Zarifoğlu gibi –bu tezin sınırları dışında kalan– çoğul okumalara açık şairlerin ürünleri bu tip çalışmalarda ele alınmıştır.

Genel olarak bakıldığında, Türk şiirinde şairlerin okura yönelik algı ve beklentilerini ayrıntılı şekilde ele alan herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmaması bu alanda

ciddi bir eksikliğe işaret etmektedir. Bu noktadan yola çıkarak biz de Türk şiirinden mümkün olduğunca geniş bir zaman aralığında yer alan şairlerin okur konusundaki teori ve tutumlarını ele almayı uygun gördük.

Modern Türk şiiri içerisindeki şairlerin genişçe bir bölümünün okura bakışını inceleyen bu tezle, her biri kendine özgü bir sanat anlayışına sahip şairlerin okur algısı tarihsel bir perspektifle değerlendirilerek bu alandaki boşluğu giderme yolunda bir çaba ortaya konularak ilgili alanda literatüre bir katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, Tanzimat'tan itibaren ilk yenileşme kuşağının Türk şiirine yön vermiş, kurucu veya öncü rol üstlenen şairlerin okurla kurduğu iletişim, okura yaklaşım biçimi ile gerek şiirlerinde gerekse yazı ve söyleşilerinde açığa çıkan okur tasavvurlarının saptanması ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Bu sebeple, incelemeye dâhil edilen her bir şairin içinde bulunduğu dönem, edebiyat akımı, topluluğu veya hareketi ile bunların karakteristik özellikleri; şairin kendi poetik yönelimini belirleyen her türlü bilgi, hakkında yazılmış olan bütün inceleme ve değerlendirme yazıları araştırma kapsamına alınmıştır. Böylece her bir şairin okura yönelik algı ve beklentisi net bir şekilde belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bütün dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da hiçbir devirde şiir okuru tek bir türle sınırlandırılmaz. Bu gerçekten hareketle, çalışmamızda bazı okur merkezli eleştiri kuramcılarının okur tasniflerinden yararlanma ve böylece şairlerin seslendiği okur kitlesini tanımlamada temelli ve bilimsel bir arka plan oluşturma yoluna gidildi. Tezin birinci bölümünde başvurduğumuz eleştiri kuramcıları arasında başta Umberto Eco, Hans-Georg Gadamer, H. R. Jauss, Roland Barthes, Wolfgang Iser ve Michael Riffaterre gelmektedir. Bu isimlerden bazıları özellikle okur merkezli kuramın temsilcileri olup, bazıları ise göstergebilim, alımlama gösterge bilimi gibi alanlarda da adından söz ettirir. Örneğin, Umberto Eco ile Roland Barthes göstergebilim kuramı çerçevesinde çalışmalar yapmışlar ancak sonraları asıl dikkatleri okur üzerine kaymış ve bu doğrultuda incelemelere yönelmişlerdir.

Çalışmamızda şairlerin okura dönük algı ve tavırlarını belirlememize yardımcı olacak en belirgin göstergeler şairlerin teorik yazıları, mektupları vb. metinlerinde dile getirdiği

ve bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak okura bakışını yansıtan görüşleridir. Bazen bu tip teorik fikirlere şairlerin şiirlerinde de rastlayabiliyoruz ki bunlara “manzum poetika” diyebiliriz. Ancak şairlerin diğer yazıları ile şiirlerinde ortaya koydukları her zaman uyumlu olmayabileceğinden bu tür ipuçlarını değerlendirirken ihtiyatlı olmaya özen göstermek gerekmiştir. Şiirlerde karşımıza çıkan her tür ithaf ve hitaplar şairin okur perspektifini açığa vuran göstergeler olarak okunmaya uygundur. Şairler hakkında yazılmış her tür tez, makale, eleştiri, deneme, röportaj, mektup vb. ikincil metinler de okurla ilgili saptamalarımızda bize yardımcı olmaktadır. Bunların yanı sıra şiir dili ve tekniğine ilişkin pek çok unsurdan da incelememizde yararlanılmakta olup aslında bir şairin okura bakışını örtük veya açık bir şekilde en iyi yansıtan kaynak metinlerin bunlar olduğu söylenebilir.

Birinci bölümde, öncelikle şiir, şair ve okur kavramlarının ne anlama geldiği ve tarihsel gelişimi gözden geçirilmiş, daha sonra bir şairin okur algısını belirleyen temel etkenlerin neler olabileceği üzerinde durularak geniş bir kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu bölümde tartışılan “mimesis”, “katharsis”, “estetik uzaklık”, “yabancılaştırma”, “poetik persona” vb. antik çağlardan bugüne kadar gelen kavramlar bu çalışmayla ilk kez modern Türk şairlerinin okur algısını belirlemedeki rolleri açısından incelenmiştir. Kapsam dâhilindeki şairlerin hedef kitlesi okur merkezli kuramcıların ortaya attığı “örnek okur”, “ampirik okur”, “örtük okur”, vb. doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Ayrıca çalışmamızda bununla yetinilmeyerek, bu okur tiplerinin dışında kendi kavramsallaştırmalarımıza dayanan “arif okur”, “öğrenci okur”, “kolektif okur” vb. sınıflandırmalara gidilmiş ve şairlerin muhatap kitlesinin daha ayrıntılı olarak betimlenmesine çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e kadar olan şairlerin okur algısı ele alınmıştır. Burada ilk olarak toplumsal ve siyasal hayata yeni katılan kavramlarla şiiri de yenileştiren Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa’nın “kolektif okur” a bir öğretmen edasıyla yaklaşarak aynı zamanda kitleyi politize etmeyi amaçladığı görülmektedir. İlk kuşağın ardından gelen Recaizade Ekrem-Abdülhak Hamit ikilisiyle şiirde içe dönüş gerçekleşmekte, buna bağlı olarak da kitleden bireye dönülerek “bireysel” ve “duygusal” bir okur kurgulanmaktadır. Onlara şiirindeki gelgitlerle birlikte kısmen Muallim Naci’nin de katıldığı görülmektedir. Ara Nesil döneminde, sayısal olarak ciddi bir okur kitlesine sahip olduğu bilinen Mehmet Celal ve Menemenlizade Tahir gibi şairlerle “duygusal okur” bu kez popülerleşme eğilimi gösterir. Aynı yıllarda edebî

ortamı tamamen başkalaştıran Servet-i Fünûn'un güçlü şairleri Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret'le içe dönüş ve bireyselleşme artarak "kolektif okur"un yerini tamamen "bireysel okur" alacaktır. Şairin kendi marazi hassasiyetlerine cevap alabileceği türden bir "duygusal okur" kurguladığı Servet-i Fünûn kuşağının bu estet şairleri, güzelliği ön planda tuttıkları için ister istemez estetik beğenisi gelişmiş, "nitelikli" bir okuru da hedeflerler. Bu dönemde, Fikret'in olgunluk dönemi şiirleriyle bireyden topluma doğru bir açılım da olur ve Millî Edebiyat şairlerinininkiyle yan yana bir "kitlese okur" tahayyülü meydana çıkar.

Üçüncü bölümde, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk kuşağındaki belli başlı şairlerin okur algısına bakılarak öncelikle Millî Edebiyat şairlerinin genel bir eğilim olarak hedeflediği "millî okur" sorgulanmaktadır. Şairin arzu ettiği bu okur tipi Anadolu'da, köyde, kırsal kesimde yaşayan, ümmi veya yarı-okuryazar kitledir. Ancak teorik düzeyde böyle görünse de bu kuşağın şairlerinin Ziya Gökalp'ten Halit Fahri'ye dek, aslında şehirli okur yazarları hedeflediği ve onlarda millî bir bilinç uyandırmaya çalıştığı fark edilmektedir. Resmî ulusal programla eş güdümlü hareket eden Millî Edebiyat şairleri Kurtuluş Savaşı yıllarında propagandaya dönük, "kolektif okur"u dikkate alan bir şiir dili geliştirmişlerdir. Ancak başlarda bu programa bağlı olarak yazan Beş Hececiler ya da Birinci Hece Kuşağı olarak anılan şairler çok geçmeden aşk, ayrılık, gurbet temalı bireysel şiirlerini kurarak kendileri gibi hassas, "nahif okur"a seslenen şiirlere imza atmışlardır. Hedef kitlesi bir tür "kadın duyarlılığı"na sahip, kırılğan erkekler olan bu şairlerin içinde en erkek sese sahip olanlar ise Faruk Nafiz Çamlıbel ve Enis Behiç Koryürek'tir.

Millî Edebiyat'a dâhil olup olmadıkları tartışıla gelen Mehmet Âkif ve Yahya Kemal, ustalıklı kullandıkları aruz ölçüsü ve konuşma dili ile dikkat çeker. Âkif, nazmı nesre yaklaştırır, mahallî söyleyişlere yer verir, diyaloglar kurgular ve bunlarla şiirin imkânlarını zorlarken çoğunlukla lirizmden ödün verir ve içinde bulunulan ortamın da kendisinde uyandırdığı mecburiyet duygusuyla halka vaaz veren bir tarzda "kolektif okur"a seslenir. Onun lirik bir edayla özellikle ömrünün sonlarına doğru yazdığı şiirler ise geniş kitlelerden ziyade şiir okuma zevkine sahip, "nitelikli okur"a dönüktür.

Ahmet Haşim ile Türk edebî izler çevresi daha önce Cenab'ın açtığı yolda "saf şiir"le daha yakından aşinalık kurmaya başlar. Haşim'in, kaynağı Rahip Bremond'a dayanan "saf şiir" anlayışıyla anlam problemi çerçevesinde şiirin muhatabının da tartışmaya

açıldığı görülür. Bu tartışmanın Haşim'deki karşılığı Batılı Hermeneutikçilerin terminolojisiyle “örtük okur”, Eco'nun deyişiyle de “örnek okur” olacaktır. Böylece daha önce Hamit'te ve Cenab'da ilk örneklerini gördüğümüz okur tipleri Haşim ile birlikte iyice belirginleşmeye başlar. Şiirde ahenk, müzikalite vb. gibi konularda onunla uzlaşan, lirizmi her zaman ön planda tutan Yahya Kemal ise ikili bir yol tutarak kendisine ün sağlayan şiirlerinde sade bir dil, konuşma Türkçesi ile “kolektif okur” a seslenirken divan edebiyatı geleneğine uygun şiirleriyle ise “arif okur” a hitap etmeyi tercih eder. Yahya Kemal'in bu tarz şiirlerindeki rindane eda ile aynı zamanda rindmeşrep bir okur tahayyül ettiği de anlaşılmaktadır.

Dördüncü bölümde ele aldığımız ve Cumhuriyet'in ilk kuşağını oluşturan şairler, Haşim ve Yahya Kemal'in açmış olduğu lirik damarı derinleştirerek şiir modernleştirir ve bir yandan da konuşma dilini hâkim kılarak hem “örnek okur” a hem de “kolektif okur” a birlikte hitap etmeyi denerler. Necip Fazıl, Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip yüksek şiir beğenilerine karşın bir okur olarak halkı da her zaman dikkate alır ve onlara yönelik yazmayı da ihmal etmez. Gelgelelim onların her zaman kendileri gibi estet, “nitelikli okur” a yönelik şiirleriyle tanınmak ister ve edebî kamuoyunda da asıl bunlarla takdir edilirler.

Cumhuriyet'in ilk kuşağındaki bu şairlerin hemen yanı başında, kitleleri harekete geçirmeyi amaç edinmiş bir şair olan Nâzım Hikmet, devrimci romantik tarzda şiirleriyle Marksist-Toplumcu Gerçekçi ideolojiyi taşıyabilecek bir “politik-eylemci okur” kurgular. Nâzım Hikmet, güçlü ve etkili sesiyle bunu başarırken bir yandan da “küçük insan” tipine doğru açılarak sonraki kuşağın edebiyat ortamını baştan aşağı sarsacak olan Garip hareketinin itici güçlerinden belki de en önemlisi olur. Bu bölümde son olarak ele aldığımız Garip temsilcileri Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, şiiri sivilleştirirken kendi deyişleriyle “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda elde eden” kimselere dönük yazmayı en azından bir süre zarfında deneyerek “kolektif okur” u baş tacı etmişlerdir.

BÖLÜM I: ŞAİR VE OKURU

1.1 Edebî Türlerde Okur-Yazar-Eser İlişkisi

Edebî eserlerde “okur” ve “yazar-eser-okur” ilişkisinin problematize edilmesi ve kuramsal çerçevede ele alınması yirminci yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Bu dönemde edebiyat eleştirisinin yazara veya topluma dönük okumalar yanında metin ve metin-okur merkezli okumalara doğru hızla açıldığı görülür. Ancak okur meselesinin söz konusu dönemden önce ciddi bir şekilde değerlendirilmemiş olması okurun önemsizliği veya tarihsel süreçteki etkisizliği olarak düşünülmemelidir. Çünkü edebiyatın çok uzun yıllara dayanan varlığına koşturarak okur da aynı şekilde edebiyatla birlikte var olmuş ve olmaya devam etmektedir. Her sanatın bir alıcısı olduğu gibi, bir sanat dalı olan edebiyatın da alıcısı yani okuru olduğu ve edebiyat eserinin de o okura hitaben yazıldığı gerçeği hiçbir zaman yadsınmaz.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında, bir sanat eserinde rol oynayan dört farklı unsurdan söz eder. Bunlar sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünyadır (toplum) (1981: 5). Edebiyat eserini anlamaya çalışan kuramlar da genellikle bu unsurlardan birine yönelirler. İleride bunların arasından okuru merkez alanları ayrıntılı olarak ele alacağız fakat bu aşamada şunu söylemek gerekir ki, bir sanat eseri olan şiirde, şair nasıl gerekliyse onun karşıt ucunda bulunan -ya da bulunduğu var sayılan-okur da aynı derecede gerekli, olmazsa olmazdır. Northrop Frye’in deyişiyle “Yaratıcı ve okur arasında herhangi bir ilişkinin olmadığı, böyle bir ilişkinin ima edilmediği ya da ifade edilmediği bir edebiyat eserinin olması mümkün değildir. Şairin hayalindeki izleyicinin yerini yeni bir nesil aldığı anda, ilişki değişir, ancak yine de sürer” (2015: 82). Sanat yapıtı yazar/şair-okur arasındaki bu ilişkiyi doğası gereği bünyesinde barındırır. “Her metin okurun tepkisiyle bütünlenir, bir okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başlar” (Göktürk, 1997: 10). Öyleyse her şiirin potansiyel bir okuru, her şairin de tasarladığı bir veya birkaç tipte okuru vardır. Şairler, bilerek veya bilmeyerek o okura göre şiirlerini yazar ve dolayısıyla da okurlarıyla iletişime geçerler.

Şairlerin okura dönük tavır ve beklentilerini inceleyebilmek için öncelikle “şair”, “şiir” ve “okur” konusundaki genel geçer tanımlara ve bunların asırlar içinde geçirdiği değişime bakmakta yarar görüyoruz. Bu noktada belirtmek gerekir ki, çalışmamız şiir

özelinde olsa da bu türün diğer edebî türlerle olan ilişkisi dolayısıyla zaman zaman şiiri de kapsayan genel bir “edebiyat” kategorisi üzerinden değerlendirmelerimiz olacaktır. Geçmiş yüzyıllarda edebî türlerin birbirlerinden şimdiki kadar ayrı ve sınırları belli türler olmadığı gerçeğinden hareketle hikâye, masal vb. gibi anlatı türlerinin de çoğunlukla şiir şeklinde aktarıldığını söyleyebiliyoruz. Dolayısıyla Batı’da ve Türk edebiyatında çağlar öncesinden beri hikâye etme işinin şiirle yapıldığı düşünülürse bugün yapılan şair-yazar ayrımının geçmişte bu denli keskin olmadığı anlaşılacaktır.

Bugün pek çok ülkenin edebiyatında şiir, artık o geçmiş zorunlulukları olan ölçü ve uyaktan bağımsızlaşmış, form olarak düzyazıya daha yakın bir hâl almış, hatta tamamen düzyazı formunda yazılır olmuştur. Şiirdeki bu değişim diğer türler için de geçerli olup edebî metinlerin farklı türlere dâhil olabilecek kapsamda yazıldığı görülmektedir. Aslında geçmiş dönemlerdeki “tür” ayrımı da günümüzde epeyce sarsıntıya uğramış, Avrupa’da Yeni Eleştiri ve Postyapısalcı kuramların temsilcileri, işi, türleri reddetmeye kadar vardırırmıştır. Metinlerarasılık (Intertextualité) ise bu anlayışın hem sebebi hem de sonuçlarından biridir. Asıl konumuzdan sapmamak için bu meselenin ayrıntılarına girmiyoruz.

Türlerin birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrışması süreci bütün dünya edebiyatında eser sahiplerinin okura dönük yaklaşımlarını da etkilemiştir. Eskiden şiirle efsane, masal, destan, hikâye anlatan şair daha geniş ve homojen bir okur kitlesine seslenirken bugün bu türlerin okurları da genellikle birbirlerinden ayrılmış, farklılaşmıştır. Böyle olunca, söz gelimi Homeros’un eserini yazarken dikkate aldığı okur ile bugün şiir yazar bir şairin dikkate aldığı okur aynı olmayacaktır. Homeros, şiirle birden fazla amaca hizmet ederken günümüz şairi yalnızca şiir okuma zevkini bekleyen okura göre yazmayı önemser.

Öte yandan, türlerin birbirleri arasındaki geçişliliğinin arttığı, “melez” (“hybrit”) metinlerin etrafımızı sardığı bu çağda yapılacak bir incelemede “şiir-okur” ilişkisini zaman zaman “metin-okur” ilişkisi olarak da düşünmek kaçınılmaz görünmektedir. Yine de sınırların dışına çıkmamaya gayret gösterilerek, ağırlık noktası “şiir” üzerinde olacak şekilde konunun incelenmesine çalışılacaktır.

Dünyada, edebî türlerin en eskilerinden biri şiirdir. Bazı iddialara göre ise şiir, insanlığın oluşumundan beri varlığını sürdürmektedir. Örneğin, Osmanlı şiiri tezkirecilerinden Latîfi, ünlü tezkiresinde Hz. Âdem’in dünyadaki ilk şiir söyleyen kişi

olduğu yolundaki menkıbeyi aktarır ve bu menkıbenin doğruluğunu da hararetle savunur.¹ Çağdaş eleştirmenlerden Rauf Mutluay ise şiir dilinin konuşma dilinden bile daha eski olduğu iddiasını şu şekilde açıklar:

Üretim çalışmaları topluca iken bir ezginin eşliği olmadan iş yapılamıyordu. Böylece konuşma, asıl üretim tekniğinin bir parçası olarak ortaya çıktı. ... Bütün dillerde iki konuşma biçimi olduğunu görürüz: Biri, insanların birbiriyle bildirişmelerine yarayan bildiğimiz günlük konuşma; öbürü de toplu olarak törenlerde kullanılan, daha yoğun, olağan dışı, ritimli ve büyüsel olan şiirsel konuşma. Bu açıklamaya göre şiir dili, genel olarak ritim, müzik ve düş niteliğini daha çok koruduğu için konuşma dilinden daha ilkelidir (1979: 184).

Şiir dilinin konuşma dilinden de eski olduğu iddiası her ne kadar kesinlikten uzak olsa da şiirin en eski edebiyat türü olduğu konusunda pek çok araştırmacı hemfikirdir. Örneğin Randolph Quirk, yeryüzünde edebiyatın önce şiirle başladığı ve düzyazı ile oyun türünün sonradan geldiği kabulünü hatırlatır. Quirk, şöyle der: “İnsanbilim ve toplumbilim araştırmaları, ilkel topluluklarda bile insanların şiirler ezberlediğini, söylediğini, bu tür toplumlarda yazı dili olmadığından, anımsanması kolay olduğu için, aralarındaki bilgi alışverişinde insanların şiiri yeğlediklerini varsaymışlardır” (Aktaran: Özünlü, 2001: 11). Bu durum sonradan gelen edebî türlerin de şiir formunda oluşturulmasına sebep olmuştur. Aristoteles’in ünlü *Poetika*’sında destan, tragedya, komedy gibi bugünün okuru tarafından yalnızca tiyatro oyunu olarak bilinen türleri o zaman şiir formunda yazılması sebebiyle şiirsel ilkelere göre ele aldığını unutmamak gerekir (Aristoteles’in poetik tasarımlarının okur meselesiyle bağlantıları ilerleyen satırlarda ele alınacaktır).

Türkçede “şiir” sözcüğü tarihsel olarak son derece uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Arapça bir sözcük olan ve Türkçede de yüzyıllardır değişmeden kullanılmakta olan “şiir”, Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*’inde “anlama, fahmetme, idrak” (2000: 999) gibi anlamlara gelmektedir. Mütercim Asım’ın tanımı ise şöyledir: “Bir nesneyi hoşça fehmedip zekâ ve zihin ve fetanetle mezâyâ ve dakikasına

¹ Bkz. Latîfî (1999). *Latîfî Tezkiresi*. Haz. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları.

varıp iyice idrak eylemek manasındadır ki ilimden ehass olur, bundan tanımak ile tabir olunur” (Köprülü, 2014: 86). Kelimenin etimolojisine bakıldığında en güçlü ihtimal “şuur” kelimesinden türemiş olmasıdır. Bunun yanında Doğu literatüründe kelimenin Yemen’de vezinli ve kafiyeli söz söyleyen Eş’ar b. Sebâ’nın adından geldiği de rivayet edilir (Çavuşoğlu, 1986:2). Bunlar dışında şiir sözcüğünün kökeni konusunda farklı rivayetler ve tezler de öne sürülmekle beraber bunların incelenmesi veya karşılaştırılması tezin ana konusu dışında kalacağından burada yer verme gereği duymuyoruz. Ancak Batı dillerinde şiirin ifade ettiği anlam ve nelere karşılık geldiği sorusu önemlidir ve Türkçedeki karşılığıyla münasebeti ele alınmaya değer görünmektedir.

Batı ülkelerinde şiir, İngilizcede “poem”, Fransızcada “poesie”, Almancada “poesie”, İtalyancada “poesia”, İspanyolcada “poesia” sözcükleriyle karşılanmaktadır. Sözcüğün Batılı terminolojide bir veya iki harf değişikliğiyle yazılıp söylenmesi onun aynı Latin kökten (“poiéo”) gelmesinden kaynaklanmaktadır. Latince sözcük “poema” şeklindedir ve “yapıt, yapılmış şey, şiir, manzume” (Aksan, 2016: 15) olarak tanımlanır. Sözcüğün Türkçe ve Arapça sözlüklerdeki karşılığıyla Batılı sözlüklerdeki karşılıkları arasında konumuz açısından önem taşıyan bir farklılık bulunmaktadır. Batı’da şiirin oluşum şekliyle ilgili vurgu (“mamul” veya “yapı” olması) dikkat çekerken Türkçe ve Arapça karşılığında ise daha çok şiirin okunması faaliyeti ve dolayısıyla okurun şiirle etkileşimi göze çarpar. “fehmetmek”, “idrak etmek” okurun doğrudan bir işi olarak şiir tanımını belirler. Türkçede şiirin açıklanmasının doğrudan okurun faaliyetiyle yapılması Türk kültüründe bu sanata bakış açısı ve zihnî algılayışın bir tezahürüdür, tıpkı İngilizce veya Fransızcada “yapım” işinin yani bir teknik veya zanaat olarak şiirin tanımını belirlemesi gibi. Bu, kültürlerarası yaklaşım farkının bir sonucudur.

Öbür taraftan, “şiir” kelimesinin Türkçede ihtiva ettiği anlamın yalnızca “okur”u kapsamadığını, aynı zamanda “şair”in de “fehmetme” gücüne vurgu yaptığını ileri sürmek mümkündür. Aşağıda göreceğimiz gibi, “şair” Türk kültüründe daima mucizevi niteliklere sahip, “aşkın” (“transandantal”) olanla irtibat halinde olduğu düşünülen, hatta kimi zaman yarı tanrı veya peygamberlik özelliklerinin atfedildiği bir kişidir. Bu bakımdan, sözü edilen üstün idrak sadece bir muhatap olarak şiirin okurunu değil bizzat şairi de kapsamakta ve şair, fehmetme kabiliyeti üstün olan yüce bir kişi gibi düşünülmektedir. Bu algılayış, şairlerin “hikmetli” söz söyleyen bilge kişiler olduğu

varsayımıyla da uyum içindedir. Kısaca denebilir ki, şiire ve şaire üstün bir konum atfedilmesi Batı'da ve Doğu'da ortak bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır.

Sözlükler dışında da bugüne değin birçok şair, yazar, sanatçı, bilim insanı tarafından şiir tanımı yapılmıştır. Ancak bunların hemen hepsi de kendi dünyalarındaki şiirin anlamını açıklamaya çalışmıştır. Söyleyenler farklı olsa da tanımlar genellikle birbirine yakın hatta çoğu birbiriyle eş değerdir. Bu yüzden, Melih Cevdet Anday şiiri tanımlamaktan vazgeçmeyi bile önermiştir. Ancak amacımız birtakım sonuçlara varmak olduğuna göre bugüne dek yapılmış şiir tanımlarından bazılarına göz atmamız yerinde olur.

Şiire sanatlar içinde yüksek bir konum atfedildiğinden, onun, sanatların en eskisi olduğu iddiasından yukarıda söz etmiştik. Sanat ve estetik konularını anlamaya ve açıklamaya çalışan kuramcılar da şiiri kimi zaman “güzellik” kimi zaman da “hakikat” ile açıklamışlar, birçoğu, şiire üstün bir sanat eseri olma vasfı yüklemişlerdir. Estetik üzerine söz söyleyen en önemli filozoflardan biri olan G. W. Hegel, şiiri musiki, resim, mimari gibi sanatlarla kıyaslayarak onu en üstün sanat dalı olarak nitelendirir: “Zihnin bütün tasarılarını, ruhun bütün durumlarını ve gelişimlerini bir aksiyon içinde anlatabilen yalnız dildir. İfade vasıtası söz olan şiir, en üstün sanattır. Diğer bütün sanatları özetler, aşar” (Yetkin, 1947: 11). Hegel'in şiire atfettiği bu kapsayıcı ve “yüce” sanat olgusu bugüne kadar kimi sanat kuramcıları tarafından kabul edilmiş, kimilerince de eleştirilmiştir. Ancak bilimin gelişmesi zamanla diğer sanat türlerinin olduğu gibi şiirin de daha özlü ve kapsayıcı bir tarifini gerektirmiştir. Dolayısıyla çağdaş kuramcılar da bu yolda çaba harcamaktadırlar.

Günümüzün dikkate değer edebiyat kuramcılarında Terry Eagleton'a göre, “Bir şiir, sözel açıdan yaratıcı, satırların nerede biteceğine yayıncı veya kelime işlemcinin değil yazarın karar verdiği, kurmaca bir ahlaki ifadedir” (2011: 40). Bu tanım, okuru veya okurdaki etkiyi hiç hesaba katmaması bakımından eksik olsa da şiirin en çok göz ardı edilen bir özelliğini, “kurmaca” oluşunu hatırlatması bakımından kayda değerdir. Zira günümüzde pek çok şiir, okuyanlar tarafından “kurmaca” olma vasfı önemsenmediği veya dikkate alınmadığı için yanlış yorumlanmaktadır. Bu konuya ileride “poetic persona” bahsinde tekrar değineceğiz.

Doğan Aksan'ın şiir tanımı dilbilim perspektifinden yapılmış oldukça aydınlatıcı bir tanımdır. Aksan'a göre, “Şiir, gerek içerik, öz, gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik, yaratı niteliği taşıyan bir söz

sanatı ürünüdür” (2016: 14). Burada şairin yaratım ve muhayyile gücü, şiirin metinsel olarak değeri ve etkileşimde bulunduğu kişi yani okuru üzerindeki etkisi birlikte verilerek özlü bir açıklama elde edilmiştir. Böylece bu üç farklı bileşenin, şair-metin-okurun, şiir sanatında yeri doldurulamayacak öneme sahip olduğu görülmektedir.

Bu bölümde şiir tanımları üzerinde daha fazla durmayı gerekli görmüyoruz. Sonraki bölümlerde şairlerin şiir anlayışları doğrultusunda kendi şiir ilkeleri ve tanımları zaten söz konusu edilecektir. Biz bu noktada, şiirin üreticisi, yani şairin kim olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışacağız. TDK'nin Türkçe sözlüğünde “şiir söyleyen veya yazan kimse, ozan” olarak tanımlanan “şair”, Türkçede ve Arapçada aynı isimle anılmaktadır. Geçmişten bugüne şairlerin yaşadığı toplumlar içinde birbirine benzer veya farklı görevleri ve işlevleri olmuştur. Şiirin başladığı tahmin edilen dönemlerde şairlerin aynı zamanda bir musikişinas, bir rahip, insanları hastalıklardan kurtarmakla görevli bir hekim ya da bir peygamber olarak vasıflandırıldığı görülmektedir. Mısırlılar, Hintliler, Yunanlar, Asurlular ve Keldanilerde şiir ve musikinin birlikte dinî bir mahiyet taşıdığına altını çizen Fuat Köprülü, Herbert Spencer'a dayanarak ilk cemiyetlerde şiirin ölüm törenlerinde sıklıkla yer bulduğunu ve Mısır hükümdarlarından II. Ramses hakkında rahiplerin kasideler okuduğunu belirtir (2014: 83). Bazen de bu farklı görev ve sorumlulukların birden fazlasının aynı şairde toplanmış olması da mümkündür: “Homeros'tan evvel gelen Yunan şairleri, ananeye bağlı kalınarak, musikişinas-rahip-peygamber sıfatlarını da haiz bulunuyorlardı ve onların vücuda getirdikleri şiirler tamamıyla dinîydi” (Köprülü, 2014: 83).

Edebiyat tarihlerinin bize sunduğu bilgiler, şairlerin toplum içinde hep bir üst statüde konumlandığına işaret etmektedir: “Bütün ilkel insanlar arasında ozan, tanrıyla esinlenmiş, tanrının sesiyle konuşan bir yalvaçtır. Homeros destanlarında anlatılan ozanlara ikinci bir görme yetisi tanınır, kişilikleri kutsal sayılır” (Mutluay, 1979: 187). Bu durum günümüzde neredeyse tamamen ortadan kalkmış gibi görünse de değişim zamana yayılarak gerçekleşmiş, birdenbire olmamıştır. Şairlerin normal insan vasıflarına sahip kişiler olarak kabul edilmesi modernleşmeyle birlikte yerleşmiştir.

Zaman içerisinde şairlerin değişen işlevlere ve unvanlara sahip oldukları bilinmektedir. Eski Araplarda şairler “bilici”, “tanıyıcı” gibi unvanlara sahipken en eski Türk şairler “büyücü şairler” olarak da nitelendirilmektedir. Kendisine “Şaman”, “Baksı” gibi isimler verilen şairler, büyü ve kehanetleriyle ün salmışlardır. Bunun yanı sıra şairlerin

halkın sıkıntısını dağıtmak gibi bir görev ifa ettiğini görmekteyiz: “En eski Türk baksı ozanları şeylan’ın henüz dini mahiyetini kaybetmediği zamanlarda kopuzlarıyla dinî-sihirbazane nağmeler okurlar ve günlük sıkıntılarla yorulan dimağları, şeniyet âleminden uzak, başka bir âleme naklederlerdi” (Köprülü, 2014: 111). Baksının halkı toplayıp şiir okuması konumuz açısından ayrıca önemlidir. Bu, birazdan değineceğimiz, geçmiş dönemlere özgü “sesli okuma” olgusu ile de ilintilidir.

Doğan Aksan, gerek eski Yunan’da gerekse Türklerde şiir ve şairin daima müzikle iç içe olduğunu çeşitli kaynaklardan örneklerle belgelemiştir. Aksan, Eski Yunan’da “aoidos” teriminin hem ozan/şair hem de şarkıcı anlamına geldiğini şiirle müziğin sıkı ilişkisine ve şairlerin aynı zamanda şarkıcı niteliği taşıdığına bir kanıt olarak öne sürer (2016: 15). Aksan, Clauson’un etimolojik sözlüğünden yola çıkarak eski Türklerde de örneğin Uygur ve Karahanlılarda “yır” sözcüğünün şiir ile birlikte “şarkı, türkü” olarak da anıldığını ve aynı sözcükten türeyen “yırlamak/ırlamak” sözcüğünün de koşuk okumak anlamına geldiğini şiir ve şair ile müzik arasındaki köklü ilişkinin bir göstergesi olarak yorumlar.

Zaman ilerledikçe şairlerin bu tür çok işlevli ve çok unvanlı kimliklerinin çözülüp ayrışmasıyla bugünküne yakın bir şair kimliğinin yerleşmeye başladığı görülür (Köprülü, 2014: 97). Şiir ile din, musiki, yöneticilik vb. alanlar arasındaki sıkı bağ gevşedikçe şairlerin halkın arasındaki konumu da daha mütevazı ölçülere oturmuş fakat yine de şairlerin az çok ayrıcalıklı ya da ayrıksı kişiler olduğu algısı günümüze kadar gelmiştir. Bugün dünyanın hiçbir ülkesinde şairlerin ilkel çağlardaki gibi olağanüstü yetkelere sahip olduğu düşünülme de doğuştan getirdikleri yaratıcı, herkeste bulunmayan bir sanatçı yetisiyle donatılmış oldukları konusunda toplumsal bir uzlaşmadan söz edilebilir. Özellikle de Immanuel Kant’ın formüle ettiği “deha estetiği” bağlamında şiire, sanatlar içinde en yüksek payeyi vermesi (tıpkı Hegel’de olduğu gibi), ardından Schiller, Schlegel, Baudelaire ve Oscar Wilde gibi önemli şair ve kuramcılarının bu fikri devam ettirmiş olması söz konusu olguyu güçlendirmiştir.

Buraya kadar şiir ve şair sözcüklerinin ihtiva ettiği anlamları ve zaman içerisinde geçirdikleri değişimleri genel bir perspektifle gözden geçirmiş olduk. Şairler, anlaşıldığı kadarıyla, günümüzde ilkel çağlardaki otoritelerini ve bazı üstün vasıflarını yitirmiş olsa da toplum içerisinde halen farklılıklarını sürdürmektedir. Edebiyatın tartışmasız en kadim türü olan şiir ise, geçmişte kendisinden bağımsız düşünülemez ki

unsurlardan (ölçü, uyak vb) bugün hayli uzaklaşmış olsa da ritim, ahenk gibi unsurlar onun ayırıcı vasıfları olarak değişmeden kalmıştır.

Şiirin değişmezlerinin yanına eklememiz gereken bir başka şey daha vardır: Okur. Şiir, yeryüzünde var olduğundan bu yana daima bir okuru gereksinmiştir. Her şiir, bir okura hitap eder, kimliği belli ya da belirsiz, o okura seslenir. Okuru olmayan şiir düşünülemez. Aslında bu, sanatın da gerekli koşullarından biridir. Şiir dışındaki türler de ne olursa olsun bir alıcıya sunulmaktadır. Suut Kemal Yetkin, bu gereksinmeyi şöyle dile getirmiştir: “Sanatçı hülyasını yalnız kendisi için maddileştirmez, dışarılatmaz, onu diğerlerine tebliğ etmeyi ister. Hayat karşısında duyduğu heyecanları, haz ve elemeleri diğer bilinçlerde yaşatmaya çalışır. Tahayyülünü diğer insanlarda yaşatmak için eser yaratır” (1947: 27). Şiiri de bir tür ileti olarak kabul eden Akşit Göktürk ise şair ve okuru bu iletinin iki ucunda bulunması zorunlu kişiler olarak görür: “Bir romanın, şiirin, oyunun yazarı olan sanatçı da bütün öbür sanatçılar gibi belli bir iletinin göndericisidir. Bu iletinin yöneldiği alıcı ise, okurdur” (1997: 14). Sanatın tüm dalları için söz konusu olan bu muhatap gerekliliğinin şiir okuru için de geçerli olduğu ortadadır.

Orhan Okay’a göre, edebiyatçı okuyucusuna ilgisiz olamaz, yalnızca bu ilginin derecesi farklılaşabilir: “Edebiyatın bir mesaj olması gerektiğini kabul edenler için bu ilgi ön plana geçtiği gibi, onu bir fildişi kule telakki edenler için de bu ilgi vardır” (2015: 33). Kısacası, okur her koşulda varlığını sürdürmektedir. Öyleyse bu “okur” kimdir?

Yazılı ve şifahi edebiyatı birlikte düşünerek denebilir ki, şiir okuru bazen kendi eserini seslendiren bir halk ozanı, bazen başkasına ait bir şiiri dinleyici topluluğa seslendiren bir “okuyucu” (icracı) ya da onların tam karşıt ucunda, şairi veya okuyucuyu “dinleyen” ve bugün en yaygın şekliyle şairin eserini “okuyan” kişidir. Meselenin bu türlü ele alınışı biraz karmaşık gözükse de aslında tarihsel bir gerçeğe işaret etmektedir. Nitekim bugün dahi bir dinleyici grubuna hitaben şiir okumalarından söz edilebileceğinden, bu eylemi gerçekleştiren kişiye “okur” demek yanlış olmayacaktır. Yalnız, geçmiş çağlarda “okur” teriminin tam da bu anlamda kabul gördüğü unutulmamalıdır. Okur teriminin bu çok yönlü kavramsal karşılığını daha net belirleyebilmek için önce sözlüklerdeki karşılığına bakmakta yarar görüyoruz.

Okur sözcüğü en genel ve günlük dildeki en yaygın anlamıyla, herhangi bir metnin sunulduğu kişi veya kişiler grubunu (kitle) ifade etmektedir. Yerli ve yabancı literatüre bakıldığında “okur”un tanımının son derece sade ve net olduğu görülür. Türk Dil

Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde "okur"un tanımı şu şekildedir: "Okuyan kimse, okuyucu, kari." (2010:1794). Bu kısa tanımın içinde yer alan "kari" kelimesi Arapça kökenli olup Osmanlı Türkçesi içerisinde "okur" kelimesi henüz yerleşmeden önce, Cumhuriyet'e kadar hatta yer yer Cumhuriyet'in ilk yıllarında da karşımıza çıkar. "kari" kelimesinin etimolojisine göz attığımızda "kıraat" isminden türediği, "kıraat"ın de "okuma; devamlı ve düzgün okuma" (Devellioğlu, 2000:515) anlamlarına gelen Arapça bir isim olduğu görülmektedir. İslamiyet'in kutsal kitabı *Kur'an-ı Kerim*'deki "Kur'an"ın da Türkçede "okumak" anlamına gelen "Kura" kelimesinden türediği ve bazı ayetlerde "Kur'an" kelimesinin yine "okumak" anlamında kullanıldığı bilinmektedir.

Batı kaynaklı literatüre bakıldığında ise şu sonuçlarla karşılaşmaktadır: Webster'ın İngilizce sözlüğünde "okur"un kelime karşılığı olan "reader" tanımlanırken ilk maddede "okuyan kişi", ikinci maddede ise "Bir metni başkalarına okumak için seçilen kişi" (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/reader>) ifadesi yer almaktadır. Sözlükte "reader" için üç dört farklı madde daha olduğu göz önünde bulundurulduğunda İngilizce literatürde "reader" yani "okur"un Türkçe ve Arapçaya göre daha zengin anlam karşılıklarının bulunduğu dikkati çekmektedir.

Öte yandan sözlükteki ikinci madde bizi okur açısından bir başka dikkat çekici noktaya taşımaktadır: "Sesli okur". Dünya üzerinde okur-yazarlık tarihine bakıldığında bugün en alışıldık ve yaygın okuma tarzı olan kendine dönük yani "sessiz okuma"nın çok daha sonraları ortaya çıktığı yani oldukça yeni olduğu anlaşılmaktadır. Alberto Manguel, bu konuyu ele aldığı "Sessiz Okurlar" başlıklı yazısında Batı'da sessiz okumanın ancak onuncu yüzyıldan sonra benimsendiğini ve yaygınlaştığını anlatır (2017: 65). Bu oldukça yeni sayılabilecek tarihe kadar okurlar bir metni okuma işini bugün anladığımız manada kendilerine dönük ve sessiz bir şekilde değil başkalarına yönelik ve sesli biçimde yani "toplu okuma" şeklinde yapmaktaydı. Başka bir deyişle, okur, aslında hem "dinleyen"lerin hem de onlara metni sesli biçimde "okuyan" kişinin ortak adydı:

Ortaçağın yarısına dek yazarlar okurlarının metni yalnızca görececeklerini değil duyacaklarını da varsaydılar, hatta kendileri sözcükleri bir araya getirirken yüksek sesle söylüyorlardı. Göreceli olarak çok az kişi okuyabildiği için dinletiler yaygındı ve ortaçağ metinlerinin çoğu dinleyenleri bir masala "kulak vermeye" çağırırlardı. Bu okuma

alışkanlıkları deyimlerimizde hâlâ yaşıyor olabilir. Bir mektupta okumuş olsak bile aktarırken “duyduğuma göre”, iyi yazılmamış anlamında da “kulağıma tuhaf geliyor” deyimlerini kullanırız (agy. 70).

Söz konusu olgunun bütün dünyada geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim Osmanlı’da da aynı durum geçerlidir. Bunu anlayabilmek için çok uzak bir geçmişe gitmeye de gerek yoktur aslında. Örneğin on dokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlı yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil, anı kitabı *Kırk Yıl*’da, çocukken evlerinde her kesimden yetişkinlere nasıl kitap okuduğunu şöyle anlatır: “Ben, elimde kitap, mühim bir hüzzar meclisinde konferans vermeye çıkan bir hatip vakarı ile odaya girer ve yerime oturdum. Bu hüzzar eşraftan, hatta vilayet erkânından mürekkepti: Bazen o kadar kalabalık olurdu ki, bu geniş odaya başka odalardan iskemleler getirilirdi” (2008: 151). Yazarın anlatımından bu olayın o dönemde benzer çevrelerde oldukça yaygın bir davranış olduğu anlaşılır. Her kesimden insanın merak ve istekle katıldığı bu “sesli” ya da “toplu” okumalar ciddi birer öğretim işlevi görmüş gibidir.

Öte yandan, tarihte okurların, bir metni sesli olarak başkalarına aktaran kişiler olması bazen de bu kişilerin bizzat metni yazan kişi yani şair veya yazar olmasıyla çakışır. John Sutherland, *Edebiyatın Kısa Tarihi*’nde biraz da “kitap kıtlığı” dolayısıyla kitapların birçok kişiye “sesli” olarak okunduğundan söz eder ve 19. yüzyıla ait bir tabloda ünlü İngiliz şair ve yazar Chaucer’ın, matbaanın gelişinden elli yıl önce kürsüden büyük şiirini dinleyici kitlesine okurken resmedildiğini hatırlatır (2018: 102). Bu, bir bakıma eski zamanlarda şairlerin eserlerini okurlarına yazıdan ziyade sesli biçimde okuyarak sunduğunu ve okurların da gözle yapılan bir okuma değil de dinleme yöntemiyle esere ulaştığı anlamına gelmektedir.

T.S. Eliot’ın “Çağımızda şiir, çoğunlukla, okunmak için yazılmaktadır” (Aktaran: Aksan, 2016: 269) sözüyle artık “sessiz okuma”nın yaygınlaştığına dikkat çektiğini söyleyebiliriz. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda okumanın “söylemek” veya “anlatmak” olarak düşünülmesi yani sesli biçimde, kitleye dönük icrası yavaş yavaş ortadan kalkar. “Sesli okuma” bugün de varlığını sürdürmekle birlikte asıl etkinlik alanını “sessiz okuma”ya bırakmıştır. Bu durum, bir sonraki bölümde ele alacağımız “sanatın özerkleşmesi” olgusuyla doğrudan ilgili görünmektedir. Burada şimdilik belirtmemiz gereken, burjuva sınıfının sanat anlayışının Peter Bürger’in nitelendirmesiyle “eser karşısında yalnız başına tefekküre dalma” (2017: 97) şeklinde

bir eser-alımlayıcı ilişkisine yol açmış olduğudur. Bu, elbette, en somut örneğini roman türünde sergiler ancak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren şiirde de okurun bireyselleşmesi ve eser karşısında yalnız başına bir alımlayıcı konumuna geçmesi söz konusudur. Burjuva sanatı ister resimde olsun isterse roman, şiir veya başka bir türde, kolektif alımlayıcıdan bireysel alımlayıcıya geçişin miladıdır.

Öte yandan, bireysel ya da “sessiz okur”luğun gelişmesinin temelinde matbaanın icadıyla okuryazarlığın artmasının bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir. Yazı, sözlü geleneğe karşı baskın çıktıkça kültürü kitlelere yaymaya başlamış ancak bu durum toplu okumaları azaltmıştır. Artık kitaba veya yazılı bir nesneye ulaşmak için “sesli okur”un huzurunda bulunmak külfeti ortadan kalkmaya başlar. Carlo Ginsburg’un tespitiyle, “Kültürün bir ayrıcalık olduğu fikri, matbaanın icadıyla ciddi bir biçimde darbe almıştı[r]” (2018: 99). Söz konusu olan, yazının ve dolayısıyla kültürün kitleleşmesidir. Ginsburg, yazılı kültürün sözlü kültür karşısında kazandığı bu zaferi aynı zamanda “soyutun deneysel üzerindeki zaferi” (agy. 98) olarak nitelendirir. Yazı, matbaa sayesinde kültürü yayarken okuru ise bireyselleştirmiş, yalnızlaştırmıştır.

Sanatçı ile ilişkisi bakımından okur, basit bir şema çizildiğinde, eser sahibinin tam karşı ucunda konumlanır. Okur, bir metni “alımlayan”² ve aynı zamanda çeşitli düzeylerde yorumlayan kişidir. Bu, ister istemez metinle bir iletişimi gerektirecektir. Hatta Süheyla Bayrav’ın belirttiği gibi, “Edebiyat, yazar ile okur işbirliği üzerine kuruludur” (1999: 10). Bölümün başında Northrop Frye ve Berna Moran gibi araştırmacıların bu ilişkiyi doğrulayan sözlerini aktarmıştık. Rauf Mutluay da “Sanat bir işbirliğidir” ilkesinin doğruluğuna inananlardandır. Mutluay, bu işbirliğinde okurun rolünün ne denli mühim olduğunun altını çizer:

Her eseri okurlar, onu paylaşılanlar büyütür, çoğaltır, tekrarlar, yaşatır. İmgelerin yeniliği, tazeliği ilk planda yaratıcıyı doyursa da paylaşılması beklenerek zaman yitirilir. Ne zaman okurunu bulursa; mecazları karşısındakilerin tadına vardığı, anladığı, duyduğu, yaşadığı... buluşlar olursa, o zaman yansır birçok yere (1979: 243).

Akşit Göktürk’un bu konudaki vurgusuna kulak vermemiz meselenin daha iyi anlaşılabilmesi için faydalı görünmektedir. Göktürk, okuru “bir sayfaya bakarak

² “Alımlamak”: Okur merkezli kuramlarla birlikte literatüre giren ve genel olarak okurun metinle kurduğu ilişkiyi ifade eden bu terimi çalışmamız boyunca zaman zaman kullanacağız.

iletişime girebilen kimse” olarak tanımlar ve metin ile okur arasındaki inkâr edilemez bağlılığa dikkat çeker:

Her metin okurun tepkisiyle bütünlenir, bir okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başlar. [...] Bir romanın, şiirin, oyunun yazarı olan sanatçı da bütün öbür sanatçılar gibi belli bir iletinin göndericisidir. Bu iletinin yöneldiği alıcı ise, okurdur. [...] Yazın yapıtlarının kendi başlarına birer yaşamları yoktur. Ancak okurca yaşandıklarında, okurların belleğinde, kafasında yaşam kazanırlar (1997: 10-13).

Prag Dilbilim Okulu’nun öncülerinden Roman Jakobson, şiirin, şair ile okur arasında bir iletişim şekli olduğunu ve bu iletişim şeklinin gündelik dildeki alıcı-verici ilişkisinden farkını sistematik olarak ilk kez dile getiren isimdir. Karl Bühler’in “gönderici-dış dünya ve alıcı”dan oluşan Organon Modeli’nden yola çıkan Jakobson, edebi metnin çözümlenmesinde altı etkeni dikkate alır. Bunlar gönderici, alıcı, bağlam, düzgü, ilişki, iletidir (Göktürk, 1997: 23). Jakobson’a göre, “Şiir dilinin en önemli yanı, yazar-okur arasındaki iletişimde kullanılan metin, yani şiirsel dil ve onun şiirsel işlevidir. Bu şiirsel dil ve işlev, yazar ve okur arasında iletişim kurar” (Özünü, 2001: 82). Söz konusu iletişimi inceleyen çalışmasında, şiir dilinde (“poetik discourse”) dizisel (“paradigmatik”) ve dizimsel (“sentagmatik”) olmak üzere iki eksen den söz eden Jakobson, şairin her iki eksen den seçme ve birleştirme yoluyla şiir dilini kurduğunu ifade eder: “Poetik işlev, eşdeğerlilik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine taşır” (Aytaç, 2016: 30).

Jakobson, şiiri dilbilimsel yöntemin imkânlarından faydalanarak incelerken en çok söz dizimi üzerinde durur ve şiirdeki söz diziminin günlük dildekenden ayrışan yönlerini ele alır. Jakobson’un görüşünü özetlemek gerekirse, şiirsel söylem, dilin, “gösteren”in anlamını (“gösterilen”) yoğunlaştırdığı özel bir söylemdir. Aynı okulun temsilcilerinden Jean Mukarovsky de bu görüştedir. Mukarovsky’e göre, iletişim dilinde (“standart language”) anlam (“gösterilen”) öne çıkar, buna karşılık şiirsel dilde (“poetic language”) gösteren ön plandadır. Her iki kuramcının görüşlerinden sonraları başka düşünürler de etkilenmiş ve hepsi de şiirsel işlevin dili farklılaştırarak okurda bir duygulanım, okuru şaşırtmaya yönelik bir etki uyandırmaya yönelik olduğu konusunda uzlaşmışlardır. Buna göre, şairin amacı gündelik dilden farklı bir dil kurarak okuru etkilemek, ona farklı bir deneyim yaşatmaktır.

Bu noktada, sanatsal bir iletişim şekli olan şiirin alımlanabilmesinde okurun donanımının ve hazırlığının da ciddi bir önem taşıdığını söyleyebiliriz. Şiirin amacının her ne kadar bilgi vermek olmasa da yine de okuyan/dinleyene bir çeşit “bildiri” aktaran metin olduğunu söyleyen Doğan Aksan, buna karşılık “okur”dan beklenene de dikkat çeker:

Bildiriye alıcının, yani şiiri dinlemekte ya da okumakta olanın, şairin yansıtmak istediği duygu, imge, düşünce ve görüntüleri iyice algılayabilmesi için her şeyden önce, bu şiirdeki söz varlığını yeterince tanıması gereklidir. Söz varlığı ve genel kültür eksikliği nedeniyle kimi sözcükler ve tamlamalar gereğince tanınıp algılanamadığında şiirin etkisi azalacak, hatta yok olacaktır. Şairler okuyucusu/dinleyicisi arasında bir bağlantının kurulabilmesi için her ikisinin bir yerde, belli bir kültür birikimine ortak olmaları gerekir (2016: 33).

Okur konusunda yapılan tanımlar ve öne sürülen görüşlerden anlaşılacağı gibi, okuru olmayan bir edebiyat yapıtı düşünülemez gibi ortadadır. Ayrıca okurun da belli bir donanıma sahip olması şiirin anlaşılabilmesi için gerekli şartlardan en önemlisidir. Paul Ricoeur’un deyişiyle, “Yazılı metin bilinmeyen bir okura ve potansiyel olarak nasıl okuması gerektiğini bilen birine hitap eder” (2019: 45) ve hatta “Eser, kendi muhataplarını da yaratır” (2019: 45). Böyle bakıldığında, edebî metin, bir bakıma okura sunulmuş bir davettir fakat bu davete verilecek cevapsa okurun sorumluluğundadır.

Öte yandan, şair veya yazarın varlığı ne kadar somut ve gerçekse, okur/ların varlığı da tersine, soyut ve deşışkendir. Bu yüzden, okuru tanımlamaya ve tespit etmeye dönük her çaba ister istemez kesin olmayan, yüzeysel bir sonuç verecektir. Söz gelimi, ünlü bir yazarın imza gününe katılan okurların yaş, cinsiyet, eğitim, meslek gibi bilgileri ile satın aldıkları kitaplar üzerinden birtakım veriler elde edilebilir fakat bu çok genel ve yanıltmaya da müsait bir sonuç verir çünkü bilgilerine ulaşamayan okurlar yok sayılmıştır. Ayrıca tespit edilen okurların “okuryazarlık” düzeyi, yani niteliği de başka bir sorun olarak karşımıza çıkar. Eseri satın almak ile okumak, başka bir deyişle “almak” ile “alımlamak” farklı şeylerdir çünkü. Edebiyat sosyologu, Robert Escarpit bu konuda şöyle söyler:

Okuma-edebiyat münasebetleri hakkında açık bir fikir almada malzemelerin sistematik incelenmesine veya kesin sınıflamalara

güvenilemez. Bize, edebiyatla edebiyat olmayanı ayırtan daha çok, yazarla okuyucu kitlesi arasındaki değiş -tokuşun cinsidir. Basında olduğu gibi kitaplarda da işe yararlık niyetiyle yazılmış fakat işe yararsız ve tamamen edebî yolda kullanılan yazılar çıkmaktadır. Röportajların, kitap tenkitlerinin, açık yazılma niyetleriyle gerçek birer edebî eser olan ve okuyucuların da öyle kabullendiği teknik, ilmî, felsefi bir yığın kitabın durumu çoğunlukla budur (1968: 26).

Benzer şekilde, bir kitabın, gazetenin ya da derginin abone ve satış rakamları da o ürünün okur sayısı hakkında bir fikir verse de gerçek okurlar hiçbir zaman tam olarak bilinemez. Bir gazeteyi satın alıp okuyanların yanında kütüphane, kafe, kahvehane vb. yerlerde okuyanlar da bulunmaktadır ki onların sayısını, eğitimini, cinsiyetini, yaş aralığını bilmek mümkün değildir. Günümüzde yaygınlaşmaya başlayan dijital okurluk yani bilgisayar, tablet ve özel kitap okuma tabletleri üzerinden “metni alımlama” süreci yukarıda değindiğimiz soruya biraz daha belirgin cevaplar sunabiliyor gibi gözükmesine rağmen yine de net ve kesin hükümlere varılmasına imkân sağlamamaktadır. Sonuç olarak, “okur kimdir?” sorusunun cevabını verebilmenin, okurun kimliğini tespit etmek açısından kolay olmadığını söyleyebiliriz.

Çalışmamızın konusu elbette toplumda okurların veya okur cemaatlerinin durumuna yönelik sosyolojik bir incelemeyi kapsamamaktadır. Ancak yine de okurlar arasındaki bir ayrıma dikkati çekmeliyiz. Çağımızda okurları kabataslak ayırdığımızda karşımıza “roman okuru”, “şiiir okuru”, “öykü okuru”, “deneme okuru”, “makale okuru” veya bu türlerin bir veya birkaçını içinde bulunduran gazete ve dergilerin takipçilerini kastederek “gazete okuru”, “dergi okuru” gibi adlandırmalar çıkmaktadır. Elbette ki, son derece üstünkörü ve birbirleri arasında geçişkenliği hiç de az olmayan okur kesimlerini işaret eden bir sınıflamadır bu. Söz gelimi, öykü okurlarının pek çoğu şiiir, roman, deneme vb. de okumakta, dolayısıyla bu türlerdeki eserleri de takip etmektedir. Bunun yanında, yalnızca şiiir veya öyküye yer veren dergiler hariç, birçok dergide farklı türde metinler yer almaktadır ve dolayısıyla dergi, bu türlerin okurlarının hepsine birden hitap edebilmektedir. Demek ki bir dergi okuru aynı zamanda bir roman veya şiiir okuru da olabilir. Herhangi bir çizgi roman kitabının okuru öykü türünü de yakından takip edebilir. Bu, bizi roman, öykü, şiiir, deneme, anı vb. farklı türleri okuyanların birbirinden mutlaka bağımsız birer okuyucu kümesi oluşturmadığı aksine geniş bir okuyucu kümesinin içinde bu saydığımız türlerin pek çoğuyla ya da çok azıyla (ama

mutlaka birkaç tanesiyle birden) ilişki kuran okurların var olduğu kabulüne götürmektedir.

Bu noktada, okurlar hakkında yukarıdaki türden sosyolojik temelde yapılacak genel tanım ve sınıflamaları, onların ne denli önemli olduğu gerçeğinin altını çizdikten sonra bir kenara bırakabiliriz. Bizim incelememizin merkezi, eseri üreten kişinin yani şair veya yazarın okur hakkındaki algı ve tanımlamalarıdır. Şair-okur ilişkisine şairin cephesinden bakıldığında şu soru akla gelecektir: Bir şair için “okur” kimdir ve ne ifade etmektedir? Yazar/araştırmacı Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı kitabında bu soruyu şöyle yanıtlar:

... Herhangi bir yazılı metin, ilk bakışta, metin yazılırken gerçek bir alıcının (okur veya dinleyici) bulunmadığı, tek yönlü bilgi ileten bir kâğıt parçasıdır. Fakat gerek yazarken gerekse konuşurken bir alıcının bulunması şarttır. Bu durumda tek başına kaleme sarılan yazar, kurmaca insanlar yaratır. Yazarın seslendiği topluluk, hep kurmacadır... Normalde bir yazar için alıcı yoktur (yazdığı anda tesadüfen karşısında biri bulunsa bile, yazar o kişi yokmuş gibi yazısını sürdürür; o kişinin varlığı kabul edilecek olsa, yazı yazma zahmetine ne hacet kalır ki?) İşte yazı yazmada en büyük sorun, okuru kurgulamaktır. Bu süreç, karmaşık ve kuşkuyla doludur (2003: 207-208).

Ong, özetle okurun, eserin yazılması sürecinde orada bulunmayan ama sanatçı tarafından her zaman ve zeminde dikkate alınan bir varlık olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca yazar, okurun aynı zamanda bir “kurgu” ürünü yani “hayalî” kişi/ler olduğunu ileri sürerek yukarıda değindiğimiz üzere, aslında kimliği net bir okur profilinden de söz edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Hatırlanacak olursa, Northrop Frye da okuru “şairin hayalindeki izleyici” (2015: 82) olarak konumlandırmakta, ona kurgusal bir varlık niteliği atfetmekteydi.

Okurun kurgusallığını öne çıkaran bir başka isim de Anlatıbilimci Peter J. Rabinowitz’dır. “Gerçek Okur” ve “Yazarın Kafasındaki Okur” olmak üzere iki tür okur modelinden söz eden Rabinowitz, “Gerçek Okur”u, dış dünyada karşılaşabileceğimiz, kanlı canlı, yaşayan bir varlık olarak tanımlar. Nitelikçe birbirlerinden ayrılacak “Gerçek Okur”ların yanında bir de “Yazarın Kafasındaki Okur” vardır ki o da gerek Ong’un gerekse Frye’in betimlediği türden “kurmaca” bir kişidir. Rabinowitz, yazarın

kurgulamış olduğu bu okur tipinin aynı zamanda “yazarın gerçek muhatabı” olduğunu ileri sürer. Öte yandan, metnin başarısından söz edilecekse bu, Rabinowitz’e göre, “Gerçek Okur”la “Yazarsal Okur” arasındaki mesafenin azlığıyla doğru orantılıdır (Aktaran: Demirkıran, 2009: 41).

Bu durumun, sanatçı-okur ilişkisini oluşturan iletişim döngüsü içerisinde sanatçının pozisyonunu ve bakış açısını mutlak surette belirleyeceği açıktır. Şair, şiirini yazarken gerçekte kime hitap ettiğini zihnen tasarlamakta ve ona uygun bir dille yazmaya koyulmaktadır. Bu, şairin kendisine bir tür “muhatap” öngördüğü anlamına gelmektedir. Dolayısıyla her şairin “okur”u, onun özel olarak hitap ettiği bir zümreyi ifade eder, yani onun “muhatabını”. Öyleyse Ong’un altını çizdiği sorunsaldan yola çıkarak şairlerin kendilerine birer “muhayyel okur” tasarladıklarını ve o okura göre de şiirini oluşturduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Şairin çevresindeki potansiyel okur tiplerinden hangisini kendisi için gerçek ya da birincil muhatap olarak seçeceğini kestirebilmesi ise kolay bir iş değildir. Bu nedenle şair, şu soruyu kendine yöneltmek durumundadır: Şiirimi, çok farklı statüde ve okuma deneyimi, donanımı açısından birbiriyle ilgisiz okur tipleri arasından hangisine yönelik olarak yazacağım? Bir başka deyişle, hayalimdeki okur tam olarak kimdir? Burada şairin tercihinin onun en çok iletişimde olduğu, kendini en yakın hissettiği kişiler olması akla yatkın görünmektedir. Şair, ister istemez sesini duyurabileceği, kendisini anlayabilecek türde okuru hedef aldığına göre çevresinde bu tanıma en uygun kişileri seçerek onlara dönük yazması gayet doğaldır. Emin Özdemir “Ülküsel Okur” adını verdiği bu hayalî okurun, eser tamamlanıp yayımlandıktan sonra geçerliliğini yitirdiğine vurgu yapar. Çünkü artık okuru seçme olanağı kalmamıştır (2018: 49). Hayalî (tasarlanan) okur ile gerçek okurun birbiriyle örtüşüp örtüşmemesi şairin gücünü aşan bir durum olabilmektedir.

Şairin hesaba katması gereken bir okur türü de “uzman” ya da “eleştirel” okurdur. Eleştiri, dünya edebiyat kamuoyunda 18. yüzyıldan itibaren varlığını hissettirmeye başlayan bir türdür. Türk edebiyatında ilk eleştiri örnekleri 19. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlamıştır. Şiir okurunun toplum içinde öneminin kavranmasında ve kamusal olarak bir kitle teşkil etmesinde edebiyat eleştirisinin kurumsallaşmasının payı yadsınamaz. Gürsel Aytaç, bu ilişkiye şöyle dikkat çekiyor:

Edebiyat eleştirisinin 18. Yüzyılda ortaya çıktığı, edebiyatın dinî ve ahlaki temsilcilik görevinden arınmasıyla kendi yasalarını, kendi gelişme mantığını oluşturduğu söylenebilir. Büyük, bağımsız bir okuyucu kitlesi de o tarihlerde ortaya çıktı. Bu kitlenin ilgisi, öğrenme ve eğitilmeden ziyade estetik deneyimlere, dünyayı ve kendini tanımaya yönelikti. Ve bağımsız bir edebiyatla aynı şekilde bağımsız bir okuyucu kitlesi arasında edebiyat piyasası ve burjuva kamuoyu oluşmaya başladı (2016: 232-233).

Eleştirinin kurumsallaşması şairin okura karşı tavrını da belirlemiş ve belirlemeye devam etmektedir. Artık şairin gözünde her okur potansiyel bir eleştirmendir de. Bu yüzden, yazdıklarının ciddi bir süzgeçten geçirildiğini, yaratım sürecinin sorgulandığını gören şairler kendilerini okurun yerine koyarak yani şiiriyle kendisi arasına bir mesafe koyarak eserlerini değerlendirmeye girişir. Sadece şiirde değil edebiyatın diğer dallarında da aynı durum yaşanmış; şairler, yazarlar eleştirmen kimliğiyle de okura seslenmeye başlamışlardır. Eleştiri, şair ile okuru birbirine yaklaştıran bir olgu olduğu gibi şairlerin, okurun önemini fark etmesinde de ciddi bir rol oynamıştır.

Çalışmamızda şairlerin okura dönük algı ve tavırlarını belirlememize yardımcı olacak en belirgin göstergeler şairlerin teorik yazıları, mektupları vb. metinlerinde dile getirdiği ve bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak okura bakışını yansıtan görüşleridir. Bazen bu tip teorik fikirlere şairlerin şiirlerinde de rastlayabiliyoruz ki bunlara “manzum poetika” diyebiliriz.³ Ancak şairlerin görüşleri ile şiirlerinde ortaya koydukları her zaman uyumlu olmadığından bu tür ipuçlarını değerlendirirken ihtiyatlı olmaya özen göstermek gerekmektedir. Şiirlerde karşımıza çıkan her tür ithaf ve hitaplar da şairin okur perspektifini açığa vuran göstergeler olarak okunmaya uygundur. Şairler hakkında yazılmış her tür tez, makale, eleştiri, deneme; yayınlanmış röportaj, mektup vb. ikincil metinler de okurla ilgili saptamalarımızda bize yardımcı olacaktır.

Bunların yanı sıra şiir dili ve tekniğine ilişkin pek çok unsurdan da incelememizde yararlanılacak olup aslında örtük veya açık bir şekilde şairin okura bakışını en iyi yansıtan kaynak metinler bunlardır. Şiirde kullanılan dil ve üslûp, örneğin sade veya tumturaklı dil; söz sanatları, mecaz-metafor kullanımları, ironi, mizah vb.; sözcük

³ Bu konuda yapılmış bütünlüklü bir çalışma için bkz. Selçuk Çıkla (2010). *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960*. Ankara: Akçağ Yayınları.

yinelemeleri veya sapmaları; şiirdeki anlatıcının konumu ve “poetic persona” veya “şiiresel özne” denilen anlatıcı/konuşan; yüzyıllardır edebiyat metnlerinin tasnifinde kullanılan tür ayrımlarından en bilineni olan “lirik-epik-dramatik” şiir türlerinde okura yaklaşım farkı; şiirdeki anlatım tekniklerinden doğan “katharsis”, “duygusal etki uyandırma” ve “yabancılaştırma etkisi”; bunlarla çok yakından ilgili olan “estetik uzaklık”, “mimesis” ve “einfühlung”, “nesnel bağlilaşım” terimleri ile nihayet okur merkezli kuramlarda öne sürülen çeşitli okur tipleri (“örnek”, “ampirik”, “üst”, “örtük” vb.) şair-okur ilişkisinde dikkate alacağımız olgulardan en önemlileridir. Bu saydığımız kavram ve terimlerin her birinden ele aldığımız şairin sunduğu malzemeye göre, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde yararlanacağız. Ancak bu bölümde söz konusu kavram ve terimleri açıklayarak bazılarının üzerinde özellikle durmamız gerekmektedir.

Okurun, bir edebiyat metni için olmazsa olmaz öneminden yukarıda söz ettik. Ne tür bir metin yazılırsa yazılsın okur hep vardır ve oradadır. Yalnızca, yazarın ve yazarın kaleminden çıkan metnin okura olan uzaklığı azalır veya çoğalır. Burada “estetik uzaklık” devreye girer. “Estetik uzaklık” (diğer adıyla “sanatsal uzaklık”) edebî metin incelemelerinde sıklıkla söz edilen bir terimdir. Ömer Faruk Huyugüzel’in *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*’nde, Kant’ın estetik yaşantı konusundaki düşüncelerinden doğduğu belirtilen “estetik uzaklık”, okur ve yazar açısından olmak üzere iki türlü tanımlanır. Okur açısından “estetik uzaklık”, “edebî eseri okurun bir çıkar kaygısıyla veya faydacı bir tutumla değil, kendisi ile eser arasında bir mesafe koymak suretiyle bir estetik nesne olarak görmesi ve böyle okuyup değerlendirmesi demektir” (2018: 161). Bunu okurun ne kertede başarabileceği ise ayrı bir sorundur. Yazar açısından “estetik uzaklık” ise “yazarın eserine veya konusuna nispeten objektif, gayrişahsî bir bakış açısıyla bakması ve eserini böyle bir bakış açısıyla yazması demektir” (2018: 162).

Sevim Gündüz ise *Öykü ve Roman Yazma Sanatı* adlı kitabında “estetik uzaklık”ı şöyle tanımlamaktadır:

İnsanın sanatsal bir olayla karşılaştığı zamanki davranışını düşünelim. Bakar veya okur veya dinler ve karşılaştığı olayı kavramaya çalışır. Yani gördüğü sanatsal olayla bir ilişki kurmaya çalışır. Olaydan tat alıp almaması, onu beğenip beğenmemesi, onu irdelemesi veya eleştirmesi bu ilişki kurma anından sonra gelen aşamalardır. Hangi noktada kişi sanatsal olayla bağ kurmaya başlar? İşte kişinin sanatsal olayla karşılaştığı anla,

bağ kurduğu an arasındaki zaman farkına estetik (veya sanatsal) uzaklık denir (2013: 97).

Sadece öykü ve romanı değil şiiri de kapsayan bu tanımlarda üzerinde durulması gereken nokta, okur ile eser arasında kurulan bağ, bir diğer ifadeyle okurun eseri kavramasına imkân tanıyan mesafedir. Bu mesafenin açılması estetik uzaklığın artması anlamına gelir ki okur bu durumda metne daha dışarıdan bir gözle bakacaktır. Mesafenin azaldığı durumlarda ise okurun kendisini metnin içinde hissetmesi veya kurgudaki olayların gidişatına kendini kaptırması kolaylaşacaktır. Kısacası, eserle arasındaki bağ her ne olursa olsun okur her durumda vardır, estetik uzaklığın az ya da çok olması okurun varlığını hiçbir zaman değiştirmez. Ancak öykü, roman ve şiir gibi kurmaca türlerde şair/yazar farklı anlatıcılar ve anlatım teknikleri kullanarak okurla eser arasındaki söz konusu mesafeyi yani estetik uzaklığı belirleyebilmektedir. Söz gelimi, göstermeye ve anlatmaya dayalı iki farklı kurama göre, sanatçı, okurların esere olan uzaklığını da “kurgular”. Bunlar “Mimesis” ve “Diegesis”tir. Her iki anlatım tekniğinin kökeni Antik Yunan’a, Platon ve Aristoteles’e kadar uzanmaktadır. “Mimesis” ve “Diegesis” arasındaki fark kısaca şudur:

Mimesis, her iki filozofa göre, kişileri konuşturarak, olaylar burada, gözümüzün önünde, şimdi oluyormuş gibi canlandırma sürecidir, kısaca dramatik oyunların süreci. Diegesis ise, görece bir öykünmedir: Yazar ya da yapıtta yer alan bir tanıtıcı, olayları anlatır. Bu biçime örnek olarak “dithyrambe”lar gösterilir. Ayrıca her iki sürece de başvuran yapıtlar vardır, örneğin destanlar, öyküler... Olayların dışında bulunan bir kişi olup bitenleri anlatır, ama arada bir kahramanların söylediklerini aynen tekrarlar ya da onları karşılıklı konuşturur. Böylece hem dolaylı hem dolaysız söyleyiş kullanılmış olur (Bayrav, 1999: 72-73).

Edebiyat eserlerinin hemen hepsinde anlatı kipleri (“narrative modes”) bu iki terim üzerinden ayrılabilir: Eylemlerin ve konuşmanın doğrudan sunumunu içeren “mimesis” ve olayların sözel anlatımını içeren “diegesis”. Aristoteles’in *Poetika*’sında “mimesis”, “eylem içindeki insanları” taklit etmek anlamında kullanılır (2003: 23). Bunu yapmanın en belirgin yolu da diyaloglar kurgulamaktır. Böylece “anlatmak” yerine “göstermek” öne çıkacaktır.

Buna göre, göstermeye dayalı (“mimetik”) anlatım, ister tiyatro ve sinema gibi görsel sanatlarda isterse roman, öykü, şiir gibi sahnelenmek için değil de okunmak için yazılan kurmaca türlerinde olsun, inandırıcılığı ve okurun/izleyicinin eserle olan bağıını (“estetik uzaklık”) kuvvetlendirir. Eserdeki gerçeklik algısı ne kadar belirginse okurun bağılılığı da aynı seviyede artacaktır. Sanatçı da genellikle bunun bilincinde olarak yazar.

Öte yandan, “mimesis” teriminin “estetik uzaklık” ile olduğu kadar yine Aristoteles’in *Poetika*’sında kullandığı “katharsis” (arınma) kavramıyla da doğrudan bir ilgisi bulunmaktadır. Hristiyan âleminde “katharsis”in kelime anlamı “ilk günah” fikrinden hareket ederek “günahla dünyaya gelen insan ruhunun kötülüklerden arınması ve temizlenmesi” (Macey, 2001: 57) olarak yerleşmiştir. Aristoteles de *Poetika*’sında izleyici veya okurun, eserle kurduğu gerçeklik ilişkisi bağlamında, eserde konu edilen olaylarla ilgili kendisinde uyanan korku, heyecan, sevinç ve coşku gibi duygulardan arındığını iddia etmekteydi. Filozof, bu görüşünü dönemin en yaygın türlerinden biri olan tragedya üzerinden açıklar:

Demek ki başı sonu olan, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya; ve yapının bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir dil kullanır bunu yaparken. Bu taklit, *anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır*; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların *katharsis*’ini gerçekleştirir (2003: 30).

“Katharsis”in bütün çağlarda sanat izler çevresi için geçerli bir olgu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dünya edebiyat tarihinde okuyucuda uyandırdığı “katharsis” ile gündeme gelen eserler arasında en çok sözü edilenlerden biri Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları* (1774) adlı romanıdır. Bir genç âşığın intiharını konu alan eser, döneminde pek çok genç okurunu intihara sürüklemiştir. Buna benzer örnekler göstermektedir ki, bir eser bütün kurmacalığına rağmen oluşturduğu “katharsis” ile zaman zaman okurunu/izleyeni yoğun bir gerçeklik algısına sürükleyebilmektedir.

Öte yandan Aristoteles yukarıdaki alıntıda, sanatsal olayın anlatı yoluyla değil de “eylem içindeki kişiler tarafından” yapıldığını söyleyerek “mimetik” anlatımı dile getirmiş oluyor. İşte bu yöntem hem okurda/izleyicide bir “katharsis” (arınma, boşalma) meydana getirmekte hem de “estetik uzaklık”ı en aza indirmektedir. Çünkü “mimetik” anlatım, edebiyatta her zaman okuyucuyu daha çok içine alan bir tür olagelmıştır.

Bunun nedeni bellidir: Bir kurmaca eserde diyaloglarla oluşturulan temsilî anlatım için içine girdiğinde okur, aksiyon örgüsüne daha kolay adapte olur hatta bazen olayları kendisi yaşıyormuş hissine bile kapılabilir.

Kurmaca yapıtta amaç bir dünya yaratmaktır. Okur, bu dünyanın sokakları, caddeleri, evleri, doğası, insanları ve tabii ki bu dünyada geçen hikâyelerin kahramanları “gerçekten varmış” hissine kapılsın istenir. Bu yanılsamayı yaratmanın en kolay ve geçerli yolu “göstermek”tir. Kurmaca bir metnin gücü metni okurun zihninde ne kadar iyi canlandırdığıyla yakından ilgilidir. Okur olayları “görerek, hissederek” izlerse zevk alır. Çünkü o zaman hikâyeyi kendi zihinsel araçlarıyla biçimlendirecektir (Gülsoy, 2014: 172-173).

Şiirde de bu durumun örnekleri oldukça fazladır. Anlatıma dayalı şiirde ise bu yakınlığı kurmak daha zordur çünkü temsil, yerini aktarıma bırakmıştır. Bu durumda, okurun metni daha dikkatli ve donanımlı olarak okuması gerekir ki eserle aradaki bağ azalmasın. Bunun da diğerine nazaran daha güç bir iş olduğunda şüphe yoktur.

Aslında “mimesis” teriminin bir tek karşılığı yoktur. Sanat olayının geneli için kullanıldığı gibi (sanatın yaşantıyı taklit etmesi anlamında) yukarıda sözünü ettiğimiz türde yani tek tek sanat eserlerinde eylemlerin taklidi (veya canlandırılması) anlamında da kullanılmaktadır. Bu konuda Platon ve Aristoteles uzlaşmazlık içindedir. Sanatın bir yansıtma (“mimesis”) olduğu konusunda birleşen iki filozof, şairin değeri ve toplum için gerekliliği ya da önemi noktasında ise birbirlerinden epeyce ayrılırlar:

Şiiri ve ozanı küçümseyen, onları ideal ‘Devlet’inden kovmak isteyen Platon’un tersine, şiirin ve tragedyanın felsefeye yakın olduğunu söylüyor Aristoteles. Platon için, zaten bir ideanın taklidi olan nesnelere sanat yoluyla bir kez daha taklit edilmesi, gerçekten bütünüyle uzaklaştırıyordu insanları; bir ‘suyunun suyu’ durumu ortaya çıkıyordu. Oysa idealar kuramından uzaklaşmış Aristoteles için böyle bir sorun yok. O da sanatın bir taklit (“mimesis”) olduğunu söylüyor; ama bu taklit, somut şeylerin taklidi; bir olayın, bir eylemin, karakterlerin, kısacası insancıl gerçeklerin taklidi ve özellikle konu aldığı dramatik şiir alanında, çok basit iki amaca, insanlara haz verme ve ruhları arındırma amacına yöneliyor (Rifat, 2003: 12).

Platon, kısaca, şairlerin tıpkı diğer retorik ustaları gibi göz boyayarak okuru yanılttığını, yüce bir ideale hizmet etmediğini söyler. Ancak böyle yaparken bir taraftan haksızca bütün şairleri mahkûm ettiğinin de bilincinde olduğu eserlerinin satır aralarından anlaşılmaktadır. Gene de o, şairleri suçlamaktan ve dışlamaktan geri durmaz. Aristoteles, Platon'un bu noktada yanlış bir tutumda olduğunu fark ederek şaire hak ettiği payeyi geri verir. Yansıtma (“mimesis”) kuramı ise onun edebiyatçıya biçtiği yüce bir görev olarak günümüze kadar önemini korumuştur.

Yukarıda, göstermeye dayalı anlatım bağlamında değindiğimiz “mimesis” kuramı, bugüne değin hem sanatçıların hem de sanat üzerine düşünenlerin ortak kuramlarından biri olagelmıştır. Örneğin Stanislavsky, tiyatrodaki gösterme tekniğini inandırıcılıkla yani yansıtma kuramının en önemli unsuruyla birlikte ele almış ve aktör adaylarına rollerini gerçekten yaşıyormuş hissiyle yapmalarını tavsiye etmiştir:

Tutkuların, tiplerin yanlış oynanması veya sadece alışlagelen jestlerin tekrarı –bütün bunlar mesleğimizde sık sık rastlanan kusurlardır. Siz bu gerçeğe aykırılıklardan uzak durmalısınız. Siz tutkuları, tipleri *kopya etmemelisiniz*. Siz tutkuların içinde, tiplerin içinde *yaşamalısınız*. Sizin onlara ait oyununuz onların içindeki yaşayışınızdan doğup gelişmelidir (1992: 68).

“Psikolojik gerçekçi oyunculuk sanatı” olarak adlandırılan bu yöntem çoğu zaman sahne sanatçılarının inandırıcılığı konusunda bir ölçü olagelmıştır. İzleyiciyle sanatsal olay arasındaki bağ (“estetik uzaklık”) bu yöntemle en aza indirgenebilir. İzleyiciye, olanlar gerçekten yaşanıyormuş izlenimi vereceği için izleyicinin sahnelenen oyuna olan ilgisi ve yakınlığı artacaktır. Herhangi bir dizi veya filmdeki rolünü bu tür bir inandırıcılıkla sergileyebilen oyuncu yaşamı boyunca gerçek hayatında da onu izleyenler tarafından eserdeki kişi gibi algılanabilmektedir. Günlük hayatta bunun gibi örneklerle sıkça karşılaşılmaktadır.

Öte yandan, öykü ve roman gibi tiyatro dışındaki kurgu türlerinde ise bu yöntem daha çok diyaloglar, oyunlaştırma ve dramatize etme teknikleriyle ve elbette çizilen tip veya karakterin hayattaki gerçekliğe uygunluğuyla sağlanabilmektedir. Böylece bu türlerde de okurun metne intibakı artırılmış olur. Gerçekle bağ ne denli güçlü ise okurun metne yakınlığı o kadar fazla olacaktır. Örneğin *Madam Bovary*'nin yazarı G. Flaubert, romanındaki kadın karakter Emma Bovary'nin gerçekten yaşamış biri olduğu

düşüncesiyle kendisine sorulan “Madam Bovary kim?” sorusuna çokça maruz kalmıştır. Sonunda bu soru, yargılandığı mahkemede hâkim tarafından da kendisine yöneltince “Madam Bovary benim!” (<http://www.arkakapak.com/caginin-tanigi-bir-mutsuz-madame-bovary/>) diyerek bu merakın önünü tıkamak istemiştir. Emma Bovary’nin “yaşayan” bir tip olarak çizilmesidir burada söz konusu olan. Mimetik anlatım, taklit yoluyla okura sunduğu yaşantı ve karakterlerin okurda gerçeklik duygusu uyandırmasında etkili olmuştur. Eserdeki gerçeklik algısı o denli güçlüdür ki okur, roman karakterini gerçek bir kişi olarak düşünebilmektedir. Bu durum, özellikle realist ve natüralist anlayışa bağlı olanlar başta olmak üzere pek çok eserde karşımıza çıkabilmektedir.

İncelememiz açısından “mimesis” kuramının en önemli yönü, sanat üretiminde okurun rolünü dikkate alması, okuru yönlendirme ve ona bir şekilde yararlı olma düşüncesini her zaman ön planda tutmasıdır. Antik Yunan sanatçılarından 20. yüzyılın toplumcu gerçekçilerine kadar az çok farklılıklarla da olsa kabul edilen bir ilkedir bu: Sanat asla kendine dönük, dış dünyadan uzak bir faaliyet olamaz. Dolayısıyla onun var oluş amacı her zaman okurla ilgilidir:

Bu sanat anlayışının başka bir özelliği de sanatı kendi başına bağımsız bir değer saymamasıdır. Sanatın değeri bilgisel olmasından, ahlak, politika, insan tabiatı gibi konularda *okurlara sağladığı yarardan* ileri gelir. Kısacası, *sanat daha yüksek amaçlara hizmet ettiği için* bir değer taşır (Moran, 1981: 57).

Görüldüğü gibi, “mimesis” ve “katharsis” kavramlarıyla sanatçı, okurun eserle yakınlık kurmasını hatta özdeşleşmesini istemekte, bunun ona yararlı olacağını düşünmektedir. Estetik uzaklık böylece en aza indirilmiş olmaktadır. Metin ile okurun arasında meydana gelen bu özdeşleşme bizi ister istemez başka bir kavrama daha yöneltmektedir: “Einfühlung”. Almanca kökenli bu kavram İngilizcede “emphaty” olarak geçmekte ve Türkçede de genellikle “empati” kelimesiyle karşılanmaktadır. “Einfühlung” bugünkü Almanca sözlüklerde “Eş duyum, sempati, kendini başkasının yerine koyma, olayları yaşayarak öğrenme” (Anar, 2013: 27) şeklinde açıklanmaktadır. TDK’nin Türkçe sözlüğünde bu kavrama en yakın sözcük olan “empati”, “duygudaşlık” (2010: 796) şeklinde karşılandığı gibi “özdeşleşme”, “özdeşleyim” gibi sözcük karşılıklarıyla da kullanılabilir. Burada bir parantez açarak kavramın sanatlardaki terimsel tanımının biraz daha farklı olduğunu ve “empati”nin aslında

“einfühlung” terimini birebir karşılamadığını söylemeliyiz. Sözcük nasıl İngilizceye “emphaty” şeklinde geçerken anlamca belirgin bir değişime uğramışsa Türkçeye aktarılırken de aynı durum karşımıza çıkar. Aradaki farkı Turgay Anar, “einfühlung” kavramını ele aldığı yazısında şöyle açıklamaktadır:

Einfühlung’da kişi içten bir kavrayışla kendini objeye özdeşleştirir. Bu süreç insanın sadece duyularına hitap etmez, aksine insanın zihinsel güçlerini de kullanarak bu özdeşleşmeyi yaşaması gerekir. Empati ise bu durumdan çok farklıdır. Empati ile tanınan bir obje veya bir kimse ya da “şey”in bir süje tarafından hissedilmesinde, benliğin tecrübe ve algılarının objelere yansıtılması son derece önemlidir. ... Empati genel olarak kendini bir başkasının yerine koymak, karşısındaki insanın duygu ve düşüncelerini temsili olarak yaşamak, başkasının bakış açısını anlamak anlamına gelir. Bu yüzden, empatide diğer kişinin bakış açısı dikkate alınır. Kişinin başkasının yerine geçmesi sırasında, Einfühlung’da olduğu gibi cansız varlıklarla kurulan bir özdeşlik genelde düşünülmez (2013: 39).

Şair, demek ki eserinde doğa ile girdiği derin özdeşleşmeyi çeşitli şekillerde sergileyecek, kullandığı anlatıcı diğer deyişle “poetik persona” üzerinden bir ruh durumunu açığa vuracaktır. Sonuçta bugün dahi “empati” ile “einfühlung” arasında bazı ciddi anlamsal farklar olduğu görülmektedir. “einfühlung” kısaca “objeleri duygusallık içinde kavramak ve yaşamak” (Anar, 2013: 35) şeklinde tanımlanabilir.

“Einfühlung” teriminin hem şair hem de okur açısından iki türlü kullanıldığını görmekteyiz. Şair açısından kullanımında, şairin duygularını anlatırken nesnelere bir özdeşleşme içine girmesi ve o sayede daha somut bir şekilde okura kendini ifade etmesi söz konusudur. Okur açısından kullanıldığında bu kez okurun şairin duygularıyla özdeşleşmesi ve bir “yaşantı birliği” sağlanması esastır. Biz bu terimin öncelikle şairin imgelemindeki ve yazım pratiğindeki karşılığı üzerinde durmak istiyoruz.

İsmail Tunali, *Estetik* adlı kitabında “einfühlung” kavramının insanın kendi içindeki duygu ve düşünceleri dışarıdaki bir nesneye yansıtmak yoluyla aynı duygu durumunu hissetmesi olarak tanımlar (1989: 40). İnsan kendi ruhsal ve duygusal durumunda bulunduğu nitelikleri dışarıdaki nesnelere aktarır ve sanki bu nesnelere kendiliğinden bu niteliklere sahiplermiş gibi onları bu nitelikler içerisinde kavramaya başlar (1989: 40).

Bu noktada, şairin nesnel dünyasıyla yakınlaşması bir bağlılığı ortaya çıkaracaktır ki bu da bizi “nesnel bağlantı” (“objective correlative”) kavramına götürür. Şair-şiiir- okur üçgeninde göz ardı edilmemesi gereken bir kavram olan “nesnel bağlantı”ın “einfühlung” ile neredeyse aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı da görülmektedir. T.S. Eliot’ın *Denemeler*’inde “objective correlative” şeklinde geçen bu terim,⁴ kısaca şairin varlık âlemine nüfuz ederek duygularını o varlıklar üzerinden imgeler yoluyla okura sunması anlamına gelir. Eliot, “Hamlet And His Problems”ta şöyle söyler:

Ruhsal coşkuyu sanat biçiminde ifade etmenin tek yolu, ona bir “nesnel karşılık” bulmaktır. Bir diğer ifade ile, bu özgün coşkunun timsali olabilecek uygun bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri oluşturmaktır. Öyle ki, his ve algılayışa dayalı bir deneyimle sonuçlanması gereken bu tür harici nesnel verildiğinde, coşku anında uyandırılmış olsun (1971: 789).

Görüleceği gibi, “nesnel bağlantı”da şairin objeyle özdeşleşerek bir söylem geliştirmesi ve okura o şekilde seslenmesi söz konusudur. Türk şiirinde Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar” şiiri Mehmet Kaplan tarafından bu bağlamda incelenmiştir. Hilmi Yavuz ise Yahya Kemal’in “Ses” şiirini “nesnel bağlantı” teorisine göre okumayı denemiştir.

“Einfühlung”un yukarıda verdiğimiz tanımı göz önünde bulundurulduğunda her iki kavram arasındaki ortaklık derhal fark edilecektir. İki kavramda da duygularını okura daha somut bir şekilde ifade etmek isteyen şairin nesnelere özdeşleşmesi ve kendi ruhsal durumunu onlar üzerinden aktarması söz konusudur.

Türk şiirinde biri Yahya Kemal’in bir diğeri de Ziya Osman Saba’nın şiirleri üzerine bugüne kadar az sayıdaki birkaç çalışmayla “einfühlung”un uygulama sahasındaki karşılıkları incelenmiştir.⁵ Ancak başka şairlerin şiirleri üzerinde de bu kavramın yansımaları rahatlıkla incelenebilir. Zira Türk şiirinde de Batı şiirinde olduğu gibi bu birbirine çok yakın iki kavramın örneklerini görebileceğimiz çok sayıda şiir bulunmaktadır. Özellikle Behçet Necatigil, İlhan Berk, Sedat Umran gibi “eşyanın

⁴ Devrim Dirlikyapan, terimin ilk kez 1970 yılında Nathalia Wright tarafından *American Literature* dergisinde yayımlanan “A Sources for T.S. Eliot’s Objectives Correlative” başlıklı yazıda yer aldığı belirtir. Bkz. Murat Devrim Dirlikyapan, “İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi, 2003. s. 74.

⁵ Bkz. Dr. İlknur Karagöz, “Yahya Kemal’in “Ses” Adlı Şiirinin Özdeşleşim (Einfühlung) Metoduyla Tahlili”, *Tüba*, nr. XVIII-/2005-Güz, s.163-177. Turgay Anar, “Einfühlung Teorisi Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin İncelenmesi”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 3/2014-Bahar s. 61-79.

şiiirini yazan şairlerde bu durum daha belirgin şekilde karşımıza çıkar. Söz gelimi, Yılmaz Daşcıoğlu, Behçet Necatigil'in "Varsa Ev" şiiirinde birinci tekil kişi gözüyle aktarılan sokak-ev çatışmasında "ev"nin, şiiirdeki ben'i temsil ettiğini söyler:

Şair kendi özelliklerini eve yansıtır, sonra bu özelliklere ev kendiliğinden sahipmiş gibi onu sahiplenir. Kendi benliğiyle ev arasındaki mesafe kapanır. Bu durumu empati kavramıyla açıklamak mümkündür. [...] "Varsa Ev" şiiirinde birinci tekil kişi gözüyle aktarılan sokak-ev çatışmasında "ev", şiiirdeki ben'i temsil etmektedir: *Bensiz olamazlar, dönerler / Çok denedim. / Ben büyüğüm, affederim / Ben evim* (2006: 291).

Benzer bir durum, Necatigil'in "Travers" şiiirinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu şiiirde kişileştirme yoluyla traversin gözünden duygularını aktaran şair aslında travers ile kendi ben'i arasında bir özdeşlik de kurmaktadır:

*Ben bir traversim entroverti
Gökdelen ve ehram çüriük omuzlarımda
Dünyanın bütün dilleri varyantlarımla dolu
Dağbaşı raylarımda hatta
Büyük şehir yorgunluğu*

*Varım dünya kurulalı, bir suyun başındayım
Bir kuyunun dibinde, bir tezgâhın önünde
Bir geminin yanındayım, bir kalem elimdeyim
Geçer gider trenler transit
Ben kendi derdimdeyim.*

*Geçer gider koca kompartımanlar
Ve zift üzerimde, dört yanımda vida, somun
Ağır demir raylara ben çakılı
Geçer gider uğultusu çok kez trenlerin
Kalır makas, kalır kara somunlarda tuzu
Alnımdan düşen terin* (2019: 176)

Bir bölümünü alıntıladığımız bu şiirde öznenin travers adlı nesneyle özdeşleşmesi çok açıktır ve bu da okuru hem “nesnel bağlaşımla” hem de “einführung” kavramlarına götürür. Bilge Nur Yılmaz, bu şiiri ele alan incelemesinde şiirin öznesinin modern dünyanın yorgun bir bireyi hatta Necatigil’in kendisi olabileceğini söyler ama bu iki kavramdan da bahsetmez. Oysa görüleceği gibi burada şairin açıkça bir nesne olan travers ile özdeşleşmesi (“einführung”) ve onunla bir “nesnel bağlaşımla” içine girerek duygularını okura aktarması söz konusudur.

Bir başka eşya şairi olan Sedat Umran’ın “Değişme” adlı şiirinde de “nesnel bağlaşımla” veya “einführung” örneğini birlikte görebiliriz:

Bütün umut raylarını söktüler

Birtakım adamlar gölge gibi sessiz

Aysız ve yıldızsız bir gecede

İçime katran ve zift döktüler.

Geçti üstümden ağır silindirleri korkuların

Asfaltlandı içim;

Kaldırıldı duraklarım

Ben şimdi hiç görülmemiş otobüsler beklerim

Sevinçler ötesi garajlardan. (1999: 173)

Bu şiirdeki öznenin kimi veya neyi temsil ettiği kesin olarak belli değildir. Görünen, şiirin başlığından ve içeride anlatılanlardan çıkartılabileceği gibi, konuşan kişinin (“poetic persona”) ulaşımında yürürlükten kaldırılan bir tramvay olduğudur. Tramvayın rayları sökülmüş, geçtiği yolun üzeri asfaltlanmış, durakları kaldırılmıştır. Şimdi artık beklenen buradan otobüslerin geçmesidir. Ancak şiir başka bir bağlamda okunduğunda, kendini tramvayla özdeşleştiren şiirsel öznenin kendi korkuları, hüznüleri ve hayal kırıklıklarını devre dışı bırakılan tramvay üzerinden okura sunduğu da rahatlıkla düşünülebilir. Başka bir deyişle, bu şiirde sadece eşyanın romantizmi yapılmamakta ama aynı zamanda eşya ile bir “empati” (“einführung”) kurularak onun aracılığıyla şiirsel öznenin duygulanımları okura aktarılmaktadır. Behçet Necatigil’in “Travers” şiirindeki gibi bir özdeşleşme, “nesnel bağlaşımla” bu şiirde de karşımıza çıkmakta, şair duygularını bir nesne üzerinden somutlaştırarak okura iletmektedir.

Bununla birlikte, gerek “*emfuehlung*” gerekse “nesnel bağlılaşım” kavramları, şairin şiirde aradığı ve bir nesneye yuilediği temsiliyetin yanı sıra okurun karşı karşıya kaldığı şiire intibakı ve orada anlatılanlarla özdeşleyim içine girmesini de kapsamaktadır. şimdi her iki kavrama okurun şiirle ilişkisi açısından bakacağız.

şiirdeki imgeler doğası gereği şairin hayal gucunden suzuiler yazılmış olduğundan okurun bunları algılaması standart bir iletişim metnini algılayabilmesi kadar kolay olmayacaktır. Bu noktada “nesnel bağlılaşım” devreye girer. şairin bireysel duyularından başka bir şey içermeyen imgeleri, şiirsel dilin içinde kavrayabilmek okurun “nesnel bağlılaşımı” ile doğru orantılıdır:

Okur, şiirden kendini işaret eden bildirgeyi alımlarken, imgenin şiirsel oznelligi nesnel bir bağlılaşıkla buluşturur. Duz dilde imge, alımlayıcıyı/okuru doğrudan nesnel bir "karşılığa" gotuierirken, kendini işaret eden şiirsel imge, ancak bir “bağlılaşık”la algılanır, unku “karşılığı” yoktur. Bağlılaşıklık, elbette bir “ilişki”yi anlatır, ancak bu bir goesteren/goesterilen ilişkisinden daha karmaşık, daha dolayimli ve yorumludur (Soycan, 2004: ?).

Okurun şiirsel imgeyi algılaması onun nesne ile bağlılaşım derecesine bağlıdır ve bu da okur açısından bir bilgi edinme surecinden çok “amacı kendinde olan” bir estetik tavır alışı gerekli kılar. Burada “nesnel bağlılaşım” ile “*emfuehlung*” arasındaki ortaklık hemen goze çarpacaktır. unku “*emfuehlung*”, okurun şiiri alımlayıcı açısından da ele alınan bir kavramdır. Modern estetik biliminin “sue”ye yani okura biçtiği birincil rol dolayısıyla “*emfuehlung*”a oldukça onem verdiğini soylemek muimkindur. Worringer’e goere, “Artık estetik objenin biçiminden değil de estetik objeye bakan sujenin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş deyimiyile, *Einfuehlung* oğretisi diye adlandırılan bir teoride doruk noktasına ulaşır” (Aktaran: Anar, 2013: 31). Yorumbilim felsefesinin kurucularından Schlemarceher da romantik bir duyumsama olan “*emfuehlung*”u onemser ve yorumlama surecinde ona ciddi bir pay ayırır. “Schleimacher yorumbilimsel duşunce ve anlamak deyince, bir tur kahein olarak goerduğu yorumcunun yazarla özdeşleşmesini ve boylece metinde anlaşılmayan ve yabancı gelen her noktanın özdeşleşme sonucu aydınlığa kavuşmasını anlıyordu” (Sayın, 1999: 39).

Okur açısından bakıldığında “*emfuehlung*”, okurun eserle bütunleşmesi hatta kendini “*eserde seyretmesi*” olarak da tanımlanabilir. Şiirde anlatılanları kendisini temsil eden sözler olarak gören okurun esere yaklaşımı değişmiştir, o artık “*empati*” ekseninde şiire yakınlaşmış ve bir özdeşleşmenin içine girmiştir. Bir bakıma “*katharsis*” kavramının en uç derecede gerçekleştiği durumlarda ortaya çıkan “*emfuehlung*” okurun metne olan “*estetik uzaklığı*”nın ise en az olduğu bir duruma tekabül etmektedir.

Türk şiirinde “*emfuehlung*”a okur açısından önem veren şairlerin başında yine Behçet Necatigil’i anmak gerekir. Birçok şiirinde bilerek yarattığı boşluklar ve eksiltilemlerle okurun yorumunu öne çıkarmayı hedefleyen Necatigil, bu türde orijinal metinlere imza atmıştır. Yılmaz Daşcıoğlu, *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar* adlı Necatigil şiiri üzerine kapsamlı incelemesinde onun “*emfuehlung*” kavramına okur açısından verdiği önemin altını çizer:

Behçet Necatigil, modern şiirin biraz da kavramı belirsizleştirmeye yöneldiğini, şiirin okuyucu ile şair arasında bir yaşama birliği (*emfuehlung*) gerektirdiğini, dolayısıyla okuyucu tarafından biraz da sezgiyle doldurulması gereken boşluklar taşıdığını kabul eder ve bunu dikkate almayan bir okuma için bu tür şiirlerin biraz kapalı, biraz katı geleceğinin farkındadır. [...] Ona göre şiir taşıdığı bildiriye, bir durum tespitini, şairin açıklamasına ihtiyaç kalmadan da, yaşantı birliği ve çağrışımlarla duyurabilirdi okuyucuya (2006: 58-59).

Necatigil, “*emfuehlung*” kavramının kendi şiirlerinin anlaşılması noktasında kilit bir önem taşıdığı fikrindedir. Şair, bazı yazı ve konuşmalarında şiirlerinin çok çeşitli acılardan geçerek geldiğini belirterek, okurlarının bu şiirleri tam manasıyla anlayabilmesi için kendisi ile bir yaşama birliği (“*emfuehlung*”) içerisine girmesi gerektiğini belirtir: “Yazarla okuyucu arasında, Almanların “*emfuehlung*” dedikleri yaşantı birliği varsa, en anlaşılmaz görünen metin bile bir kapı aralar anlaşılmaya” (1999: 83).

Öte yandan, okur-metin ilişkisi bağlamında “*emfuehlung*”un kas hareketlerine dayalı olarak da ortaya çıktığı yönündeki iddialar konumuz açısından ayrı bir önem taşır. Örneğin Fr. Kainz’e göre, “Her hareket algısı, bizde aynı hareketi yapma gibi canlı bir tasavvur uyandırır. Her hareket tasavvuru, içinde içeriğini gerçekleştirmek için bir dürtü taşır” (Aktaran: Anar, 2013: 36). Buna göre, bir film izlerken kahramanın araba sürdüğü

sırada aniden fren yapma hareketini nasıl onunla birlikte biz de yerine getirebiliyorsak ya da tribünde/televizyonda izlediğimiz futbol maçında taraftarı olduğumuz takımın oyuncusu gibi topa vurmaya yelteniyorsak bu anlarda söz konusu kişiler/kahramanlarla bir “özdeşleyim” yani “einfühlung” içine girmiş oluruz. Benzer durum, edebiyat eseri karşısındaki okur için de büyük ölçüde geçerlidir. Şiir, çoğunlukla roman veya öykü gibi türlere göre daha az hareket daha çok duygu barındırsa da şiirde anlatılan olaylar ve durumlara kurgudaki kahramanın yerine, onunla özdeşleyim içine girerek biz de okur olarak tepki gösterebilmekteyiz. Başı sonu belli bir olay anlatmasa bile bir şiir, okurunu rahatlıkla kinetik yani harekete dayalı özdeşleyim içine sokabilir. Söz gelimi, Orhan Veli'nin “İstanbul'u Dinliyorum” şiirinde okur tıpkı şiirsel öznenin yaptığı gibi gözlerini kapatıp Kapalıçarşı'nın serinliğini duyumsayabilir, suçuların çingiraklarını dinleyebilir, vb. Okur, bir şekilde şiirdeki aksiyonun içine girip onu zihninde yaşantı düzlemine çekebilirse burada bir “einfühlung” yani “empati”nin varlığından söz edilebilir. Şairin kullanmış olduğu imge ve kelimelerin gücü, sözün tınısı ve etkileyciliği okurda bu durumun ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Sonuçta, “einfühlung” ve “nesnel bağlılışım” teorisinin hem şair hem de okur açısından ayrı ayrı değerlendirilebileceği görülmektedir. Şairin doğayla yaşadığı özdeşleşme onun şiirdeki anlatıcısına yüksek bir coşku, yoğun bir hüznün, derin bir yas vb. gibi yansiyabilir yahut harekete dayalı bir öyküleyici anlatımla okurun karşısına çıkabilir. Bütün bunlar şiirle okur arasındaki iletişimi belirleyecektir. Ancak daha da önemlisi, buradan hareketle okur da eserdeki bu duygulanımlar ya da aksiyonla bir yakınlık içine girecek ve asıl burada bir “einfühlung” ortaya çıkabilecektir. Böylece bu terimlerin hem şair hem de okur bağlamında ayrı ayrı dikkate alınması gerektiği anlaşılmaktadır.

Göstermeye (“mimetik”) ve anlatmaya (“diegeist”) dayalı tekniklerin yanı sıra ve bunlarla ilişkili olarak “katharsis” (“arınma”) “einfühlung” (“empati”) ve “nesnel bağlılışım” (“objective correlative”) kavramlarının da sanatçının okur/izleyici ile ilişkisini tayin etmekte birincil derecede önem taşıdığını gördük. Şair ile okur arasındaki mesafe, diğer deyişle “estetik uzaklık” bu kavramların metindeki uygulamalarıyla artmakta veya azalabilmektedir. Bu noktada, özellikle “katharsis” ve “empati”nin tam karşıt ucunda konumlanan farklı bir kavramdan daha söz etmek gerekir: “yabancılaştırma”. Bu terim sanat terminolojisinde ilk kez Rus Biçimcilerinden Chklovski tarafından ortaya atılmış, daha sonra ise Alman kuramcı Bertolt Brecht bu tekniği bütün sanat dallarını da içine alacak şekilde ama daha çok tiyatrodaki

kullanımını ön planda tutarak açıklamıştır. Biz, önce Chklovski'nin “yabancılaştırma” terimiyle ne kastettiğini ve bunun şiir okuruyla ilgisini değerlendireceğiz, ardından da Brecht'in bu terime yüklediği anlamlara bakacağız.

Rus Biçimcileri temsilcilerinden Chklovski, sanatta yabancılaştırmayı okurun/izleyicinin estetik algısını sarsmada birincil bir unsur olarak görür. Ona göre, sanatın amacı, bize “nesneye karşı bir his vermek”tir, yeniden fark etmek demek değil, görmek demek olan bir his. “Sanat işte bu iki hileye başvurur: Nesnelere yabancılaştırmak ve biçimi karmaşıkleştirmek, bu sayede algılamayı güçleştirmek ve algılama süresini uzatmak. Çünkü sanatta algılama süreci, kendi başına bir hedeftir ve uzatılması gerekir” (Aktaran: Aytaç, 2016: 126). Chklovski, yabancılaştırmayı sanatın aslı bir unsuru olarak görmektedir. Zaten ona göre sanat “yaşama duygusunu vermek, nesnelere duyurmak, taşın taş olduğunu kavratmak için çıkar ortaya” (2003: 144).

Chklovski'nin edebiyat dilinde yabancılaştırmının nasıl kullanıldığını açıkladığı şu satırlar da hem tekniğin kökeninin Aristoteles'e kadar uzanması hem de okurların ve eleştirmenlerin “şairane” dediği, şiir dilinin ayrıksılığını ya da özgünlüğünü vurgulaması açısından önemlidir:

Şairane dilin tınlama yapısını, kelime hazinesini, kelime dizimini ve semantik kurgularını araştırdığımızda, her yerde aynı sanatsal belirtiyi karşılarız: Algılamayı otomatizmden kurtarmak için özellikle yaratılmıştır: Onu görme tarzı, yaratıcısı tarafından kasıtlı olarak sağlanmış, “sanatlı” kurgulanmıştır ki algılama dursun ve yoğunluk ve süre bakımından en yüksek dereceye varsın, bu arada da nesne mekânsal genişlemesiyle değil, zamansal sürekliliğiyle algılsın. Şairane dil, bu şartları yerine getirir. Aristoteles'e göre bu, yabancılaştırıcı ve şaşırtıcı bir biçimde etki etmeli;... (Aktaran: Aytaç, 2016: 127).

Burada dikkati çeken bir olgu, tekniğin aslında Aristoteles'e kadar dayanmasıdır. Ancak belirtmek gerekir ki, Aristoteles için bu, sanatın doğal tezahürlerinden biridir ve birincil bir amaç taşımamaktadır. O, yukarıda ele aldığımız gibi “mimesis” kuramı ve bu bağlamda da “estetik uzaklık”ı en aza indiren “gösterme” yöntemiyle okurda inandırıcılığı sağlamayı hedef gözetmiştir. Okur/izleyicide ortaya çıkan “katharsis” ile de amaçlanan fayda elde edilmiş olacaktır. Chklovski'nin amacı ise okuru doğrudan dile (veya aşağıda Brecht'in genişletmiş olduğu şekliyle “sahneleme” yöntemine)

yönlendirerek olayın yapılış şeklini, dilin kullanımını ön plana çıkarmaktır. O, okurun, eserin içinde kendini kaybetmesini ve bundan bir duygu deneyimi yaşamasını (“katharsis”) değil eserin ayrıksılığının farkına varmasını ve bunu sorgulamasını ister. Ona göre, sanatı sanat yapan da bu ayrıksılıktır. Algı süresini uzatmak, bu sorgulamayı sağlayan unsur olduğu için önemlidir.

Alman kuramcı ve oyun yazarı Bertolt Brecht de tıpkı Chklovski gibi “yabancılaştırma etkisi” adını verdiği kuramıyla, Aristoteles’in, Stanislavsky ve benzeri kuramcılarının tersine, tiyatro eserinin bir oyun, bir kurmaca olduğu gerçeğinin izleyiciye sürekli hatırlatılmasını doğru bulmuştur. Bu da doğal olarak, bir kurguyu izlemekte olduğunu bilen izleyicinin eserle olan bağı zayıflatacak yani “estetik uzaklık”ı artıracaktır. Bu, bilinçli bir tercihtir:

[Epik tiyatrodaki] bir “tümdeğişim” geçirmeyen oyuncular, sahnede canlandırdıkları kişiyle aralarında bir uzaklığı korumaya özen gösteriyor, hatta seyircileri açıkça eleştiriye çağıran bir tutum takınıyorlardı. Artık, oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırması önleniyordu seyircinin. Oynayış biçimi, sahnede sergilenen olayları bir yabancılaştırma işleminden geçiriyordu. Anlatılanın anlaşılabilmesi için gerekli olan bir yabancılaştırmaydı bu. Çünkü anlatılanların seyircilerde “pek doğal” nesnelermiş izlenimini uyandırması, onların anlaşılmasını düpedüz önlemekteydi (1997: 30).

Sanatçı, “yabancılaştırma etkisi”ni ya metnin/oyunun doğal akışını kesip araya girerek, ya da okura/izleyiciye seslenerek yapar. Tiyatroda oyunculardan birinin sahneden inip izleyicilerin arasına karışması bu tekniğin en bilinen örneklerindedir. Okunmak için yazılan kurmaca türlerde ise “müdahil yazar” tabir edilen yazar tipinin, anlatının akışını keserek araya girmesi ve okurla konuşması “yabancılaştırma etkisi” yaratan faktörlerden en başta gelenidir. Bunun dışında üst kurmaca ve anlıklaştırmalar da bu etkiyi güçlendirebilmektedir. Dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da, özellikle romanda, bu teknik sıkça kullanılmaktadır. Tanzimat dönemindeki ilk Türk romanlarından Postmodern tarzın revaçta olduğu son döneme değin bunun örnekleriyle karşılaşırız fakat önemli bir farkla: Tanzimat romancılarından, örneğin Ahmet Mithat Efendi, *Müşahedat*, *Çengi* vb. romanlarında anlıklaştırmalar ve okura seslenişlerle sık

sık anlatıyı keserken bir “yabancılaştırma etkisi” yaratsa bile gerçekte yazarın asıl amacı bu değildir. O, okuru bilgilendirmek, zaman zaman da uyarmak ister ve söz konusu tekniği de bu yüzden kullanır. Bir bakıma, yabancılaştırmayı arzu etmese de onun unsurlarından yararlanır. Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş vb. gibi yazarların postmodern karakterli romanlarında ise yazar, bu yöntemi bilerek, yani okurun metinle olan estetik uzaklığını azaltmak, eserin kurmaca tarafına dikkati çekmek amacıyla kullanır. Örneğin Oğuz Atay, “Demiryolu Hikâyecileri” adlı öyküsünün sonunda “Öyküye müdahale etmeyi sevmem ey okuyucu” diyerek öyküye “müdahale” ettikten sonra esere şöyle nokta koyar: “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?” (2017: 55). Böylece Oğuz Atay hem “müdahil yazar” olarak okura seslenerek kurgusal bir eserde yabancılaştırmaya sebep olur hem de bunu sorunsallaştırır.

Bu noktada Chklovski ile Brecht’in kuramsallaştırdığı “yabancılaştırma” tekniğinin her iki isimde farklılık arz ettiğini de belirtmek gerekir. Şöyle ki, Rus Biçimcileri ve o grubun temsilcilerinden Chklovski “yabancılaştırma”yı okuru yadırgatma ve şaşırtma amacıyla kullanırken Brecht’te ise toplumsal ya da sınıfsal anlamda bir yabancılaştırmadan söz etmek daha doğru olur. Chklovski bu tekniği öne çıkarırken dış dünyayı hesaba katmaz, oysa Brecht ve ardılları sınıfsal ayrımlara dikkat çeken politik ve mizahi bir yabancılaştırmının peşindedir. Brecht, “empati” nin okur için sakıncalı olabileceği görüşünden hareketle onu uyandırmak, bir illüzyondan korumak ister gibidir. Postmodern sanatçılar da tekniği en çok bu amaçla, okur/izleyiciyi sanatın kışkırtıcı veya yanıltıcı büyüünden korumak amacıyla kullanmaktadır. Bu sebeple, her tür kurmacada “yabancılaştırma etkisi”, postmodern anlatıların da en ayırt edici unsurlarından biri olma vasfını kazanmıştır.

Şiirde yabancılaştırma tekniğinin kullanım alanları çok çeşitlidir. Chklovski’den yaptığımız alıntıda görüldüğü gibi, dilin farklı, alışılmışın dışında kullanımları, gerek sözcük gerekse cümle ve cümle üstü düzeylerde olmak üzere, şiirde yabancılaştırmayı yaratan unsurlardan en çok başvurulanlarıdır. Sözcük ve cümle birimindeki sapmalar, beklenmedik anda okura yönelik hitaplar, harflerin, sözcüklerin, cümlelerin sayfadaki dizimindeki farklılıklar da yabancılaştırmaya yardım eder. Fransız şiirinde Mallarme’nin, Türk şiirinde Nâzım Hikmet’in bazı şiirleri bu konuda öncü sayılabilecek örneklerdendir. Tezin sonraki bölümlerinde farklı şekillerde okurda yabancılaştırma yaratan şiirlerden örnekleri ele alacağız.

Yukarıda değindiğimiz her iki kuramda da bizi en çok ilgilendiren konu, sanatçının bile isteye muhatabını yönlendirmesi, onu kendisinin çizdiği istikamette bulunmaya zorlamasıdır. Diyelim ki, okur/izleyici, sahnelenen ya da okunan eser gerçekmiş hissine kapılsın isteniyor. O zaman eserde ona göre bir anlatım tekniği belirlenecektir. Bunun “mimetik” ya da “psikolojik gerçekçi” bir yöntem olması akla en yakın olanıdır. Çünkü en iyi bu yolla, seyirci, içinde bulunduğu ortamdan sıyrılarak başka bir “kurgusal” ortama dâhil olabilir. Bu, bir tür “illüzyon”dur. Söz gelimi, Strowsky, tiyatrunun öncelikli vasfının bu “illüzyon kudreti” olduğunu ileri sürerken şöyle der: “Yani seyirci, sahnede gördüklerini yegâne ‘reel’ şeniyet zannedecek kadar, kendi şeniyetinden ve etrafını saran realiteden tecerrüt etmelidir” (1990: 34). Tersine, okur/izleyicinin takip ettiği oyunun bir kurgu olduğunu unutmaması, esere kendini kaptırmasındansa onunla belirli bir mesafede konumlanarak sorgulaması isteniyorsa da yine ona göre bir anlatım tekniği uygulanacaktır. Bu da büyük ihtimalle Chklovski ve Brecht’in kuramsallaştırdığı “yabancılaştırma etkisi”ne dayalı olacaktır.

Sanatın içinde az ya da çok bulunduğunu Aristoteles’in metinlerinden rahatlıkla çıkarabileceğimiz “yabancılaştırma” kavramı son asır içinde hızlı bir biçimde modern ve postmodern edebiyatın başat tekniklerinden biri haline gelmiştir. Artık okurun ilgisi sanat eserinde anlatılandan çok onun anlatılış biçimine çevrilmiş, daha doğrusu sanatçı, okuru/izleyiciyi buna yönlendirmiştir. Hans Georg Gadamer, Brecht’in, izleyicinin de “oyun”a dâhil olduğu fikrinden yola çıkar ve “illüzyonu kırıp okuyucuyu birlikte düşünmeye davet etmenin, epik tiyatro örneğinde olduğu gibi eserle okuyucu ya da seyirci arasındaki mesafeyi kaldırmanın modern edebiyatın genel eğilimi olduğunu vurgular” (Aytaç, 2016: 138). Postmodern sanatın her türünde ise bu eğilimin artık sıradan bir kullanım haline geldiği çok rahatlıkla söylenebilir.

Gadamer’in buradaki vurgusu dikkatleri ister istemez modernizmin sanatlardaki etkisine ve dolayısıyla da sanatçı-okur/izleyici ilişkisine çekmektedir. Bugünkü yaygın anlamıyla dünyada 18. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlayan modernizm ⁶sadece edebiyatta değil sanatın her türünde biçimlendirici bir rol oynamıştır. Sanatçı her zaman modernizmi savunan ve ona ayak uyduran ya da ona karşı bir pozisyonda konumlanmak durumunda kalmıştır.

⁶ Bkz. Matei Calinescu (2017). *Modernliğin Beş Yüzü. Modernizm. Avangard. Dekadans. Kitsch. Postmodernizm*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.

Okur-yazar-eser arasındaki ilişkiyi değerlendirdiğimiz bu kısımda, modernizm-postmodernizm tartışmalarıyla birlikte alttan alta yanıt bulmaya çalıştığımız bir soru kendini görünür kılmaktadır: “Edebiyatın işlevi nedir?”. Klasik, romantik, sembolist veya bu akımlardan tamamen bağımsız bir şair/yazar, eserini hangi işlevi ön planda tutarak yazıyor? Amacı topluma seslenmek, onu eğitmek veya bilinçlendirmek midir yoksa sadece okura “kendi” sesini duyurabilmek, bir bakıma içini dökmek midir? Sanatçı, bir güzellik yaratarak bununla okura haz vermeyi ve onunla bir duygusal alışverişe girmeyi de isteyebilir. Ya da bunlardan tamamen farklı olarak, o, sırf kişisel tatmin duygusuyla hareket etmektedir. Sait Faik Abasıyanık’ın “Haritada Bir Nokta” adlı öyküsünde kahraman anlatıcıya söylediği “Yazmasam deli olacaktım!” (2001: 187) cümlesiyle sanatsal ifadesini bulan görüşür bu. Saydıklarımız arasında bu son grup içerisinde yer alanlar, diğerlerine göre okuru daha az hesaba katan sanatçılar olarak düşünülebilir ancak hiç hesaba katmadıkları söylenebilir mi? Bunu iddia etmek bizi, bir edebiyat metninin okurdan bağımsız bir mecra olduğu kabulüne götürür ki bu da son derece temelsiz bir yaklaşım olacaktır. Oysa şairin eserini biçimlendirirken okuru ne denli önemseydiğini kanıtlayan ipuçlarına sahibiz. “poetic persona” bunlardan biridir. Dolayısıyla sanatlarda kullanılan “persona” teriminin de edebiyat/şiiir okuruyla ilintisinden söz etmek gerekir.

Latin kökenli bir kelime olan “persona”, Carlos Gustave Jung’un kullandığı şekliyle, bireyin günlük hayatının farklı alanlarında sergilediği davranış biçimlerini ifade eder. “persona”yı toplumun, geleneklerin ve bireyin içsel arketipik gereksinimlerine, beklentilerine yanıt olarak bireyin takındığı maske olarak gören Jung’a göre, “Maske kullanmanın amacı diğer insanlar üzerinde belli bir etki bırakmak ve gerçek kişilik özelliklerimizi saklamaktır. Persona, bir tür toplumsal kişiliktir ve bireyin çevreye gösterdiği yönleridir” (2007: 35).

Jung’un toplumsal ilişkilerdeki rolü üzerinden açıkladığı terimin sanatlardaki karşılığı ise biraz farklıdır. Eski çağlarda Romalı oyuncuların giydiği maskeyi ifade eden “persona”, en belirgin şekilde tiyatrodaki karşımıza çıkar: “İngilizce ‘kişi’ kelimesi Latince persona’dan gelir ve aslında Yunancada tiyatro sahnesindeki bir aktör tarafından giyilen maskeyi ifade eden ‘şahıs’ kelimesinden Latinceye geçerek evrilmiştir” (Runciman, 2007: 36). Böylece, sahnede persona takınan oyuncu kolayca bir başka şahsiyete bürünebilir.

Şiirde de benzer bir fonksiyon üstlenen Persona, Oxford'un *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde şöyle tanımlanmaktadır:

Varsayımsal kimlik ya da kurmaca 'Ben' (düzyazısal olarak maske): Böylelikle, lirik şiirde konuşan kişi ya da bir kurmaca anlatıda anlatıcı. Bir dramatik monologda, konuşan kişi açıkça gerçek yazar değildir, ama uydurma ya da tarihsel bir karakterdir. Bununla birlikte, birçok modern eleştirmen, daha da ileri giderek şairin gerçek sesini dinlediğimiz gibi güvenilmez bir varsayımdan kaçınmak amacıyla, her şiirdeki konuşan kişinin persona olarak kabul edilmesi konusunda ısrarcıdır. Bunun nedenlerinden biri, şairin birbirine benzemeyen türde konuşan kişiler içeren farklı şiirler yazmasıdır (Baldick, 2008: 254).

Buna göre, "poetic persona", yazılan şiirin türü ne olursa olsun, şairin, bir anlatıcının arkasına gizlenip okura oradan seslenmesi olarak düşünülebilir. Şiir incelemelerinde "maske" de denilen bu teknikle şair, farklı kişi ya da canlıların ağzından söyleyeceklerini ifade edebilir. Bu durumda okuma edimini gerçekleştiren kişi sorar: Şiirde konuşan, anlatan kişi, şairin kendisi midir acaba? Bu soruya evet diyebilmek her zaman mümkün olmaz çünkü kullanılan "bakış açısı" tekniği (tekil-çoğul, birinci, ikinci, üçüncü şahıs kipi vb.) her zaman şairin kendi ben'ini temsil etmek zorunda değildir. Şairin okurdan bir beklentisi de bu ben'in kurgusal olduğunu bilmesi, kabul etmesidir. Edebiyat metinlerinde sanatçı-okur ilişkisi her zaman bu ön kabulü içerir.

Konuya şiir sanatı açısından katkı sağlayacak bir örnek sunmak gerekirse, mektuplarından birinde "Ben, bir başkasıdır" diyen Arthur Rimbaud'un⁷ bu ün kazanmış sözü felsefi içeriğinin yanı sıra edebiyattaki "kurmaca ben"e de dikkat çeker. Şiirde temsilî, kurgusal bir kişi konuşmaktadır ve o kişinin şiirin yaratıcısıyla özdeş olması gerekmez. Alberto Manguel ise, bu gerçeği orta çağın büyük İtalyan şairi, Dante üzerinden şöyle dile getirir:

Dante bizim üç korkunç diyarda yolculuk etmiş olanın kendisi, hikâyenin "Ben"i olduğunu teslim etmemizi istiyor, ama okur Dante'nin deneyiminin ne tam olarak sayfadaki "Ben"inki gibi, ne de onu oraya koymuş olan "Ben"inki gibi olmadığını biliyor: Okurun sayfadan

⁷ Sözü edilen mektuplar ve şair hakkında kapsamlı bir inceleme için bkz. *Ben Bir Başkasıdır*. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2008.

kurtarması gereken birine ait olduğunu, kelimeyi telaffuz ederek ama başka birinin adına konuştuğunu anlayarak. Okur “Ben” diyen sesin kendini ve aynı zamanda birçok başkalarını da adlandırdığını biliyor, çünkü yazar yarattıklarını aynaya tutarak yaratıyor. Kelimelerin gerçekliğini kavramak ve o olmayan bu “Ben”i telaffuz etmek için bu aynalar oyununa okur da dâhil olmalı (2013:169).

Manguel’in değerlendirmelerinden de anlaşılacağı üzere, “persona” kullanımını aslında şairin okurla girdiği bir tür oyundur. Ancak bu oyun, okurun pekâlâ maskeyi fark etmeyip şairin gerçek kişiliğiyle şiirdeki özneyi birbirine karıştırmasıyla neticelenebilir. Kurmaca türlerin tümünde olduğu gibi şiirde de okur tarafından “persona”nın şairle özdeşleştirilmesindeki sakınca ortadadır.

Batı’da özellikle, şairin “persona”yı olayların, kişilerin, şairin ve okurun da içinde olduğu kurgusal bir olayın parçası olarak kullandığı söylenebilir: “Yazınsal eser konuşmacıyı, aktörleri, olayları ve sezindirilen bir okuyucuyu içeren kurgusal bir dünyayı yansıtan dilsel bir olaydır” (Culler, 2007: 50). Bununla birlikte Culler, en çok da lirik şiirde, konuşan kişinin şairin kendisi değil de “persona” ile maskelenmiş bir başka kişi olabileceği gerçeğini şöyle örnekler:

Ve lirik bir şiirde, örneğin Wordsworth’ten alınan “I wandered lonely as a cloud” (“Gezindim bir başıma, bir bulut gibi”) içinde geçen I/ben sözcüğü de kurgusaldır; şiir yazan görgül birey William Wordsworth’ten oldukça farklı biri olabilecek şiir konuşucusuna göndermede bulunmaktadır. (Şiirin ya da anlatıcısına olan ile Wordsworth’e yaşamının bir anında olan arasında pekâlâ güçlü bağlantılar olabilir. Ama yaşlı bir adam tarafından yazılan bir şiirin genç bir konuşucusu da-ya da bunun tam tersi-olabilir)” (2007: 51).

Gerek sözlüklerdeki tanımından gerekse edebiyat bilimcilerin yaptıkları vurgudan, “persona”nın bütün edebiyat türlerinde bulunmakla birlikte özellikle lirik şiirde öne çıkan bir kullanım olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple şiirde, en çok da lirik şiirde, konuşan kişinin kimi zaman şairin kendisi olmayabileceğinin altını çizmek gerekir. Bunun en tipik örneklerini görebileceğimiz şairlerden biri T. S. Eliot’tır. Batı’da modern şiirin temsilcilerinden biri olarak kabul edilen şair, “poetic persona”nın

değişkenliği sebebiyle “nitelikli okur”un dahi zorlukla kavrayabileceği şiirlere imza atmıştır:

T. S. Eliot’ın Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından yazmaya başladığı *Waste Land* (*Çorak Ülke*) ölümlerin sesleriyle başlar: Toprağın altından gelen ve bu dünyaya ait olmayan, bedensiz sesler. Devam eden satırlarda kimin konuştuğu belli değildir artık. Kaç farklı ses vardır? Bu seslerin sahipleri kim peki? Çorak Ülke’yi okurken her sesi bir bedene iliştmek isteriz; ancak bu olanaksızdır. Oysa sahipsiz, nereden geldiği belli olmayan ses tedirgin edicidir; sözcükler, onları kimin dile getirdiği bilinmediğinde anlamsızlaşır; kopmuş bir el, başı sonu olmayan bir tümce gibi. Belki de Eliot daha şiirinin ilk mısralarında bize bu tedirginlikle birlikte yaşamayı öğrenmemiz gerektiğini söyler (Oğuz, 2007: 3)

Elbette, “poetic persona”nın okur tarafından algılanışı okurun kabiliyetine kalmıştır. Bu bazen kolayca olabileceği gibi bazen de Eliot’ta görüldüğü üzere okuru çetin bir uğraşa davet edecektir. Batı’da modern şiirin gelişim safhaları incelendiğinde “poetic persona”nın silikleşmeye ve okuru anlaşılması zor bir söylemin içine çekmeye başladığı görülmektedir.

Bu terime Türk şiirinden de birkaç örnek vermemiz yerinde olur. Oktay Rifat’ın “Fatih’in Resmi” adlı şiirinde “poetic persona”, birinci tekil şahıs olup, şairin kendisini değil Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet’i temsil etmektedir. “persona”, şairin kendisini temsil etmek zorunda olmadığı gibi, kimi zaman bir insanı bile temsil etmeyebilir. Nâzım Hikmet’in “Ben bir ceviz ağacıymın Gülhane Parkı’nda” dizesiyle başlayan “Ceviz Ağacı” şiirinde “persona”, yani görünürde konuşan kişi bir insan değil; İstanbul’da, Gülhane Parkı’ndaki bir ceviz ağacıdır. Orhan Veli’nin “Kuyruklu Şiir”ini başka bir örnek olarak gösterebiliriz. Burada da konuşan bir sokak kedisidir, her ne kadar konuşuran şair olsa da. Benzer örnekler çoğaltılabilir. Bu tür şiirlerde nasıl ki konuşan kişinin şairin kendisiyle bir ayniyet ilişkisi içinde olmadığını er geç fark ediyorsak, şiirdeki anlatıcının birinci tekil şahıs olup şairin kendisiymiş gibi konuştuğu, yani “persona” ile şairin lirik ben’inin aynı kişiymiş izlenimi verdiği durumlarda da esere aynı ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Kısacası şairin okura mutlak surette bir maskenin arkasından seslendiği gerçeği unutulmamalıdır.

Burada sorulması gereken bir soru da “persona”nın yalnızca şaire ait olup olmadığıdır. Acaba okurun da bir “persona”sı olamaz mı? Bizce bu soruya “evet” demek mümkündür. Çünkü metinlerde “poetik persona”nın yanı sıra bir de “muhatap persona” her zaman varlığını sezdirmektedir. “Muhatap persona” metni alımlayan ve ona nüfuz eden, bir başka deyişle sanat olayında şair ile okur arasındaki kurgusal oyunda sınırları kendisi çizmeye istekli “okur”dur. Bu okur kimi zaman bir gölge suretinde görünür, varlığı belli belirsizdir; kimi zamansa metnin dahi önüne geçer, onu şekillendirir ve akışını belirleyebilir. Şiirde, anlatıcının “sen” diye seslendiği kişi, şiirin okuru olma vasfını haiz “muhatap persona”dır. Nâzım Hikmet’in “Ceviz Ağacı” şiirinde bu durumun somut bir örneğini görmek olasıdır. Şiirsel özne, burada “sen” diliyle seslendiği muhatabının kim olduğunu söylemez, dolayısıyla hitap edilen kişi, kimliği açık olarak bilinmese de, anlatıcıyla birlikte sanat olayının iki önemli aktöründen biri, iletişimin sürmesinde pay sahibi olan “muhatap persona”dır. Ancak şair “sen”e ilişkin bazı ipuçları da verir. Dolayısıyla okura mesaj gönderen bir söylem söz konusudur aslında. Hitap edilen “sen”in yani “muhatap persona”nın kim olduğu ya da olabileceği ile ilgili bilgiler bu ipuçlarına dayanarak çıkartılabilir. Gerçek muhatap kesin olarak bilinemese de örtülü bir şekilde okura sezdirilmektedir.

Demek ki “poetik persona” şairi nasıl maskeliyorsa “muhatap persona” da öylece “okur”u maskeleyerek, onun kimliğini örtük bir şekilde duyurmaktadır. Can Yücel’in “Sevgi Duvarı” şiirinde *Sen miydin o yalnızlığım mıydı yoksa* diye seslendiği kişi/varlık tastamam bir ‘muhatap persona’nın ardından varlığını duyurur çünkü metindeki “sen” sürekli farklı kimliklere bürünebilecek şekilde kullanılır: “Sen”, ilk bölümün sonundaki *Yalnızlığım benim sidikli kontesim* dizesinde “sidikli kontes”; ikinci bölümün sonundaki *Yalnızlığım benim süpürge saçım* dizesinde “süpürge saçlı”; üçüncü bölümün sonundaki *Yalnızlığım benim çoğul türkülerim* dizesinde ise “çoğul türküler” olarak farklı kişi veya kavramlara (örneğin son dizide “özgürlük” kavramına) işaret eder. Bunların hepsi de ayrı birer “muhatap persona”dır. Ancak bunların hangi dizide tam olarak kime veya neye karşılık geldiği sorusu kesin bir surette cevaplanamaz. Kategorik olarak dışıl bir muhatabın varlığından söz edilebilir. Ayrıca şairin aynı anlam çerçevesine giren imgeleri tekrarladıktan sonra onlarla ilişkisiz başka anlam çerçevesinden imge ekleyerek imgesel daireyi genişlettiği görülmektedir. Sonuçta bir kurgusal oyun içinde kendisine seslenen kişi var ile yok arasında, sürekli değişken bir konumda bulunmaktadır.

“poetik persona” ile lirik şiir arasındaki ilişkiye değindik, burada vurgulamak gerekir ki, lirik şiir dışındaki şiir türlerinde okurla kurulan iletişim lirikteki gibi değildir. Buna göre, geçmişten bugüne değin öne çıkan üç önemli şiir türü, şairin okura yönelimini amaç ve nitelik bakımından belirlemede rol oynamıştır. Bu üç tür; lirik, epik ve dramatik şiirdir. Kısaca tanımlamak gerekirse, lirik şiirde her çeşit duygu, özlem, dilek, düş ve coşkuları mümkün mertebe ahenkli bir biçimde dile getirmek esastır (Mutluay, 1979: 190). Epik şiirde savaş ve kahramanlık olayları yüceltilerek okurda bu çeşit duygular uyandırılırken dramatik şiirde ise eylemi kişileştirerek canlandırmak (Mutluay, 1979: 190) söz konusudur. Epik türe giren destanlar doğrudan, hikâyeleştirerek anlatıma; lirik şiirler her türden coşku uyandırmaya, dramatik şiir ise kahramanları kendi ağzından konuşturmaya dayanır. Elbette bunların ikisini hatta üçünü de bir arada görebileceğimiz şiirler vardır. Ebubekir Eroğlu, şairlerin mesnevi tarzındaki eserlerinde hikâye anlatmak dışında bir işlev taşımayan bölümler ile asıl lirik parçaları birbirinden ayırdıklarını, söz gelimi *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde gerek Leyla'nın gerekse Mecnun'un ağzından “lirik gazeller söylendiğini” (2008: 68) vurgular.

Dünya edebiyatında daha da geriye gidildiğinde Ebubekir Eroğlu'nun sözünü ettiği lirik-epik anlatımın iç içeliği olgusunun başka örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Örneğin tipik bir destan anlatısı olan İlyada'da hikâyenin içine zaman zaman lirik parçalar karıştırılarak olay örgüsü kesintiye uğrıtılacak derecede bir lirik söylemle karşılaşılır. Deniz Şengel, “Ekphrasis” olarak adlandırılan kavram üzerinden şairin epik bir anlatımın içinde lirik çıkışlarla okurda yaratmak istediği etkiyi vurgular. Şengel, yazısında liriğin kökenini de antik Yunan'a, Homeros'a kadar götürür:

İlyada'da doğal olarak seyreden ve sözm ona hakikatin reel zamanının düzenini izleyen anlatıyı bölen ekphrasis, okuru (dinleyiciyi) kronolojik, reel, insani-deneyimsel zamanın dışına çıkarır. Ekphrasis anında, ve onu kuran dilde, öyle bir şey vardır ki, reel'in, insani deneyime dâhil olan kronolojik ve anlatsal zamanın dışına taşır bizi. İşte o an, o koskoca standan, o büyük savaştan, o müthiş kahramanların hepsinden büyüktür; onların dışında ve üzerindedir; hepsini içine alır çünkü zamanın dışındadır. Ne midir o an? Şiir'dir (2002: 5).

Yukarıda dikkat çekildiği üzere, “zamanın dışında” olması “liriğin” belki de en başta gelen özelliklerinden biridir. Lirikte, akan zaman bir bakıma durdurulur, dondurulur.

Turgay Anar da konuyla ilgili kapsamlı incelemesinde “ekphrasis”in, özellikle büyük anlatılarda karşımıza çıkan bir kavram olduğunu belirterek bunun “epik bir atmosferi anlatıya bir nevi tezat kabul edilebilecek olan lirik dizelerle bölmek anlamına gel[eceğini] (2019: 35) söyler. Bu noktada okurun tutumu da farklılaşacaktır. Nitekim bunda amaç, okurda farklı bir etki yaratmaktır. Anar, *İlyada* üzerinden ekphrasis-okur ilişkisini şöyle açıklar:

...anlatı, metnin on sekizinci bölümünde kesilir ve okurun zihni, destanın doğal çerçevesini aşan veya bu çerçeveyi bir anlığına maskeleyen bir açığa kavuşur, destanın temasında kısa bir süreliğine bir değişim vuku bulur: Sanat teması başlamıştır artık. Bu farklı temanın başlangıcı, epik konuların bir süreliğine ertelendiği, bekletildiği işte bu ekfrastik bölümdür. Kalkan gibi görsel bir nesne, var olamayacağı kurgusal gerçekliğinden dil yoluyla edebî dünyasına ulaşmak için böyle bir ekfrastik betimlemeye muhtaçtır. Ekfrasis, bu yüzden de “kronolojik, reel, insani-deneyimsel zamanın”dışına çıkarır okuru (Anar, agy. 45).

Bir alt bölümde ele alacağımız üzere, okura alışılmışın dışında bir deneyim sunmak, onu böyle bir deneyime davet etmek gibi nitelikleri haiz lirik şiirin, Şengel’in deyiimiyle “ekphrastik şiir”in, gelenekten gelen “faydacılık” uğruna Batı şiiri tarihinde daima yadsınmış olması Deniz Şengel tarafından da vurgulanmaktadır. Bu durum, aşağı yukarı on sekizinci yüzyıl romantiklerine kadar sürmüştür:

Ekphrastik şiir, daha ilk Homerik anından başlayarak, Batı kültürünün en yadsıdığı türden bir dili temsil eder. Bu dile biz bugün lirik şiir’ ya da sadece ‘şiir’ diyoruz. Fakat salt şiirin bir tür olarak açık seçik betimlenip söylemleştirmesinin Romantiklerle, yani on sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın başlarında gerçekleştiğini hatırlarsak, bu yadsımanın-buna bastırma da diyebiliriz-ne denli köklü olduğunu idrak ederiz (agy. 5).

Söz konusu “yadsıma”nın orta çağdaki en mühim gerekçelerinden biri, lirik şiirin “ekphrastik gücü” ile okurda tembellek ve atalet uyandırarak onu yedi ölümcül günaha yaklaştırmasıdır (Şengel, agy. 11).

Özetle, lirik şiirin en azından Homeros'un İlyada'sına kadar uzanabildiğini ve ayrıca geçmişten günümüze bir eserin içinde hem lirik hem epik veya dramatik-veya başka-karakterde şiirler olabildiğini görmekteyiz. Genel anlamda şiirde, edebî nitelik bakımından bu üç tür her zaman başı çekmiş ve çekmektedir. Diğerleri bunların bir alt türü ve genellikle daha az önem taşıyan kolları olarak değerlendirilir. Rauf Mutluay, okullardaki edebiyat derslerinde mutlaka anılan pastoral, didaktik ve satirik şiir türlerinin, bunlarda “şiirsel öz, yerini ya zekâ buluşlarına, ya söz oyunlarına ya bilgi ve öğüte bıraktığı için değerce düş[mesi]” (1979: 190) sebebiyle gerçek şiir çizgisinde değerlendirilemeyeceğini savunur.

Lirik şiiri kişisel duygu ve coşkuların ifadesi olarak görmek yaygın bir tutum olmakla beraber, Jonathan Culler'ın konuyla ilgili haklı bir tespitine yer vermekte yarar görüyoruz. Culler, lirik şiirin günlük yaşamla ve ulu değerlerle aynı anda ilgilenen, bireyin en bireysel duygularına somut ifadeler yükleyen güçlü duyguların ifadesi olarak görülmesine koşut olarak çağdaş kuramcılarının liriği “daha az ölçüde şairin duygularının ifadesi biçiminde ve daha fazla ölçüde de dilin çağrışımsal ve hayal gücüne dayalı eseri biçiminde” (2007: 109) görmeye başladığını söyler. Sözü edilen değişim şu anlama gelmektedir: Okur, lirik şiirle artık eskisi gibi kolay bir iletişim kuramayacaktır. Çünkü lirik şiirde şair, okura hayal ve düşünce dünyasını hazır bir halde sunmayıp onu, anlaşılacak için çaba bekleyen bir form-içerik bütünlüğüne dönüştürmüştür. Başka bir deyişle, lirizmi salt duygululuk, lirik şiiri de duygusallığın ifadesi olarak görmek hatalı bir tutum olacaktır. Bu konu üzerinde durmakta yarar görüyoruz.

Lirik-epik ve dramatik türlerin okurdaki karşılıkları birbirinden farklı olmaktadır. Baudelaire, lirik şiirin coşkusunun abartıya koşut olduğu düşüncesiyle “hyperbole” ve “apostrophe” adlı iki terimin “lirik söyleme tarzının en çok sevdiği dil biçimleri” olduğunu ileri sürer (Alkan, 2005: 51). Alkan, “hyperbole” terimini “güçlü bir izlenim yaratmak için anlatımı abartmak”, “apostrophe” ise “doğrudan doğruya kişilere ya da kişileştirilmiş şeylere hitap şekli” (Alkan, 2005: 51) olarak tanımlar. Bir başka kaynakta “Apostrophe”, konuşmacının canlı veya mevcutmuş gibi gerçekte olmayan veya ölü bir kişiye, bir şeye veya soyut bir fikre hitap ettiği bir konuşma şekli (Preminger- Brogan, 1993: 82, Aktaran: Kurt, 2019: 91) olarak tanımlanır. “Söz Yönelme” olarak da bilinen “Apostrophe”ta şair-okur ilişkisi hayli karmaşık fakat o derece de önemlidir:

Şair, gerçekte cevap veremeyecek bir varlığa; sevgili, peri, tanrı, aşk, zaman vb. hitap edebilir ve nesne sanki insanmış gibi kişileştirir. Apostrofu kullanan yazar/şair ya da konuşmacı kendini gerçeklikten ayırarak hayali bir karaktere veya olmayan bir kişiye sanki insanın hislerini anlayabilecek yetenekleri varmış gibi hitap eder. Şiirde apostrofun etkisi kişileştirme veya yaşamayan birisini hayata getirmek olduğundan şair direkt olarak hitap eder (Sayakan, 2016: 8, Aktaran: Kurt, 2019: 91).

Ali Kurt, bu terim üzerine odaklandığı makalesinde gerek dünya gerekse Türk edebiyatı üzerinden çeşitli örnekler sunmaktadır. Buna göre, örneğin Shakespeare'in eseri *Macbeth*'te, Kral'ın uykuda olduğu sırada onu öldürmek için karısının çan çalmasını bekleyen Macbeth'in önce hançerle, ardından toprakla konuşması bir "apostrophe" örneği olarak gösterilebilir:

"Bir hançer mi önümde gördüğüm?

Sapı elimden yana çevrik...

Gel, sarsın elim seni.

Yoksun elimde; ama görüyorum seni.

Uğursuz görüntü, göze var ele yok musun sen?

Kafamdaki bir hançer misin yoksa?

Ateşli beynim mi yarattı seni?

Görüyorum işte yine; tutulacak gibisin,

Şu kınından çıkardığım hançer gibi.

Gideceğim yeri gösteriyorsun bana

Ve kullanacağım silahın ta kendisini.

Ya gözlerim öbür duyularıyla oynuyor,

Ya öbür duyularım gözlerimle.

Yine görüyorum işte seni:

Ağzında ve sapında kan var; demin yoktu.

Yok, hançer falan yok.

Benim kanlı niyetim bu gözlerim gördüğü.

(...)

Sen ey sağlam, katı toprak,

Duyma ayak seslerimi, bilme gittiğim yeri; (2019: 96)

Kurt'un verdiği bir başka örnek, 19. yüzyıl romantiklerinden Keats'in bir vazoya hitap ettiği ve

Gönül! Bak, gözlerini örten dumanı sil de;

Vazo! Bunu tekrar et, ona daha eğil de.

Bunu bil, yeter sana, yeryüzünde bunu bil!

Güzellik, büyük gerçek, tek gerçek, başka değil!..” (Keats; 1959: 252)

dizelerini barındıran, “Bir Yunan Vazosuna” ismiyle Türkçeye çevrilmiş, *Ode On A Gracian Urn* kasidesidir. Kurt, burada “apostrophe” kullanımının modern toplumda bireyin yalnızlaşmasıyla ilintili olduğunu öne sürer (agy. 97).

Lirik şiirde önemli bir hitap şekli olan “apostrophe”un (“söz yöneltme”) Türk şiirinde özellikle Tanzimat’la birlikte görünürlük kazandığını ama asıl yoğun kullanımının Servet-i Fünun şiiriyle birlikte ortaya çıktığını görmekteyiz. Yukarıda yer verdiğimiz, Ali Kurt’un söz konusu makalesinde bu olguyu örneklerle görmek mümkündür. Tezin ilerleyen bölümlerinde, modern Türk şiirinde farklı şairlerin bu hitap şeklini kullanarak okurla kurduğu iletişimin değişkenliğini örneklerle ortaya koymaya çalışacağız.

Bugüne kadar, her ne kadar doğrudan kişilere hitap ediyor görünse de lirik şiirde şairin aslında epik ve dramatik şiirdeki kadar muhatabını dikkate almadığını, ifadenin yine – çoğu zaman “apostrohe” yoluyla-şiirde konuşan özneye dönük bir içerik taşıdığı üzerinde durulmuştur. Bu konuyu dile getiren önemli edebiyat teorisyenlerinden biri Jonathan Culler’dır. Yunanlardan günümüze ulaşan, eserde konuşan kişiye göre şekillenen ve bizim de yukarıda değindiğimiz lirik, epik ve dramatik şiir tasnifinin dışında, bir de eserde “kime konuşulduğu” noktasından yola çıkılabileceğini dile getiren Culler’a göre;

Epikte sözel anlatım yer alır: Bir şair, onu dinlemekte olanların doğrudan karşısındadır. Dramada anlatıcı seyirciden gizlenir ve sahnedeki karakterler konuşur. En karmaşık durum olan lirikte, şarkı söyleyen şair bir bakıma sırtını dinleyicilere döner ve ‘kendi kendisiyle ya da bir başkasıyla konuşur gibi yapar: doğanın ruhuyla, bir sanat tanrıçasıyla, kişisel bir dostla, bir sevgiliyle, bir tanrıyla, kişiselleştirilmiş bir soyutlamayla, ya da doğal bir nesneyle’ (2007: 108).

Böylece yukarıda örneklerle tanımladığımız “apostrophe”, edebiyat terminolojisinde “söz yöneltme” olarak da geçen “gerçek bir dinleyici olmayan bir şeye hitap etme” (Culler, 2007: 111), öte yandan şiirdeki “poetik persona”nın da çoğu zaman net olmaması, lirik şiirin okur tarafından algılanmasını zorlaştıran unsurlardandır. Yukarıda değindiğimiz “muhatap persona” böylece lirik şiirde muğlâk bir görünüm arz etmektedir.

Culler’ın bu görüşü başka eleştirmenler tarafından da benzer şekillerde dile getirilmektedir. Hatta lirik şiirde muhatapın herhangi bir okur olmayıp şairin kendisi olduğu, şairin kendi kendine bir söyleyişe sahip olduğu da söylenir. Culler’ın dile getirdiği “dinleyiciye sırtını dönme ifadesi” daha önce Northrop Frye tarafından ortaya atılmıştır. Yazar, *Eleştirinin Anatomisi*’nde lirik şiir için şöyle söyler: “Şair dinleyicileri için konuşsa da, deyim yerindeyse, onlara sırtını döner ve dinleyiciler de onun ağzından çıkan bazı sözcükleri tekrar ederler” (2015: 287). Frye, kitabının farklı yerlerinde bu olgu üzerinde tekrar durmaktadır (bkz. s. 311), bir başka bölümde de “liriğin izleyicisini karşılayacak bir sözcük” olmadığından (286) bahsederek onun “ses ve imgenin dışı dönük temsilinin, yani dramının tam zıt kutbunda yer al[dığını] (287) söyler.

Bu noktada sormak gerekir: Gerçekten lirik şiirde şair, burada sözü edildiği kadar okurdan uzak mıdır? Şöyle de sorulabilir: Böyle bir şair-okur ‘ilişkisizliği’ni mutlak kabul edecek olursak lirik şiirin yapıtı yönünü yani kurgusal tarafını gözden kaçırmış olmaz mıyız? Yine Northrop Frye’in söz konusu kitabında dile getirdiği bir başka görüş, lirik şiirin de kurgusal bir sanat yapıtı olduğu konusunda bizler için bir uyarı vazifesi görür. “Lirik eserlerde ve denemelerde *bile*, yazar *kurgusal* bir izleyiciyle birlikte ve kendisi de bir dereceye kadar *kurgusal* bir karakterdir” (Vurgular bana ait. S.D.) (2015: 82). Frye’in burada dikkat çektiği olgu yazar-okur ilişkisinin mutlaklığı olduğu kadar, bizim üzerinde durduğumuz, lirik eserlerin hemen her zaman bir izleyici/okurdan bağımsızmış gibi düşünülmesidir. Bunu bir noktaya kadar kabul eden Frye, şiirin de sonuçta bir kurgu olduğu gerçeğinden hareketle, şairin okurdan bağımsız yazmasının, Culler’ın ve kendisinin de dile getirdiği şekliyle “sırtını dönmesi”nin de nihayet bir oyun, kurgusal bir hareket olduğu gibi güçlü bir iddiayla karşımıza çıkar. Buradan lirik şiirin öyle ya da böyle bir okura hitap ettiği varsayımına ulaşılır. Sonuçta, lirik şiirin de bir muhatapı/okuru olduğu anlaşılmaktadır ancak bu okurla arasındaki mesafeyi, diğer deyişle “estetik uzaklık”ı bilinçli olarak açan şairin, okurdan çok kendisiyle ya da

hayalî-gerçek bir varlıkla konuşması onu farklılaştırır. Bu, lirik şiirin okur tarafından kolayca anlaşılmasını da zorlaştıran bir unsurdur.

Antik Yunan'a bakıldığında Platon'un da Aristoteles'in de aslında şiirin çok eski çağlardan beri süre gelen bu önemli türünü, lirik şiiri fazla dikkate almadığı açıkça görülür. Söz gelimi, lirik şiirin antik Yunan'daki en güçlü temsilcilerinden Sappho'nun adı Aristoteles'in metinlerinde hiç geçmez. Başka lirik şairler için de aynı durum geçerlidir. Şairleri ideal devletinde istemeyen Platon için bu durum biraz anlaşılabilir olsa da gerek edebiyata gerekse söz sanatlarına hocası Platon'a göre çok daha iyimser bakan, edebiyatın içe dönük sorunlarıyla da ilgilenen Aristoteles'in lirik şiiri dışta tutması düşündürücüdür. Eleştirmenlerin bu konuda sundukları en kayda değer yorum ise Aristoteles'in şiiri fayda unsuruyla eşleştirmesi sonucu lirik şiirin ister istemez saf dışı kalmış olduğudur. Zira yukarıda da değindiğimiz gibi Aristoteles bir şiirin insanlara hayatı yansıtarak onları eğitime işlevi üzerinde ısrarla durur. Lirik şiir bu bakımdan onun düşündüğü amaca tam olarak hizmet etmeyecektir çünkü onda Aristoteles'in kastettiği manada doğrudan bir faydadan söz edilemez.

Lirik şiir, asırlar boyunca şiir sanatı içinde zaman zaman parlayıp sönmeye yüz tutsa da hep varlığını sürdüren ve bugünün modern şiirinin de sağlam bir kurucu unsuru haline gelen en önemli türlerden biridir. Epik ve dramatik şiirin yanında, lirik şiir 19. yüzyılda, modern şiire yataklık edecek bir asıl kaynak olma görevini üstlenene kadar farklı zaman aralıklarında önemli şairlerin yurdu olmuştur. Şiir türleri arasında lirik, epik ve dramatik olana kıyasla, başlıca şiirsel ölçütleri bünyesinde en fazla barındırandır. Modern Batı şiirini özellikle Fransız şairlerinden Baudelaire'i derinden etkilemiş olan Edgar Allan Poe, "Şiirsel İlke" ("Poetik Principle") adlı makalesinde şiirsel olanın lirik olduğunu iddia eder (Aktaran: Frye, 2015: 313). Poe'nun bu düşüncesine ayrı bir parantez açan Northrop Frye ise yirminci yüzyılın en çok hayranlık uyandıran ve en usta şairlerinin en büyük ustalığı serbest kalmış lirik ritmin ele geçmez, düşünce yoğun, sesi yansıtan, merkezci söz-büyüsünde gösterdiklerini savunur (2015: 313).

Paul de Man, "Lirik ve Modernlik" adlı makalesinde, lirik şiire önde gelen bir yer verilmeden modern edebiyattan tutarlı bir biçimde söz açmanın imkânsız olduğunu dile getirir. Zira lirik şiir bir müphemiyeti bünyesinde barındırmaktadır ve "Modernliğin bir müphemlik biçimi olduğunu iddia etmek şiir sanatının en eski, en yerleşik özelliğine

modern adını vermek olur” (2008: 215). Kısacası, çağdaş kuramcılarının pek çoğunun, lirik şiiri modern sanat anlayışıyla bağdaşık gördüklerini söylemek mümkündür.

Modernlik-müphemiyet-lirik şiir ilişkisi, hiç şüphesiz, ayrı bir tartışmanın konusudur. Ancak şurası bir gerçektir ki, bizler okur olarak şiirin diğer türlerden ve aynı zamanda Jacobson ve ardıllarının dile getirdiği, gündelik dilden ayrılan taraflarını en fazla lirik şiirde toplanmış görürüz. Müphemiyet de normal, sağlıklı bir iletişime bile isteye ket vuran ve bu sebeple de lirik şiiri gündelik dilden ayıran başka bir olgudur. Lirik şiirin şairi, tüm bunlar doğrultusunda, okurla dolaysız biçimde iletişimi en az olan şairdir denebilir. Lirik şiirde –özellikle *modern-lirik* şiirde- şair, okurdan ziyade kendisiyle konuşur gibidir, okuru doğrudan muhatap almaz. Bu sebeple, epik veya dramatik şiire, ya da bir fikrin, bir argümanın dile getirildiği didaktik şiire göre lirik şiir, okur tarafından anlaşılacak için en çok çaba isteyen türdür, denebilir. Dilin kendisinin bildirinin önüne geçmesi en çok lirik şiirin ayırıcı vasıflarındandır. Nitekim Frankfurt Okulu temsilcilerinden Theodor W. Adorno, “Lirik Şiir ve Toplum” adlı yazısında, lirik şiirde dilin sadece bir araç değil başlı başına bir amaç olduğunu da gösterecek kerte kendi içkin varlığını temsil edebileceğini söyler (2004: 135). Bu durum, az önce “ekphrasis” bağlamında değindiğimiz gibi, okuru alışılmışın dışında bir deneyime yöneltecektir ister istemez. Lirik şiirin bu niteliği bazen anlamı ses uğruna askıya alacak kadar ileri boyutta olabilmektedir ki bu da okur için zorluğun artması anlamına gelmektedir. Adorno’ya göre, “En yüksek lirik yapıtlar, öznenin hiçbir konu izi bırakmamacasına kendini dilde seslendirdiği, o kadar ki artık dilin kendisinin de bir ses kazandığı şiirlerdir: Dilin kendi sesi işitilir bu şiirlerde” (agy. 123).

Burada konu, hangi türde yazılırsa yazılsın, şiirde “dil” konusuna gelip dayanmaktadır. Dolayısıyla şiirde seslenen okuru ararken sormamız gerek bir başka önemli soru da şudur: Bir şair dili nasıl kullanır?

Şairin okurla iletişiminde kullandığı malzeme yani dil, birincil bir önem taşımaktadır. Şiirin bir dil problemi olduğu özellikle son asır kuramcı ve eleştirmenleri tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. “Batılı görüşler yazının [edebiyatın], yazılı ya da sözlü her çeşit insan ve toplum yapılarıyla ilgili olduğunu, özellikle yazılı yapıtlarda kullanılan dilin olağan ve günlük dilden ayrılık gösterdiğini belirtirler” (Chapman’dan aktaran: Özünlü, 2001: 20). Şiirde benimsenen anlatım yöntemi ve kullanılan dil, o şiirin okur

tarafından nasıl karşılanacağına veya şairin okur karşısındaki tutumuna ışık tutan bir özelliğe sahiptir.

Bu noktada, edebî düzeyi yüksek olan şiirin kendine özel, yapay bir dil kullandığını öne süren Hasan Akay'ın bu türden şiirle okur arasında kurduğu bağlantı önemlidir. Akay, gerçek şiirin diline giren kelimenin artık halkın malı olmaktan çıktığını ve ancak seçkin bir topluluğun beğenisine seslenen “yapay bir nesne” halini aldığını söylerken (2006: 70) aslında şiirin kalitesiyle okur sayısı arasındaki ters orantıya da dikkat çekmiş olmaktadır. Adına ister gerçek şiir, ister nitelikli ya da yüksek şiir densin, edebî kriterler açısından diğerlerinden farklı bir noktada konumlanan bu şiir türü ister istemez sayıca az bir okur kitlesiyle yetinmek zorunda kalmaktadır. Goethe'nin, dünya edebiyatını değerlendirirken “dünyaca ünlü oluş” yerine “dünya çapında oluş”u dikkate aldığı (Aktaran: Aytaç, 2016: 17) edebî eserde niteliği öncelmesi unutulmamalıdır. Octavio Paz, “Öteki Ses” adlı denemesinde bu gerçeği şöyle ifade eder:

Gerçekten de bir kitabın popülaritesi ile seçkinliğinin rast geldiği zamanlar olmuştur: Dickens ve Balzac'ın, Byron ve Victor Hugo'nun eserleri geçen yüzyıldan yalnızca birkaç örnektir. Ama kimse Batı'daki yazın tarihinin, özellikle Modern Çağ'da, azınlıkların-statükoya karşı ayaklanan yazarlar ve eleştirmenlerin, yeni biçimler üreten şair ve yazarların, sınımsız kapalı ve zor beğenir sanatçıların-tarihi olduğu gerçeğine gözlerini kapamamalıdır. Piyasanın mantığı, yazının mantığı değildir (1997: 105).

Başka eleştirmenlerin sözleriyle de desteklenebilecek bu görüşü şöyle de ifade edebiliriz: Şiirde ve diğer kurmaca türlerde edebî niteliği belli bir seviyede tutmak isteyen sanatçının okur konusundaki tercihi daha baştan bellidir. Onun okurları sayıca az olsa da ortaya konulan edebî ürünün kalitesini fark edebilen, ondan zevk duyan nitelikli okurlardır. Böylece şairler de tıpkı roman, öykü yazarları ya da senaristler gibi, hitap edecekleri kitleyi açıkça veya şuur altında belirlemiş ve eserlerine de ona göre yön vermiş olmaktadır.

Şairlerin okura dönük tavrını belirlemede bize yardımcı olabilecek ipuçlarından biri de dil ile çok yakından alakalı hatta onunla iç içe olan “üslûp”tur. Dilbilimde “söylem” ve “deyiş” gibi birbirine yakın terimlerle de ifade edilebilen üslûp, kişiseldir. Buffon'un o

çok referans gösterilen “Üslûp, insanın ta kendisidir.”⁸ (Aytaç, 2016: 78) sözü, Leo Spitzer başta olmak üzere üslûpbilim alanında (biçembilim/stilistik) yoğunlaşan sanat ve edebiyat kuramcılarının pek çoğunun çıkış noktası olmuştur. Onlara göre, eserde beliren bireysel üslûp, yaratıcının tekilliğini, biricikliğini ve kendi özerk benliğini sergiler: “Bireysel üslûp, bireyin dil malzemesini kendine özgü tarzda biçimlemesi, özgürce yaratıcılığını sergilemesidir” (Aytaç, 2016: 78). Böylece üslûptaki özgünlük edebiyat incelemelerinde önemli bir ölçüt haline gelmiştir.

Üslûp, şairin ürettiği metnin okur tarafından anlaşılabilirliğini, okurun metni yorumlama derecesini doğrudan etkiler. Şerif Aktaş’a göre, üslûp incelemesinde ibare ve metin seviyesinde sorulması gereken sorulardan biri şudur: “Kim, kime hitap ediyor?” (2014: 39). Bunu cevaplayabilmek için, eseri özgün kılan özelliklere eğilmek gerekir. Bunu yaparken de başka bilimlerden yararlanır. Üslûpbilim, bu sebeple göstergebilim ve dilbilim ile çok yakından ilgilidir. Üslûp incelemecileri bu bilim dallarının imkânlarından çokça yararlanırlar. Sözcük, cümle ve metin düzeyinde olmak üzere farklı birimler üzerinde yoğunlaşan üslûp incelemecilerinin en çok üzerinde durdukları konular, sözcük seçimi, sözcüklerin uzunluğu-kısalığı, sözcük ve cümle düzeyindeki norm sapmaları, sözdizimi, semantik düzey (sözcüklerin yan anlamları, mecaz, metafor gibi söz sanatları, eş anlamlılık-zıt anlamlılık, vb.) ve şiirsel fark yaratan diğer unsurlardır. Şairin açık veya kapalı bir anlatıma sahip olması; mecaz / metafor kullanımı ve diğer söz sanatlarına olan yatkınlığı; sözcük seçimi (arkaik, yabancı veya kendi uydurduğu sözcükleri yeğlemesi ya da toplumun genelinde bilinen sözcüklerin dışına çıkmaması); ironi, mizah vb. unsurlardan yararlanması bütün olarak kendi üslûbunu oluşturur. Elbette üslûp incelemeleri bunlarla sınırlı olamaz. Sözcük dağarcığı, imge yoğunluğu, alegori, abartma (mübalağa, hyperbol), doğrudan hitap (apostrophe), sineztezi, söz dizimi vb. üslûp incelemecilerinin ele aldığı ve bizim de çalışmamızda yeri geldikçe yararlanacağımız unsurlardandır.

Bütün bunların sonucunda şairin ürettiği eser, belli bir tür okura yakın, diğerlerine ise daha uzak ve anlaşılmaz gelecektir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren Sembolizm akımıyla birlikte anılan şairlerin eserlerindeki sözcük tasarrufu onların anlaşılmasını güçleştiren bir olguydu: “Sanatçıyla (ozanla) okur arasındaki iletişimlerin kesilmesi sembolist ozanların karşılaştığı en büyük tehlike oldu. Bırakın okurları,

⁸ Rezaizade Mahmut Ekrem, Buffon’un izleyicilerindedir ve onun yukarıda aktardığımız sözünü birçok yazısında edebiyat tarihlerinde daha çok yer verilen şu şekliyle aktarır: “Üslûb-u beyan aynıyle insandır.”

sembolizm, sembolist sanatçılardan bile bir yığın özveri istiyordu. Ansiklopedi kurdu, usta bir matematikçi, yaman bir mistik, uzman bir müzisyen, uzman bir ruhbilimci olmak zorundaydılar” (Alkan, 2005: 144-145). Burada sembolist şairlerin şiirlerinin genel okur bir tarafa, aynı akımın şairlerinin bile anlamakta güçlük çekeceği bir yapıda olmasından söz edilmektedir ki bu durum ileride “dekadanlar” ya da “dekadizm” tartışmalarının ortaya çıkmasına sebep olacaktır.

Türk edebiyatında ilk kez Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünûn şairlerini eleştirdiği makalesiyle gündeme gelen dekadans ya da dekadizm, Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Verlaine, Mallarme ve Valéry gibi simgeci şairlerin toplumdaki uzak bir sanat anlayışını temsil ettiğini vurgulamak için kullanılmıştır. Terim, zamanla sanatsal açıdan olumlu bir anlama işaret eder hale de gelmişse de uzun ömürlü olmamıştır:

Yeni uydurulan decadism de görünüşte daha çekici olan ‘symbolisme’ sözcüğüyle mücadele etti, sonunda yerini ona bıraktı. Bu da günümüzde Fransız eleştirmenlerin ‘dekadanlık’ adını sadece dar bir tarihsel anlamda, 1880’lerin sonlarında dekadans olma iddiasında bulunmuş ve tartışmasız bir şekilde La Décadence veya le Décadent adını taşıyan süreli yayınlar çevresinde toplanmış şairleri nitelendirmek için kullandıklarını açıklayabilir (Calinecsu, 2007: 193).

Bugün “dekadan” dendiğinde okurların zihninde halkın beğenisini küçümseyen, seçkin bir zümreye seslenmeyi ilke edinmiş ve bunu aşırıya kaçırarak anlaşılabilir bir sanat üreten her türlü sanatçı gelmektedir. Halktan uzak ve onu beğenmeyen tavırların sahibi olan sanatçı ve entelektüellerin bu isimle anıldığını görmekteyiz.

Sembolizm ve dekadans konusuna sonraki bölümde tekrar değinilecektir. Fakat üslup konusunun okurla ilgisi konusunda şunları da göz ardı etmemek gerekir. Sözcük veya cümle düzeyinde sapmaların çok, tabii dil ve semantik düzeyde birincil anlamlı sözcüklerin az kullanıldığı bir şiirde, şairin okurla anlaşma seviyesinin düşük olacağı, zor bir iletişim şeklinin ortaya çıkacağı düşünülebilir. Dilin “poetik” fonksiyonu ne kadar zengin ve gelişmişse ortalama iletişim seviyesinin de o derece dışına çıkılacaktır. Bu, şairin bilinçli bir tercihi olduğuna göre, bu yolla şair kendine poetik dilini anlayabilecek -ya da öyle olmasını umduğu- okuru hedeflemiş demektir. Sözcük seçimi, temel veya yan anlam kullanımı, metafor ve metonimi, sözdizimindeki kurallara

uygunluk veya aykırılıklar... Hepsi şairin kendine hedef bellediği okurun niteliğine işaret eden göstergelerdir.

Sözcük veya dil sapmalarının fazla olması bir şairin önemli üslûp özelliklerinden biri olabilir. Ancak bunların çokça kullanılması okur tarafından anlaşılmasını güçleştirir. Kendi özerk dilini inşa ederken okurdan uzaklaşabilen şair zamanla bunu okura kabul ettirebilirse değeri de anlaşılabilir. Bunun gerçekleşmesi içinse aradan yıllar değil bazen yüzyıllar geçmesi bile gerekebilir. Kabul edilmelidir ki, edebiyat tarihi bu tür sonradan anlaşılabilir, değeri geç fark edilmiş sanatçılarla doludur.

Üslûp konusunda burada son olarak şunu belirtmeliyiz: Dünyaca tanınmış üslûpbilimci Leo Spitzer nasıl dil ve üsluptan yazarın zihniyetine gitmeyi teklif etmişse (Aktaş, 2014: 97) biz de şairin üslûbundan okura gidebiliriz. Şairin üslûp tasavvuru, yukarıda da belirttiğimiz gibi, onun kişisel tercihi olduğuna göre, bu üslûp üzerinden iletişime geçtiği okurun niteliğini tespit etmeye çalışmak boşuna bir uğraş sayılmamalıdır. I. A. Richards'ın "üslûp"u tanımlarken muhatap (okur veya dinleyici) merkezli düşünmesi tam olarak bununla ilgilidir. Richards, konuşmacının doğal olarak dinleyicisine göre bir tutum takındığını, dinleyici değiştiğinde ise bilerek veya bilmeyerek sözlerini farklı biçimde seçip sıraya koyacağını söylemektedir: "Konuşmacının üslûbu kendisinin dinleyicisiyle olan ilişkisi konusundaki farkındalık düzeyini ve dinleyici karşısında nasıl bir tavır takınacağını gösterir" (Aktaran: Hungerland, 2018: 70). Richards'ın savını *Şiirsel Söylem* adlı kitabında ele alan Isabel C. Hungerland ise bunun bir dereceye kadar geçerli olabileceğini söyler ama konuşmacının muhatabına göre bir tutum belirlediğini inkâr etmez. Ona göre de "...dinleyicisine ve konuştuğu konuya saygı duyan bir kişinin üslûbu ile konuştuğu konuyu ciddiye alan ancak dinleyicisini önemsemeyen bir kişinin üslûbu haliyle farklılık gösterecektir" (2018: 71). Anlaşıyor ki, üslûp, büyük ölçüde şiir olayının gönderici tarafında gerçekleşen ancak alıcının niteliklerine göre (burada ön görülen veya tahmin edilen nitelikler) şekillenen bir dil kullanımudur. Kısacası okur, üslûbu belirleyen en temel etmenlerden biri olmaktadır.

Edebiyat incelemelerinde genel olarak biri "üretim" diğeri de "etki" olmak üzere iki farklı estetik anlayışı söz konusudur. Üretimde, eserin oluşum şartları dikkate alınır. Bizi daha çok ilgilendiren Etki Estetiği ise, eserin okur üzerindeki yarattığı ya da yaratmak istediği etkiyi ön planda tutar ve incelemesini buna göre yapar:

Aristoteles'ten Lessing'e kadarki tiyatro eserleri, etki estetiğinin klasik örnekleri olarak kabul edilir. Etki estetiği, dar anlamda W. Iser'in yerleştirdiği Alımlama Estetiği ve H. R. Jauss'un Alımlama Tarihi anlayışlarıyla örtüşür. Iser ve Jauss'un edebiyat kuramlarında “örtük okuyucu” (“İmpliziter Leser”) ve boşluklar (“Leerstellen”) etki estetiğine getirilen yeni terimlerdir (Aytaç, 2016: 71).

Bu noktada, Avrupa'da “etki estetiği”ndan hareket eden bazı kuramların okurla ilintisine değinmek gerekir. “Duygusal Etki Uyandırma” kuramının sahibi Richardson, bu noktada karşımıza çıkan önemli bir isimdir. Onun kuramının ana hatlarını Berna Moran şöyle özetlemektedir:

Bir yapıtın sanat eseri olabilmesi için okura zevk veya estetik yaşantı vermesi şarttır. Estetik yaşantı tür bakımından diğerk yaşantılardan ayrıdır. Estetik değerk eserin kendisinde bulunmaz, uyandırdığı yaşantıda bulunur. Estetik yaşantıyı uyandıran eserler arasında, bu yaşantıyı uyandıran yeterli ve gerekli ortak nitelikler yoktur. Estetik yaşantı içsel bir değerkdir (veya, Richardson'a göre, bu yaşantının, ayrıca insanlar üzerinde psikolojik bakımdan yararlı etkileri vardır.) (1981: 144).

Bu satırlardan anlaşılacağı gibi, Richardson, sanat eserinin okurda uyandırdığı “etki”yi ön planda tutmaktaydı. Buna karşın Rus Biçimcileri, Prag Yapısalcıları ve Yeni Eleştiri (New Criticism) temsilcileri daha çok eserin yapısı üzerinde duruyor ve ilgiyi okurdan ziyade metne yöneltiyordu. Bu sebeple, onların estetik anlayışı “özerk estetik” olarak da adlandırılmaktadır: “Edebiyatı edebiyat dışı her türlü hedeften ayrı görmek, edebiyattan ve yazardan özel bir bilgi ve sezgi beklemek özerk estetikçiliğın ilkesidir ki orijinalliğe, yaratıcılığa verdiği önemle özdeştir. Sanatı, yüksek edebiyatı yığın edebiyatından ayırmak bu görüşün doğal sonucudur” (Aytaç, 2016: 73).

“Sanat için sanat” anlayışına yakın olan bu kuramcılar (Eyhenbaum, R. Jakobson, Chklovsky vb.) edebiyatı dış unsurlardan soyutlama yoluna gider:

Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değilk, *dil karşısındaki tutumudur*. Rus Biçimcileri, şiiri diğerk düzyazı türlerden ayıran özelliği, dilin, alışkanlığı kıracak şekilde kullanılmasında; anlatı türünde de, özellikle olay örgüsünün yapısında

aranması gerektiğini söylemekle, yazınsallığı dış dünyadan ve toplumdaki bağımsız, biçimsel özelliklerde bulmuş oluyorlar (Moran, 1981:175).

Rus Biçimcilerinden Chklovski'nin "yabancılaştırma" kuramına yukarıda değindiğimiz için tekrar etme gereği duymuyoruz. Ancak bu anlayış doğrultusunda metni ele alan çalışmaların doğrudan metin-okur ilişkisine odaklandığını ve okurdaki yabancılaşmanın metnin alımlanmasında yazarın bilinçli bir tercihi olarak kabul edildiğini hatırlatmakta yarar görmekteyiz. Böylece Rus Biçimcilerinin metni incelerken o metnin okurdaki karşılığını da hesaba kattığını unutmamak gerekir.

Şiir dilinin kullanımı Rus Biçimcileri için çok önemli bir eleştirel ölçüttür. Edebî metnin kendisini incelemelerinin merkezine oturtan Biçimcilerin bu alandaki çalışmaları Prag Dilbilim Çevresi'ne, Fransız yapısalcılara ve göstergebilimcilere hatırı sayılır dayanaklar sağlamıştır. Rus Biçimcileri şiirin ayrıksılığını kanıtlamak için çeşitli kavramlara başvururlar. Standart dil-poetik dil, farklılaştırma, dönüştürme, algı sürecini uzatma ve otomatikleştirme bunlardan öne çıkanlardır. Chklovski, "Teknik Olarak Sanat" adlı makalesinde şiir dilinin standart dili dönüştürerek "otomatik algı"yı, diğer deyişle "alışkanlığı" kırdığından söz eder (Buna "yabancılaştırma" bağlamında yukarıda ayrıntılı olarak değinmiştik).

Öte yandan, şiir dili de kendi içinde dönüşerek bu kez "standartlaşmış şiir dili"ni yeniler. Böylece yine "alışkanlık" yani "otomatik algı" değişir. Prag Yapısalcılarında Roman Jakobson da yine aynı noktadan hareketle şiir dilini "standart dile yöneltilmiş örgütlü bir saldırı" olarak niteler. Yuri Tınyanov'a göre ise söz konusu saldırı üç şekilde gerçekleşir: 1. Standart dilin ses dokusunu bozarak 2. Söz dizimini bozarak 3. Standart dildeki kelimelerle sözlerin bütün bildirici anlamlarıyla yan anlamlarını etkili hale getirerek.

Bu arada şair, standart dili dönüştürürken başka bir şey daha yapar ki o da algı sürecini uzatmaktır. Bu da dilin dönüşmesine ya da farklılaşmasına paralel olarak nesnel dünyayla sözde o nesnel dünyayı dile getiren sanat nesnesi arasındaki ilişkinin kavranmasındaki zorluk ve aradaki bağın bulanıklaşmasıyla olur. Nesnelere algılayabilmemiz için geçen süre doğal olarak uzayacaktır. Algılama sürecinin uzaması başlı başına bir amaçtır.

Rus Biçimcilerinin hepsi de gündelik dilin bildirişim amacı taşımasına karşılık şiiri dilinin bu amaçtan uzak olduğu konusunda birleşirler. Simgecilerden Potebnia'ya ait olan “Şiir, imgelerle düşünmedir.” görüşü, Biçimcilerin, şiir dilinin kendi başına özerk bir anlamı olduğu görüşüyle çürütülmeye çalışılır. Biçimciler, şiirdeki seslerin dizede imgeyle her türlü ilişki dışında var olduklarını ve *özerk* bir dilsel işlev taşıdıklarını somut bir şekilde çözümlene uğraşına girişmişlerdir. Örneğin Jan Mukarovskiy'ye göre, iletişim dilinde (standart language) anlam (gösterilen) öne çıkar, şiirsel dilde (poetic language) ise gösterenin kendisi. Jacobson'un da aynı noktaya vurgu yaptığını görmüştük. Böylece anlamın geriye itilmesi ve eserdeki sözcüklerin salt kendilerini imlemesi (self referentially) aynı zamanda modern şiirin de iki önemli göstergesi durumuna gelmiştir.

Görülüyor ki, Rus Biçimcileri ve Prag Yapısalcılarının “edebîlik” ölçütü genel olarak “yabancılaştırma” ve “dilini kendine dönük olması” üzerine kuruludur. “Edebîlik, kendisinin dil oluşunun farkında olan dil demektir; başka bir biçimde ifade etmek gerekirse, yabancılaşmış, böylece okuyucu veya dinleyici için yeniden algılanabilir hale gelmiş bir dil demektir bu” (Eagleton, 2011: 77). Öyle görünmektedir ki, bugün çağdaş estetikçilerin de şiir ölçütlerinde en önemli dayanak noktalarından biri, şiir olarak sunulan metnin okuru yabancılaştıran, onun algısını sarsıcı nitelikte olup olmadığıdır.

Bu bölümün sonunda sıra, okur meselesinde en önemli dayanak noktalarımızdan biri olan okur tiplerine gelmektedir. Bir edebiyat eserinin yazarı veya şairi, metnini mutlaka bir veya birkaç okur tipine göre yazar. Hiç kimseye yazmadığını iddia eden bir kişi bile en azından kendi kendisinin okuru olmak durumunda olduğundan yine bir okuru hedef seçmiş olur. Bir şairin herhangi bir okuru düşünerek yazmadığı iddiası bu sebeple gerçeklikten uzak bir iddiadır. Ancak kısıtlı sayıda ve nitelikçe belirli seviyede bir okur grubuna hitap edebilir ve bu yaygındır da. Söz gelimi, Stendhal “Ben, en fazla yüz okur için yazarım. Hoşnut kılmak istediğim mutsuz, cana yakın, çekici varlıklar, asla ahlakçı ya da riyakâr değildirler; en fazla bir iki tane tanıyorum” (Manguel, 2013: 189) der. Aynı şekilde, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges de “Kendimizi hoşnut etmek, belki arkadaşlarımızı hoşnut etmek için yazıyorduk” (Barnstone, 2017: 164) diyerek hedefindeki okurları belirler. Bu şekilde düşünen bir sanatçı kitlelerin ilgisinden kaçındığını ve az ama değerli okurlarla yetinmenin kendileri için daha tatminkâr olduğunu vurgulamaktadır. Peki, okurun bir eserin yazınsallığını belirlemedeki payı nedir? Herhangi bir şair veya yazar eserini kaleme alırken okuru ne kadar düşünür ve

dikkate alır? Bu ve bunlara benzer türden soruların cevabı özellikle son yıllardaki kuramsal metinlerde bol miktarda ele alınmış ve neticede bugün karşımıza farklı okur algılayışları çıkmıştır.

Okur meselesine en çok zihin yormuş yazar ve araştırmacılardan biri olan Alberto Manguel, “İdeal Okur” başlıklı yazısında Alman şair Goethe’nin okurla ilgili bir tespitine yer verir. Buna göre, Goethe şöyle söylemektedir: “Üç tür okur vardır: Bir, yargılamaksızın keyfini çıkararak; bir üçüncüsü, keyfini çıkarmadan yargılayan; ortadaki bir başkası, keyif alırken yargılayan ve yargılarken keyif alan. Sonuncu sınıf, hakikaten bir sanat eserini yeniden üretir; üyeleri fazla değildir.”(2013: 190). Manguel, Goethe’nin bu sözüyle aslında kendisinin de üzerinde durduğu “ideal okur” a işaret ettiğini vurgulamak ister. Belirtmek gerekir ki, birazdan ele alacağımız okur kategorilerini ileri süren kuramcılar da Goethe’nin bu tasnifinden yararlanmışlardır. Biz, şairlerin hangi okuru düşünerek yazdığı sorusunu cevaplandırmaya çalışırken bugüne kadar bazı kuramcıların ortaya attığı okur tiplerini de dikkate alacağız. Bu yöntemle çalışmamıza kuramsal açıdan güçlü bir destek sağlanmış olacaktır.

Eleştiri kuramlarının tarihsel gelişimine kabataslak bakıldığında yazardan metne ve topluma oradan da okura doğru uzanan bir çizginin belirginlik kazandığı görülür. Umberto Eco, “Alımlama Göstergibilimi Üzerine Notlar” başlıklı yazısında eleştiri tarihinin ulaştığı son evreyi, yani yazar-metin-okur ilişkisinde okura daha büyük bir rol veren kuramların gelişimini oldukça aydınlatıcı bir şekilde özetlemiştir. Kendi geliştirdiği “örnek okur” da içinde olmak üzere farklı okur kategorilerinden söz eden Eco, eserin değerlendirilmesinde yorumlamayı ve okurun etkisini hesaba katan kuramsal yaklaşımları Aristoteles’i de işin içine dâhil edecek kadar geniş tutmuştur. Bu bölümün başlarında, “mimesis”, “mimetik anlatım”, “katharsis” ve “estetik uzaklık” terimlerini incelerken biz de Aristoteles’in şiir kuramının okurla ilgisi üzerinde durmuştuk. Bu sebeple, doğrudan yirminci yüzyıla gelerek okura doğru yönelen edebiyat eleştirisi tarihine yakından bakmak uygun olacaktır.

Yazar merkezli okumayı savunan “Niyetselciler”, metnin anlamının tamamen yazarda/şairde gizli olduğunu düşünmüşlerdi. Sainte Beuve ve Hirsch, bu anlayışın en bilinen temsilcileridir. Dolayısıyla, “Yazarın niyetini metnin anlamının kriteri olarak kabul ettiği için, Hirsch’in yorum anlayışı, ‘niyetelci’ (‘intentionalist’) olarak adlandırılmıştır” (Tatar, 1999: 16). Dilbilim, Göstergibilim ve Yapısalcılar metnin

dışına çıkmadan ve yazarın niyetinden bağımsız olarak yorum üretileceğini öne sürdüler. Marksist kuramın temsilcileri metnin toplum ve üretim ilişkilerini, Psikanalitik yöntemi benimseyenler Freud, Lacan vd. tıpkı “Niyetselciler” gibi yazarı merkeze alırlar. Onlar bir edebiyat metninin “rüya metni” gibi okunabileceği iddiasından yola çıkmışlardır.

Edebiyat kuramları nihayet yirminci yüzyılın ortalarından itibaren edebiyatın o zamana dek göz ardı edilen başka bir bileşenini, “okur”u dikkate almaya başlar. Bunda, *Edebiyat Nedir?* adlı kitabıyla Sartre’ın payını mutlaka belirtmek gerekir. Sartre, bu denemeler toplamında niçin ve kimin için yazıldığı soruları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu sorulara cevap ararken sanatın ancak başkasıyla ve onun aracılığıyla var olabileceği düşüncesinden hareket eden Sartre, okurun kaçınılmaz rolüne dikkat çeker. O, şöyle söyler: “Yaratış ancak okumada bütünlendiğine, sanatçı başladığı işi bitirme görevini bir başkasına bırakmak zorunda olduğuna ve ancak okuyucunun bilinci aracılığıyla kendisini yapıtının önemli bir ögesi olarak yakalayabildiğine göre, her yazınsal yapıt bir çağrıdır” (1982: 48). Bu satırların, metnin ortaya konuluşunda ve anlamlandırılmasında okuru ön planda tutan kuram ve görüşlere kaynaklık ettiği ortadadır. Sartre, sözünü ettiği çağrının, okuyucuların özgürlüğüne yönelik olduğunu ileri sürer. Yazar bu özgürlüğün yapıtını canlandırmasını beklemektedir (1982: 52).

İnsanın kendisi için yazması gibi bir şeyin mümkün olamayacağı düşüncesindeki Sartre, ne tür bir okura yazıldığı sorusuna da şöyle cevap verir: “İlk bakışta, kuşkuya yer yok: evrensel okuyucu için yazıyoruz; gerçekten de, daha önce gördüğümüz gibi, yazarın bekleyişi ilke olarak bütün insanlara yönelmiştir” (1982: 65). Buna karşın, ilkesel olarak bütün insanlara yönelmiş olsa da metin yalnızca ve kaçınılmaz olarak “bazı insanlar” tarafından okunacaktır. Sartre’a göre, ideal okuyucu ile gerçek okuyucu arasındaki bu boşluktan “soyut evrensellik” kavramı doğmuştur. Yazar, belirsiz bir gelecekte, şu anda elinde bulunan bir avuç okuyucunun sürekli olarak yinelenip gideceğini var sayar. Bu, tarihe karşı girişilmiş bir kavgadır.

Tzvetan Todorov, Sartre’ın bu eserinde en önemli yeri metin ile metnin seslendiği topluluk arasındaki ilişkinin aldığını öne sürerek onun temel olarak sosyolojik diyebileceğimiz bir edebiyat teorisi sunduğu görüşündedir. Bize göre, Todorov’un haklılık payı bulursa da Sartre’ın görüşlerini yalnızca sosyolojik bir bakışla sınırlamak doğru olmaz. Yazmanın okura yönelik bir çağrı olduğunu iddia eden, yazarla okur

arasında karşılıklı bir çabayı ön gören anlaşmadan söz eden, yazarın yapıtında boşluklar yaratarak okurun o boşlukları dolduracak bir devinim içinde olmasını bekleyen Sartre, okur merkezli eleştirinin bir ön taslağını hazırlamış gibidir. Nitekim Şârâ Sayın, *Metinlerle Söyleşi*'de, Sartre'ın edebiyata bu tür yaklaşımıyla kendimizi alımlama estetiğinin tam ortasında bulduğumuzu söyler (1999: 43).

Metnin anlamlandırılması sürecinde ibrenin okura kaymasında özellikle Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da ortaya koyduğu yeni bir "yorumcu fenomenoloji"nin etkisi göz ardı edilemez. Anlama sürecinin "kilitli bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı ortaya çıkarmak" olmadığını söyleyen Heidegger'e göre, "Bir şeyin bir şey olarak yorumlanması, bizim şeyleri 'bizatihi' değil, bizim kendi dünyamıza özgü anlayışımızla bir şey olarak görmemizdir" (Aytaç, 2016: 135). Heidegger'in, anlamayı yorumlamakla özdeşleştiren felsefesi edebiyatla ilgilenen herkese ama özellikle de kuramcılara yeni bir kapı açmıştır. Aşağıda ele alacağımız isimler edebiyat eserini tamamlayan ve onu anlamlı kılan unsurun okur olduğu varsayımından hareket etmiş ve ona hiç olmadığı kadar önemli bir yer vermişlerdir.

İtalyan yazar, eleştirmen ve sanat tarihçisi Umberto Eco, edebiyatta göstergebilimsel çalışmaların boyutlarını genişletmekle kalmamış, ayrıca her yazının bir okura sunulmasından hareketle yazar-eser-okur ilişkisini de problematize ederek önemli sonuçlara ulaşmıştır. Eco'nun yaklaşımının kuramlar tarihi içindeki yeri "alımlama göstergebilimi" başlığı altında ele alınmaktadır. Eco'nun özellikle *Lector in Fabula* (*Anlatıdaki Okur*-1979) ve *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* kitabında okuru iki sınıfa ayırdığı görülür, bunlar "örnek okur" ve "ampirik okur"dur. Çalışmamızda zaman zaman, şairlerin hitap ettiği okur kesimini belirleyebilmek amacıyla bu sınıflamayı kullanacağımız için her iki okur tipinin tanımına göz atmamız gerekmektedir.

Eco, okurların aynı düzeyde duran statik varlıklar olmadığı gibi aynı konumda da olmadıklarının altını çizerek. Bir anlatı metnini kat etmenin iki yolu olduğunu öne süren Eco'ya göre,

Metin her şeyden önce haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini bilmek isteyen birinci düzey okura yöneliktir. Ancak metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey okura da yöneliktir (1995: 35).

Burada, tek tip bir okur yerine metni yorumlama kabiliyeti farklı olan birden fazla okurdan söz edilmektedir. Metni eline alan okur, kendisine sunulan imkânlarla göre ya okuma işini çarçabuk bitirmek ya da bu süreci uzatarak daha doyurucu bir okuma deneyimi yaşamak isteyecektir. Yazar, metnini her ikisine de cevap verecek şekilde kurgular. Bu bağlantıdan yola çıkan Eco “ampirik okur”u şöyle tanımlar:

Bir öykünün Örnek Okuru, Ampirik Okur değildir. Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka herhangi biri... Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur, çünkü çoğunlukla bu okur, metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır (Eco, 2013: 20).

Buna karşılık, “örnek okur” daha farklı, metne angaje ve ondan üretime yönelik olarak faydalanan bir kimlikle çıkar karşımıza:

Derin bir üzüntü yaşadığınız bir sırada, bir komedi filmi gördüyseniz, kişinin böyle bir durumda eğlenmesinin çok güç olduğunu bilirsiniz; bununla da kalmaz, aynı filmi yıllar sonra yeniden görüp, gene gülemeyebilirsiniz, çünkü her görüntü size ilk deneyiminizdeki üzüntüyü anımsatacaktır. Belli ki, ampirik seyirciler olarak filmi yanlış bir biçimde “okumaktasınızdır”. Ama neye göre yanlış? Yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci tipine göre gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirciye göre. Bu tür seyirciye (ya da bu tür kitap okuruna) Örnek Okur adını veriyorum. Metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi (21).

“Örnek okur”u “ampirik okur”dan ayıran belki de en önemli nokta şu cümlede yer alıyor: “kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirci [ya da okur]”. Bu, metnin yazar tarafından özellikle kapalı, Eco’nun *Açık Yapıt* kitabında ifade ettiği şekilde söylersek, “yoruma açık” olarak kurgulanmasıdır. Öyleyse anlamını veya anlamlarını kolay ele vermeyen, bunun için okurun bilgi ve birikimini harekete geçirmesini bekleyen yazar “örnek yazar”, bu türde yazılmış bir metni yorumlamaya hazır ve istekli okur ise “örnek okur”dur.

Öte yandan, yukarıda yaptığımız alıntıda bir diğer önemli nokta ise Eco'nun, üreten-alımlayan ilişkisinden ziyade üretilen (metin)-alımlayan (okur) ilişkisini ön plana almasıdır. Bu, elbette Eco'nun eleştirel çalışmalarının metni önceleyen göstergebilimsel yöntemle başlayıp yine bu alanda yoğunlaşmasıyla doğrudan ilgilidir. Ancak daha önemlisi, onun, nesnel sonuçlara ulaşmak için metnin niyetini (“*intentio operis*”) yazarın niyetinden (“*intentio auctoris*”) daha önemli görmesidir.

Umberto Eco'nun *Açık Yapıt*'ı ise metnin anlamlandırılmasında okurun rolünü ve alabildiğine geniş yorumlama gücünü yadsıyamayacağımız gerçeğini savunmaktadır. Öyle ki, okur bir noktada sanatçıyla birlikte yapıtın yaratıcısı durumuna gelir. Yazar, çoğu zaman bu terimi yine ona yakın bir başka terim olan “hareketli yapıt” ile birlikte kullanır. Eco'nun kendi cümleleriyle bu konuyu şu şekilde özetleyebiliriz. “1) ‘Açık’ yapıtlar hareket ettikleri ölçüde, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder;” (2016: 93). Eco'nun burada hem yapıtı hem de okuru son derece dinamik bir yapıda kurguladığı görülmektedir. Aynı zamanda bir yazar-metin-okur işbirliği de varsayılmaktadır. “2) daha geniş bir çerçevede {türler içinde bir alt tür olarak “hareketli yapıt” anlamında} fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatapın keşfetmesi gereken ve tüm uyaranların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına “açık” yapıtlar vardır” (93). Burada da metnin kendi içinde var olan boşluklarla okura sunulduğu ve bu boşlukların okur tarafından, yine metinden hareketle keşfedilerek doldurulmasından söz edilmektedir. “3) *her* sanat yapıtı, gerekliliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel *icrayla* yapıtı yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır” (2016: 93).

Fark edileceği gibi Eco, bütün sanat yapıtlarının, yani yoruma açık olarak kurgulandığı düşünülmemeyenler de dâhil, bir yönüyle okurun yorumlama stratejilerine “açık” ve elverişli olabileceğini vurgulamaktadır. Çünkü sanat olayında birincil rol artık yazarda değil, metni alımlayan okurdadır. Yazar, artık kendisinden çıkmış olan bir metnin nasıl yorumlanacağını okura dikte edemeyeceği gibi yapılan yorumların yanlış, eksik, hatalı vb. olduğunu öne sürmekte de haksızdır. Nitekim Riffaterre ve Ricoeur gibi eleştirmenler bunun yanlışlığını vurgularlar. Ricoeur'nun izinden gidersek, “Yazılı söylemle birlikte, yazarın niyeti ile metnin anlamının uyumu sona erer. [...] Artık metnin söylediği şey, yazarın metni yazarken kastettiği şeyden daha fazlasını ifade

eder” (2019: 44). Bu görüşlerin meseleye okur merkezli bir perspektifle yaklaşan kuramcılarının tezlerini desteklediğine şüphe yoktur.

Okur merkezli kuramların ve onların okur tasniflerinin birbirlerine çok yakın, arada çok az farklılık taşıyan karaktere sahip olduğunu belirtmiştik. İşte Eco’nun *Açık Yapıt*’ta öne sürdüğü düşüncelerle “örnek okur” teriminin aynı tarihlerde gündeme gelen Alımlama Estetiği kuramıyla iç içe olduğunu görürüz. Alımlama Estetiği’nin iki önemli temsilcisi Hans Robert Jauss ile Wolfgang Iser’dir. Konstanz Okulu üyeleri olarak da bilinen iki bilim adamı, özel olarak metnin alımlanma sürecine eğilmiştir. Yirminci yüzyılın ortalarına gelindiği halde edebiyat kuramlarının hâlâ okura gereken önemi vermediğini, onun işlevini görmezden geldiğini düşünen Jauss’a göre “Yazınsal yapıt öncelikle okura seslenir” (2014: 286).

H. R. Jauss, edebiyatın okurdaki alımlama ve etki boyutuna, aynı zamanda okurun üretkenlik işlevine dikkat çeken ilk isimdir. “tarihsel sübjektiflik” ilkesinden hareket eden Jauss, yazar-eser-okuyucu üçgeninde okuyucuyu yalnızca pasif üye ya da salt tepkiler zinciri olarak değil, tarih oluşturan enerjinin ta kendisi olarak nitelendirir: “Yazar, yapıt ve okurun (dinleyicinin, izleyicinin) oluşturduğu bu üçlemede, okur tepki göstermekten başka bir şey yapmayan basit bir öge değildir; o da sırası geldiğinde tarihin yaratılmasına katkıda bulunan bir enerji geliştirir” (2014: 287). Jauss’un bakış açısını farklı kılan bir özellik, onun tarih içinde bir okur silsilesinin yarattığı anlamdan, kendi deyişiyle bir “alımlamalar zinciri”nden (2014: 288) söz etmesidir. Bu da onun konuya edebiyat tarihi perspektifinden bakıyor oluşundan kaynaklanır.

Iser ise “anlamları olduğu gibi yeniden kurgulanan özler değil, okuma süreci içinde, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin ürünü olarak niteler” (Aytaç, 2016: 387). Roman Ingarden’in “somutlaştırma” metodundan hareket eden Iser, “örtük okur” tanımı ile metnin anlamlandırma sürecine dair perspektifini ortaya koyar. Iser’e göre,

Her metin zorunlu olarak bizi bir okuma edimine iletir çünkü her metnin kendi düzenleniş biçimi içinde, kendi alımlanmasının koşulları yatar. ... Metin içinde okumanın bir ön yapılandırılması yatar. Iser, anlamı da estetik etkiyi de metnin verileri olarak kabul etmez; bu özellikler yazınsal bir metnin beklediği, istediği bir karşılıklı etkiden yani metin ile okur arasındaki etkileşimden doğar. Bir yazınsal metnin var olma koşulu ve

tarihsel sürekliliği kendi içinde yatan gücüllüklerin okurlar tarafından ortaya çıkarılmasına bağlıdır (Rifat, 2008: 44).

Mehmet Rifat, bu noktada bir ayrıntıya dikkat çekerek burada önemli olanın okurların yazınsal metinleri okuyarak anlamları dönüştürmesi değil okurun algılama biçimini yönlendirecek olan ve metnin kendi içinde yatan özelliğın ne olduğunu bulmak olduğunu hatırlatıyor (44). Çünkü Iser'e göre, bir okuma edimi, metnin belirsiz, örtük eğilimlerini, gücüllüklerini ortaya çıkarmak demektir. Bu belirsizliği, bu kapalılığı ortaya çıkaracak olan da metin ile okur arasındaki ilişkidir (Rifat, 2008: 44).

Dikkat edilirse, Iser'in "örtük Okur"u, Umberto Eco'nun da iddia ettiği gibi, Eco'nun "örnek okur"una çok benzemekte ancak bazı ufak farklılıklarla ondan ayrılmaktadır. Eco da bu farklılığa dikkat çekerek şu değerlendirmede bulunur:

Iser için okur, 'Metnin çok sayıdaki potansiyel bağlantılarını açığa çıkaracak bir okurdur. Bu bağlantılar, metnin hammaddesini işleyen zihin tarafından yaratılır, ancak metnin kendisi değildirler-çünkü metin yalnızca cümlelerden, beyanlardan, bilgilerden vb. oluşur... Bu etkileşimin metinde yeri yoktur, ancak okuma süreci aracılığıyla gelişir. Bu süreç, metinde biçim verilmemiş olan, ancak o metnin niyetini temsil eden bir şeye biçim verir.' (2013: 30).

Kısacası, Iser'in "örtük okur"unda öncelik, metni işleyecek ve yorumlayacak olan okurdadır. Eco'nun "örnek okur"undan da en çok bu noktada ayrışır. Zira Eco'nun alımlama stratejisinde metin okurdan daha önce gelir. "örnek okur", metnin göndermeler ağı içinde kalarak yoruma ulaşır, ne kadar üst düzey olursa olsun metnin sınırları içinde durur. Iser'de metin daha dural, buna karşılık, "örtük okur", görece daha geniş bir hareket serbestisi içinde metni yorumlayan ve tamamlayan kişidir. Bir başka deyişle, "örnek okur" metindeki incelikleri kavrar ve anlamlandırır, "Örtük okur" ise o anlam inceliklerini kendisi yaratır. Nitekim Yılmaz Özbek de alımlama sürecinde metin ve okur arasında başlayan ilişkide metnin yaratıcısının artık herhangi bir yönlendirmesi olmadığı ve her okurun kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak metinle hesaplaştığının, ona ruh ve anlam verdiğinin altını çizer.⁹

⁹ Bkz. Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.

Iser'in "örtük okur"u, aslında alımlama kuramının bir başka temsilcisi Roman Ingarden'in "boşluklar" kavramına dayanmaktadır. Bir edebiyat eserinde belirlenmemiş alanların varlığından söz eden Ingarden, bu "boş alanlar"ın okur tarafından doldurulması gerektiğini ileri sürer. Şiir, edebî türler arasında bu tarz "boşluklar"ı en fazla kullanan türdür: "Şiirde bilindiği gibi, düzyazıya oranla belirlenmemiş yerlerin çok oluşu okurun boş anlam alanlarını doldurmada katkısını artırır" (Sayın, 1999: 49). İşte okur, henüz bir iskelet halindeki metnin boşluklarını doldurarak onu tamamlamış olur. Bunu yaparken onu harekete geçiren itki ise yine kendisinin "beklenti ufku"dur. Şara Sayın'a göre, okurun kendi deneyimleri, içinde yaşadığı ortam ve tarihsel dilim ile doğru orantılı olan "beklenti ufku" sürekli değişmektedir. Ancak aynı değişkenlik metnin kapsadığı göstergeler ve dolayısıyla metin için de geçerlidir. Alımlama estetiği bu veriler ışığında şunu söylemek ister: "Yapıt-okur ilişkisi bir süreçtir, yapıtın içinde oluştuğu tarih boyutunu dışarıda bırakamaz, ve anlam, okurun 'ufku' ile, yapıtın içinde oluştuğu ve göstergelerin de içerdiği tüm bağlamı kapsayan 'tarihsel ufku'n birbirleriyle kaynaşmaları sonunda oluşur" (Sayın, 1999: 52).

Bu iki okur tipinin ("örnek okur" ve "örtük okur") yanına ekleyebileceğimiz bir başkası da Riffaterre'in "üst okur"udur. Şiirde şair-okuyucu veya söyleyen-dinleyen ilişkisi üzerinde çokça duran Riffaterre, özellikle okurun donanımı ve kimi konulardaki farkındalıklarıyla metni anlamlandırma çabası üzerinde durmuştur. Ona göre, okurun kişisel tecrübeleri ve ilgi alanları ile şiirdeki sözcüklerin birbirini tutması önemlidir. Okurun yorumlama gücü burada başattır: "Riffaterre'e göre, şiiri okuyan bir kimse her sözcükte kendi kişisel deneyimlerini anımsamaz ve gerçekte doğrudan ilişki kurmaz. Şiirdeki sözcükler, ancak şiirdeki bağlamın çağrıştırdığı imgesel kavramlarla bağıntı kurar. Bu yüzden şiir özel bir yorumlamayı gerekli kılan bir olgudur" (Özünlü, 2001: 84). Buradan Riffaterre'in "üst okur"una varılır. Bu terim, Eco'nun "örnek okur"undan ufak farklarla ayrışır. Mehmet Rifat, "üst okur"u, diğerleriyle de mukayese ederek şöyle açıklar:

...Bu sapmaları belirleyecek okur da, öznelliğe ve rastlantısallığa düşmeyecek güçte olan bir *üstokur* olmalıdır Riffaterre'e göre. Yani bir ortalama okur değil de, bütün olası okumaların toplamını gerçekleştirebilecek bir okurdur burada söz konusu olan. Böylece bir metinde bir ögenin anlam yaratabilmesi için, böyle bir *üstokur* tarafından algılanması gerekmektedir. Umberto Eco'nun *örnek okur* kavramı da bir

bakıma Riffaterre'in *üstokur* kavramıyla kesişir, çünkü gerek *üstokur* gerekse *örnek okur*, yazınsal olguyu var eden sürecin ayrılmaz, zorunlu bir parçasıdır (Rifat, 2008: 72).

Hans-Georg Gadamer, metnin alımlanmasında okuru önceleyen tavrıyla “yorumsamacılık” olarak bilinen okur merkezli yöntemin en önemli kuramcılarındandır. *Hakikat ve Yöntem (Wahrheit und Methode)* adlı kitabında, Hirsch'in yazar merkezli okuma önerisine eleştiriler yönelten Gadamer, okur ile metin arasındaki alışverişi tıpkı Eco ve Iser'de olduğu gibi ön planda tutarak okura metni yorumlama noktasında geniş bir özgürlük alanı açar. Onlardan ayrılan tarafı ise bu özgürlüğün sınırını okurun önyargılarını kapsayacak şekilde genişletmesidir. Peki, bu önyargılar neleri içerir? Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*'de bu soruya şöyle cevap veriyor: “Geçmiş olduğu kadar bugünü de içeren geleneğin belirlediği, yönlendirdiği, olumlu [...] ön yargılar aracılığıyla metne yaklaşarak geçmiş ile bugün, metin ile okur arasında bir köprü kurabilmek ve böylece anlama sürecinin ilk adımını atar” (2009: 278).

Bununla beraber, Gadamer'in okura biçtiği bu özgürlük rolünün yine de metinden bütün bütüne bağımsız olmadığını, tersine, metinle karşılıklı bir söyleşiye bağlı olduğunu hatırlamak gerekir. Okur, Gadamer'in deyişiyle “ortak anlama katılmalı”dır. Dolayısıyla Gadamer'in varsayımında okuru, yazar ve metin ile birlikte sanat olayının bileşenlerinden biri, fakat göz ardı edilmemesi gereken bir bileşeni olarak görürüz. Anlama sürecini “etken ve edilgen öğeler arasında değil her ikisi de özgür ve eş değerde iki özne arasında gerçekleşmesi olanaklı bir süreç” (Sayın, 1999: 13) olarak gören Gadamer, aynı zamanda kendi çağına değin dikkate alınmayan bir olguyu, “okurun ön yargısı”nı bu sürece dâhil eder. Fakat bu ön yargı neleri içerir ya da nelerden muaftır? Gadamer'e göre, metin ile okur arasında bir söyleşi olan okuma ediminde yorumcunun yani okurun metne yaklaşımını koşullandıran bir “çevren” vardır. Geleneği, tarihselliği, okurun dünya görüşü, toplumsal yaşantısı gibi pek çok unsuru içinde barındıran bu “çevren”, anlama/alımlama sürecinin ilk adımını oluşturur. Buna göre, “Okur, kendi çevrenine koşut bir ‘okuma davranışı’ içine girer, yani metne yaklaşımındaki tutumunu-örneğin bir metne ilgiyle yaklaşımını ya da bir yana atmasını-okurun çevreni belirler” (Sayın, 1999: 15).

Konunun dışına çıkmamaya gayret ederek şunu da söylemelidir ki, Yorumbilim felsefesinin öncü ismi olan Gadamer özellikle insani bilimlerde bilginin kesinliğini

sorgulaması ve anlamlandırma sürecinde de okurun ön bilgisini ya da ön yargısını dikkate alması yönüyle okur merkezli kuramların da yol açıcısı olmuştur. Onunla birlikte, yapıtın anlamının mutlak surette yazarın ona yüklediği anlamla sınırlanamayacağı görüşü kabul görmeye başlamış, yorumlama sürecinde okurun konumu güçlenmiştir.

Roland Barthes'ın okura ilişkin saptamalarından söz etmek gerekir. Barthes, yaşamının son yıllarında yayımladığı yazılarla giderek okur merkezli bir eleştiriye yönelmiş ve özellikle “Yazarın Ölümü” ve *S/Z* gibi yazılarıyla anlamın üretim sürecini metin-okur iletişiminde ve okurda aramıştır. Barthes'ın, herhangi bir metni okuyup değerlendiren kişiyi aynı zamanda o metnin yaratıcısı olarak görmesi Gadamer, Iser ve Eco'nun tarif ettiği bir okura denk düşer.

Barthes, metinleri yorumlayan ya da çözümleyen göstergebilimciler ile yazın eleştirmenlerini, yayımlanmış bir yapıt üstüne konuşan araştırmacılar ya da üniversite öğretim üyeleri olarak değil birer yazar olarak görmek ister. Bir metin üstüne konuşan kişinin de yeni bir metin yarattığına ya da yaratması gerektiğine ve ancak böyle var olabileceğine inanır (Rifat, 2008: 23).

Şair-şiiir-okur ilişkisinde okurun rolü söz konusu edildiğinde hiç şüphesiz yukarıda ele aldığımız isimlere başkaları da eklenebilir. Örneğin, *Is There a Text in This Class* adlı çalışmasında Stanley Fish, anlamın okur veya metin tarafından değil, bir “yorumlama cemaati” (“interpretive communities”) tarafından üretildiğini ileri sürer. Metnin okuru yönlendirdiği görüşünü reddeden Fish, söz konusu yorumlama cemaatlerinin metni yeniden oluşturduğunu da iddia eder. Böylece okurun hareket ve özgürlük alanı alabildiğine genişlemiş olur. Bu yaklaşım okur merkezli kuramın boyutlarının nerelere kadar gidebileceğinin ipuçlarını da bize sunmaktadır.

Aynı şekilde Yapıbozumcu ekolün temsilcileri de bir şekilde okuru kendi eleştirel anlayışının içerisine dâhil etmişlerdir. Onların okur merkezli olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmalı olsa da bize göre Paul de Man ve Jack Derrida gibi yapıbozumcular, okuru önceleyen yorumsamacı kuramları bir aşama daha ileriye götürmüşlerdir. Her iki ismin de temel hareket noktaları olan “difference” (Türkçede “Farklılık” olarak yerleşmiştir) felsefesi okurun çağrışımlarına göre yol alır. Derrida'ya

göre, “bir göstergenin anlamı okuyucusuna göre değişir” (Uçan, 2018: 71). Anlamın sınırlandırılmaması ise okurun yorumunun ön plana çıkması demektir.

Berna Moran, edebiyat kuramlarının okura doğru yönelmesini modernist edebiyatın okura bakışı ile ilişkilendirir. Ona göre, “modernist edebiyat okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekân ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet eder” (1999: 240). James Joyce’tan Kafka’ya, Faulkner’dan Beckett’e pek çok yazar, şair ve romancı az veya çok “eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir” (1999: 241). Bu sebeple, yorumsamacılıktan alımlama göstergebilime ve yapıbozuculuğa kadar yeni kuramlar da metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık vermeye başlamıştır.

Sonuç olarak, şiirin de bütün sanat dalları gibi örtük veya açık bir muhatabının olduğu, “okur” adı verilen bu muhatabın ise şiiri yorumlama/alımlama ediminin kişiden kişiye, toplumdaki topluma ve çağdan çağa değişebileceği görülmektedir. Ancak her durumda, okur olmadan şiirin bir anlam ifade etmeyeceği anlaşıldığı gibi, zaman içerisinde – özellikle son yarım yüzyıl içinde- okurun şiiri bütünleyen hatta onu yeniden var eden bir kimliğe sahip olduğu fikri tartışılır hale gelmiştir. Okur merkezli kuramlarda şiirin alımlayıcısına biçilen rol, günümüzde yalnızca şairin ya da metnin niyetini anlama veya açığa çıkarma çabasından ziyade kendi niyet ve önyargılarını da işin içine katarak şairle ortak bir metin üretimine katılan yaratıcı bir okurluktur.

Bu bölümde ele aldığımız kuramcıların okura yönelik tasniflerinden çalışmamızda zaman zaman yararlanılacaktır. Böylece şairlerin ne tür bir okura hitap ettiğini sorgularken, yine onların kuramsal yazılarından ve şiirlerinden elde ettiğimiz verileri bu kuramcıların tasnifleri çerçevesinde daha temelli bir biçimde değerlendirebileceğiz.

1.2. Batı Edebiyatında Şair- Okur İlişisine Tarihsel Bir Bakış

Bu bölümde amacımız, Batı’da yüzyıllar boyunca farklı karakterde sanat icra etmiş, farklı akımlara mensup ya da o akımlardan bağımsız birbirinden farklı şairlerin hepsinin okura bakışını incelemek değildir. Bu şairlerden en önemlilerinin, edebiyat tarihlerinde yer bulmanın dışında bütün bir Batı şiirini yönlendiren, kalıcı izler bırakmış şairlerinin de hepsini incelememiz mümkün olmayacaktır. Bunlar ayrı ve kapsamlı bir çalışmanın konularını oluşturur. Burada yapmak istediğimiz ise bazı Batılı büyük şairlerin okur

konusundaki tepkilerini, Avrupa’da öne çıkan sanat akımlarının etkisinde yazmış olan şairlerin okura yaklaşımlarını birkaç örnekle değerlendirmek ve böylece çalışmamıza da bir altyapı ve bakış açısı kazandırabilmektir.

Batı’da, geçmiş yüzyıllardan bugüne kadar şairlerin okura yaklaşımı incelendiğinde şiirin, okurun varlığına sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Antik Yunan’dan beri şairin ressam, heykeltıraş, tiyatrocü ve diğer tüm sanatçılar gibi, okura bir şekilde hizmet eden dolayısıyla onu ön plana alan bir anlayışla yazıldığı söylenebilir. Aristoteles ve Platon başta olmak üzere önemli filozoflar şu konuda görüş birliği içerisindedir: Şiir, şairin kendine dönük bir uğraşı olmaktan çok topluma yönelik bir uğraştır. Dolayısıyla “Şiirin işlevi nedir?” sorusunun cevabı da topluma hizmet etmek, fayda sunmak olacaktır. Bu, sadece şiirde değil sanatların pek çoğunda genel kabul görmüş bir anlayıştır aslında. Sanatın topluma dönük olması şiir bağlamında da uzun asırlar boyunca genel kabul görmüş bir olgudur.

Sanatın sırf sanat için yapıldığı düşüncesi, şiirde kendini toplumdan soyutlamış ve okuru fazla önemsemeyen bir şair tipini ancak 19. yüzyıldan itibaren yani modern zamanda ortaya çıkarmıştır. Bunun dışında, tarihte zaman zaman okurdan kopuk şairler çıksa da azınlıkta kalmakta, esas okura bir şeyler sağlayabilmek düşüncesi şairin ana ilkesi olmaktaydı. Örneğin şair Horatius (M.Ö 65-8), şiir formunda yazılmış bir mektup olan *Ars Poetika*’da sanatın, biri zevk vermek ve diğeri de eğitmek olmak üzere iki ana işlevi olduğunu ileri sürmüştü. Ona göre, bir eser okuru hem eğitir hem de ona zevk verirse iyi bir eser olacaktır. Şair de en çok buna dikkat etmelidir:

O ki faydayla zevki birleştirerek tüm oyları alır

Okuyucuyu hem keyiflendirir hem de uyarır (2016: 29).

Horatius’un bu görüşleri, çok uzun süre Batı’da genel ilke olarak kabul görmüştür denebilir. Berna Moran, eğitmek ve zevk vermenin birlikte uzun süre sanatın ilkesi olarak kabul edildiğini hatırlatır:

İyi bir eser hem zevk verecek hem de eğitecektir. Rönesans’ta ve Neo-klasik çağlarda da bu iki işlev şart koşuluyordu. Söz konusu zevk ne kadar ince ve yüce olursa olsun sanatın tek amacı olarak ileri sürülürse, bu amaç sanatın önemine yakışmayacak kadar ciddiyetten yoksun, önemsiz bir amaç olurdu. Onun için sanatın sadece zevk verici ya da

eğlendirici olduğunu savunanlar çok azdı. Eğlendirerek eğitmekti sanattan beklenen (1981: 26).

Platon ve Aristoteles gibi Antik Yunan filozofları da bu düşünce üzerinden şairleri değerlendirmişler, onların topluma, insanlığa şiir yoluyla ne kazandırdığı, onlara hangi yolla ve ne derece yararlı olduğu soruları etrafında birtakım tartışmalar yürütmüşlerdir:

Edebiyatın sadece bir güzellik sorunu olmadığı, okuru ve toplumu etkileyeceği ve bu etkinin yararlı olması gerektiği düşüncesi biliyoruz ki Platon'dan bu yana süregelmiştir. Sanatın yararsızlığına hatta zararlı olduğuna inananlara karşı edebiyatı savunmak zorunda kalanlar genellikle edebiyatın ahlaki yönü üzerinde durmuş, insanları eğitici rolünü belirtmişlerdir (Moran, 1981: 68).

Bu konuda, genelde sanatın, özelde şiirin işlevi konusunda Platon ile Aristoteles arasındaki görüş farklılığı dikkati çeker. Yukarıda bu konuya değindiğimiz için tekrar ele almıyoruz. Fakat Batı'da sanatın işlevi ve dolayısıyla sanatçının okurla münasebeti konusunda yapılan bazı tespitler Aristoteles'in yararcılık ilkesinin uzun bir süre geçerliliğini koruduğuna işaret etmektedir. Söz gelimi, Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* adlı çalışmasında, Ortaçağ Avrupa'sında sanatın okura hem bir şeyler öğretme hem de zevk verme amacıyla icra edildiği üzerinde durur. Shiner'a göre, Batı'da sanatçının aynı zamanda “zanaatçı” olmaktan kurtularak özerkliğini ilan etmesi 19. yüzyıl ortalarını bulur. Modernleşmeyle birlikte artık sanat terimi bağımsızlaşmış, yararcılık ilkesinden uzaklaşarak tek başına estetik bir uğraşın ifadesi haline gelmeye başlamıştır (2004: 38). Söz konusu ayrışmanın gerçekleştiği tarihe gelmeden önce Batı'da kendine has sanatsal yaratımlarıyla öne çıkan bazı şairler ve şiir akımlarından bahsetmek daha uygun olacaktır.

Batı'da, 13. Yüzyılda ortaya çıkan ve şiirde lirik bir anlayışa sahip olan “Tatlı Yeni Üslup” şairlerinin en belirgin özelliği bilhassa elit kesim için yazmalarıdır. Çünkü onlara göre şiirin hem üretene hem de alıcısı için vazgeçilmez olan aşk, yalnız soylu ruhlarda ortaya çıkar:

Yeni Üslup'ta dinsel bir yaklaşım, neredeyse bir tapınma, sevilen kadın aracılığıyla Tanrı'ya ulaşma arzusu vardır. *Bu şairler yeni bir entelektüel ve şehirli elitin içinde yer alırlar; şiirlerini bu topluluk için, o toplumdaki*

eğitimli genç kadınlar, belki de daha çok birbirleri için yazarlar. Görüldüğü kadarıyla, şiiirlerinin bu elit dışındaki insanlarca anlaşılabilceğine pek ihtimal vermezler. Özellikle aşkın özünü tanımlamaya çalıştıkları şiiirlerin “kitlelerce” anlaşılmasını beklemedikleri ortadadır; çünkü bu şiiirlerde zaman zaman daha önce hiçbir lirik şairin başvurmadığı bir entelektüel göndermeler ağıyla karşılaşırız (Goldin’den alıntılan: Kemal Atakay, 2004: 77).

Dante’nin *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedyası*, bu şiiir anlayışının manifestosu olma özelliği taşımaktadır. Yitirdiği sevgilisi Beatrice’nin peşinden öte dünyaya açılan şair cennet, araf ve cehennem’i gördükten sonra Tanrı’ya ulaşmanın peşindedir. Sevgilinin fiziksel varlığı onun için önemini kaybetmiş olup, ruhsal bir olgunlaşma sürecine girilmiştir. Akımın Dante dışındaki diğer şairlerinde de benzeri şekilde işleyen bu olgunlaşma sürecinin anlatımı okurun daha önce alışık olmadığı bir tarzdadır:

Guinizelli’nin başlattığı ve Cavalcanti ve öteki şairlerin sürdürdükleri şey yeni bir lirik retoriğinin oluşturulması olarak görülebilir. Bu şairler, bir şiiiri kurmanın ve sevgiyi tanımlamanın yeni yollarını bulmak için kendilerinden önce çok az yararlanılmış kaynaklara-Aristoteles’in, İbn Rüş’ün yazıları, bilimsel metinler, özellikle tıp metinleri-yönelirler. Geleneksel imgeleri, söz gelimi değerli taş kitaplarından alınan imgeleri bile yeni bir anlayışla donatır, bu yeni çerçeveye oturturlar. Saraylı aşkın anlatımına bir nesnellik yanılması ve kozmik bir derinlik kazandırmayı; sevgi gibi içsel bir deneyimin bilimsel ve evrensel bir çerçeve içinde dile getirilebileceği izlenimini vermeyi amaçlarlar (Goldin’den alıntılan: Kemal Atakay, 2004: 78).

Öte yandan, sözü edilen şairlerin aşkta ve şiiirdeki bu seçkin tutumu dönemin izlerçevesi ve hatta şairleri tarafından bile yadırganacak, Toskanalı şair Bonagiunta da Lucca onları bir şiiirinde şu dizelerle eleştirecektir:

*Herkesi aşırıyorsunuz giriftlikte
Kimse yok sizi açımLAYabilecek,
O kadar anlaşılMAZ sözleriniz,
Ve tuhaf geliyor insanlara
Bologna’dan gelse de anlamı*

Bilimin kaynaklarıyla yazılması şiirin. (Atakay, 2004: 78)

Okurlar tarafından anlaşılacakla itham edilen bu seçkin şairler içinde Dante, çağlar aşan ve ölümsüzlüğe ulaştığı düşünülen tek şair olmuş, diğerleri onun epey gerisinde ve gölgesinde kalmışlardır. Dante'nin bu başarısında şiirin lirik bir karakter taşımasının etkisi yadsınamaz. Lirik şiirin “modern” karakteri üzerinde ilk bölümde durduğumuz için tekrar tartışma gereği duymuyoruz ancak lirizmin, bir şairin kalıcı olmasında önemli bir etken olduğu iddiasını doğrulayan bir örnek olarak Dante'nin varlığı önemlidir.

Lirik şiirin etkisi altında yazan Batılı şairler arasında 19. yüzyıl Romantiklerini özellikle de Alman ve Fransız Romantiklerini anmak gerekir. On sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıla değin uzanan süreç boyunca Keats, Wordsworth, Byron, Shelley gibi İngiliz romantikleri; Almanya'da Schiller, Hölderlin, Heine; Fransa'da Lamartine, Alfred de Musset, Nerval; İtalya'da Leopardi'nin isimlerini sayabiliriz. Bunlar ve daha başka romantik şairler de okur meselesini öncelikli bir konu olmaktan çıkartıp şiiri, duyguların dile getirilmesi olarak anlamışlardır. Lirik duyarlık bu bakışın sebeplerinden biridir. Romantik şiir Fransa'ya, Mmde Staél'in Alman edebiyatından yaptığı çeviriler ve de kendi şiirleri aracılığıyla bir tür lirik şiir olarak girmiştir. Bu sayede dönemin Fransız yazınında lirik şiir üstüne araştırmalar başladığı görülür.

Batı edebiyatında şairlerin okura yönelik bakışı Romantiklerle birlikte ciddi bir değişime uğramıştır. Bu değişimi, Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'de şöyle ifade eder:

Romantik sanat anlayışında ilk defa ortaya çıkan bir şey daha var. Eski Yunan'dan beri sanatın işlevi okurla, dinleyiciyle, seyirciyle ilintili sayılmıştı. Sanat eğitir veya eğlendirir ya da eğlendirerek eğitirdi. Bir bağ vardı sanatçı ile okur arasında. Romantizm akımında bu bağ yavaş yavaş gevşer ve nihayet kopar. Sanatçı duygularını dile getirirken başkalarını düşünmez, kimseyi düşünmez o: kendi kendine yazarken yaratacağını yaratmış, görevini yapmıştır. Okuru hesaba katarak yazan şairin yazdıkları şiir değildir bile. Keats, bir tek mısraını dahi okuru düşünerek yazmadığını söylüyor. Şair, iç dünyası ile baş başa, yalnız, duygularını sözcüklere döker (1981: 82).

Avrupa’da Romantik şairlerle birlikte şair-okur ilişkisinde ortaya çıkan bu değişim nedensiz olmadığını, lirik geleneğin burada kilit bir rol üstlendiğini söyledik. Ebubekir Eroğlu, “Lirizm, romantik ve sembolist şairlerin kendilerinden önce ortaya konulmuş lirik şiirlerden beslenerek olgunlaşması yanında, duygu dolu bir insancılıkla birleşmiştir. (2008: 70) diyerek lirizmin hem romantiklerde hem de sembolistlerdeki etkisinin altını çizer. Şurası kesindir ki, lirizm, bu iki akımın şairlerini, duygularını ifade ederken okuru doğrudan etkileme ya da ona bir fayda sağlama düşüncesinden olabildiğince uzaklaştırmıştır. (İlk bölümde bu konuya dair bir tartışma yürüttüğümüz için burada tekrar üzerinde durmuyoruz.)

Söz konusu değişimin, yani romantiklerle birlikte şairin artık okuru eskisi kadar önemsememesinin bir başka nedeni ise matbaanın yaygınlaşması olmuştur. Walter J. Ong’a göre, Romantizm, matbaanın tamamen içselleştirildiği ve eski hitabet geleneğinin söndüğü yepyeni bir bilinç devridir (2003:194). Sözü edilen bu yeni bilinç ile şair, eserini ortaya koyarken sestem ve okura doğrudan hitap etmekten doğan bir alışkanlıktan uzaklaşarak yazının imkânları içinde kalmayı ve orada kendisine dönerek okurdan ziyade kendisine yönelik bir dil ile yazmayı deneyimleyecektir. Artık şiir, “söylenen” bir şey değil “yazılan” bir şeydir ve okur da başlarda belirttiğimiz gibi sözlü kültür döneminin kanlı canlı okuru olmaktan uzaklaşarak git gide kimliği belirsizleşmiştir. Öte yandan, bu algı ya da bakış açısı, yani şairin okura sözlü hitabı yerine yazının içinde kalması ve onunla meşgul olması bir taraftan, günümüzde sentetik şiir, deneysel şiir gibi adlandırmalar altında toplanan şiir türlerine uzanan bir süreci de doğurmuştur. Bu türlerde sesli okunabilen şiir sayısı son derece azdır ve okur şairle daha çok “yazı”nın ortak alanında buluşabilir. Ancak, meselenin bu boyutu bu başka bir incelemenin konusudur.

Romantik akımın okur nezdindeki yansımalarını biraz daha irdeleyeceğiz ancak bu noktada 1789 Fransız İhtilali’nin de sanatçı ve sanat izler çevresinde yol açtığı değişime kısaca değinmemiz gerekmektedir. Matbaanın icadının üzerinden çok geçmemişken patlak veren ihtilal Avrupa’da bir toplumsal dönüşümün yolunu açarken sanat ve sanatçı arasındaki ilişkinin de farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. İhtilaldan sonra ortaya çıkan serbestlik ve kültürel hareketlilik Avrupa’da kitap okurluğuna nicelik ve nitelik olarak yansımıştır:

1789 Fransız İhtilali'nin fikirlerde sağladığı serbestlik, okumanın eskisi gibi belirli bir sınıfa mahsus olmaktan çıkıp bütün bir millete yayılması, hükümetlerin okumayı zorunlu kılma sistemleri yeni ve geniş bir okuyucu kalabalığı meydana getirdi. Yazarlar incelmış bir gruba seslenirken, bu sefer, bütün bir milleti karşılarında okuyucu buldular. Kral sarayı ve asilzade, aristokrat insanlar ve salonlar etkilerini kaybettiler, onların yerini okuyucu, kitapçı ve gazeteler-dergiler tutmaya başladı (Özön, 2017: 27).

Söz konusu değişim, bir yandan da sanatçının okurunu seçebilme imkânının artmasına da sebep olmuştur. Farklı okur çevreleri artık kendilerine göre yazan şair ve yazarların çekim alanı haline gelmektedir.

Romantiklerin okuru ikinci plana atan tavrı, on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyılın başlarındaki Batı şiirinde, özellikle Fransız şiirinde başka bir duruma, yalnızca kalburüstü okuru önemseyip diğerlerini dikkate almama tavrına dönüşür. Bu dönemde devreye sembolizm ve “saf şiir” girmektedir ki ona ayrı bir parantez açmak gerekecektir.

Lirik temelde romantiklerle uzlaşan Avrupalı sembolist şairler okurla ilişkileri konusunda onlardan daha farklı bir yol izlemiş, tıpkı Dante'nin de içinde yer aldığı Tatlı Yeni Üslûp şairleri gibi, entelektüel kesime hitap etmeyi tercih etmişlerdir. Şöyle de söylenebilir: Romantiklerle okur arasındaki bağlantı, şairin bir çabasına dayanmayıp rastlantısaldır çünkü şair okuru neredeyse hiç hesaba katmaz, onun varlığıyla fazla alakadar olmaz. Oysa sembolistler bir seçkin okur zümresini düşünerek ve onlara hitap eden bir dille yazmışlardır. Bu, aslında bütün bir sembolist sanat akımının özelliğidir:

Simgeci sanat ürünleri, çömleğin bölünen parçası gibi, kimi olguları doğrudan doğruya anlatmaktan çok, onu sözcüklerle, seslerle, kimi çağrışımlarla, benzeşimlerle okuyanın, dinleyenin sezgi gücüne dayanarak sunma işlevi görürler. [...] Sanatçıya gelince, o kuğuların yüzdüğü gölü çevreleyen uçsuz bucaksız ormanda doğayı dinliyor, doğanın gizemci müziği, uyumu ile duyuyüstü gerçeğe ulaşmanın tadını çıkarıyor. Duygularını kapalı, bilmecemsi bir dille anlatırken estetik değerini önemli bulduğu görme, işitme, tat alma duyularını sanat yapıtının oluşmasında ana gereç olarak kullanıyor. Mallarme'den Henri

de Regnie'ye, Verlaine'den Albert Samain'e, Maeterlinck'e gelinceye değin bütün sanatçıların yapıtlarında bu dekoru buluruz (İnal, 1981: 169).

Rimbaud, Mallarme, Verlaine, Valéry, Baudelaire gibi şairlerle dünya edebiyatlarını ve Türk şiirini de etkileyen bu çığır, musiki, ritim, ahenk gibi unsurları şiirin merkezine yerleştirerek anlamı geri plana iten ve şiiri, şiir dışındaki unsurlardan bağımsız, kendine ait bir yapı olarak gören “saf şiir” anlayışını doğurmuştur. Türk edebiyatındaki yansımalarını ilk defa Ahmet Haşim'in poetikasında ve şiirlerinde gördüğümüz “saf şiir”¹⁰, şiiri hamasetten, didaktizmden, propagandadan ve bunlar gibi edebiyatın dışında gördüğü unsurlardan ayırır. “Saf şiir”, dil ve ifadede incelik üzerinde yoğunlaşırken okuru da bu yüksek sanat anlayışına ortak olabilecek donanımdaki insanlardan seçmek mecburiyetinde kalacaktır. Bugün Batı şiirinde ağırlığı olan ve modern kabul edilen şairlerin pek çoğu lirik gelenekten beslenen ve okura şiirin kapısını tam olarak açmaktansa onu aralık tutmayı tercih eden şairlerdir.

Romantiklerle sembolistlerin benzeyen ve ayrılan tarafları konusunda şu çıkarımı yapmak mümkündür: Sembolistlerde temaşa, dış dünyayı gözleme alışkanlığı romantiklerden çok daha fazladır. Şiirlerindeki imge ve imajlar, bu dış dünyanın yansımaları, birer sembolüdür. Ayrıca romantikler okur konusunda ihmalkârdı, şiiri kendilerine dönüktü. Sembolistler ise gayet bilinçle, kendilerini anlayabilecek seçkin bir okur grubu düşlemişlerdir. İngiliz şair Edgar Allan Poe ve Fransız şair Valéry'yi ise bu şiir anlayışını sistematik bir şekilde dile getiren şairler olarak ayrıca anmak gerekir. Poe, “Şiir Felsefesi” başlıklı poetik metninde, şiirinin ancak sezgileri ve entelektüel birikimi yüksek okur tarafından anlaşılmasına müsait anahtarlarla (semboller) nasıl adım adım çözülebileceğini anlatır. Sanatında hiçbir şeyin tesadüfî olmadığını bir anlamda belgeleyen bu metinle Poe, kökeni yine Aristoteles'e kadar uzanan, şiirin bir yapıım, kurgu, zanaat (“techne”) işi olduğu fikrini de böylece uygulamalı olarak ortaya koymuş olmaktadır.

Poe'nun o güne kadar alışılmamış detaycılıktaki şiir anlayışı bir bakıma okurun zekâsını öne çıkarır. Ancak bir yandan da ona kendi kurguladığı okuma stratejisi dayatır. Ahmet Hamdi Tanpınar, sembolizmin ve saf şiirin öncüsü olarak tanımladığı Poe'nun bu daha önce örneği görülmemiş okur stratejisinin altını özellikle çizmektedir:

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için Bkz. Paul Valery, “Saf Şiir”. (*Bir Konferans İçin Notlar*, 1927). *Şiir Sanatı*. Haz. Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat. İstanbul: Varlık Yayınları, 2003.

Poe, *kari ile bir münasebet tesis edeceğim*; bir medyum gibi olacak ve benim aklımdan geçenleri ona aynen nakledeceğim, der. Her şeyi, harfleri hesaplayacağını söyler. Poe, lüzumsuzu atıp lüzumluyu almayı son haddine getirmiştir ve çelik gibi bir zekâya dayatmıştır. Şiirin de ölçüsü vardır, sona doğru okuyucuyu ezer. Bütün şiirleri böyledir. Bu nereden gelir? *Kari ile münasebet, psikolojik bir irtibat kurmak ister. Okuyucuyu emri altına alır.* (2013:210).

Tanpınar'ın bu satırlarda dile getirdiği saptama, şair-okur ilişkisinde bir tür "otorite"nin varlığına işaret etmektedir. Tanpınar'ın Poe'ye atfettiği ancak kesinlikle Poe'ya özgü olmayan ve başka sanatçıları da kapsayan "okuyucuyu emri altına alma" düşüncesi, şairin okur üzerinde kurduğu otoriteye işaret eder. Bu yaklaşım, aslında sanatın ilk çağlarından beri hüküm süren, şairin üst toplumsal konumu ve okuru yönlendirmesi olgusuna dayanmaktadır. Poe, bunu gayet incelikle yapar. Okurun yorumlama gücünü öne çıkarır gibi görünse de aslında kendi örmüş olduğu birtakım yollardan geçerek sonuçlara varmasını mecbur kılar.

Bir şair olarak Poe, sadece Amerika veya Kıta Avrupa'sındaki modern Batı şiirini değil Türkiye'nin de içinde yer aldığı başka ulusların edebiyatlarını da etkilemiştir. Poe'dan Baudelaire ve Mallarme'ye, oradan da Yahya Kemal ve Ahmet Haşim kanalıyla Türk şiirine geçen şiir anlayışı lirik ve melankoliktir. Poe aynı zamanda şiirin yazım tekniğine ilişkin görüşleriyle de Türk şairleri etkilemiştir.

Batı edebiyatı bağlamında buraya kadar yaptığımız saptamalardan anlaşıldığına göre şair-okur ilişkisi dendiğinde iki ana soru ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, şairin herhangi bir okur tipini dikkate alıp almaması, başka bir ifadeyle okuru önemseyip önemsememesi; diğeri ise okuru dikkate alırken ona ne tarzda yaklaştığıdır. Örneğin Fransız şiirinin en avangart şairlerinden Stephane Mallarme, deneysel ve zor anlaşılır şiirleriyle okurdan çok kendi sınırlarını keşfetmek, duyarlılığını en farklı ve incelikli şekilde kâğıda döküp dökemeyeceğini tecrübe etmek için yazmaktaydı.

Mallarme için ayrı bir parantez açmamız, modern Batı şiirini derinden etkileyen bu şairin okura bakışını daha iyi anlayabilmemiz açısından gerekli görünmektedir. Mallarme'nin şiirinde çağrışım ve boşluklar büyük önem taşır. Şair, bir söyleşisinde "Şiirde her zaman gizem olmalıdır, edebiyatın amacı da budur, başka amacı da yoktur- nesnelere *çağrıştırmak*" (Aygün, 2015: 155) der. Aynı söyleşide şair, ortalama bir

zekâyâya sahip, edebî hazırlığı yetersiz bir kişinin kitabını açıp ondan zevk aldığını söylemesini bir “yanlış anlaşma” olarak değerlendirir. Mallarme, *Zarla Şans Dönmeyecek* adlı çığır açıcı kitabının ön notunda kendi okurunu şöyle tanımlar: “İşi bilen okur!” (Aygün, 2015: 40). Bu okur tipi, belirli bir entelektüel donanıma sahip, şairin imajlar dünyasında zevkle dolaşabilecek ve onu anlamlandırarak okurdur.

Mallarme için sanat kutsaldır. O yüzden, şiiri herkesin anlaması gerekmediği konusunda ısrar eder. Şairlere, “Ey şairler, her zaman gururlu oldunuz; şimdi daha ileri gidin, küçümseyin!” diyen Mallarme, kitlelerin kendi şiirinden uzak durmasını bile ister: “Kalabalık ahlak bilimi okusun ama ne olur şiirimize el atıp onu bozmasınlar” (Aktaran: Yuva, 2017: 111).

Maurice Blanchot’un Mallarme üzerine dikkati, özellikle de onun Mallarme’nin şiir dilindeki gayrişahsîliği üzerine yaptığı vurgu Paul de Man’ın gözünden kaçmamıştır. Mallarme’nin dile özerk ve mutlak bir var oluş bahşetmek istediğini söyleyen Blanchot şöyle söyler: “Mallarme’nin gözünde dilin ne konuşmacıya ne de dinleyiciye ihtiyacı vardır: O kendi başına konuşur ve yazar. Dil bir tür öznesiz bilinçtir” (de Man, 2008: 97). Bu ifadeden, Mallarme’nin sanatında hedef okurun bir ‘yok-okur’a dönüştüğü, bütün şiirleri için değilse de pek çoğunda okurun varsayımsal olarak bile hesaba katılmadığını anlayabilmek mümkün. Aynı bir çalışmanın konusu olabilecek bu ‘yok-okur’ meselesi daha önce üzerinde durulmamış ama şiirin alımlanması sürecinde üzerinde durulması gereken bir olgudur.

Genel okuru küçümseme, topluma sırt dönme durumu, sadece Mallarme’de değil, Batı’da simbolist şiirin diğer temsilcilerinde de dikkati çeker. Baudelaire, Verlaine, Valery gibi şairlerin de sanatı kutsallaştırarak kitlelere sırtını dönen bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Baudelaire, şiir kitabının girişinde okura “ikiyüzlü okur” diye seslenir, çağa ve topluma yönelik kötümser bakışını okura da yansıtır. Türkçeye *Kötülük Çiçekleri (Les Fleurs du Mal)* adıyla çevrilen kitabının Theophile Goethe’ye ithaf edilen ön sözünde ise şiiri hem faydadan hem de toplumun genelinden nasıl ayırttığını anlayabiliriz: “Kadınlarım, kızlarım, kız kardeşlerim için yazılmadı bu kitap; komşumun kadınları, kızları, kız kardeşleri için de değil. Bu işi, faydalı davranışları güzel bir dil kullanımıyla karıştıranlara bırakıyorum” (Aktaran: Yuva, 2017: 111).

Konunun “özerk sanat” anlayışıyla ilgisi burada kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Zira 19. yüzyıldan itibaren Avrupa’da sanatın özerkleşmesi olgusu şair-okur ilişkisini doğrudan ilgilendiren bir hale bürünmüştür.

1.2.1 Sanatın Özerkleşmesi Bağlamında Şair ve Okur

Şairlerin okurla ilişkisini belirlemede modernizmin gündeme taşıdığı önemli bir problem de “sanatın özerkliği” olgusudur. Öyle ki, “sanatın özerkliği” ya da bir başka yaygın deyişle “sanat için sanat” söylemi modern sanatın bir manifestosu gibi algılanmış ve bugün dahi böyle algılanmaya devam etmektedir. Matei Calinescu, Immanuel Kant’ın 1790 yılındaki *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde dile getirdiği, sanatın “amaçsız bir amaçlılık” olması gerektiği fikrine dayandırdığı bu söylemi, aynı zamanda “estetik modernliğin, kültürsüzün modernliğine karşı isyanının ilk ürünü” (2017: 51) olarak nitelendirir.

Kısacası, yıllardır dillerden düşmeyen sanat için sanat-toplum için sanat tartışmasının ilk kanadı, yani sanatın kendine dönük, özerk bir uğraş olduğu düşüncesi, modernizme koşut bir çizgi halinde bugüne ulaşmıştır. Bu yüzden de “Modernist şiirin öne çıkan özelliği ortalama okura güç gelmesidir.” (Calinescu, 2017: 88) diyen Calinescu’yu haklı çıkaracak çok sayıda örnek karşımızda durmaktadır.

Modernizmin içinde boy gösteren, sanatıyla “modernist” olarak nitelendirilen pek çok şairin geniş bir okur kitlesi yerine dar bir zümreye hitap ettiği söylenir. Dünyada da Türk edebiyatında da bazı “modernist” şairlerin ilk zamanlar anlaşılmasında alışıldık bir durumdur. John Sutherland, İngiltere’de *Çorak Ülke* ve *Ulysses* gibi yapıtların dar bir okur kitlesine sahip küçük dergilerde parça parça yayımlandığı, yayıncıların yıllarca *Ulysses*’e el sürmediği vb. örnekler üzerinden bu gerçeği hatırlatırken sebebini de ortaya koyar: “Modernizmin bir diğer genel karakteristiği, edebî ana akımın içinden değil dışından beslenmesidir” (2018: 254). Ortada genel okur kitlesinin alışmış olduğu bir edebiyat ortamı ve öyle ya da böyle kabul edilmiş ortalama bir edebiyat dili vardır. Çoğunluk bu dil üzerinden edebiyatla iletişime geçer. Bunun dışında kalan “modernist” edebiyat ürünleri ise alışılmıştın dışına çıktığı için zor anlaşılacaktır. Okurun alışkanlıkları ve beklentilerine ters düşen metinler anlaşılmamak, okunmamak problemiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Modernist şair ise çoğu zaman bunun farkındadır ve bunu yazı ve söyleşilerinde, hatta eserinde dile getirdiği de olur. Örneğin

Fransız edebiyatının modern şiire öncülük etmiş en önemli şairlerinden Lautréamont, *Maldoror'un Şarkıları*'nda şöyle der: “On dokuzuncu yüzyılın sonu görece kendi şairini!” (1999: 5). Bu cüretkâr ve kendinden emin ifade, şairin hâlihazırdaki “okur cemaati” tarafından anlaşılmasına rağmen gelecekte kıymetinin bilineceğine dair inancını yansıtmaktadır. Bir başka yoruma göre ise şair, mevcut okurları küçümsemekte ve kendisini üstün bir varlık olarak onlardan ayırmak istemektedir.

“özerk sanat”ın ancak burjuva toplumun gelişmesiyle birlikte yerleştiğini ve Baudelaire başta olmak üzere 19. yüzyıl Fransız şiirinde “sanatın özerkliği” ilkesini savunan pek çok şairin ölçütünün “iyi”, “doğru” ve “güzel”i aramaktan büsbütün uzaklaştığını ileri süren Peter Bürger, bu şairlerin, tersine “metropolün ‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ inşa ettiğini söyler (2017: 13). Yaşanan değişimi “avangard” kuramı çerçevesinde ele alan Bürger, bu şairlerin döneminin yerleşik ilkelerine, -söz gelimi “ilerleme”, “modernleşme” vb.- karşı çıkarak herhangi bir hakikati, değeri, savı, doğayı veya Tanrı’yı değil sadece kendini temsil eden bir sanat üretiminin peşinde olduklarını söyler: “Sanat hayattan kopmuştur” (2017: 13) artık. Oysa “avangard” karşı çıkış tam da bu kendine dönük sanat anlayışını eleştiren, sanatı hayat pratiğinin içine dâhil etmeye çalışan bir oluşumdur.¹¹ Öte yandan, konuya bir evrimin halkalarını analiz edercesine yaklaşan Bürger’e göre, söz konusu avangart karşı çıkışın olabilmesi için de öncelikle sanatın kendine dönmesi, özerkleşmesi gerekmektedir. Fransız sembolist ve parnasyenleri için bu kısmında kendilerine düşen rolü oynamışlardır.

¹¹ Burada “avangard”ın tanımı konusundaki tartışmalara girmesek de bir noktayı belirtmek gerekir ki Türkiye’de “avangard” genellikle mevcut olana karşı çıkan, öncü, yeni, alışılmamış vb. anlamlarda kullanılır. Ömer Faruk Huyugüzel’in *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*’nde avangard için yapılan tanım şöyledir: “Sanatta, edebiyatta geleneksel olanı reddederek yeni bir yol açmak, yeni bir sanat ve edebiyat hareketini başlatmak, veya sanat ve edebiyatta zamanının önünde ve ilerisinde olmak demektir” (2018: 67). Bu tanım, yanlış değilse de eksiktir çünkü Avrupa’da avangard, uzun süre sanatın özerkliği anlayışına karşı çıkmış ve sanatı hayat pratiğinin içine dâhil etmek, onu gündelik hayata katmak amacıyla hareket etmiştir. Bu durum, günümüzde avangard diye adlandırılan Baudelaire, Mallarme, Valéry gibi şairlerin kendi çağlarında “dekadan” olarak nitelendirilmeleriyle bir çelişki oluşturur. Dekadan, daha önce belirttiğimiz gibi bir geriye gidişi, çöküşü ve bu anlamda topluma yabancılaşmayı ifade etmektedir. Bu durumda, söz konusu şairler avangard mıdır yoksa dekadan mı? Onların her iki nitelendirmeye de anıldığını belirttikten sonra Baudelaire’in başlangıçta tam da “avangard” bir tutumla şiirde toplumsallığı gözeterek hareket ettiğini ancak sonradan fikirlerinde köklü bir değişim yaşadığını hatırlamamız gerekir. Baudelaire, bir başka şair Pierre Dupont’un kitabına yazdığı ön sözde sanatın ahlaktan ve faydadan ayrılmayacağını söylerken kısa bir süre sonra depolitize olarak faydacılığın sanatın en beter düşmanı olduğunu ve sanatın ahlaktan bağımsız bir amaçla yazıldığını ileri sürecektir (Bürger, 2017: 12). Baudelaire’in her iki çıkışıyla da “avangard” kabul edilebileceği aşîkârdır.

19. yüzyıl burjuva toplumunda sanatın hayattan giderek koptuğunu söylemiştik. Sözü edilen kopuş dolayımında Peter Bürger, özellikle Walter Benjamin'in eser-alımlayıcı ilişkisine dair öne sürdüğü "aura" kavramına vurgu yapmaktadır ki bunun üzerinde durmamız gerekmektedir. Benjamin'e göre, Rönesans'tan itibaren gelişen ve artık dinsel olmayan sanatta da –daha önce olduğu gibi- eser-alımlayıcı (şair-okur) ilişkisine "aura" yön vermektedir. "Aura"yı Bürger'in yaptığı gibi biz de en basit şekliyle "yaklaşmazlık" olarak tanımlayacağız.¹² Buna göre, sanatçı, muhatabı için "ne denli yakın olsa da benzersiz bir uzaklık görünümü" (Bürger, 2017: 68) altındadır. "Aura"nın varlığına dayalı alımlamayı "sahihlik" ve "biriciklik" gibi kavramlarla birlikte düşünen Benjamin'e göre, yirminci yüzyılda algılama formlarının değişmesiyle "aura" da varlığını yitirir. Sanat bundan böyle siyasete angaje olacaktır.

Ancak on dokuzuncu yüzyılın hem avangard hem dekadan diye nitelendirilen şairlerinde-başta Baudelaire, Valery, Mallarme olmak üzere- "aura" henüz etkisini yitirmediği gibi okurla arasına ciddi bir mesafe koyacak denli baskındır. Benjamin'in tezine dayanarak söylemek gerekirse, Baudelaire "aura"nın varlığına dayalı eser-alımlayıcı ilişkisini şiirinde sürdüren son modern-lirik şairlerden biri olarak nitelendirilebilir. Zira "aura"nın kaybıyla ortaya çıkan kopuş, burjuva bireyinin –her şeye rağmen-tefekküre dayalı alımlamasının, yerini kitlelere özgü alımlamaya bırakmasıyla baş göstermiştir. Bu, açıkça şiirin politize olmasını beraberinde getiren bir süreçtir. Baudelaire, Benjamin'in haklı nitelendirmesiyle "kapitalizmin yükseliş çağında bir lirik şair" olarak, aynı zamanda sanatın özerkliğini muhafaza eden "modernizm" karşıtı bir *modern* şairdir. O, okuruna –tıpkı klasik şairlerde olduğu gibi- kaçınılmaz bir yaklaşmazlık halesi yani bir "aura"nın arkasından seslenmektedir. Benjamin'e göre Baudelaire, "lirik şiir okurken güçlüklerle karşılaşacak bir okur kitlesini göz önünde bulundurmuştu[r]" (2002: 202). Bu, beraberinde okuru hor görmeyi, aşağılamayı getirir: *ikiyüzlü okur, benzerim, kardeşim!*

Öbür taraftan, Benjamin, Baudelaire'in her şeye rağmen kitleler düzeyinde alımlanan son lirik şair olduğu fikrindedir:

Baudelaire, okur düzleminde başarı kazanma şansı daha baştan az olan bir kitap yazmıştır. Giriş niteliğindeki şiirde betimlenen türden bir okur kitlesine seslenmiştir. Bunun ileri görüşlü bir tahmin olduğu sonradan

¹² "Aura" yı aynı zamanda "yaklaşmazlık halesi" olarak da tanımlayabiliriz.

anlaşılmıştır. Baudelaire, kitabıyla seslenmek istediği okuru sonradan bulmuştur. [...] En hoşgörüsüz okurları hedeflemiş ve başlangıçta çok az sayıda hoşgörülü okur bulmuş olan kitap, on yılların akışı içerisinde bir klasiğe, üstelik en çok basılan klasiklerden birine dönüşmüştür (2002: 203).

Benjamin'in çıkarımlarını mutlak kabul etme zorunluluğumuz olmadığından şunu söyleyebiliriz: Baudelaire'in gerçekten ikiyüzlü olarak nitelendirdiği okura seslendiğini kesinkes iddia etmek mümkün değildir. Çünkü başka bir açıdan bakıldığında, Baudelaire'in okuruna gerçekten seslenip seslenmediği bile tartışmalıdır. O, daha çok amacına kendine dönük bir estetiğin peşindedir. Okur, bu durumda tamamen devre dışı kalmasa bile geri planda konumlanır. Bu sebeple, Baudelaire'i çok rahatlıkla Sartre'ın "okuruna karşı yazan" yazarlar grubuna dâhil edebiliriz.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında, özellikle de Fransa'da, "sanatın özerkleşmesi" demek "kutsal" veya "faydalı" olana hizmet etmekten bütün bütüne uzaklaşması ve bağımsızlaşması demektir. Ancak paradoksal bir şekilde, sanat bu kez kendi ritüellerini oluşturarak bir bakıma kutsallaşıyordu. Bu durum bir tür "geriye gidiş" gibi algılanmaya müsait görünse de Bürger'in altını çizdiği nokta aslında farklı bir "kutsallaşma"nın varlığını gün yüzüne çıkarır:

L'art pour l'art hareketiyle ve estetizmle birlikte, aslında sanatın yeniden kutsallaştırılması (veya yeniden ritüelleştirilmesi) gibi bir süreç yaşanmıştır. Ancak bu geriye dönüş ile, sanatın başlangıçtaki kutsal işlevi arasında bir benzerlik söz konusu değildir. Sanat, burada bir kilise ritüelinin unsuru değildir, ona bir kullanım değeri yüklenmez. Sanatın kendisi, bir ritüel doğurur. Kutsallık alanı içerisinde kendine ait yeri almaktan ziyade, dinin yerine geçer (2017: 69).

Sanatın kutsallaşmasından dinle alakalı bir anlam çıkarılamayacağı ortadadır. Burada söz konusu olan, sanatı kutsallık derecesinde dokunulmaz, ulaşılması zor ve kapalı bir çerçeve ile sınırlamaktır. Böylece, eser-alımlayıcı ilişkisinde alımlayıcı alabildiğine dar bir yapının içine sıkışıp kalmış, kitlelerin uzağında, yalnızca sanat izler çevresinin ve yaratıcısının oluşturduğu kapalı devre bir okur cemaati haline dönüşmüştür. Sartre, bu durumu ironik bir dille anlatır:

Stendhal'in okuyucusu Balzac'tır, Baudelaire'inki Barbey d'Aurevilly'dir ve Baudelaire de Poe'nun okuyucusudur. Yazınsal toplantılar belli belirsiz bir okul havasına bürünmüştür, buralarda kısık sesle, sonsuz bir saygıyla “yazın” konuşulmaktadır; bestecinin mi müziğinden yoksa yazarın mı kitaplarından daha çok zevk aldığı tartışılmaktadır; yazın, yaşamdan uzaklaştığı oranda kutsallaşmaktadır. Hatta bir tür ermişler ayini bulunmuştur: yüzyıllar ötesinden Cervantes'e, Rabelais'ye, Dante'ye el uzatılmakta, herkes bu manastırımsı topluluğa katılmaktadır (1982: 114).

Sartre'in son cümlede “herkes” derken ironi yaparak aslında az sayıdaki sanatçıyı kastettiğinin altını çizmek gerekir. Sembolistlerin, parnasyenlerin ya da hangi akımdan olursa olsun, şairlerin okuru dışlayan bu tavrı onların “dekadan” diye değerlendirilmelerine de yol açmıştır. Toplumdan kendini soyutlamış, onu hor gören ve ona önem vermeyen, sırf kendi zevklerini ön planda tutan sanatçı tavrını işaret eden bu suçlama söz konusu şairlerin üzerine yapışıp kalmamış, zamanla önemsizleşmiştir.

Sanatın fayda ve öğreticilik gibi kavramlarla birlikte düşünülmeğe uzaklaşarak özerkleşmesi 18. yüzyılda özellikle Kant ve Schiller'in estetik nazariyeleriyle ivme kazanmıştır. Örneğin, Kant'a göre, beğeni yargısını belirleyen keyif her türlü çıkardan bağımsızdır (Bürger, 2017: 91). Schiller ise gerçik sanata yine bir görev yükler, insanın birbirinden kopmuş iki yarısını birleştirme görevidir bu: “Schiller'e göre sanat, tam da gerçekliğe her türlü dolaysız müdahaleyi reddettiği için, insanın bütünlüğünü yeniden tesis edebilir” (Bürger, 2017: 95). Ancak Schiller, bunun paradoksal biçimde “özerk sanat”la gerçekleşebileceği düşüncesindedir. Hayattan uzak sanat tam olarak toplumu dönüştürecek sanattır ona göre.

Adorno'nun “Lirik Şiir ve Toplum” başlıklı yazısında lirik şiire toplumsal bir önem atfetmesini Schiller'in görüşü doğrultusunda değerlendirmek mümkündür. Adorno, “Benim tezim, lirik yapıtın her zaman bir toplumsal çatışkının öznel ifadesi olduğudur” (2004: 124) derken Schiller ile aynı bakış açısından hareket eder. Adorno'ya göre, bütün büyük sanat yapıtları gibi lirik şiir, ideolojinin örtbas ettiğini açığa çıkarır. Öznenin kendini hiçbir konu izi bırakmamacasına dilde seslendirdiği en yüksek lirik yapıtlar, dilin kendisinin de bir ses kazanmasıyla toplumla derinlikli bir bağ kurarlar (2004: 123) Adorno'nun görüşleri, kendine dönük, siyaset dışı vb. olarak nitelendirilen dolayısıyla

da özerk sanatın bir temsili olan lirik şiirin, tam da bu nitelikleriyle bir muhalefeti dile getirdiği ve bu yönüyle topluma bir mesaj verdiği şeklinde özetlenebilir.

Okuru önemsemeyen ya da sadece sınırlı bir okur zümresini hesaba katan özerk sanat anlayışı birtakım karşı çıkışlara da sebep olmuştur. Söz gelimi, Tolstoy, *Sanat Nedir?* adlı kitabında, herkesin anlayabileceği tarzda bir sanat anlayışını savunmuş ve kendisi de buna göre yazmayı görev bilmiştir:

Sanatın geleneklerle, ahlak kurallarıyla, dinle ilgili yönü entelektüel sınıf tarafından da, işçi sınıfı ve halk tarafından da anlaşılmalıdır. Sanatın kitlelere inememesinin başlıca nedeni, sanatın belirli sınıfların çıkarları için kullanılmasıdır. Bazı sanat eserleri kitleler tarafından anlaşılammışsa iletişim araçları bunları anlaşılabilir bir hale getirmelidir. [...] Bazıları ısrarla, halkın sanatı anlayamayacağını iddia ediyorlar. Halk, halk için yapılan sanatı kolaylıkla anlayabilir. Ancak halkı tanımayan, halka yaklaşmayan sanat da halk tarafından anlaşılamaz (1996:123).

Sonuçta, iki grup sanatçıdan biri okurun varlığını bile önemsemezken diğeri edebiyatın onun algısına hitap edecek şekle sokabilmek için çareler aramaktadır. Bu ayrım, şiir, roman, öykü veya her ne olursa olsun edebiyatın bütün türleri için asırlardan beri söz konusu olmuştur.

Avrupa’da son üç yüz yıl içinde şair-okur ilişkisinde ciddi kopuşlar meydana geldiği, sanatın kitleyle entelektüel zümre arasında gidip geldiği bu zaman zarfında modernleşmenin de bu ilişkide radikal değişimlere zemin hazırladığı görülür. Sartre, *Edebiyat Nedir?*’in büyük bir bölümünü bu konuya ayırır ve 17. Yüzyıldan 20. Yüzyıl ortalarına değin Batı’da sanatçı-okur ilişkisinin bir dökümünü yapar. Sartre’a göre, 17. yüzyıl yazarlarının belli görevleri vardır. Bunlardan en önemlisi geçimlerini sağlayan seçkin sınıfa kendi imgesini göstermektir. Zaten halk da onların farkında olmadığı için yazarlar “aydın, son derece sınırlı ve etkin, kendilerini sürekli olarak denetleyen bir okuyucu için yazmaktadırlar” (1982: 84). Böylece klasik akım on yedinci yüzyılda iyice kök salmıştır. On yedinci yüzyıl tam anlamıyla klasisizmin çağıdır. Bu dönemin sanatçısı seçkin sınıfın dışında bir izler çevre tanımaz, şair ile okur arasında tıpkı resim, müzik, vb. sanatçıların alıcılarıyla olduğu gibi karşılıklı bir mutabakat vardır. Yazar/şair, okurunun görmek istediğini en incelikli biçimde ona sunmaya gayret eder;

okur ise “en değişik yapıtlarda hep aynı düşünceleri bulmaktan bıkip usanmaz çünkü bunlar kendi düşünceleridir ve o, başka düşünceler edinmek değil, daha önceden kendi malı olan düşüncelerin görkemlice kendisine sunulmasını ister” (1982: 85).

18. ve 19. yüzyılda yazarın/şairin okura bakışı değişime uğrar. O, artık soylu okuyucuya kendi güzellemelerini yapmaktan vazgeçer, burjuva okuru ise gittikçe daha fazla kışkırtacaktır. Bir bakıma, soylulara ayaklarını yer basma çağrısı yapılırken burjuva okur ise alabildiğine yüreklendirilir. Hatta “Yazarın kentsoylu okuyucusuna yönelttiği çağrı istese de istemese de bir başkaldırma kışkırtmasıdır; aynı anda yönetici sınıfa yaptığı çağrı ise bir açık görüşlü olma, kendi kendini eleştirme, ayrıcalıklarından vazgeçme çağrısıdır” (1982: 98).

Avrupa’da on dokuzuncu yüzyıl sonlarına gelene kadar şairlerin sınıf farkı gözetmeksizin değişik okur türlerine söyleyecek bir şeyi olduğu fark edilebilir. İster bir özgürlük çağrısı olsun isterse ağırbaşlı olma tavsiyesi, şair okurunu yönlendirmenin, onu bazı konularda bilinçlendirmenin gayreti içerisindedir. Ancak on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren ve özellikle yirminci yüzyılda –bir kısmına yukarıda değindiğimiz üzere- yazar/şairin tavrı çok daha keskin bir değişime uğrar. O artık “bütün okuyucularına karşı” yazmaktadır:

1848’den 1914 savaşına dek, okuyucusunun köklü birliği yazarı, ilke olarak, *bütün okuyucularına* karşı yazmaya götürdü. Ürettiği şeyleri gene satmaktadır, ama bunları satın alanları hor görmekte ve onların isteklerine aykırı davranmaya çalışmaktadır; tabii, ünlü olmaktansa anlaşılmamış olmak çok daha iyidir, ve sanatçı ölmeden önce başarı elde ederse, bu bir yanlışlık sonucudur. Ve eğer yayımlanan kitap yeterince tepki yaratmazsa, hakaret etmek üzere, kitabın başına bir ön söz eklenecektir. Yazarla okuru arasındaki bu temel çatışmanın yazın tarihinde bir benzeri daha görülmemiştir (Sartre, 1982: 107).

Bunun sebeplerini ve bu konudaki tartışmaların bir bölümünü yukarıda Baudelaire, Mallarme gibi şairler ve dekadanlık ekseninde ele aldık. Çok daha ayrıntılı olarak tartışılmayı hak eden bu konu bizim incelememizin sınırlarını aşacağından burada keseceğiz. Ancak mutlaka belirtilmesi gereken bir şey varsa o da Batı şiirinin yirminci yüzyıl ortalarında postmodern sanatın yaygınlaşmasına kadar geçen sürede modernleşmenin getirdiği savrulmalarla okura bir şeyler söylemek ve onu

yönlendirmekle ona tamamen sırtını dönmek arasında ikircikli bir tutum içinde olduğudur.

Batı şiirinde şairin okur algısını bu çalışmanın içinde yeterli bir şekilde özetleyebilmemiz mümkün olmaz. Buna karşın, genel bir bakışla Antik Yunan'dan itibaren uzun bir zaman zarfında Batı şiirinin okura sunulacak fayda ekseninde şekillendiğini ve bu türde olan şiirlerin muteber kabul edildiği algısının temel bir parametre olarak var olduğunu söylemek mümkündür. Bu algılayış, sanayi devrimi sonrasında burjuva sınıfının oluşmasıyla birlikte artık değişmeye başlar ve şairler modernizmin dayattığı akılcılık, ilerlemecilik gibi prensiplerle çatışmaya girerken okurla arasına da mesafe koyarak sınırlı bir kitleyi kendilerine muhatap olarak yeter görmeye başlarlar. Türk şiirinin modernleşme çizgisini belirleyen Batılı şairlerin de ekseriyetle bu anlayış doğrultusunda yazan sembolist, parnasyen Fransız şairleri (Baudelaire, Mallarme, Verlaine vb.) olması dikkatlerden kaçmayacak bir olgudur.

Buna karşılık, yirminci yüzyılın modern veya avangart şairleri bu kez sanatı kitleye dönük olmak üzere yeninden inşa etme sürecinin bir parçası olacaklardır. Şiir, artık o kendine özgü kutsallıktan sıyrılmaya başlar ve topluma döner. Geçmişin romantik ve lirik şairleri bu süreçte unutulur gibi olsa da kısa zamanda birer *modern-lirik* şairler olarak dünya edebiyat tarihindeki kalıcı ve esinleyici rollerini güçlü bir biçimde sürdürür hale gelmişlerdir. Bu, varsa siyasi veya toplumsal bildirisini örtük olarak dile getiren ama şiirin her şeyden önce “özerk” bir uğraş ve sesle doğrudan ilgili bir sanat olduğunu unutmayan “saf şiir” anlayışının ta kendisidir.

1.3. Tanzimat’a Kadar Türk Şiirinde Okur Algısı

Kuramsal çerçevede okur-yazar-eser ilişkisine ve Batı edebiyatlarında genel olarak okurun durumuna göz attıktan sonra bu bölümde, Türk edebiyatında Tanzimat’a kadar okura nasıl bir rol biçildiğini saptamaya çalışacağız. Çalışmamızın esas unsurunu teşkil eden Yenileşme dönemi Türk şiirinden önce şairlerin okura dönük beklenti ve algısını bu kısımda ele alacağız.

Şiirin, dünyada olduğu gibi Türk edebiyatının da en köklü türü olduğunu daha önce örneklerle göstermiştik. İslam öncesi devirlerden bugüne uzanan Türk şiirini bütün kollarıyla burada incelememiz mümkün değilse de ana hatlarıyla Türk şiirinde ve bazı

önemli şairlerde okurun rolüne değinmek istiyoruz. Amacımız sadece Tanzimat'a kadar geçen süreçlerde belirgin şiir damarları ve edebiyat tarihine mal olmuş şairler üzerinden okur fikrinin genel bir manzarasını ortaya koyabilmektir.

Türklerin Anadolu'ya yerleşip Müslümanlığı kabul ettikten sonra yazmaya başladıkları şiirler, özellikle ilk zamanlarda İslamlığın etkisiyle çoğunlukla dinî karakterli ya da dinin getirdiği ahlak, erdem, doğru yaşam biçimine vurgu yapan eserler olmuştur. Hoca Ahmed Yesevi'nin öncülüğünü üstlendiği ve Yunus Emre gibi zirve şairlerle kendini gösteren tasavvufi edebiyat, Anadolu sahasında Türk şiirinin çok önemli bir kolunu oluşturmaktadır. Buna ileride biraz daha ayrıntılı olarak değineceğiz. Ancak Tanzimat'a kadar Türk edebiyatında tasavvufi şiirin yansı sıra iki önemli şiir damarı daha boy göstermiştir. Bunlar da divan şiiri ve halk şiiridir. Öncelikle bu iki şiir türünde okura dönük algının çerçevesini çizmemiz gerekmektedir.

Divan şairlerinin genelde ortak remizler, mazmunlar ve hatta teşbihler üzerinden yazdığı iddiası sıklıkla dile getirilmektedir. Az sonra tartışacağımız ve bir dereceye kadar geçerli olan bu saptamanın okur profilindeki izdüşümü de ister istemez divan şairlerinin aynı nitelikte bir okur tipine göre yazdığı şeklinde olacaktır. Gerçekte öyle midir ve eğer öyleyse bu okurun genel özellikleri nelerdir? Bu konuyu irdeleneceğiz. Öte yandan, halk şiirinin ise şehirli edebiyat da denen divan edebiyatı karşısında küçümsendiği görülmektedir. Bu türlü davranışlar da Halk şiirini divan şiirinden kesin çizgilerle ayırma eğilimindedir. Acaba bu iki şiir sahası arasında ortaklıklar yok mudur? Tasavvuf, divan ve halk şiiri birbirinden hangi yönleriyle ayrılmaktadır? Okur meselesinden fazla uzaklaşmamaya gayret ederek bu meseleye dair bazı noktaları vurgulama gereği duymaktayız.

Bu konuda fikir öne sürmüş edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler arasında hatırı sayılır bir yeri olan Agâh Sırı Levend, divan edebiyatını saraya yakın bir üst tabaka sanatı, diğer ikisini ise daha çok halka dönük sanat olarak ele alır. Levend'e göre, bu üç çevreyi birbirinden asıl ayıran, görüş ve anlayıştır:

Birinci çevrede yetişen aydınlar, kendilerini halktan ayırmışlar, tekkelerde yetişen tarikat şeyhleri ise düşüncelerini ve inançlarını yaymak için halka yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bunun içindir ki, skolâstik medrese eğitiminin ve Fars edebiyatının etkisi altında dil, deyiş, sanat, ruh ve karakter bakımından ayrı olarak gelişen birinci küme edebiyatını

“divan edebiyatı”, ötekileri ise “halk edebiyatı” ve “tasavvufi halk edebiyatı” deyiimiyle birbirinden ayırıyoruz (2014: 35).

Levend’in bu tasnifi, içinde bazı doğrular barındırmakla birlikte her üç kolun birbirleri arasındaki müşterekleri yok saymak ve onları birbirlerinden tamamen ayrı sahalarmış gibi göstermek zaafını da taşımaktadır. Oysa bunlar arasında gerek söz varlığı gerekse düşünce ve hayal sistemi açısından tahmin edilenden de çok sayıda ortaklıktan söz edilebileceği ve birbirlerinden bütün bütüne bağımsız sanatlar olmadığı çeşitli araştırmalarla ortaya konulmuştur. Söz gelimi, Cemal Kurnaz özellikle bu konuyu ele alan yazılarının yer aldığı *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri* adlı kitabında klişe halini almış ezberleri sorgulayarak alanda yeni pencereler açmaktadır. Divan şiirinin yalnız yüksek zümre edebiyatı olmayıp halka da ulaşabildiği noktasında “ümme şairler”in varlığına dikkat çeken Kurnaz, bu kapsamda azımsanmayacak sayıda şair ismi zikreder. Ümmiliğin halk şairleri için sıradan bir durum olmasına karşılık divan şiirinde nasıl karşımıza çıkabildiği sorusu üzerine odaklanan Kurnaz, buna cevap bulabilmek için öncelikle zihinlerdeki “halk” ve “halk olmayanlar” şeklindeki yanlış tasnifin terk edilmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Çünkü “Osmanlı toplumunda, dokusunu dinî-tasavvufî kültürün beslediği oldukça mütecanis bir yapı mevcuttu[r]. Cami, tekke, medrese, köy odası ve kahvehanelerde okunan muayyen eserler bu yapıyı oluşturmaktaydı” (2011: 44). İstanbul başta olmak üzere belli merkezlerde yoğunlaşan kültür faaliyetlerinin suya atılan taşın halkaları gibi safha safha halka intikal ettiğini belirten Kurnaz’a göre on sekizinci yüzyıla gelindiğinde bu süreç hızlanarak okuyucunun zevk ve kültür seviyesi yükselir. Artık şuara tezkirelerinde esnaf şairler, ümmi şairler vb. cihan şairleriyle yan yana boy göstermektedir.¹³

Sözü edilen kültürel iç içelik, divan ve halk şairlerinin söz varlığında ya da kullandıkları ölçü biriminde –divan şairlerinin hece, halk şairlerinin aruz vezni kullanabilmesi gibi-, eserlerde kurgulanan hayal sisteminde ve de mazmunlarda yansımaları bulmaktadır. Netice olarak, her ne kadar kendilerine mahsus birtakım hususiyetleri taşıyalar da tasavvuf, divan ve halk şiirinin birbirlerinden tamamen ayrı kollar olmadığını söylemek gerekir.

¹³ Cemal Kurnaz’ın sözünü ettiğimiz kitabında divan ve halk şiirinin müştereklerine dikkat çeken yazıları arasında özellikle şunlara bakılabilir: “Divan Şiirini Halk Şiirine Yaklaştıran Bir Özellik: Atasözleri ve Deyimler”, “Divan Şairlerinde Hece Vezniyle Şiir Yazma Eğilimi”, “Halk Şiirinde Divan Şiiri Etkisi”, “Halk Şairlerinde Aruz Vezniyle Şiir Yazma Eğilimi”. Burada amacımız söz konusu şiir kolları arasındaki birleşen ve ayrışan yönleri tartışmaya açmak değil meselenin okur boyutunu incelemek olduğu için bu konuyu daha ileriye götürmüyoruz.

Çalışmamızda, birbirleri arasında birleşen ve ayrılan niteliklere sahip bu üç şiir kolundan öncelikle tasavvuf şiirindeki okur algısına genel hatlarıyla bakmayı deneyeceğiz. Tasavvuf şiiri ya da sufi şiir (halk arasındaki bir başka adlandırma ile Tekke Şiiri) Klasik Türk şiirinin (Osmanlı şiiri) deyiş yerindeyse bel kemiğini oluşturmaktadır. 13. yüzyılda Anadolu’da başlayan tasavvuf cereyanı çok güçlü bir şekilde Anadolu coğrafyasına nüfuz etmiş ve bugüne kadar da azalarak da olsa varlığını sürdürmüştür.

Tasavvuf ehli olan şairlerin okurla münasebeti “fenafillâh” telakkisindeki “mutlak sır” ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu sebeple, şair okura daha ziyade sembol ve alegori yoluyla seslenmeyi tercih eder. Mahmut Erol Kılıç, tasavvuf şairlerinin okura “sözsüz aktarım” veya “şifreli aktarım” olmak üzere iki türlü hitap ettiğini belirtir. Kılıç, her ikisinin de muhatapı açısından zorluğuna dikkat çeker: “İbn Arabî’nin deyimiyle, heybet makamından mizah makamına tenezzül eden bazı sufiler orada müşahede ettiklerini ancak üstü kapalı olarak veya “kuşdili” (mantıku’t tayr) kullanarak remzen dile getirebilirler ki bunlar da kolaylıkla herkesin anlayabileceği sözler olmayacaktır” (2003: 92). Tasavvufun doğasında herkese açık olmamak, ancak hakikate ulaşma yolunda istidatlı kimselerin muhatap kabul edileceği bir gizlilik vardır. Bu nedenle, tasavvufi şiirin okur çevresi de kendiliğinden sınırlandırılmış olmaktadır.

Kılıç, bazen okur nezdinde anlaşılmama sorunuyla karşılaşan şairin tasavvuftaki bu “remzîliğe” atıfta bulunarak bu durumu normal karşıladığını yine bir mutasavvıf şair olan Niyazi-i Mısri’nin şu dizeleriyle örneklendirir:

*Dila nu mantıku’t tayrı fesahat ehli anlamaz
Bunu ancak ya Attâr u yahud Tayyar olandan sor
Anadan doğma gözsüzler kemahî görmez eşyayı
Niyazi vech-i dildârı ulû’l-ebzar olandan sor*

*Mantıku’t tayrın lûgat-i mutlâkıdan söyleriz
Herkes anlamaz bizi bizler muamma olmuşuz
Lafz u suret cism ile anlamak isterler bizi
Biz ne elfazız ne suret, cümle mana olmuşuz (2003: 92)*

Bu sözler, bir mutasavvıfın okurla ilgili olarak kendi dilinden beyanı olmak bakımından değerli bir numunedir. Bununla birlikte, eserde az sayıda ve nitelikçe diğerlerinden

ayrılan “ehl-i irfan” bir okur kitlesine seslendiğini beyan eden bu sözlerin benzerleri de birçok mutasavvıf şair tarafından dile getirilmiştir. Bunların en başında da Yunus Emre gelmektedir. Ancak Yunus’un bir mutasavvıf şair olarak ne tür okura hitaben yazdığını tartışmadan önce yukarıda sözü geçen “ehl-i irfan” kavramına değinmemiz gerekmektedir. Zira bu kavram, bizi, çalışmamızda öne sürdüğümüz bir okur tipine, “arif okur” a yöneltmektedir.

Yukarıda alıntıladığımız Niyazi Mısırî’nin şiirinde dikkat çeken kimi ibareler tasavvufî şiirin kime yönelik yazıldığı konusunda önemli ipuçları sunmaktadır. Buna göre, “fesahat ehli” veya “anadan doğma gözsüzler” bu şiirleri anlamayacaklardır zaten anlamaları da beklenmemektedir. Burada hevesli okurun kendisi farkına varmasa da bir kavrayış eksikliği olabileceği, iyi bir eğitim almış olsa dahi bu eksiklik sebebiyle metne intibak edemeyeceği ifade edilmek istenir. Bu daha baştan muhatap kabul edilmeyen kişilerin karşıt ucunda ise idrak seviyesi yüksek, idealize edilen, gerçek muhatap olan okur yer almaktadır. Biz bu okur tipine genel anlamda “ehl-i irfan” sıfatını uygun gördüğümüz için “arif okur” diyeceğiz. “Arif okur”, daha önce Hasan Akay’ın çeşitli şiir eleştirilerinde kullanmış olduğu bir sınıflandırmadır ve yalnızca tasavvufî şiirin değil, divan şiirinin hatta kimi zaman halk şiirinin de hedef okurunu işaret etmektedir.¹⁴ Bu okur tipi, şairin kendisini anlamasını beklediği, şiiri yalnız bilgiye dayalı olarak değil gönlü ve sezgileriyle de kavrayabilen niteliklere sahip okurdur: “Şüphesiz bu dil, dilin dili değil, şiirin dilidir; anlamak için özge bir kalp, özge bir dimağ, özge bir akıl, özge bir sezgi ister” (Akay, 2006: 156).

Kısacası, halk arasında günlük dilde halen kaybolmamış olan “Arif olan anlar” atasözünün işaret ettiği irfan sahibi kişi bize “arif okur”u verir. Bu özellikleriyle “arif okur”, bir önceki bölümde ele aldığımız “örnek okur”, “örtük okur”, “ideal okur” kategorilerinin sözü edilen niteliklerini haiz bir okur olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple, bu terimi zaman zaman bu okur kategorilerinin hepsini birden karşılayacak şekilde kullanacağız.

¹⁴ “Arif okur” kavramının geçtiği metinlerden biri için Bkz. Hasan Akay, “Erdem Beyazıt’ın Şiirlerinde Anlam ve Anlatım Gücü”. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/72982> Akay, bu makalesinde Erdem Beyazıt’ın şiirinden yola çıkarak genel bir ‘arif okur’u şöyle tanımlar: “Bu ‘arayış’, kendine özgü bir hız@la -ârif okurla- hâlâ devam etmekte, -Derrida’nın deyişiyle- “sonsuzla bitişmekte”dir. Şiirin, haşre dek sönmeyecek olması,biraz da bu ‘arayış’ın sürmekte olması yüzündendir. Ârif okur, bu daveti metnin yüzünden okur. Ve huzur, deri(n)deki daveti duymakla gerçekleşir. Şairin ‘hep bir kelime arayan kalbi’ nin ideal muhatabı, davetin görsel ve sözsözsel efektleriyle yetinmeyen, öze inen böyle bir okurdur”

13. yüzyılda Anadolu’da yaşadığı bilinen Yunus Emre (1241-1320) hakkında en sağlam ve aydınlatıcı bilgileri Fuad Köprülü ve Abdülbaki Gölpınarlı’nın çalışmalarından edinebiliyoruz. Buna göre, Yunus Emre, şiirde dönemin yaygın bir eğilimi olan Farsça yazmaktan kaçınmış ve eserlerini oldukça sade ve incelikli bir dille, Türkçe kaleme almıştır. Yunus’un kullandığı Türkçe bugün eski Anadolu Türkçesi olarak isimlendirilmektedir. Öte yandan, Fuad Köprülü, onun her ne kadar Farsça yazmasa da Mevlana’nın farsça şiirlerinden zevk bulacak kadar Acem edebiyatını tanıdığından söz eder (2003: 258). Aslında Yunus’un ümmi bir köylü mü yoksa medrese eğitimi almış bir şair mi olduğu sorusu çokça sorulmuştur. Fuad Köprülü, bu soruya yanıt verirken Yunus Emre’nin şiirindeki referanslardan hem İslami hem de pozitif bilimden haberdar bir şairle karşı karşıya olduğumuz sonucuna ulaşır: “Onun eserlerinde evliya ve enbiya menkabelerini, eski İran mitolojisini, hatta o devir ilminin umumi telakkilerini pekiyi bildiğine dair çok açık işaretler vardır” (2003: 258).

Yunus Emre, şiirlerinde her kesimden insana sevgi, anlayış ve merhametle yaklaşmayı öğütler. Bunu yaparken de son derece akıcı, anlaşılır bir dil kullanır. Sehl-i mümteni, yani kolayca söylenilmiş izlenimi veren ama anlamca dolu sözler onun şiir karakteristiğini belirler. Ancak Yunus’un şiirleri, aynı sahada yazan bütün şairler gibi, tasavvufi birtakım sırlar ve hikmetler söz konusu olduğunda yanlış anlaşılma kaygısını da bünyesinde taşır. Aşağıdaki mısralar onun, bu kaygıyı dile getirdiği sözlerdir:

Yunus bir söz söylemiş, hiçbir söze benzemez

Münafiklar elinden örter mana yüzünü (1997:113)

Şiirde mana yüzünün örtülmesi demek herkesin anlayamayacağı bir dil ve imaj sistemiyle konuşmak demektir. Yunus, bunu tasavvufi anlayışın bir gereği olarak yapmaktadır ki, yukarıda sözünü ettiğimiz “sır” telakkisi bunda mühim bir rol oynamaktadır. Bu yüzden, “[...] Erenler durumlarını gizlemek, saklamak için pek çok ilahi sırları ve gerçek manaları mecaz şeklinde göstermişlerdir” (Latifi, 1999: 43). Sır ancak ehline ayan edilebilir ki bu bile sufiler arasında hoş karşılanmaz. Ünlü meselde anlatıldığı üzere, Hallac-ı Mansur’un kendisini taşıyanlar yerine gül atan sırdaşının bu hareketinden yaralanması sırrın açığa çıkmasından kaynaklanır.

Yunus Emre şiirlerinde bazı sözleri herkesin anlayamayacağı şekilde söylemeyi tercih etmekte, özellikle tasavvuf ve tarikat sırlarından haberdar olmayan okurlar için böyle yapma gereğini duymaktadır. Buna rağmen, döneminde ve sonraları da düz bir bakış

açısıyla yaklaşıldığından yanlış anlaşılabilir, İslam'a ve Allah'a karşı küfre düştüğü öne sürülen şiirleri olmuştur. Yunus'a dair rivayetler içinde çokça anlatılan Molla Kasım hikâyesi de genellikle bu durumun yanlışlığını vurgulamak maksadıyla paylaşılır. Rivayet Gölpınarlı'da şöyle anlatılmaktadır:

Yunus, üç bin şiir söylemiş. Bunlar bir divan haline getirilmiş. Yunus'tan sonra bu divan, Molla Kasım adlı birinin eline düşmüş. Divanı alıp bir su kenarına giden Molla Kasım, şiirleri okumaya başlamış. İlk şiiri okumuş, şeriate uymuyor diye koparıp yakmış. İkinci, üçüncü, dördüncü şiirinde başına aynı akıbet gelir. Böylece Yunus'un bin şiirini yakar. Bin birinci şiiri okuyunca onunda şeriate aykırı bulur. Fakat artık yakmaktan usandığı için onu suya atar. Suya attığı şiirler de bini bulur. Üçüncü bine başlayınca şu beyte rastlar: Derviş *Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme / Seni sigaya çeken bir Molla Kasım gelir* bu beyti okur okumaz Yunus'un kerametini tasdik eder, erenlerden olduğunu anlar, divanı kapar, öpüp başına kor. Şimdi Yunus'un o yakılan bin şiirini gökte melekler, denize attığı bin şiirini denizde balıklar okumaktadır, kalan bin şiirini de bizler okumaktayız (? : 60).

Bu hikâyenin doğruluğu yanlışlığı bir tarafa,¹⁵ asıl önemi şiirde ifade edilen bazı gerçeklerin-tasavvufî sırların- ehil olmayan kişilerce anlaşılabilmesi, yanlış yorumlanmasıdır. Tasavvuf tarihi bu türden çok manidar ve ilgi çekici menkıbelerle doludur. Dahası, bazı dervişlerin sırf bu sebepten kötü söz ve hareketlere maruz kaldığı hatta öldürüldüğü de vakidir. Hasan Akay, Molla Kasım aramızda olmasa da “Molla Kasımlık” tavrının bir miras olarak sürüp gittiği fikrindedir. Akay, bu isimlendirmeye tek anlamın veya tek hakikatin merkezinde kendisinden özge kimseye yer bırakmayan bir tavır sahibini kasteder ki onun karşısında akıyla, gönlüyle, sezgisiyle kavrayan, şiirsel özne ile empati (“*emföhlung*”) kurabilen “arif okur” bulunur. Böylece o, aynı zamanda halden de anlayan, yani “ehl-i dil” olan insandır. Demek ki “arif okur”u aynı zamanda “ehl-i dil” olan okur olarak nitelendirebiliriz: “Münafıklar yüzünden örter mana yüzünü” (Yunus). Özel manayı özel dil ve üslup ile has simgelerle anlatır ki nifak ehli anlamı çözesinler! [...] Onu özel ilim sahipleri ve ehl-i dil anlayabilir,

¹⁵ Gölpınarlı, aynı incelemesinde Sadeddin Nüzhet Ergun'dan naklettiği bu rivayette geçen beytin de aslında Yunus'a ait olmayıp onun bir şiirine nazire olarak Molla Kasım tarafından yazıldığını iddia etmektedir.

anlamlandırabilir. Kod çözümüne aşınadılar” (Akay, 2017: 317). Böylece Yunus Emre de dil ve sözcük tasarrufuyla yalnızca belirli bir muhatap ön görür ki bu “arif okur”dan başkası değildir.

Türkçe az sayıda şiiri bulunan ve çoğunu farsça yazdığı eserleriyle bilinen bir başka mutasavvıf şair Mevlana Celaleddin Rumi de tıpkı Yunus Emre gibi hakikatleri mecaz yoluyla anlatmayı uygun bulmuştur. Onun ünlü Mesnevi’si alegorik manzum hikâyelerle bu dünyanın, varlık âleminin ve yaratılışın hikmetlerini okurlara iletme amacı taşır. Bu okurların sıradan okurlar olması mümkün değildir zira Latîfi’nin söylediği gibi, onun “karmaşık beyitleri çok, anlaşılması güç sembolleri pek fazladır. Normal kişilerin anlaması müşküldür. Bu yüzden bazı ifadeleri yalnız dışa bakanlara ters gelir” (1999: 45). Gaybî ilimlere vakıf olmayanların anlamakta güçlük çekeceği manzumeleriyle Mevlana, tasavvuf şiirinin zirvelerinden biri kabul edilmektedir. Şiirleri görünüşte kolay şeyler söylüyor gibi dursa da aslında derin anlamlar içerir ve sırlar, semboller üzerinden çözümlenmeyi bekler: “Onların zorluklarının çözümü de gönül ehli ve keşif sahibi olanlarca yapılabilir” (1999: 45). Bu, gönül “ehli kişi”, “arif okur”dan başkası değildir.

Hasan Akay’ın yapıbozunculardan esinlenerek ürettiği “Kararsız Kasım” ise ayrı bir okur tipini temsil etmektedir. Bu ifadeyle o, “Derrida’nın bahsettiği çerçevede bir karar verememe durumunu, karar vermekle karar verememek arasında kalma halini, nihayet kararsızlığı bile bir karar olarak gören, (bunun dışındaki kararlı indirgemeleri reddeden) çok anlamlılığa açık bir tavır adamını” (2017: 127) işaret eder. Akay’ın tespitinden yola çıkarak denebilir ki, şiir okuru bazen “Molla Kasım” gibi dar bir bakış açısına sahip ya da “Kararsız Kasım” gibi seçenekler arasında boğulmuş bir haldedir. Tasavvuf şiiri ise sırrî ve remzî yapısı gereği, onu tam anlamıyla kavrayacak olan bir okura ihtiyaç duymaktadır. Bu okuru “arif okur” olarak adlandırıyoruz.

Tasavvufta söz konusu olan sır telakkisinin şiirde eser-alımlayıcı ilişkisini büyük ölçüde belirlediği anlaşılmaktadır. Mahmut Erol Kılıç, bu sebeple sufi şiiri “hermetik şiir” olarak nitelendirir:

O zaman her hakikat herkese söylenmez ve her şiiri de herkes anlamaz sonucu çıkmaktadır. İnci taneleri ile çakıl taşları arasındaki kıymet farkını bilmeyenlerin önüne inci taneler konacak olursa bu, o sözü zayi etmek olarak görülür. Anlamayan veya kötü niyet sahiplerinin elinde şiir

değerini kaybeder veya asıl mecrasından çıkar. O zaman Ahmed Paşa'nın dediği gibi, bu şiirleri zayi olmaması için böyle kimselerden sakınmak gerekir. Zira her önüne gelen tatlıya elini sokacak olsa artık o tatlı yenmez olur. Demek ki sufi şiir “hermetik şiir”dir (2003: 95).

Sonuç olarak, tasavvuf şiirinde irfan ehli dediğimiz bir “arif okur”a yönelik şiir algılayışından söz edebiliyoruz. Açık seçik bir anlatımdan ziyade çoğu zaman mecazlarla örülü, derinlikli anlamlara sahip sözlerle tasavvuf şiirinin muhatap kitlesi en baştan daraltılmış olmaktadır. Mutasavvıf şairin ideal okuru, üstün bir idrak, yüce bir gönül sahibi, ehl-i dil kişi yani “arif okur”dur.

Öte yandan, burada bir parantez açıp belirtmek gerekir ki, tasavvufun kendi içine kapalı bu gizli yapısının yanı sıra aslında kapısını çalanlara yardımcı olacak, anlaşılması oldukça kolay bir rehberi, “tarikatname” adı verilen yardımcı kitapları mevcuttur. Dili gayet açık, anlaşılır olan bu kitaplar tarikat kültürünü öğretmek ve bu yola girmek isteyenleri bir tekkeye kapılanmadan önce eğitmeye matuftur. Bu yönüyle tarikatnamelerin, zamanında önemli bir fonksiyonu üstlendiği gözden uzak tutulmamalıdır.¹⁶

Anadolu’da on üçüncü yüzyıldan itibaren Tasavvufla paralel olarak ortaya çıkan Divan şiiri Türk edebiyatı tarihinde büyük ve zengin bir hacme sahiptir. Günümüzde dahi pek çok modern şaire kaynaklık eden Divan edebiyatını bu alanın en önemli uzmanlarından biri olan Ömer Faruk Akün, zaman aralığı olarak on üçüncü yüzyıl sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın ilk yılları arasında konumlandırır (2013: 15). Akün, “edebiyat-ı kadime”, “şi’r-i kudema”, sonraları medrese edebiyatı, havas edebiyatı, klasik edebiyat vb. gibi isimlerle de anılan bu edebiyatın tek gayesinin sanat yapmak olduğunu kaydeder (2013: 15). Bu tespit, bizi okur konusunda bir ön yargıyla düşünüp hüküm vermeye yöneltebilir. Bu, Divan şiirinin havas ve/veya saray erkânı dışında bir alımlayıcısının olmadığı önyargısıdır. Bunu tartışabilmek için bu zengin edebiyatın

¹⁶ Bkz. Cemal Kafadar, *Rüya Mektupları. Asiyeye Hatun*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1994. Üsküplü mutasavvıf Asiyeye Hatun’un Cemal Kafadar tarafından yayımlanan mektupları, 17. yüzyılda yaşayan bir Osmanlı kadınının bu türlü, yani tarikatnameler üzerinden tasavvuf kültürünü öğrenme sürecini belgeleyen ilgi çekici bir çalışmadır. Kafadar, bu kitapta psikanalitik bir yöntemle Osmanlı’da bir kadının tasavvufa yönelişini ele almaktadır. Söz konusu mektuplardan yola çıkarak orta dönem Osmanlı’ında kadının günlük hayatını ele alan bir çalışma için ayrıca bkz. Serhat Demirel, “17. Yüzyılda Bir Osmanlı Kadını: Asiyeye Hatun.”

işleyişine, diğer türlerle ilişkisine ve zaman içerisinde geçirdiği değişimlere yakından bakmamız gerekir.

Divan edebiyatı ile tasavvuf edebiyatının yakın ilişkisi üzerinde bugüne dek çokça durulmuştur. Doğrusu, Türk edebiyatının aşağı yukarı altı asır boyunca ağırlık noktasını oluşturan divan şiirine baktığımızda tasavvufi bir hayat telakkisi, kullanılan mazmunlarla tasavvufa yaslanan bir dil ve hayal sistemi hemen dikkati çeker. Türk edebiyatında Ahmed Yesevi ile başlayan tasavvuf cereyanının Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre, Niyazi-i Mısri, Pir Sultan Abdal, Aziz Mahmut Hüdai ve daha pek çok mutasavvıf şairle olgunlaşarak bir yerde divan şiirine de tesir ettiği görülmektedir. Hatta tasavvufun, giderek divan edebiyatının özünü ve merkezini oluşturacak kadar önemli bir rol üstlendiği dahi kimi araştırmacılar tarafından söylenegelmiştir. Örneğin, J. W. Gibb, *Osmanlı Şiiri Tarihi*'nde, "Osmanlı'da şair çoğu zaman bir sufi, sufi de ekseriyetle bir şair idi" (1999: 34) değerlendirmesinde bulunur. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, Divan şairlerinin hepsini kapsayacak böyle bir nitelendirme bir tür "aşırı yorum"dur. Gerçekte tasavvuf ile divan edebiyatının iç içeliği belirli bir süre söz konusu olmuş ancak daha sonra birbirleriyle iletişimi kesmeden ama ayrı yollarda ilerleyen iki alan olarak her ikisi de varlığını sürdürmüştür. Nitekim Mehmed Çavuşoğlu, tasavvuf düşüncesini benimsemiş olan şairlerin divan şiirinin bilinen üç bin dolayındaki temsilcisi yanında azınlıkta kaldığını kaydeder (1986: 7). Öyleyse sormak gerekir: Gibb başta olmak üzere kimi araştırmacılar tarafından Divan şairlerinin hemen hepsinin mutasavvıf olarak algılanması neden kaynaklanmaktadır? Çavuşoğlu'na göre, tasavvufi bir söylem içinden yazan Divan şairlerinin kullandığı mecazlı kelimeler ve deyimler diğer bütün şairler tarafından da kullanılmıştır. Bu sebeple, bu sembollerin nerede tasavvufi nerede dünyevi bir göndergeye sahip olduğu da çoğu zaman çözümlenememektedir.

Divan şiiriyle tasavvufi şiir arasında var olan başka tür farkları da göz ardı etmemek gerekir. Bu ayrım noktalarından biri Divan şiirindeki şairin bir şekilde öne çıkardığı bireysel yaşam algısıdır. Bazı Divan şairlerinin eserlerine yansıyan bir dünyevilik ile tasavvuftaki kolektivitinin yerini alan bireysel tutum çok rahatlıkla fark edilebilir. Tasavvuf kültürünün özüne ters düşen bu anlayış Divan şairlerinin azımsanmayacak bir kısmında belirginlik kazanır. Bu sebeple, söz gelimi Latîfî, tezkiresinde Ahmed Paşa'yı anlatırken onun şiirinin pek o kadar nazik ve renkli olmadığını söyler ve buna gerekçe olarak da tasavvufi şiirde halkın beğenisi için sanat ve hayallere önem verilmemesini,

övünme ve şöhrat elde etmek için sözler söylenmemesini gösterir (1999: 50). Bu durum, kimi divan şairlerinin bildiğimiz anlamda mutasavvıf olduğu, dergâha girip çile çektiği, mevlevihanelerde postnişin mertebesine yükseldiği gerçeğiyle de çelişmez. Hatalı olan anlayış, Divan şiirinin tasavvuftan aldığı etkiyi bütün şairlerin taşıdığı kanaatidir. Bu konuyla ilgili derinlikli bir tartışmanın içerisine girmek çalışmamızın boyutlarını aşacağından daha fazla incelemeye gerek görmüyoruz.

Divan edebiyatı bugüne kadar farklı problemleri ele alan birçok araştırmaya konu edilmiştir. Ancak divan edebiyatı şairlerinin okura bakışı veya okurla olan münasebeti aşağıda değineceğimiz birkaç çalışma dışında bilimsel nitelikte çok fazla incelenmiş bir konu değildir. Aslında, Osmanlı döneminin şairleri ve onların şiir anlayışları, üslûp özellikleri vb. konularda bilgi sahibi olmak için o edebiyatın üretildiği tarihlerde yazılan belgeler sınırlıymış gibi gözükse de durum farklıdır. Bu alanda en sık yararlanılan kaynaklar şura tezkireleri, bizzat şairlerin kendi divanlarına yazdıkları dibaceler ve belagat kitapları olmuştur. Dursun Ali Tökel ise Osmanlı şiiri ve şiir anlayışı için incelenebilecek malzemenin çokluğuna dikkat çeker ve yukarıda andığımız kaynakların dışında “Şakayık-ı Numaniye” ve zeyilleri, “Osmanlı tarihleri”, “Rûznameler”, “Sicil-i Osmanîler”, seyahatnameler, “menakıbnameler” ve mektuplar başta olmak üzere pek çok kaynaktan yararlanılabileceğine işaret etmektedir.¹⁷ Bu kaynakların yeni bir gözle incelenmesi muhakkak ki Osmanlı şiirinde okur konusunda farklı saptamalara imkân sağlayabilecektir.

Bu kaynaklardan dibacelere bakıldığında acaba okur konusunda neler bulunabilir? Dibacelerin muhteviyatı hakkında Tahir Üzgör, *Türkçe Dîvan Dibaceleri* adlı çalışmasında şöyle söyler:

Dibaceler, sanatkârın şahsiyetini, dünyasını, sanatını bize aralamaktadır. Şair, İslamiyet’te şiir ve şairin durumunu, vahiy ile ilhamın karıştırılmaması lazım geldiğini, bu yüzden peygamberlerle şairlerin mukayese edilemeyeceğini, ancak doğru yolda olan şairlerin evliyadan daha çok peygamberler mertebesine yakın olduklarını, sözün nesir ve nazım diye ikiye ayrıldığını, nesrin halk ve seçkinler için, nazımın da seçkinlerin seçkinleri için olduğunu, şiir anlayışını, şiire başlayışını, şiir

¹⁷ Bkz. Dursun Ali Tökel (2003), “Divan Edebiyatında Eleştiri”, *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79, (Mayıs, Haziran, Temmuz): 14-47.

yazış sebebini, dibâce yazış sebebini, dîvan tertip ediş sebeplerini, kullandığı kelimelerin hangi manalara alınması lazım geldiğini, şiirin ne şekilde tefsir edilmesi gerektiğini, diğer şairler hakkındaki görüşlerini, hayatına dair bilgileri ve benzeri hususları dibâcesine doldurmuştur (2006: 26).

Üzgör'ün bu tespiti tek tek bütün dibaceleri kapsamasa da genel olarak şairlerin dibacelerinde nelerden bahsettikleri hakkında bizlere fikir vermektedir. Buna göre, dibacelerden şair ve şiirine dair konularda bilgi sahibi olmak mümkünmüş gibi görünmekle beraber bu bilgilerin de hemen her zaman cılız ve birbirine benzeyen hüküm ve tespitlerden ibaret olduğunu söylemek gerekir.

Tezkireler ise dibâcelere göre şairler ve şiir anlayışları hakkında biraz daha ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Harun Tolasa, konuyla ilgili çalışmasında tezkirelerin belli başlı özellikleri ve içerdikleri hakkında şunları söylemektedir:

Tezkireler devrin şairlerinin zaman içinde unutulup gitmelerini önlemek, hatırlanmalarına vesile olmak amacıyla yazılmış eserlerdir. İçlerinde en az yüz-yüz elli şair bulunur ve bu yönleriyle şekil olarak günümüzdeki, yazarlar (veya şairler) sözlüğü gibi eserlere benzerler. Konularını şairlerin hayatları, kişilikleri, edebî faaliyetleri ve eserleri oluşturmaktadır. Bu yolda hem bilgi verilmekte, hem yorum ve değerlendirmede bulunulmakta, hem de eserlerden örnekler sunulmaktadır (2002: IX).

15. Yüzyılın sonlarında, Ali Şir Nevayî'nin ilk Türkçe tezkire örneği olan *Mecâlisü'n Nefais*'i, 16.yüzyılda Anadolu sahasında yazılan ilk tezkire olan, Sehî Bey'in *Heşt Behişt*'i; yine aynı yüzyıla ait Latîfî'nin *Tezkiretü'ş Şuara*'sı ile Âşık Çelebi'nin kaleme aldığı *Meşair'üş Şuara* bu türün başta gelen örneklerindedir. 17. Yüzyılda Güftî'nin *Teşrifatü'ş Şuara*'sı ve 19. yüzyıla ait, Fatin'in *Hâtimetü'l Eş'ar*'ı da en bilinen tezkirelerdendir. İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın kaleme aldığı ve ilk kez Türk Tarih Encümeni tarafından 1930-1942 yılları arasında fasiküller halinde yayımlanan *Son Asır Türk Şairleri* ise bu türün son örneği sayılabilir. Ancak bu tezkirelerde şairler hakkında bilgi verilirken onların dil anlayışları dolayısıyla okura yönelik algı ve beklentilerinden söz edilse de bunlar çok zayıf ve basmakalıp hükümler olmaktan öteye gidebilmiş değildir (İbnülemin'in beş ciltlik eseri ise bu açıdan biraz daha oylumludur.) Bu

sebeple, tezkireleri incelemek yoluyla divan şairlerinin okura bakışları konusunda bir hükme varabilmek son derece zordur. Nitekim Harun Tolasa da çalışmalarında en çok zorlandığı noktaların, tezkirelerin “içerdikleri tavsif ve takdirlerin önemli bir kısmının genel ve soyut bir çerçevede kalışı, üzerinde rahatlıkla bir şeyler söylenebilecek derecede açık, somut, belirli olanlarının azınlığı teşkil edişi” (2002: XIV) olduğunu söyler.

Tezkire yazarlarının kimi şairlerin okur konusundaki tutumuna dair bilgi içeren az sayıda örnek göze çarpmaktadır. Söz gelimi, Latîfi'nin Mesîhi için sarfettiği bir cümle şöyledir: “Amma tahayyül-i tab- gayetde dakik olup tarz-ı hassı havassa mahsus olmanın nazm-ı belagat nizamından tıba-ı avamü'n nas çen dan telezzüz idemez.” (2002: 262). Yine Latîfi'nin tezkiresinde geçen Mevlana hakkındaki şu sözleri de şairin okur algısını gözler önüne sermektedir: “Karmaşık beyitleri çok, anlaşılması güç semboller pek fazladır. Normal kişilerin anlaması müşküldür. Bu yüzden bazı ifadeleri yalnız dışa bakanlara ters gelir” (1999: 45). Bu gibi örneklerde dikkati çeken nokta, tezkire yazarının öne sürdüğü tespit veya düşünceyi geliştirmek yolunu tercih etmeyip kısa ve yuvarlak ifadeler kullanmasıdır. Tezkirelerin genel özelliklerinden biridir bu. Nitekim 17. yüzyıl tezkirelerini ele aldığı incelemesinde Filiz Kılıç, tezkirelerde, okuyucu da içinde olmak üzere şairin çevresinin, onun edebî kişiliğini etkileyen bir unsur olarak ele alındığını belirttikten sonra şöyle söyler: “Ancak 17. yüzyıl tezkirelerinde şairin ailesi, diğer şairlerle olan iletişimi, okuyucunun esere olan ilgisi konusunda fazla bilgi elde edememekteyiz. Zaten çevreye dayalı bilgi ve değerlendirmeler hem genel, hem de soyut bir nitelik taşımaktadır” (1998: 352).

Tezkireler ve dibaceler divan şairlerinin okura bakışı konusunda doğrudan bilgi sunmamış olsa da bunlardan bazı çıkarımlar yapabilmek mümkün görünmektedir. Söz gelimi, şairin konumu ve yaptığı işin önemi bu metinlerde sıklıkla konu edilir. Her iki türde de şairin bir kutsiyeti haiz olması ve şairlerin de peygamberlik derecesinde vasıflandırılmış olması dikkatten kaçmamaktadır. Latîfi, tezkiresinde şairi “emir’ül kelim” olarak nitelendirir ve eserinin ön sözünde şair Nizamî'nin şu sözüne yer verir: “Sözleri dizen şairler iki âlemin hazinelerini nazma çekerler. Hazine kapısının kilidi şairlerin dili altındadır. Şairler, arşın bülbülleridir, diğer insanlar bunlara nasıl benzerler” (İsen, 2002: 4). Latîfi, aynı eserinde bu kez Mevlana'ya atıfta bulunarak şairliğin peygamberlikten bir parça taşıdığı hükmüne bile varmaktadır (İsen, 2002: 4). Şairleri alelade insandan farklı, şiiri ise bir tür mucizevî söz olarak gören bu anlayış bir

tür, şiiri ve şairi kutsallaştırma olarak değerlendirilebilir. Emine Tuğcu, bu konuya dikkat çekerken aynı zamanda bu anlayıştaki Divan şairlerinin kimlere hitap ettiğinin de altını çizer:

Şairlerin “cennet kapılarının anahtarına” sahip kişiler olarak hakikati anlatan birer haberci gibi görülmesiyle şiire kutsiyet kazandırılmakta, Tanrı’ya ulaşma ve insanı bilinçlendirme amacına da işlevsel bir misyon yüklenmektedir. [...] Peygamber ve şair arasındaki en önemli ayırım ise Tanrı’nın kelamının nasıl ve kime ulaştırılacağı noktasında belirir. Zira peygamberler vahiy yoluyla insanlığa ulaşmayı hedeflerken şairler ilham aracılığıyla “ariflere” hitap ederler (2013: 41).

Bu noktada, her ne kadar peygamberlikle şairlik arasında yakınlıktan söz edilse de hitap edilen kitleyi ikisi arasındaki ayırım çizgisini belirleyen bir unsur olarak kaydetmek gerekir. Peygamberler bilindiği gibi bütün insanlığa seslenen araçlardır, şairler ise yalnızca belirli seviyedeki kişilere yani “arif okur”lara hitap eder. Burada “arif okur”u hem tasavvuf hem de divan ve zaman zaman halk şiirinin ortak muhatabını oluşturan “nitelikli okur” olarak düşünmek gerekecektir. Şiiri kutsal ve herkesin anlayamayacağı bir söz olarak düşünen divan şairlerine çok sayıda örnek gösterilebilir. Söz gelimi, Sünbülzade Vehbi, Sühan Kasidesi’nde “şiirin ayet gibi olduğunu” söyleyerek onu kutsallaştırır. Böyle bir şiirin toplumun her kesimi tarafından idrak edilebilmesi imkânsızdır.

Şiiri kutsal, şairi üstün insan olarak gören ve bu sebeple herkes tarafından anlaşılamayacağını öne süren şairler daha da çoğaltılabilir. Onlardan ileride tekrar söz edeceğiz. Ancak bu noktada divan şiirinin de kendi içinde farklı açılımlara gittiğini, dolayısıyla şairlerin okur algısının da her zaman birbiriyle tıpatıp aynı olmadığını kaydetmek gerekir. Bu sebeple, divan şiirini statik bir yapı olarak görmek onun okurla ilgisini saptamamızda yanıltıcı olacaktır. Nitekim altı yüz yıllık bu büyük edebiyatın içinde dönem dönem farklı anlayışlar, bazı şairler ve o şairlerin oluşturduğu akımlarla farklı dil ve üslûp tasarrufları oluşmuştur. Nedim’in başını çektiği “mahallileşme”, Nabi ile zirveye ulaşan “hikemî üslûp”, 16. yüzyılda neşet eden “Türkî-i Basit” ve 18. yüzyılda Şeyh Galip’in en uç örneklerini verdiği “Sebk-i Hindî” ve bunlar arasında sayılabilir. Birbirinden birtakım farklarla ayrılan bu şiir anlayışlarında okur nasıl görülmekteydi? Bu konu üzerinde durmakta yarar görüyoruz.

Yukarıda tasavvuf-divan şiiri ilişkisinde değindiğimiz üzere, “sırrîlik”, mecaza dayalı ve kapalı söylem Divan şiirinin aslî yapısını oluşturmaktadır. Lamîî, şiirde hakikatin mecaz yoluyla anlatıldığını, şairin bu yolla sırrı cahil ve günahkârlardan koruduğunu ifade eder (Üzgör, 1990: 180). İlahi gerçekliği ancak ehil olana hitap edecek şekilde, semboller ve mecazlarla anlatma üzerine kurulu bu sistem tasavvufi şiirin özünü oluşturduğu gibi divan şiirinin de en temel yapı taşlarındandır. Fuzûli'nin, Baki'nin ve daha pek çok divan şairinin şiirleri daima bu perspektiften okunduğunda gerçek anlamını ortaya sermektedir. Bu anlayış, divan şiirinin bir “mazmun edebiyatı” olarak tanımlanmasına da sebep olmuştur. İşin bir başka ilginç yanı şudur ki okur da bu sisteme aşina olmuş ve ona ayak uydurur hale gelmiştir. Haluk İpekten, okuyucunun bunlara alıştığı ve benimsediği için hep aynı tür benzetmeleri bekler hale geldiğini ve böylece şairlerle okurlar arasında önceden yapılmış bir anlaşma doğduğunu, bir diyalog kurulduğunu vurgular (1986: 261). Böylece, şairlerle okurları arasında özel bir iletişim doğmuş olmaktadır. Ancak bu mazmun edebiyatının zaman içerisinde tasavvufi göndermelerden uzaklaştığı ve tekrar edile edile içinin boşaltılarak bir klişeler sistemi haline geldiğini belirtmek gerekir.

Sonradan “klasik tarz” veya “kudema tarzı” da denen bu yapı on yedinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde değişmeye başlamıştır. “kudema tarzı”na yönelik sistemli ilk çıkış “hikemî” üslûbu savunan şairlerden gelir. Nevzade Atayi, Nef'i, Sabit, Sünbülzade Vehbi gibi şairlerin başını çektiği bu tarzın en önemli temsilcisi ise Nabi olmuştur. Şener Demirel, Türk şiirinde hikmete dayalı şiirlerin Nabi'den önce de söylenmiş olduğunu fakat Nabi'nin bu anlayışı sistemli hale getiren şair olarak öne çıktığını belirtir (2009: 261). Nabi'den sonra da bu üslûbu benimseyen divan şairleri olmuş ancak hiçbiri onun kadar yüksek bir seviyeye ulaşamamıştır.

Hikemî üslûp, hikmetli söz söyleme anlamına gelmekte olup, bu tür şiirlerde “kudema tarzı”ndan daha farklı olarak şiirde okura yarar sunma işlevinin ön plana alınması söz konusudur. Bu nedenle, önceye kıyasla sosyal konular bu şiirlerde çok daha fazla yer bulur. Klasik üslûp, hayal ve mecazlara dayalıdır; hikemî üslûpta ise bunlar büsbütün dışlanmasa da düşüncenin öne çıktığı, okurun düşünme melekelerini harekete geçirerek olayların ve olguların gerçek yüzünü ortaya koyma anlayışının yaygınlaştığı görülür. Bu sebeple hikemî üslûpta diğerine göre nispi bir sadelik eğiliminden söz edilebilir. Fuzûli, Nabi vb. gibi bazı şairler söz gelimi gazel türünün sade olması gerektiği üzerinde durmuşlardır:

Andan ne sūd kim ola mübhem ibareti

Her yirde istimân idenler melûl ola (Dilçin, 1986: 121)

Fuzûli bu beyitte dinleyenleri bezdirecek denli kapalı, anlaşılmaz gazelin kimseye yararı olmadığını söyler. Fuzûli'nin aynı minvalde bir başka beyti de kayda değerdir:

Gazel de ki meşhur-i devran ola

Okumak da yazmak da âsân ola (Doğan, 1997: 27)

Burada da okuması ve yazması kolay olan bir gazel söylenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Fuzûli'nin kendi divanının ön sözünde de “ve gavvas-ı tab'ın havas u avama derya-yı fesahatdan cevahir-i belagat çıkarıp saçmaktadır” (Doğan, 1997: 47) sözleriyle havas-avam ayrımı gözetmeden her tabakadan okuru hedeflemesi dikkate değerdir.

Nabi'nin aynı anlayışı yansıtan bir beyti ise şöyledir:

Ey şî'r meyanında satan lafz-ı garibi

Divan-ı gazel nüsha-i kâmus değildir (Dilçin, 1986: 130)

Nabi de bu beyti ile gazelin bir sözlük kitabı olmadığını, anlaşılmaz sözlere yer verilmemesi gerektiğini söyler. Bununla birlikte, hikemî üslûbu benimseyen şairler de her ne kadar sadelikten yana olsalar da anlaşılmak için okurdan bir ön hazırlık isterler. Yine Nabi bir şiirinde şöyle söyler:

Afakı tutarsa bûy-ı müşg-i çîni

Şemm eyleyemez rayhasın her bîni

Esrar-ı fütühate irişmez her fehm

Herkes çekemez keman-ı Muhyiddîni (1997: 73)

Sözün herkes tarafından aynı oranda algılanamayacağına işaret eden bu mısralar aynı zamanda şairin üstün konumuna da vurgu yapmaktadır. Nabi de yukarıda şiirin kutsallaştırılması bağlamında değindiğimiz Sünbülzade Vehbi ile aynı çizgide buluşmakta, şiirin kutsallığını şairin ise bu kutsiyetin temsilcisi olarak önemini dile getirmektedir. Sünbülzade Vehbi de hikemî tarzı savunan bir başka önemli şairdir. Sühan Kasidesi'nde hikmetli şiiri kastederek

Anı Cami gibi Nabi gibi rindan anlar

Başkadır neş'e-i keyfiyet-i sahba-yı sühan

...

Gevheri güftesine döndü bugünlerde meded
Gevher-i nadire-i lü'lû-yı lâlâ-yı sühan

Hane-i tab'ı harabî gibidir beyt

Yıktı nazmı temelinden nice benna-yı sühan (Tuğcu, 2013: 63)

diyen Sünbülzade Vehbi, bu şiiri anlamak için de ehliyetli okurun varlığına işaret etmektedir. Ancak okur, şiirdeki söz hünerlerinden ziyade hikmetlerin ayırtına varmalı yani “arif okur” olmalı ve ondan bir fayda elde etmelidir. Öte yandan, Sünbülzade’nin bu beyitlerde, birazdan ele alacağımız “mahallileşme” anlayışını da eleştirdiği görülmektedir. Çünkü ona göre bu anlayış idrak kabiliyeti yüksek, nitelikli okura değil sıradan okura, bir başka deyişle avama yönelik yazılmaktadır. Sözün ahlaki öğütler vermesini fakat bunun sıradan bir dille, açık seçik değil ancak belli bir seviyeye sahip okurun anlayabileceği tarzda yapılmasını savunan şair, sonradan Sebk-i Hindî’de karşımıza çıkacak bir anlayışla aynı paydada buluşmaktadır.

On altıncı yüzyılda temellerini Necati Bey, Edirneli Nazmî ve Tatablalı Mahremî’nin oluşturduğu ve on sekizinci yüzyılda Nedim’in geliştireceği, Türkçe söyleyiş yolunu daha da ileri götürmeyi hedefleyen bir oluşum dikkati çeker: Türkî-i Basit. Bu oluşumun şairleri, millîlik ve yabancı kültürün tahakkümüne son vermek düşüncesinden hareketle çok daha sade ve basit bir dili tercih ederek okur kitlesini genişletmek yolunu seçmiştir. Bu hareketin temellerini çok daha geriye götüren Fuad Köprülü, 16. yüzyılda “geniş bir halk kitlesine hitap ettiği için son derece sade bir lisanla, sanattan uzak, külfetsiz bir surette ve daima kısa cümlelerle” (2014: 351) yazılan eserler olduğunu ileri sürer. Köprülü, aynı dönemde Mercimek Ahmet’in, Türkçeye çevirdiği *Kabusname*’nin ön sözünde geçen şu sözlerini de itirazsız şekilde nakil ve kabul ettiğini söyler:

Ey oğul, eğer şair olup şiir eyitmeye kastedersen, cehd et ki şiirde sözün ruşen ola, açık ola ve sakın ki gamız söylemiyesin, yani örtülü söylemiyesin. Mesela bir sözün ki manası şerhini sen bilesin ve ayruk kişi bilmiye, anun gibi sözü söyleme; zira şiiri halk için eydürler, kendü kendüler için eyitmezler. Pes şiirin manası açık gerektir. Ruşenliği sebebinden ötürü kim gerekse rağbet ide! (2014: 351).

Mercimek Ahmet’in şiiri, şairin kendine dönük değil de topluma dönük bir icra sanatı olarak görmesi ve örtülü anlatımı kötülemediği dikkate değerdir. Bununla beraber, aynı

dönemde bu sadelik anlayışını şiirin merkezine koyan ve okurun anlayışını hesaba katan Türkî-i Basit cereyanını ve bu cereyanın iki büyük ismi Tatalı Mahremî ile Edirneli Nazmî'yi görmekteyiz.

Mahremî'nin başlattığı Türkî-i Basit, şiirdeki “elfaz ve teşbihat ve temsilatı kâmilin Türkî olmalı” esasına dayanır: “XVI. Asırda, aruz vezniyle ve sade bir lisanla yazılmış birtakım gazeller ve murabbaların halk toplantılarında büyük rağbet bulunduğu, bestelenip okunduğu malumdur” (Köprülü, 2014: 356). Fuad Köprülü, bu noktada, Mahremî'nin, halkın kendi zevkine ve ruhuna yakın eserlere verdiği kıymeti görüp takdir ettikten sonra bu fikre düştüğü çıkarımında bulunur. Gerçekten de, Halil İnalçık'ın dikkat çektiği, aşağıda daha etraflı ele alacağımız üzere, padişahın şair ve okur üzerindeki etkisinin Türkî-i Basit ve sonradan “mahallileşme” dolayısıyla kısmen de olsa devre dışı kaldığı söylenebilir. Bürokratik yapıyla iç içe geçmiş entelektüel bir çevrenin dışına açılmakta çok cesur olan bu hareket, şiir izler çevresini padişahın güdümünden daha bağımsız halk kesiminde oluşturmayı amaçlamıştır denebilir.¹⁸

On sekizinci yüzyıla gelindiğinde, divan şiirinde bu çizgiyi takip eden bir başka önemli oluşum dikkat çekmektedir: Mahallileşme. Topluma ve günlük hayata açılan yönleriyle hem klasik hem de hikemi üslûptan ayrı bir dil, mahallileşme ile görünür olmaya başlamıştır. Emine Tuğcu'ya göre, artık “Kudema tarzında birincilliği sorgulanabilecek tasavvufî dinî örüntü, mahallileşme adıyla ele alınan metinlerde geçerliliğini yavaş yavaş yitirir” (2013: 59).

Nedim (ölm. 1730), on altıncı ve on yedinci yüzyılda şiiri konuşma diline yaklaştıran Zati, Necati ve Baki gibi şairlerin bu eğilimini belirginleştirerek divan şiirindeki mahallileşme akımının en üstün şairi olmuştur. Hasibe Mazıoğlu, Nedim üzerine incelemesinde şehirli halkın dilini ve mahallî konuları şiire sokma gayretinin IV. yüzyıldan beri devam ede geldiğini ve bu cereyanın yüzyılın başında Sabit ve bilhassa Nedim'le oldukça kuvvetli bir hâl aldığını savunur. Mazıoğlu, “O, şahsi dehası sayesinde geleneği aştı, eski edebiyatın düşünüş, duyuş ve hayal sistemi içerisinde yepyeni olan bir canlılık ve tazelik gösterebildi. Neşeli yaratılışı ve hayata bağlılığı ile

¹⁸ Hatice Aynur'un DİA'daki ilgili maddesine bakıldığında Köprülü'nün ifadelerinin abartılı olduğu ve bu oluşumun bir akım özelliği de göstermediği yolunda ciddi veriler sunulmaktadır. Bu noktada, Aynur'un söz konusu maddede, Ahmet Mermer'in çalışmasına dayanarak “Türkî-i basit, Arapça ve Farsçaya karşı bir Türkçecilik akımından ziyade divan şiirinde mahallileşme eğiliminin bir yansıması özelliğini taşımaktadır” saptamasının önemli olduğunu söylemeliyiz. Çalışmamızla doğrudan ilgili olmadığı için bu tartışmaya girmiyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/turki-i-basit>

eskilerin soyut kavramlar dünyasından kendisini kurtararak ruhunun duyularını samimiyetle olduğu gibi ifade etti” (2012: 16) diyerek Nedim’in önemine dikkat çeker.

Okurun girift semboller arkasından kavrayabileceği derin hikmetlerin yerine günlük hayata ve günlük dile ağırlık vermesiyle Nedim, “rindane” denilen bir üslûbun da temsilcisi olmuştur. Divan şiirinin o ciddi, ağırbaşlı havasını dağıtan, sembolleri ve kapalılığı azaltıp gerçek hayata daha çok tutunan bu tarzı dönemi içinde alışılmadık bir tutum olarak değerlendirmek yanlış olmaz. “Nedim’in, eserlerinde dış âlemle karşı karşıya gelmesi, hislerini ifade ederken kendisini tam olarak serbest bırakması bu edebiyatın sanat anlayışını aşan bir yeniliktir” (Mazıoğlu, 2012: 53). Nedim, divan şiirine yeni bir soluk getirmekle kalmamış, o döneme kadar okurun alışıldık beklentisine aykırı bir tutumla şiir meydanına çıkmıştır. Onun “Müjdeler gülşene kim vakt-i çerağan geldi” veya “Gülelim oynayalım kâm alalım dünyadan” (Mazıoğlu, 2012: 74) gibi mısralarıyla karşılaşan okur, divan şiirinde bir şeylerin değiştiğini fark eder. “Nedim’in şiirlerinde Türkçe doğal söyleyiş biçimini bulmuştur. O, Türkçeyi aruz vezninin kalıplarına öyle kolay yerleştirmiştir ki sanki, konuşuyor gibi yazmıştır” (Mazıoğlu, 2012: 126).

Onun bu yenilikçi tutumu okur nezdinde de karşılığını bulmakta gecikmemiştir. Dolayısıyla Nedim’in, kendi oluşturduğu ve daha önce örneği görülmemiş “rindane” üslûbuyla aynı kendisi gibi “rindmeşrep” bir okuru hedeflediği hatta böyle bir okur tipini de onun oluşturduğunu söylemek mümkündür. Hayattan zevk almayı bilen, neşeli, duyarlı bir insan tipine karşılık gelen bu tasavvur, onun kendi adıyla özdeşleşen Nedimane şiir tarzının bir sonucu olmuştur denebilir.

Nedim’in kendi döneminde ve sonrasında önemli bir etki alanı yarattığını kaydeden Emine Tuğcu, Divan şiirinde hitap edilen kitlenin de böylece değişmesi yolunun açıldığını ifade eder. “Bu şiir tarzı, ‘ilahi gerçekliğin’ dışında ‘gerçekçi’ şiirin tartışılmasına zemin hazırlamış ve ariflere hitap eden temsilî dilin yerine ‘avam’ın da anlayıp kavradığı bir şiir dilinden söz edilmesine imkân yaratmıştır” (2013: 61). Böylece Nedim, Osmanlı divan şiirinde okur algısının değişmesinde önemli bir kırılma noktası oluşturur. Mahallileşme akımı ise Nedim’den sonra eski canlılığını kaybetmiştir.¹⁹

¹⁹ Mahallileşme konusuna odaklanan özgün bir inceleme için bkz. Ziya Avşar, “Gölge Avında Boşaltılan Bir Sadak: Mahallileşme”. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish*

Gelgelelim, on yedinci yüzyıldan itibaren Osmanlı şiirinde “mahallileşme”nin tam tersi bir anlayış da belirginlik kazanmaya başlar: “Sebk-i Hindî”. “Hint üslûbu”, “Hint Tarzı” gibi anlamlara gelen ve Hint edebiyatından esinlenerek Osmanlı’da yayılan bu yeni üslûp en çok gazel türünde görünürlük kazanır. Cem Dilçin’e göre, “Şiire olağanüstü bir hayal zenginliği ve derinlik kazandıran bu üslûp, Doğu sanat zevkinin, güzel sanatların her dalında insanı şaşırtan ince süslemeciliğinin ve yaratıcılığının edebiyata yansımalarıdır” (1986: 176). On yedinci yüzyılda Neşati, Fehimi, Nailî-i Kadim’in başını çektiği ve on sekizinci yüzyılda Şeyh Galip’in olgunlaştırdığı “Sebk-i Hindî” şairlerinin iyice ağırlaştırılmış şiir dili ile yüksek tabakadan okuryazarları muhatap aldığını ve dolayısıyla eserin alımlayıcılarını iyice sınırladığını söylemek mümkündür. Mahallileşme etkisiyle yazan şairlerin nispeten halka dönük eğilimlerinin tersine, bu akımda “arif okur” tipinin dışında bir muhatabın dikkate alındığını söylemek zordur.

Bu tarza yönelen şairler kendilerine özgü imajlarla süslü bir üst dil inşa ederler. Ayrıca okura biçilen rolün ehemmiyeti de artmıştır. Mustafa Çiçekler, Sebk-i Hindî şairlerinin ince hayaller peşinde koşması ve yeni mazmunlar ortaya koyma gayretlerinin ardında şu kaygının da yattığını ileri sürer: “Geniş bir hayali bir beyte sığdırabilmek için hayalin bazı halkalarını hazfetmek. Bu halkaları tamamlayarak şairin anlatmak istediğini kavramak okuyucuya bırakılır” (2006: 26).

Hayallerdeki incelik ve alışılmadık benzetmeler kullanılması sebebiyle bu akımı Sembolizm ile bağdaştıran Ali Alparlan, bu şiirlerdeki bazı beyitlerin “muamma” haline geldiğini de kaydeder (1986: 249). İleride göreceğimiz gibi, söz konusu “muamma”, bir tür müphemiyeti de bünyesinde taşıyarak modern Türk şiirini lirik bir dil üzerinden inşa eden şairlerin dayandığı temel kaynaklardan biri olmuştur.

On sekizinci yüzyıl divan şairlerinden Şeyh Galip bu bakımdan en dikkat çekici isimlerden biridir. Henüz yirmi dört yaşındayken divanını tertip eden, altı ay gibi kısa bir zamanda *Hüsn ü Aşk* mesnevisini bitiren, Yenikapı Mevlevihanesi’nde çile çekip Galata Mevlevihanesinde postnişin olan Şeyh Galip, bütün bir tasavvuf şiirinden süzülen fenafillâh telakkisinin seçkin örneklerini sunmuştur. Tamamıyla alegorik bir eser olan *Hüsn ü Aşk* mesnevisi bu açıdan alanında benzersiz bir eserdir. Şeyh Galip’in

or Turkic Volume 4/5 Summer 2009. Avşar, bu makalede mahallileşme ile ilgili öne sürülen tezlerin geçersizliğini vurgular. Ona göre, “Divan şiiri bir kısmı mahalli ve milli, diğer büyük kısmı ise mahalli olmayan bir edebiyat değildir. Bu edebiyatın ürettiği bütün metinler imparatorluğu oluşturan unsurların hangisinin diliyle verilmiş olursa olsun millîdir”. Avşar’a göre, mahallileşme olgusunun gündeme gelmesi Batılı oryantalistlerin ayrıştırma siyasetinin bir neticesidir.

bu eserinde hikemî üslûbun en üstün şairi olarak ün kazanan Nabi'ye ve onun *Hayrabad* adlı eserine yönelik eleştirileri şiirden ve okurdan ne beklediğine dair çok önemli ipuçları sunar. Onun ünlü mutasavvıf şair Feridüddün-i Attar'dan intihal yaptığını, eserinde kullandığı mazmunların orijinal olmadığını ve Farsçadaki manzumelere benzer bir şiir yazdığını söyleyen Galip, Nabi'nin şiirindeki hikemî üslûbu eleştirirken kendi şiir anlayışını da ortaya koyar:

Nush etse eğer budur mezâkı

Dünya fâni âhiret bâki

Olsa ne kadar harâb u mağşûş

Yokdur bunu bir işitmemiş gûş (Doğan, 2003: 58-59)

Şeyh Galip, bu mısralardan anlaşılacağı gibi, daha önce işitilmemiş, örneğine rastlanmamış bir şiiri söylemenin peşindedir. Ona göre, Nabi'de bu yoktur. Kendisi söz mülkünde yepyeni bir çığır açacak, gök kubbenin altında söylenmemiş söz kalmadı diyenleri mahcup edecektir.

Şeyh Galip'in hem *Divan*'ındaki bazı şiirlerinde hem de klasik eseri *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde doğrudan okura ilişkin değerlendirmeler mevcuttur. Örneğin, *Divan*'ında yer alan bir şiirinde şöyle söyler:

Ol şair-i kem-yâb benem Galib kim

Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz (1999: 85)

Burada Şeyh Galip çok açık bir şekilde, donanımlı, anlama kapasitesi yüksek okuru, bizim kullandığımız tanımlamayla söylersek “arif okur”u hedefler ve şiirinin niteliksiz okura anlaşılmaz gelmesini normal karşılar. O, anlamı açık bir şekilde sunan şiiri şiirden saymamaktadır. Beşir Ayvazoğlu'nun dikkat çektiği üzere “Bir şair için herkes tarafından anlaşılmayı ve beğenilmeyi de bir kusur olarak gören Galib, bu fikrini “afet bana itibar-ı amme” mısraıyla açıklayarak, “şöhret afettir” sözünü bir çeşit estetik ilkesine dönüştür[müştür]” (2017: 35). Şairliği ilahi bir bağış olarak gören, şiiri halktan soyutlayan Galip bu özellikleriyle divan şiirinde kendine özgü bir yer edinir.

Mahallileşme cereyanı okur kesimi olarak geniş bir kitleye, hatta kimi yönleriyle avama doğru yöneliyordu. Sebk-i Hindî anlayışına sahip şairler ise avamdan kaçınma çabasıyla

bir tür üst dil kurmayı arzular. Ancak bu, hikemî üslûptan da farklıdır. Böylece her iki tarza dönük bir eleştiri Şeyh Galip'te ortaya çıkmaktadır:

Şeyh Galip, Nedim tarzına getirdiği eleştirilerle şiirde dünyevi konuların işlenmesine ve herkesin anlayacağı bir dilin kullanılmasına; Nabi'ye yönelik eleştirileriyle ise düşünceyi/hikmeti ön plana çıkaran, sosyal meselelere yer veren şiire karşı çıkmıştır. Şiirin tefekkürle değil hisle kavranacağı düşüncesinden hareketle, bir üst dil kurmaya çalışarak, şiirin muhatabının halk olamayacağını göstermiştir (Tuğcu, 2013: 70).

Bu durumda Galip'in okuru, tasavvufi şiir ile divan şiirinin birbiriyle örtüşen muhatabı kabul edebileceğimiz “arif okur” ile de büsbütün uyuşmamaktadır. Öyleyse kim olmalıdır şiirin muhatabı? Şeyh Galip, öyle anlaşılmalıdır ki, şiiri yüksek bir sanat olarak gördüğü gibi şiir okurunu da yüksek seviyeli insan olarak tasavvur etmektedir. Sadece irfan sahibi olmak yetmez, hisler de devreye girdiği için, kendisi gibi sanatçı ruhlu bir okur tahayyül etmektedir o. Bu düşüncesinin yaşadığı dönemde bir karşılığının olduğunu da belirtmek gerekir. Nitekim Batılı şarkiyatçılardan Victoria R. Holbrook, Osmanlı okurlarının, en azından Galip'in yaşadığı 18. yüzyıl sonunda, büyük ölçüde yazarlardan oluştuğunu vurguladıktan sonra şöyle söyler:

Şiir yazmak Osmanlı okuryazarlığının başlıca işaretiydi; şiir okuyan hemen herkes şiir yazardı; “okur” çevresine ulaşmanın yolu şiir alanındaki yarışmacılardan biri olabilmekten geçiyordu. Bu yüzden bir Osmanlı edebî uygulama modeli yazarlardan oluşan bir okur kitlesine dayanacaktır (1998: 18).

Bu, sadece Holbrook'un değil divan şiiri ile ilgilenen başka önemli araştırmacıların da dile getirdiği bir saptamadır. Buna göre, Osmanlı'da şairler birbirleriyle yarışır hâlde, söz meydanına hem şair hem de okur olarak çıkmaktadırlar. Böylelikle divan şairi aynı zamanda okur ve eleştirmen sıfatını da yüklenmektedir.

Şeyh Galip, tek başına bütün bir divan şiirini temsil etmese de bu şiirin aşağı yukarı altı yüz boyunca ortak vasıflarından biri kabul edilebilecek söz hüneri gösterme sanatının tipik bir şairidir. Yepyeni buluşlar, daha önce dile getirilmemiş farklı hayaller ve söyleyişler Divan şiirinin karakteristiğini belirleyen en önemli unsurlardandır. Nef'i,

Demidir eyler isem da'vî-i isbât-ı hüner

Sıdk-ı da'vâma eder şimdi şehadet âlem (Mengi, 2015: 181)

beytiyle bu anlayışı özetler. Bütün bunların birincil amacı ise okuru şaşırtmak, onu hayrette bırakmaktır. Mine Mengi, Divan şiiri üzerine yazılarında özellikle bu husus üzerinde sıkça durmaktadır. Mengi'ye göre, dil aracılığıyla güzeli arayan divan şairleri bu arayışta eskilerin “ıcaz” dedikleri şaşırtma, hayran bırakma anlayışını uygularlar: “Hayranlık, içte olanın, hayalî olanın, soyut olanın sezilerek keşfiyle doğacaktır. Bu nedenle, divan şiirinde büyük şair, derine gizleyerek söyledikleriyle şaşırtan, hayran bırakan sanatçıdır” (2015: 156). İcaz sanatının divan şairi için birincil hedef olduğu varsayımından hareket eden araştırmacının bu iddiasının pek çok divan şairi için geçerli olduğu söylenebilir. Divan şairleri, hakikatten ziyade güzelin peşindedir ve bir estetik ilke olarak “güzel”i yaratmak onlar için aynı zamanda okuru hayran bırakmak anlamına da gelecektir. Bu sebeple, icaz, divan şairi için nihai hedef olmaktadır. Şeyh Galip, bu gerçeği şöyle şiire dökmüştür:

Ser-hadd-i nazmı bulmadı tab'-ı suhanverî

İ'câza vardı Galibin eş'ârı n'eyleyim (Mengi, 2015: 173)

İcaz sanatını divan şiirinin genelinde görsek de en çok Sebki Hindî şairlerinde karşımıza çıktığını da ilave etmek gerekir. “Bikr-i mazmun”, okuru hayrete düşürmenin bir ölçüsüdür. Bu yakalandığında arzulanan hüner de ortaya çıkmış olur. Şeyh Galip başta olmak üzere bu akıma mensup divan şairleri şiiri bir söz hüneri gösterme sanatı olarak anlamış ve bu sanata uzak düşen okurları da muhatap kabul etmemişlerdir. Okur ise her şeye rağmen kendinden bir şeyler bulduğu takdirde bu şiire ortak olacaktır. Divan edebiyatın mühim bir kısmının benzetme ve kelime oyunları olduğunu söyleyen Tanpınar, bu yüzden bazı şairlerin halk tarafından tutulduğu bazılarının ise kitabî kaldığı için tutulmadığını kaydeder. Çünkü “mevcut olmayan bir dille yazılan eseri halk benimsemez” (2013: 115). Böyle bir dile yaslanan divan şairi ister istemez halktan uzaklaşmış olacaktır. Oysa yine Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde çok canlı örneklerle dile getirdiği gibi söz hünerlerinin çekiciliği ne olursa olsun, divan şairlerinin bir okur olarak halka en çok yaklaştığı şiirler, halkın yaşayan dilini o akıcı ve rahatlığı içinde kullandığı zamanlarda ortaya çıkmaktadır.

Divan şairlerinin söz hünerleri vasıtasıyla okuru şaşırtmaya yönelmesi aslında Prag Okulu temsilcilerinden, dilbilimci Roman Jakobson'un “poetik discourse” dediği şiirsel dile tekabül etmektedir. Jakobson, şairin amacının gündelik dilden farklı bir dil kurarak

okuru etkilemek olduğunu söylüyordu. Bu anlamda Divan şairi de sanatın uzun ömürlü olmasına imkân sağlayacak bir şiirsel ilkeye tutunmuş görünmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, divan şairleri bir süre sonra “bikr-i mazmun” bulmakta zorlanmaya başlamış ve artık klişe mazmunlarla okuru eskisi gibi şaşırtamadıklarından eskimeye yüz tutmuştur.

Şairlerin kullandığı nazım türleri ise okurla iletişimi belirleyen bir başka unsurdur. Divan şiiri bilindiği gibi farklı nazım şekillerini ihtiva eden türlerde yazılmaktaydı. Gazel, kaside, mesnevi, kıt’a, musammat, şarkı vb. Bu açıdan bakıldığında Divan şiirinin okura en yakın nazım şekli “şarkı”, en uzak veya anlaşılmaz olanı ise “gazel”dir demek yanlış olmaz. Divan edebiyatının en önemli uzmanlarından biri olan Ömer Faruk Akün, “şarkı” türünün “Divan şiirini kendi içinde halka açtıran ve tattıran bir rol oynadığını”ndan söz ederek onun bu ayırıcı hususiyeti üzerinde özellikle durur:

Yalnız okumuş zümreye değil umuma hitap etmeleri, şarkıların dil ve ifade bakımından divan şiirinin diğer şekillerinde olan manzumelerinden ve bestelenmek için yazılmış murabballarından daha sade olmalarını sağlamıştır. Bunlarda herkesin kolayca kavrayamayacağı derecede Arapça ve farsça kelimelerle yüklü ifadelerden hayli uzaklaşmış, çoğunluğun anlamakta fazla güçlük çekmeyeceği bir dil hâkim olmuştur. Şarkıların yaygınlığı ve sürekliliği halkı, onların içindeki bu yabancı kelimelerle aşina kılmış ve onları anlayabilecek bir vokabüler kazanmasına yardım etmiştir (2013: 109).

Şarkı türünün divan şiirindeki en önemli temsilcisinin ise az önce mahallileşme bağlamında değindiğimiz, dil ve üslûbuyla olağan hayata açılan Nedim olması tesadüf sayılmamalıdır. Sonradan Naili, Enderunlu Fazıl, Şeyh Galip ve Vasıf gibi şairler de şarkı türünde öne çıkan isimler arasında sayılabilir. İstanbul’un kamusal hayatını, eğlence ve mesire yerlerini, günlük yaşantısını yansıtmakta çok önemli birer vesika sayılabilecek şarkılar diğer türlere göre daha sade bir dille yazılmaları da göz önünde bulundurulduğunda divan şiirinin sokağa açılan penceresi olarak nitelendirilebilir.

Çalışmamızın birinci bölümünde şairlerin çoğu zaman bir “poetik persona”ya sahip olduklarını ve okura o personanın ardından seslendiğini ortaya koymuştuk. Bu durum elbette ki divan şairleri için de geçerlidir. Peki, divan şairi nasıl bir personaya sahipti ve bu personanın okurla mesafesi ne düzeydeydi?

Okura çoğu zaman lirik bir dille seslenen divan şairini hemen her zaman “âşık” kimliği içinde görürüz. Bu durum, Ömer Faruk Akün’e göre kaçınılmaz bir olgudur. Divan edebiyatı sahasında boy göstermek isteyen bir şair önce bir hayali sevgili icat etmeli sonra da kendisini onun âşığı olarak şiirinde ortaya koymalıdır. Şairin beni ile şiirsel özne arasındaki fark bu yola giren bir şair için engel teşkil etmemeli, bu kurala uyulmalıdır. Zira “Şairin aşk duygusunu şiirine mihver yapması, kendini muhakkak âşık pozisyonunda göstermesi bu edebiyatın uyulması şart olan adabındandır” (2013: 127).

Şairin âşık kimliğinin divan şiirinde kalıp bir persona olarak kullanıldığını söylemek yanlış olmaz. Ömer Faruk Akün, divan şiirinde devamlı âşık pozisyonunda görünmeden şair sırasına girmenin mümkün olmadığını, bu şiirin dünyasına adım atan kimsenin aşkı tanınamış olsa da kendine hayali bir sevgili icat edip ona olan aşkını ve ıstıraplarını dile getirmesi gerektiğini vurgular (2013: 128). Kadın veya erkek şair fark etmeksizin girilen bu rol, divan şiirinin değişmez “poetik persona”sını oluştururken okurun da aynı beklentiyle şiire yönelmesini yani aşına olduğu âşık tipinin terennümlerini eserde okumaya hazır halde olmasını beraberinde getirir. Divan şiirinin yüzyıllara dayanan bu geleneği, denebilir ki, şairin olduğu kadar okurun da ezberindedir artık. Böylece şair, okurun bu beklentisinin dışına çıkmamaya gayret edecek, bir hazır elbise gibi bu “poetik persona”yı kuşanacaktır.

Divan edebiyatında şairin okurla ilişkisinden söz edildiğinde elbette padişahın şair ve dolayısıyla okur üzerindeki etkisine de değinmek gerekir. Harun Tolasa, dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan birisinin, sarayın (ve tabii ki özellikle padişahın) şair hakkındaki tasvip ve takdirinin, diğer çevreler ve genel olarak okuyucu kitlesi üzerindeki etkisi olduğunu vurgular. Tolasa’ya göre;

Padişah, açtığı sosyal ve ekonomik imkânla doğrudan doğruya şairin hayatı ve bir ölçüye kadar eseri üzerinde rol oynadığı gibi, tanıdığı bu imkânın şekli ve derecesi ile de halkın gözünde onu büyütür veya küçültür. Halkın şairi değerlendirme faaliyetinde, yüksek seviyeden şahsiyetlerin ve özellikle padişahın zevki, takdiri ve bunların sonucu olarak şaire sunduğu imkânların büyük etkisi görülür (82).

Bu tespit doğrultusunda şunu iddia etmek yanlış olmasa gerekir: Osmanlı’da, okuyucunun gözünde şairin derecesini tayin eden padişahsa, o padişahın hoşuna gidecek veya gitmeyecek tarzda şiir yazmayı seçecek olan şairin kendisidir. Öyleyse padişahın

kendisi ile okur arasında oynayacağı rolün mahiyetini tayin edecek olanın şair olduğunu söyleyebiliriz. Halkın nazarında itibarı olan şair, genel olarak yaşadığı dönemin padişahına veya padişahlara ters düşecek şiirler yazmaktan imtina ederken, bunu göze alabilen şairlerinse halkın nazarında yok sayılabileceği, padişahın onu görünmez kılması gibi büyük bir sorunla karşılaşacağı muhakkaktır. Padişahın onayına erişemeyen şairin sanat ortamından tamamen silinmesi işten bile değildir. Tahmin edileceği gibi, Osmanlı'da bir şairin padişahın desteği veya himayesinden yoksun olarak varlığını ve sanatını uzun süre devam ettirebilmesi mümkün olamaz. Padişah bir otorite olarak sanat piyasasının da en üstünde konumlanmıştır. Bu yüzden, ister yüksek tabakayı isterse halk tabakasını muhatap alsın, divan şairi öncelikle padişahın zevk ve beklentilerine göre hareket etmek durumunda kalacaktır. Yoksa istediği desteği alması mümkün olamaz. Bu desteğin ne denli hayati bir öneme sahip olduğunu Halil İnalçık'ın *Şair ve Patron* adlı incelemesinden rahatça anlayabilmek mümkündür:

Bir kelime ile belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun himayesi altında olan sanatkâr, ona göre eser vermeye özenirdi. Muhteşem Süleyman döneminde Osmanlı klasik kültürü yüksek sanat eserleri vermişse, bunda bu Padişah'ın yüksek sanat anlayışının önemli bir payı vardır. Hatta diyebiliriz ki, sanat ve bilim eserinin kalitesini ve sanatkârın şöhretini, çok kez hükümdar belirlerdi. Bir eserin “makbul ve mu'teber olması” her şeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi (2005: 15).

İnalçık, bu tespitin özellikle son kısmını Taşköprülüzade Ahmet Efendi'nin *Şaka'ik-i Nu'maniyye* tercümesine dayandırmaktadır. Anlaşıldığına göre, padişahın şair üzerindeki etkisi yazılan şiirlerin niteliğine yansıtacak derecede önemlidir. Osmanlı padişahlarının pek çoğunun ne denli bilgili ve sanatsal algı seviyesi yüksek olduğu düşünülürse, şairin sanatından beklenen nitelikler de az çok tahmin edilebilir. Kolaya kaçmayan, zarif ve derinlikli bir şairdir bu: “Patron, Batı natüralizmi ve realizminde olduğu gibi, doğal, açıkça ifade edilmiş çıplak insani duyguları ve tasvirleri değil; hayal ve sembolizm, ustalık ve zarafet libası içinde gizlenmiş ince güzelliği arar” (38).

Öte yandan, padişahın bu belirleyiciliğinin de bir sınırı olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Divan şairi padişahın tamamen bağımsız bir edebiyat çevresinin içinde değilse de yaşayan, kendine ait organik bütünlüğe sahip bir toplumsal hayatın merkezinde, okurla alışveriş halindedir. Kaldı ki, sadece padişaha değil hemen bütün bir

devlet erkânına, sanat faaliyetlerinin dolaşımında belirleyici olan, otorite denebilecek birtakım entelektüel kişilerden oluşan çevrelere de yakın olmak durumundaki şair ister istemez bu kesimlerin beğenisine uygun bir anlayışla şiir yazacaktır. Hem ekonomik refah hem de ün bu sayede elde edilebilir. Bizatihi devlet kademelerinde görev yapan veya padişah olan şairlerin varlığını ise unutmamak gerekir. Onlar, sözü edilen şairlerden daha bağımsız olarak şiir yazabilme hürriyetine sahip gibi görünürler; çünkü her şeyden önce, onlar gibi bir ikbal veya en azından ekonomik özgürlük gibi kaygıları yoktur.

Bu noktada, Osmanlı'da padişahın şair üzerinde yalnızca hami (patron) olarak değil aynı zamanda okur ve hatta şair olarak da etkisini göz ardı edemeyiz. Yukarıda şair-sultanların varlığına değinmiştik. Osmanlı'da padişah veya üst yönetim kademesinde yer alan şairlerin sayısı hiç de az değildir. Avnî mahlaslı Fatih Sultan Mehmet, Muhibbî mahlaslı Kanuni Sultan Süleyman vb. bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Bu gibi şair-sultanların okur kategorilerindeki yeri ise kuramsal terminolojiyle “örnek okur” veya “üst okur” olacaktır. Zira hem entelektüel donanımları (Fatih Sultan Mehmet'in bildiği diller, okuduğu kitaplar ve sanatla alakası düşünülmeli) hem de şair olmaları onları ister istemez nitelikli okur safına yerleştirmektedir. Bu durumda, söz konusu sultan şairler ile diğerleri birbirlerinin hem “okur”u hem de “şair”i olacaklardır.

Buradan, padişahın şair üzerindeki etkisinin sadece himaye ve ekonomik refahla sınırlanamayacağı, onun aynı zamanda bir estetik beğeni üzerinden şairi değerlendiren, yönlendiren bir şahsiyet olduğu gerçeğine ulaşabilmekteyiz. Öyleyse padişah, şair için bir okur-bu durumda “arif okur”-olduğu kadar, sahip olduğu nüfuzu sebebiyle aynı zamanda şairi yargılayan, beğenen, takdir eden ve ödüllendiren bir üst denetim merkezi rolündedir. Bu sebeple, padişah söz mülkünde şairle yarışmaktan çok onu denetleyen, teşvik eden ya da engelleyen bir otorite figürüdür. Ancak söz mülkünde yani şiirde rekabet halinde olmayan padişah ve şair, aşk ülkesinde birer “geda” olarak bu kez birbirleriyle yarışır durumdadır. Şiir konusunda nasıl iddialı iseler, âşıklık konusunda da en üstün konumda olduklarını iddia ederler. Sonuç olarak, Osmanlı'da şair-patron ilişkisinin çok boyutlu ve çok değişkenli bir mesele olarak yeni baştan tartışılabileceği görülmektedir.

Söz konusu çıkarımlar bir yana, Osmanlı şairinin nasıl bir okuru düşünerek yazdığı sorusuna tatmin edici cevaplar bulabilmemizi sağlayacak kaynaklar olarak, dibace ve

tezkirelerden yararlanmak yoluna gidildiğinde, her iki türün de şiirle ilgili birçok meselede olduğu gibi şair-okur ilişkisi hakkında da çok kısıtlı bilgiler ihtiva edebildiği gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Ne çare ki Tanzimat'a kadar bu kaynakların dışında ciddi sayılabilecek örnekler bulmak ise mümkün değildir. Geriye sadece şairlerin kendi şiirlerinde zaman zaman dile getirdiği görüşler kalmaktadır ki, bunlar tahmin edileceği gibi sistemli ve yeterli de olmadığından herhangi bir şairin okura dair beklentisini bütünlüklü ve net bir şekilde kavrayabilmemize fazla yardımcı olamamaktadır.

Konuyla ilgili makalesinde Yavuz Bayram, ele aldığı dönemdeki Hayâlî, Vafî, Bakî, Muhibbî ve Fuzulî gibi şairlerin şiirlerinden yola çıkarak bu şairlerin okur algısını ortaya koymaya çalışmıştır. Şiirlerin daha çok fahriye ve mahlas beyitlerinde söylediklerinden yola çıkarak kısıtlı bir malzemeyle de olsa bir tablo sunmaya çalışan araştırmacıya göre divan şiirinde şairin okura bakışı şöyle özetlenebilir:

Divan şairlerine göre iyi bir okuyucu, şairin duygu ve düşüncelerini, kendi iç dünyasında paylaşan, aynı coşku ve heyecanı yaşayan okuyucudur. İyi bir okur, aynı zamanda aşktan anlar (ehl-i aşk, erbâb-ı aşk), kıymet bilir (kadir-şinâs), hak-perest, akıl ve kemâl sahibidir. Buna karşın gerçeği kabul etmeyen, vefasız, anlam sınırlarından habersiz, kıskanç, düşüncesiz, nankör, art niyetli, sözüne güvenilmez, câhil, iddiasında boş yere inat eden, ikiyüzlü kimseler ('adû, hasm, hâsid, hasûd, nâdân, nâbekâr, müdde'î, münâfık, erzâl, gayr, ağyâr, rakîb, yabani, har, lâ-yefham, hâr u has...); kötü okur ve kötü eleştirmenlerdir. (https://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/168/index3-bayram.htm)

Bu tespitler her ne kadar yalnızca 16. yüzyılı kapsıyor olsa da aslında bütün bir divan şiiri geleneğini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Söz konusu çıkarımlar doğrultusunda şunu ileri sürmek mümkündür: Divan şairinin okuru, mahallileşmeyi en uç seviyeye taşıyan Türkî-i Basit akımı mensupları hariç olmak üzere, genel olarak bakıldığında bilgi, seviye ve ruhi olgunluk bakımından kendisine denk veya yakın seviyedeki okurdur. "Arif okur" olarak adlandırdığımız bu okur tipi, sezgi, beceri ve olgunluk açısından sanatçı kimliğine sahiptir veya zaten sanatçıdır. Bu okur, pek çok bakımdan Umberto Eco'nun "örnek okur"u veya Riffaterre'nin "üst okur" una benzer, nitelikçe onlara yakındır. Şair, öncelikli olarak böyle bir okura seslendiğinin ve metnin anlamını

tamamlamada bu okura bir vazife yüklediğinin bilincindedir. Ancak divan şairinin önceliğinin bir “arif okur” olduğu açıkça görülse de onun diğer okurları dışlamadığı ve şiirini onların da belli bir düzeyde anlayıp zevk almasını istediği unutulmamalıdır. Aşağıda bazı araştırmacıların tespitlerinden yola çıkarak divan şiirinin asla tek tip bir okur kesimine hitap etmediği gerçeği üzerinde daha ayrıntılı duracağız.

Tanzimat’la birlikte Divan şiirini merkeze alan eleştirel yazıların kaleme alınmaya başladığı görülmektedir. Bu yazıların pek çoğunda ise dönemin getirdiği aydınlanma ve rasyonalizmin etkisiyle divan şiirine karşı oluşan ön yargı sonucu kötümser bir bakış, en çok da hayal ve mazmun sistematüğinden yola çıkarak olumsuzlayıcı bir tavır baskın olmuştur. Bu sıralarda divan şiirinin belli birtakım mazmunlarla yazılması ve kendine özgü bir simge ve anlam bütünlüğüne sahip olması ısrarla eleştirilmiş, onun yalnızca üst tabakadan insanların (saray çevresi ve diğer münevver kesim) anlayabileceği bir şiir olduğu düşünülmüştür. (Çalışmamızın ilk bölümünde yer vereceğimiz Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi ilk Tanzimat şair ve aydınlanmacıları özellikle bu yönde yazılara imza atmışlardır.) Dolayısıyla Divan şairlerinin de halkın geneli yerine salt bu kesimden insanları okur olarak muhatap aldıkları, buna göre yazdıkları algısı kolayca ve sorgulanmadan kabul edilmiştir. Bu durumun oluşmasında hatırı sayılır düzeyde rolü olan belli başlı yayınlardan söz etmek gerekir.

İngiliz araştırmacı ve Türkolog E. J. Wilkinson Gibb’in 1908 yılında yayımlanan *Osmanlı Şiir Tarihi*, bir müsteşrikin kaleminden çıkmış kapsamlı ve öncü bir Divan edebiyatı tarihi olmakla beraber sözünü ettiğimiz algının kamuoyunda yerleşmesinde önemli derecede pay sahibi olmuştur. Gibb, çalışmasında divan edebiyatını belirli şartlanmalarla tipik bir oryantalist bakış açısıyla değerlendirerek şair-okur ilişkisini de yine bu gözle, meselenin derinine inme gereği duymadan yorumlar. Eserin Türkleri sanatın her alanında İran mukallidi olarak sunması, askerlik ve itaatkârlık dışında Türk milletine yönelik olumlu bir söz etmemesi tepki çekmiş ve eleştirilmişse de onun, sonradan benzerleri söylenecek olan şu görüşleri üzerinde fazla durulmamıştır:

İran etkisinde kalan şairlerin kaba Tatar dilinden son derece parlak ve görkemli bir edebi dil geliştirdikleri, estetik zevk alınabilecek bir ahenge ulaştırdıkları doğrudur. Fakat bu güzel dil, o kadar sun’i ve günlük dilden o kadar uzaktır ki, alelade bir insanın okuyup anlaması veya telaffuz etmesi son derece güçtür. Dolayısıyla Osmanlı şiirinin geniş halk

kitlelerine kapalı olduğunu söyleyebiliriz. Özel bir eğitim almadan bu dili anlamak imkânı yoktur. Binaenaleyh şairler ya kendileri için ya da saray çevresi için yazmışlar; geniş halk kitlelerini nazarı dikkate almamışlardır. İran kültürünün zirvede olduğu sıralarda şair olabilmek normal eğitimin ötesinde bir eğitimi gerektiriyordu (2001: 43).

Gibb'in bu görüşü, ileride Divan şairine yönelik olumsuz tavrın merkezini oluşturacak düşünceleri içermektedir. Nitekim Tanzimat'ın öncü aydınlarından Namık Kemal'in çok sarsıcı ve spekülâtif bir şekilde divan şiirini eleştiren görüşleri eski edebiyata yönelik o zaman dek görülmemiş bir karşı çıkıştı. "Celal Mukaddimesi"ndeki sözleriyle Namık Kemal, çok açık bir şekilde Batı'dan tevarüs edilen rasyonalizm akımının etkisiyle Divan şiirini hayal unsurunu öne çıkardığı için ayakları yere basan bir edebiyat olmamakla itham ediyordu:

Şi'rimiz ise ekser münacat ve na'tler ve birkaç ufak mesnevi ile birtakım güzel müfredler istisna olunduğu halde hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç bir cihan-ı evhamdan iktibas olunmuş birtakım na-merbut tasavvurlardan ibaretti. Divanlarımızdan biri mütala'a olunurken insan, muhtevî olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış Memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder (Yetiş, 1996: 345).

Namık Kemal'in bu eleştirilerini bir sonraki bölümde ele alacağız ancak şunu söylemek gerekir ki, Divan şiirine akla ve mantığa uygun olmamak ve süslü, dolambaçlı bir dille yazılması noktasından yöneltilen eleştirilerin şarkiyatçılar hariç, "içeriden" yol açıcısı Namık Kemal olmuştur. Nitekim sonraki yıllarda, özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra dönem dönem resmî ideolojinin belirlediği kanonik bir edebiyatın öne çıkarılması, Batı klasiklerinin çevrilmesine ve okutulmasına öncelik verilmesi, divan edebiyatını da kapsayan eski şiirimizin hor görülmesine ve lüzumsuz addedilmesine zemin

oluşturmuştur. Zamanla Divan şiirinin sıradan okur nezdinde geçmişte de zaten anlaşılmasa da, bugünse anlaşılmasının bir yarar sağlamayacağı yolunda görüşler ağırlık kazanmış ve nihayetinde bütün bir edebiyat geleneğinin sadece çok küçük bir elit zümreye seslenen aşırı seçkin bir sanat üretimi olduğu kanısı yerleşmiştir.

Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabı (1945) cumhuriyet dönemindeki bu tarz eleştirilerin en dikkat çekici olanlarından. Gölpınarlı, kitabında Divan edebiyatı şairlerinin kullandığı Osmanlı Türkçesini merkeze alarak bu dilin anlaşılmasızlığına vurgu yapar ve dili iyi bilenlerin bile anlayamadığı bir edebiyatı halkın hiç anlamayacağını söyleyerek divan şiirinin halk kesiminde nasıl karşılık bulduğunu ortaya koymaya çalışır. Kendisi de tasavvuf ehli olan ve divan edebiyatına yakın olduğu düşünülen Gölpınarlı'nın bu beklenmedik sertlikteki eleştirileri kimi aydınlarca tepki çekse de bunun aslında Tanzimat'tan beri yoğunlaşarak süre gelen bir divan edebiyatını olumsuzlama geleneğinin parçası olduğu söylenebilir. Konumuz açısından burada asıl önemli olansa, yazarın eleştirilerini en çok anlaşılabilirlik ve halk kesimiyle irtibat noktasında toplamış olmasıdır ki şair-okur ilişkisi açısından bu tavrın, divan şairlerini, halkı nazar-ı dikkate almayarak ve onlara yönelik olarak yazmadıkları gerekçeleriyle eleştirmek anlamına geldiği ortadadır. Divan şiirinde ne şehirlinin ne de köylünün yer aldığı söyleyen yazar, "Bu şairlerden muhitini, içtimai nizamdaki bozgunluğu, ihtiyaçları, umumi hayatı gören hatta mahalli vakalara velev şahsi olsun, bir ehemmiyet veren yok dense yeri var" (1945: 60) diyerek eleştirilerini sıralar. Gölpınarlı'ya göre, özetle divan şiiri halkın anlamadığı bir edebiyat üretimi olduğu için yararsız ve gereksizdir.

Divan şiirini olumsuzlamak yönünden yukarıda ele aldığımız görüşlerle birleşen başka birçok yazıdan da söz etmek mümkündür. Öbür taraftan, zamanla ve geç de olsa bu tip genel geçer yargıların gerçekliğini sorgulayabilecek, Divan şiirinin yalnız tek tip bir okura, yani yüksek tabaka okura hitap ettiği eleştirilerini sahici ve daha tarafsız bir bakış açısıyla inceleyebilecek eleştirmenler ve edebiyat araştırmacıları da ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında ise özellikle çalışma sahası İngiliz ve Osmanlı şiiri olan ABD'li araştırmacı Walter G. Andrews'un adını anmak gerekir. Amerikalı araştırmacının *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adıyla Türkçeye çevrilen incelemesinde artık klişeleşmiş bir konu haline gelen "Divan şiirinin sıradan okurdan uzak olduğu ve seçkin kesim dışındakilere hitap etmediği" eleştirilerine verdiği yanıtlar bilimsel düzeyde daha önce

söylenmemiş veya söylemekten kaçınılmış tespitler olma özelliği taşımaktadır. Bunlardan birkaçına değinmekte yarar bulunmaktadır.

Andrews, öncelikle bir “okumuşlar eliti” tarafından üretilen divan şiirinin sadece zor veya kapalı/anlaşılmaz unsurlardan oluşmadığını, sade ve hiç de anlaşılmasız olmayan pek çok unsurun da bu şiirin bir parçası olduğunu söyler (2000: 32). Andrews’a göre, “Osmanlı Divan şiirinin yaklaşık beş yüz yıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olmasıdır” (32). Meselenin bu boyutunun birçok yerli araştırmacı tarafından ya hiç düşünülmemiş ya da bilerek göz ardı edilmiş olduğu ortadadır çünkü sınırlı bir kesime hitap eden bir edebiyatın nasıl olup da altı asır boyunca varlığını sürdürdüğü sorusu anlamlı ve cevap bekleyen bir sorudur.

Andrews, Osmanlı şiirinin tasavvufi cephesinin onun simgeselleşmesinde oynadığı rolü göz ardı etmez ancak bunun etkisinin de sınırlı olduğunu, “Şiire damgasını vuran dünyevîlik, uhrevîlik, Bâtınlık ve duyusallık karışımı[nın], aynı zamanda Osmanlı toplumundaki hayatın da bir özelliği” (85) olduğunu söyler. Üstelik “Herhangi bir şiirde tasavvufî-dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir ama böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür” (107).

Andrews’un okur katmanlarına dair görüşü ise Osmanlı şiirinin alımlayıcısının kim olduğu sorusuna temelli ve bilimsel bir yaklaşım sunmaktadır:

...Bir edebiyat eserinin takdir görmesi için, eksiksiz olarak, hatta çok büyük ölçüde anlaşılması gerekir diye kesin bir kural yoktur. Genellikle, eserin yaratıcısıyla aşağı yukarı aynı arka plana sahip ve eserin sunduğu şeyi en üst seviyede anlayacak bir birincil okur kesimi olur. Ama eserin, ayrıca, bir dizi ikincil okurlar kesimi olacaktır, bu okurlar gerçi ince noktaların bazılarını veya birçoğunu kaçıracaktır. Yine de eserle tatmin edici bağlantı sahaları bulacak ve onu kendi düzeylerinde takdir edeceklerdir (216).

Böylece Andrews’a göre, Osmanlı şairlerinin her zaman havasa hitaben yazdığı ve yalnızca onlar tarafından okunup değerlendirildiği yargısı gerçeklere dayanmamaktadır. Tarafsız bir bakış bu yargının hiç değilse abartılı olduğunu gözler önüne sermektedir.

Tarih ve divan edebiyatı araştırmacısı Mehmet Kalpaklı'nın görüşleri ise Andrews'un tespitlerini tamamlar niteliktedir. "Osmanlı Őiri söz konusu olduğunda hemen her zaman tekrar edilen 'mazmun estetiği'[nin], aslında Şiir geleneği içinde yıllarca işlenen motiflerin değişmez hale gelerek, herkesçe kabul edilen anlamlar taşıması" (49) olduğunu söyleyen Kalpaklı, Andrews'n yorumlarını *Kur'an-ı Kerim*'den yola çıkarak destekler. Kalpaklı, Lami' elebi'nin *Dıvan*'ının önsözünde Şeyh Sllem'nin İmam Cafer'den yaptığı bir alıntıyı metnin hitap edebileceği zümreleri göstermesi bakımından dikkate değer bulur. Alıntı Şöyledir: "Kur'an dört ifade özelliği üzerindedir: Bunlar, ibare, işaret, letayif ve hakayık'tır. Bunlardan ibare halk için, işaret aydınlr için, letayif evliya için, hakayık peygamberler içindir" (2003: 49). Yazar, bu alıntıdan yola çıkarak Şu yargıya varır: "İşte Osmanlı Őiri de Osmanlı toplumunun çeşitli katmanları tarafından ve farklı mana katmanlarında anlaşılmış, zevk alınmış hatta üretilmiştir" (2003: 49).

Mehmet Kalpaklı'nın başka bir yazısında bu meseleye kuramsal bir perspektifle bakarak yeni yorumlar getirdiği görülmektedir. "Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme: Osmanlı Şiirinde Anlamın çoğulluğu üzerine" başlıklı yazısında araştırmacı, pek çok zaman Şairlerin Şiirlerini birkaç anlama gelecek Şekilde kurduğunu iler sürer ki, bu durum onların Őiri yalnızca belli bir zümrenin inhisarında görmeyip farklı okurları düşünüp hesaba katarak yazdıklarının bir delilidir. Daha da önemlisi, Kalpaklı'nın okur meselesini Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* adlı kitabındaki kuramsal görüşlerine dayanarak ele almasıdır ki bu da konuya yeni ve zengin bir bakış açısı getirir:

Osmanlı Şiirinin kelime dağarı içinde asırlarca kullanılarak mazmunlaşmış, pek çok çağrışımı beraberinde taşıyan kelimeler vardır. Şair, "la'l" kelimesi ile kırmızı'yı, değerli bir taşı, sevgilinin dudağını kastetmiş olabilir. Bu sebeple Osmanlı Şiirini bir "açık yapıt" olarak değerlendirip onun "oğul yorumlara" açık olduğunu söyleyebiliriz. Osmanlı Şairi "rnek okur" için, yani ürettiği Şiiri teşrifatıyla ve kastettiği bütün göndermeleriyle algılayabilecek bir okur için yazıyor görünse de her okuma onun metnine ister istemez yeni bir yorum getirecektir. [...] Okuyucunun metni Şairin kastettiğinden farklı anlam katmanlarında değerlendirilmesi genellikle mümkündür (2004: 54).

Görüldüğü gibi, divan şiirinin hitap ettiği kitle konusunda ezberlenmiş fikirlerin üzerine gidildiğinde pek çok farklı ve anlamlı bakış açısıyla karşılaşılmaktadır. Benzer şekilde, önemli bir eski edebiyat uzmanı olan Orhan Şaik Gökyay da bu türden basmakalıp eleştirilerin gerçekliğini sorgular. “Divan Şiiri Kimin?” başlıklı yazısında Gökyay, Divan şiiri okurunun mutlak surette sınırlı ve seçkin bir kesimden ibaret olmadığını, bu şiiri üretenlerin yani şairlerin çok çeşitli tabakalardan gelmiş olduğu bilgisinden yola çıkarak izah eder. Bu şairlerin hepsinin ortak bir güzellik anlayışında birleştiğini söyleyen yazar, pek çok örnek üzerinden, “Divan edebiyatının bir zamanlar toplumun her tabakasından insanın malı olduğu”nu iddia eder (1999: 178).

“Divan Şiiri, Simgeci Bir Şiir mi?”, “Divan Şiiri Bir Saray Şiiri Midir?” ve “Divan Şiiri Halktan Kopuk Bir Şiir mi idi?” başlıklı yazılarıyla Hilmi Yavuz da bu konuya katkı sağlayacak değerlendirmelerde bulunur. Osmanlı Divan şiirinin bir elit ya da seçkin tabaka tarafından anlaşıldığı, halk yığınlarıyla bir ilişki kurmadığı iddialarını gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmadığı gerekçesiyle “mitos” olarak değerlendiren Yavuz, Haluk İpekten’in *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler* kitabında verdiği bilgilere dayanarak şu tespitte bulunur:

Ama asıl önemli olan, Divan şiirinin, Saraylar ve Devlet Büyüklerinin konakları gibi, Merkez’deki ve Taşra’daki özel alanlarda değil, Şuârâ Meclisleri, Kahvehaneler ve Meyhaneler gibi kamusal alana ait ‘edebî muhitler’de de okunuyor ve tartışılıyor olmasıdır. Divan şiirinin saray ve konaklar gibi, herkesin giremeyeceği özel mekânlarda olduğu kadar, yukarıda sözü edilen kamuya açık mekânlarda da dolaşıma girmesi, bu şiirin kamusallaştığının kanıtıdır;-hem de apaçık kanıtı! Kamusal alanda okunabilen bir şiirin sadece ‘Saray’a ve Elit kesime ait bir şiir olduğu söylenebilir mi? Hiç sanmıyorum! (2005:148).

Gölpınarlı’nın divan edebiyatına yönelik suçlamalarını da cevapladığı diğer yazısında ise Yavuz, Sabri Ülgener’in, Osmanlı şairi Rûhi ile Tanzimat aydını ve şairi Ziya Paşa’yı karşılaştırmasından yola çıkarak birinin (Ziya Paşa) tavan’ın, diğerinin ise (Ruhi) taban’ın insanı olduğunu (2005: 151) söyler. Bu, popüler görüşün tersine, Tanzimat şiiriyle halka inmek yerine, en azından Ziya Paşa örneğinde, bürokratik bir seçkinciliğin ortaya çıktığını göstermektedir.

Bütün bu tartışmalardan yola çıkıldığında Divan edebiyatının hiçbir zaman tek tip bir okura hitap etmediği, her zaman toplumun farklı kesimlerinden okurların bu edebiyatla bir şekilde yakınlık kurduğu düşüncesi öne çıkmaktadır. İdeolojik amaçlarla Osmanlı'yı yermek isteyenlerin bunu, Divan şiirinin kapalı ve halktan uzak bir şiir olduğunu söyleyerek edebiyat üzerinden yapmaya çalıştığını görmekteyiz. Oysa Tanpınar'ın Yahya Kemal kitabında yaptığı şu tespit konuya dair kayda değer bir yaklaşımdır: “Onu istediğimiz kadar Divan edebiyatı veya şiiri diyerek muayyen ve mahdut bir zümreye hasredelim, dar çerçeveli hatta sun'î bulalım, eksiklerini ne kadar sayarsak sayalım. Yahya Kemal'e kadar insanımızı ve dilimizi bütünüyle orada buluruz” (2001:115). Bilindiği gibi, ideolojik tarafgirlik bir noktadan sonra körleşmeyi veya çarpıtmayı da beraberinde getirmekte, divan şiirine bakış da bu doğrultuda şekillenecektir. Hilmi Yavuz'un değerlendirmesiyle söylenecek olursa, “Osmanlı'yı olumsuzlayan bir tarih, onun şiirini de olumsuzlayacaktır kuşkusuz” (2005: 143).

Divan şiirine olumsuz yaklaşanların ortak noktası meseleye fayda açısından bakmalarıdır. Sosyal bir şiir olmamakla, toplumdaki kopuk olmakla itham edilen bu edebiyat dolayısıyla insanlara fayda sağlamayacaktır. Bu görüş, Aristoteles'in “mimesis” anlayışında karşımıza çıkan faydacılık ilkesiyle örtüşmektedir. Doğanın ve yaşantının bir tür temsili olan “mimesis”te, okur/izleyici sanat eserinden bir yaşam deneyimi elde eder ve “katharsis” yoluyla bunu açığa vurur. Oysa böyle bir temsiliyet ilişkisinden uzak olan eserler herkesi kolayca içine alamaz. Söz gelimi, lirik şiir, böyledir. Bu bakımdan, sanat icra ediş şekli bakımından mimetik değil de lirik bir karakter gösteren Divan şiiri toplumla dolaylı bir ilişki içine girmediğinden eleştiriye maruz kalmış ve kalmaktadır. Şerif Aktaş, Divan şiirini “saf şiir” olarak nitelendirir ve dünyevi olmadığı için de mimetik bir endişe taşımadığını savunur. “Mimesis”i hareket noktası olarak alan eserlerde dilin, gündelik yaşayışa ait görünüşleri, insanın psikolojik hallerini, toplumla ilişkilerini hareket noktası olarak aldığı belirten Aktaş, divan edebiyatında ise asli gayenin “en yüksek seviyedeki ideali ifade etmek” (2011: 21) olduğunu ileri sürer.

Divan şiirinin okur olarak muhatabını tek bir düzeyde sınırlamanın yanlış olacağı, bunun yerine farklı entelektüel donanıma sahip okur tiplerinin pek çok Divan şairi tarafından aynı anda hedeflendiğini söyleyebiliriz. Bu, divan edebiyatının altı asır boyunca etkin olmasını da açıklayan sebeplerden biridir. Yukarıda Divan şiirini halktan kopuk olarak değerlendirdiği görüşlerine yer verdiğimiz Gibb'in, aynı eserinde, büyük

ihtimalle farkında olmadan bu çok yönlülüğü ifade ettiğini de görürüz. Gibb şöyle söyler: “Bu şiir his ve his ötesi arasında akıp gider; aşk ve güzellik en cazibedar kıyafetleriyle ve en güzel biçimde sunulur, fakat bu takdim öyle mahirane yapılır ki, okuyucu istediği gibi yorumlamakta serbesttir. İşret ehlinin hoşuna giden aynı şiir bir dervişi de vecde getirir” (1999: 39). Öyle anlaşılmaktadır ki, Gibb de divan edebiyatına dair alelacele verdiği hükümlerin etkisinden sıyrıldığında konuya çok daha gerçekçi ve tarafsız bir gözle bakabilmiş ve yukarıda olduğu gibi halkla divan şiiri arasındaki bağlantıyı fark edebilmiştir.

Şiir özelinde bakıldığında on dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı’da divan şiirinin artık iyiden iyiye gücünü kaybedip yenileşme dönemi adı verilen edebiyatın sahne aldığı yüzyıldır. Bu süreçte, Divan edebiyatı anlayışı terk edilmeye başlansa da aşağı yukarı yüzyıl ortalarına kadar varlığını devam ettirmiştir. İsmail Ünver, on dokuzuncu yüzyılda divan edebiyatının durumunun üç ana başlık altında incelenebileceğini söyler. İlk olarak XVIII. yüzyılda Nedim’de ifadesini bulan mahallileşme akımını sürdürme eğiliminin altını çizen Ünver, bunun bir kısım XIX. yüzyıl şairlerinde görülen en belirgin özellik olduğunu belirtir (1988: 2). Diğer iki eğilimden birinin din ve tasavvuf olduğunu kaydeden araştırmacı, Divan edebiyatının her döneminde olduğu gibi XIX. yüzyılda da dinin ve tasavvufun belli bir ağırlığı olduğu görüşündedir. Üçüncü akım ise edebiyat tarihlerinde Encümen-i Şuara adıyla anılan topluluktur ki bu gruptaki şairler Divan şiirini eski görkemine kavuşturma gayretindedirler: “Şiirde eskiye dönüş, özellikle XVII. yüzyılın büyük şairlerini örnek alarak şiire yeniden can verme çabaları, bu yüzyılın eski şiir alanındaki en başarılı şiir hareketidir” (1988: 2).

Ünver’in sözünü ettiği, divan edebiyatının son yıllarında “Encümen-i Şuara” adıyla anılan bu şairler arasında Leskofçalı Galip (1828-1867), Yenişehirli Avni (1826-1883), Hersekli Arif Hikmet (1840-1903), Faik Memduh (1839-1925) öne çıkmaktadır. Söz konusu şairler, manevi başkanları olan Leskofçalı Galip’in önderliğinde divan şiirinin klasik zevkine bağlı kalmayı ve onu sürdürmeyi tercih etmiştir. Encümen-i Şuara şairleri, divan şiirinde bir nitelik kaybından rahatsızlık duymuşlardır. Bu sebeple, “kendilerinden önceki Sümbülzade Vehbi, İzzet Molla, Sururi, Enderunlu Fazıl, Enderunlu Vasıf gibi şairleri bayağılaştıkları, sığlaştıkları ve şiirin değerini düşürdükleri için eleştiren şairler, Divan şiirini eski yüksek seviyesine çıkarmayı amaçlamışlardır” (Çetin, 2016: 25). Ancak bütün çabalara karşın, artık ömrünü doldurmuş olan Divan

şiiiri yavaş yavaş yerini farklı bir anlayış, dil ve tekniklerle yazılan şiiirlere bırakacaktır.
20

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise divan şiiiri artık kendi kendini tekrar eder hale gelmiş, yeni toplumsal ve kültürel anlayışın dışında kalarak toplumdan da uzaklaşmaya başlamıştır. Bu sebeple, aynı yüzyılda hızlı bir değişim süreci ile birlikte divan şiiiri ömrünü tamamlayacak, bu durum ise hem şairin okura bakışında hem de okurun şiiire olan ilgisinde yeni gelişmelere yol açacaktır. Artık divanlarında kasideye yer vermeyen, padişahı eskisi gibi bir velinimet, kendi sanatının ve hatta varlığının hamisi olarak görmekten uzak Muvakkitzade Pertvev Efendi, Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Galib vb. şairler divan şiiirinin son temsilcileri olarak edebiyat tarihine adını yazdırmıştır. Bu dönemin şairleri artık şiiirlerini saray erkânına beğendirerek caize almak, padişahı bir velinimet olarak görmek zorunda hissetmez kendini. Matbaanın da gelişmesiyle şiiirleri belirli entelektüel zümrenin dışına, halka doğru genişlemiş, okur kitlesi yaygınlaşmıştır. Daha önce hikemî üslupta karşılaşılan sosyal muhteva ve fayda unsuru bu kez çok daha güçlü bir şekilde, hem de okur kesimi ayırt etmeden sergilenmeye başlamıştır. Nitekim bu son dönemde öne çıkan isimlerin izinden gitmiş Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat şairleri şiiiri kitlelere dönük bir araç olarak görmüşlerdir. Sonraki bölümde bunları ayrıntılı olarak ele alacağız.

Osmanlı'da birbirleriyle neredeyse iç içe geçmiş olan tasavvuf ve divan şiiirinin yanı sıra, yine tasavvufi şiiirle yakın ilişkisi bulunan fakat ayrı bir koldan Türk edebiyatını besleyen bir başka tür de Halk şiiiridir. Bu sebeple, Tanzimat öncesi Türk şiiirinde tasavvuf ve divan edebiyatının yanında bir de halk şiiirinin okurla münasebetinden söz etmek gerekir.

Türkiye'de halk şiiiri adlandırması halk edebiyatı tabiriyle birlikte kullanılmakta olup bu tabirin de geçmişinin çok eskiye gitmediği bilinmektedir:

Türkiye'de aşağı yukarı 60-70 yıldan beri Divan Edebiyatı dışında kalan saz ve tekke şiiiri nevinden ferdî mahsullerle, malzemesi dile dayanan, atalar sözü, destanlar, masallar, hikâyeler, fıkralar, bilmeceler, maniler,

²⁰ Tanzimat'ın yenilikçi şairlerinden Namık Kemal de gençlik yıllarında bu topluluğa dâhil olmuş ancak daha sonra yollarını ayırmıştır. 1862'de Şinasi ile tanışması onun açısından bir dönüm noktası olmuş ve şair bundan sonra şiiir anlayışı açısından bambaşka bir döneme girmiştir. Dolayısıyla Encümen-i Şuara'ya katıldığı yıllar Namık Kemal'in şiiir karakterini belirleyici bir role sahip değildir.

türküler, ağıtlar, ninniler, vb. ilk söyleyicilerini umumiyetle tespit edemediğimiz eserler, bu tabirle yaygın hale gelmiştir (Elçin, 1988: 1)

Burada “halk” sözünden ne kastedildiği, bu kavramın içeriğinin tam olarak neleri kapsadığı sorularına genellikle “şehirli olmayan” ya da “eğitim görmemiş, köylü” şeklinde bilindik cevaplar verilmektedir. Bu klişeleşmiş tanımlar bütünüyle yanlış sayılmasa da, birazdan göreceğimiz gibi, halk edebiyatı verimlerinin şehirde ve şehirliler arasında da yaygın olduğu alanların varlığı genellikle göz ardı edilmektedir. Bununla birlikte, Halk edebiyatı teriminin özellikle aydın ve avam arasındaki farkı belirtmek için kullanıldığı görülmektedir. Şükrü Elçin, bunu medreselerin Anadolu’da yaygınlaşmasına bağlar: “Kur’an’da ‘Ey nas!’ hitabına mazhar olan; bütün insanları da içine alan ‘halk’ telakkisi üstünlük duygusuna kapılan medreseliler tarafından sınıflandırıldı: Havas ve avam adları ile bir ikilik doğdu” (1988: 1). Böyle bir anlayış, zaman içinde gelişmiş ve günümüzde halk edebiyatı kırsal kesime, okuma yazma bilmeyen veya bilse de entelektüel vasfı haiz olmayan, avama mahsus bir edebiyat olarak tanınır olmuştur.

Türk edebiyatında tasavvufla bağlantısı çok fazla olan halk şiiri (tekke edebiyatı halk şiiri içinde kabul edilir) divan şirinde farklı olarak yazılı değil sözlü geleneğe dayanmaktaydı. Saz eşliğinde söylenen eserler, çalışmamızın başında dile getirdiğimiz gibi, doğal olarak okura diğer edebiyatlara göre çok daha doğrudan ulaşabilmekteydi. Divan edebiyatında az ya da çok bulunan sunilik, halk şiirinde en aza iner. Daima güçlü bir sese sahip olan halk şairleri, tasavvuftaki sırrılığı de divan edebiyatındaki klişe mazmunları da bir kenara koyarak kimi zaman kahramanca kimi zamansa içli bir sesle ama her zaman sade, basit bir dille şiir üretmişlerdir.

Öte yandan, Köroğlu, Karacaoğlu, Dadaloğlu gibi Türk halk şairleri basit söyleyişlerinin arkasında çoğu zaman sehl-i mümteni denilen bir olguyu taşımışlardır ki bu durum tıpkı Walter G. Andrews’un Divan şiirine yönelik olarak söylediği gibi, farklı seviyelerdeki okurun Halk şiirinden kendilerince tat ya da fayda bulması imkânını doğurmuştur.

Çalışmamızın başlarında, Walter Ong’un *Sözlü ve Yazılı Kültür*’de öne sürdüğü değerlendirmelerden yararlanarak sözlü kültüre ait ürünlerin “okur”lardan çok “dinleyen”ler olduğunu, bu durumun da şairi-halk edebiyatı söz konusu olduğunda ozanı- muhatabına daha doğrudan hitap eden bir dil ve söyleyişe yönelttiğini

belirtmiştik. Türk halk şiiri için de böyle bir durumdan rahatlıkla söz edilebilir. Halk şiiri, yazılmaktan çok söylenen ve okunmak yerine dinlenen bir şiirdir çünkü. Dadaloğlu'ndan Dertli'ye, Köroğlu'ndan Erzurumlu Emrah'a halk şairleri okurdan çok dinleyene hitap eden, kendi kendilerinin “sesli okur”udur demek yanlış olmaz.

Halk şairlerinin (ozanlarının) daha çok şifahi yolla hitap ettiği için “dinleyen”i dediğimiz “okur”u çoğunlukla kırsal kesimde yaşayan insanlardan oluşur. Divan şiirindeki aksine çoğunlukla okuryazar olmayan bu kitle kendi yaşantısına hiç de yabancı olmayan bir dille konuşan ozanı rahatlıkla anlar. Zira halk şiirinin de kendi muhatabını bir araya getiren meclisleri vardır. Bu meclisler genellikle kahveler olur. Buralarda şiirler, halk hikâyeleri, menkıbeler, cenk hikâyeleri anlatılır; şair ve muhatabı iç içedir. Ozan (şair), sözlü geleneğin yürütücüsü olarak hem kendi şiirlerini sunar hem de halk hikâyelerini anlatır. Bu durumda ozan, bir yandan kendi şiirlerinin “sesli okur”u, diğer yandan da halk anlatılarını dinleyenlere nakleden “sesli okur”dur.

Halk şiirinin bugün dahi belirli çevrelerde de olsa varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. Halk şiirlerinin okunduğu meclislerde şair- okur ilişkisi ise eskiden olduğu gibi söyleyen-dinleyen iletişimine dayalıdır. Peki, bu ilişkide tasavvuf ve divan şiirinde olduğu gibi bir ‘arif okur’dan söz edilebilir mi? Doğrusu, Halk şiirinin de kimi zaman “arif okur”a yöneldiği inkâr edilemez fakat hem Divan hem de tasavvufi şiire göre daha açık bir tarzda icra edildiğinden “kitlesel okur”a çok daha yakındır. Ayrıca bu şiirin şifreleri diğer bir deyişle günlük dilden ayrılan özel kullanımları dinleyenler tarafından çabucak anlaşılmaya elverişli olmalıdır. Nedeni, şiirsel imge dünyasını oluşturan her tür mecazlı kullanımın, Lakoff’un deyişiyle günlük dilden yani halkın içinden alınmış olmasıdır.²¹ Şiirden yaşama yeni bir söz aktarımı zayıf, buna karşılık yaşamın içinden orijinal deyişlerin şiire girmesi ve yapıda uygun bir yere yerleşmesi olağandır. Dinleyen, yani okur, şiirde bir sürprizle karşılaşmayacak, zaten bildiği ya da kullanmakta olduğu deyişleri bir sanat kompozisyonu içindeki çekiciliğiyle kavrayacaktır. Bunun için “örnek okur” olmasına gerek yoktur ancak “arif okur” olmanın şartlarından birini teşkil eden “ehl-i dil” olması aranır. “Gönüldaş” diye de ifade edebileceğimiz “ehl-i dil” okur, şairle bir gönül ortaklığı içinde, onun sözlerini anlayabilecek duygusal olgunluk içinde olmalıdır.

²¹ Lakoff’un tespit ve önerileri için bkz. *Metaforlar. Hayat, Anlam ve Dil*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.

Halk şairlerine çoğu zaman “saz şairi”, “âşık şair” ya da “meydan şairi” gibi isimler uygun görülmüştür. Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa”da sözünü ettiği (İkinci bölümde ele alınacaktır.) “çöğür şairleri” de yine halk şairleridir. Bu şairin en belirgin vasfı kalabalık bir dinleyici topluluğuna eş zamanlı hitap etmeleridir. Âşık tarzının Türk edebiyatındaki önemi ve kapsadığı alan hiç de az değildir. Bu tarzın, biri 13. yüzyıldan itibaren Ahmed Yesevî’nin öncülüğünde kurumsallaşan tekkelerde (tarikat) diğeri ise 16. yüzyılda İstanbul’un kahvehanelerinde olmak üzere iki ayrı koldan geliştiğini ileri süren Özkul Çobanoğlu, kahvehanelerde gelişen âşık tarzının giderek baskın çıktığını ve bunun da zamanla dijitalleşerek günümüze kadar ulaştığını savunur. Çobanoğlu’nun *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul* adlı kitabında dile getirdiği kimi değerlendirmeler bu tarzın bir halk edebiyatı geleneği olarak okurla ilişkisi konusunda dikkat çekici niteliktedir. Bu değerlendirmelerden bazılarına eğilmemiz gerekmektedir.

Âşık tarzı halk şiiri denildiğinde genellikle zihinlerde yalnızca köy meclislerinde, taşrada veya köylerdeki kahvelerde icra edilen şiirler dolayısıyla şehirli ve aydın kesimden uzak bir şiir geleneği gelmektedir. Çobanoğlu, bu algının yanlış olduğunu öne sürerek âşık tarzının bütünüyle İstanbul merkezli, İstanbul’un kahvehanelerinde gelişmiş bir “aydın” geleneği olduğunu iddia eder. Ona göre, âşık tarzı İstanbul’dan taşraya doğru yayılmış, zamanla yazılı kültüre ve nihayet elektronik kültür ortamına taşınmıştır. Her durumda İstanbul merkez olmayı sürdürmüştür. Kahvehanelerde icra edilen âşık tarzı şiirin amacı ise “dinleyenler”i eğlendirmek, onlara güzel vakit geçirtmektir (2007: 16). Bu “dinleyici” kitle, kendi şiirinin “sesli okur”u olan ozanı takip ederken günlük dertlerini unuttur. Hatta kahvehane işletmecileri için bu toplaşmaların iyi bir gelir kapısı haline geldiği söylenmektedir.

On altıncı yüzyıla kadar Osmanlı ahalisinin en önemli sosyalleşme merkezinin tekkeler olduğu bilinmektedir: “On altıncı yüzyılın sonlarına kadar, geceleri yatsı namazından sonra toplu olarak bulunabilecek ve umuma açık tek faal yer, gece zikirleri ve sohbetleri sebebiyle tekkelerdir (Çobanoğlu, 2007: 39). Buralardaki toplanmaların dinî bir mahiyet taşıdığını söylemeye gerek yoktur, dolayısıyla âşık tarzının tekkelerdeki icrası bütünüyle dinî-tasavvufî bir nitelik taşır. On altıncı yüzyılla birlikte kahvehane, tekkelerin bu sosyalleşme fonksiyonunu üstlenmeye başlar ve bu da beraberinde dünyevileşmeyi getirir. Okur/dinleyici böylelikle salt tasavvufî ve dinî söyleyişin değil daha yaşantının içinde, dünyevi bir söylemin muhatabı olmakla kendisi de dünyevileşir. Böylelikle, âşık edebiyatı tek tip ve belli bir zümreye mensup bir okur kitlesinden

ziyade, Fuad Köprülü'nün deyişiyile “muhtelif zümreler arasında müşterek bir edebiyat” (1972: 174-175) olma vasfını kazanmıştır.

Matbaanın yayılmasıyla Osmanlı'da da yazılı kültüre geçiş âşık tarzının dinleyenini yani okurunu da etkiler. Destanlar artık sadece söylenmekle kalmamakta, bugünkü a4 hacmindeki kâğıtlara basılabilmektedir. Artık bu şiirin izleyicileri tamamen erkek cinsiyetine mensup bir izler çevre olmaktan çıkar ve zenginleşir:

Bu teknik yapılanış veya âşık tarzının basım teknolojisini kullanarak destan formuyla ulaştığı etkinlik, onun sözlü kültür ortamındaki kahvehaneler merkezli erkek egemen hedef kitlesini, kadınlar başta olmak üzere toplumun hemen her kesimine ve geleneksel temaların çok ötesinde toplumu ilgilendiren hemen her önemli konuda fikir beyan edebilir ve bunu çok kısa bir sürede devrin gazetelerinden çok daha geniş kitlelere yayıp yönlendirebilir bir hale getirmiştir (Çobanoğlu, 2007: 17).

Şiirlerin basılı halde dolaşıma girmesi âşık geleneğinin kahvelerde veya köy meclislerindeki interaktif ortamının farklı bir boyuta taşınmasına sebep olmuştur. Artık “dinleyen” ile “şair” arasındaki dolayimsız ilişki ortadan kalkarken eserle istediği zaman ve ortamda baş başa kalabilen ve onunla bireysel olarak etkileşime giren okur söz konusudur.

Öte yandan, kahvehanelerde şekillenen âşık edebiyatı şehrin merkezinde olmakla okuryazar kesiminin ilgi alanına da girer ve böylece bu şiirin muhatabı homojen bir kitle olmaktan iyice uzaklaşır, toplumsal yelpazesi okumuş hatta aydın kesimleri de içine alacak şekilde genişler.

Halk şiiriyle ilgili son olarak şunu söylemek gerekir. Bu şiir divan şiirine göre halkın muhtelif kesimlerine ulaşabilen bir gelenek olmuştur. Ondak okumuş ve yüksek zümre kesiminin zevk aldığı ve etkilendiği de görülmekte ancak okurlarının asıl ağırlık noktasını kırsal kesim ve taşrada yaşayanlar oluşturmaktadır. Şükrü Elçin'in de dikkat çektiği gibi, Halk edebiyatı ürünlerinin hitap ettiği zümreleri keskin çizgilerle ayırmak hatalı olacaktır. Bunlar çoğu zaman iç içe geçmiş okur kesimlerinden oluşmaktadır. Aralarında “arif okur” da vardır, “kitlesele” (kolektif) okur da, “ümme okur” yani salt dinleyici olan da.

Birinci bölümün sonunda kısa bir toparlama yapmak gerekirse, öncelikle şiir-şair-okur üçgeninde geçmişten bugüne değin eleştirel bakış açısı söz konusu olduğunda ibrenin şairden şiire ve oradan da okura doğru yöneldiğini söyleyebiliriz. Gerek okur merkezli kuramcılar gerekse yapıbozucu düşünürler, işi, edebi metnin anlamının okurun seçme, sezgi ve önyargısına göre belirlendiği iddiasına kadar vardırırmış bu yönde şiir çözümlemeleri yapmışlardır. Bu kısımda, şairlerin okur algısını tespit edebilmek için çok çeşitli ölçütlere sahip olduğumuzu da gördük. Mimetik anlatım, poetik persona, yabancılaştırma tekniği, nesnel bağlaşıım ve einföhlung; lirik, didaktik, epik/hamasi söyleyiş; süslü, sade vb. gibi üslûp özellikleri şairin okura yaklaşımını belirleyen ölçütlerden bazılarıdır. Şairin kendi kuramsal görüşleri yani poetikası ise teroik planda bize yardımcı olsa da şiirdeki karşılığının ne olduğu, kısacası poetika-şiir uyuşması dikkat etmeye çalışacağımız konulardan biri olmaktadır.

Batı şiirinde antik Yunan'dan beri asırlarca süre gelen şiirde fayda ve estetik hazzın birlikteliği ve hakikatin dile getirilmesi ilkesi özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren değişmeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren sanatın özerk bir tavır olarak ön plana çıkmaya başladığı görülür. Burjuva sınıfının güçlenmesiyle şiir kendine dönük, amacı kendinde olan ve kitlese okura sırt çeviren şairlerin eline geçmiştir. Baudelaire, Verlaine, Mallarme gibi şairler modern-lirik şiir karakterleriyle hem dünya edebiyatına hem de Türk şiirine yön vermiş isimler olarak dikkat çekmektedir.

Türk şiirinde Tanzimat yıllarına gelene kadar gerek Osmanlı divan şiirinde gerekse bunun dışında kalan şiir ağırlıklı edebiyat içinde şairlerin okurlara karşı yaklaşımı değişimler geçirmiştir. Bu değişimleri dönem dönem farklılaşan sanat/estetik eğilimleri ile birlikte düşünebileceğimiz gibi (Örneğin divan şiirinde Türkî-i basit, hikemî üslup, sebk-i hindî vb.) şairlerin bireysel çıkışları olarak da değerlendirmek mümkündür. Ancak gerek tasavvuf gerekse divan ve halk şiirlerinde ortak olan bir okur tipinden söz etmek gerekirse bunun adı “arif okur” olacaktır.

Sonuçta, sınırlı sayıda şairin okur algısını saptama niyetiyle yola çıktığımız bu çalışmada başta ummadığımız kadar çok kaynaktan yararlanabildiğimizi görmekteyiz. Şairlerin şiirleri ve şiir üzerine görüşlerini içeren her tür yazı, eser ön sözleri ve ithafları; şairlerin şiir anlayışlarını değerlendiren eleştirel yazıların tümü, edebî sohbet, tartışma, açık oturum vb. gibi her tür malzeme yerine göre bize kaynaklık edebilmektedir. Aynı şekilde, değerlendirme ölçütlerimizin de çeşitli olduğunu, sadece

bir tür bakış açısına göre hüküm vermenin yanlışlığını bize gösteren pek çok değişkenin şair-okur ilişkisinde rol oynadığını söyleyebiliriz. Eserde öne çıkan dil ve üslûp; içerik düzeyinde karşılaşılan okura yönelik doğrudan hitaplar, sahneleme teknikleri; imge kullanımı, şiirsel öznenin konumlandırılışı gibi unsurlar ele aldığımız şairlerin okur algısını tespit etmede öncelikli ölçütlerimiz olmaktadır. Bunlarla bağıntılı olarak, gerek bazı kuramcıların geliştirdiği ve gerekse bizim kavramsallaştırmalarımıza dayanan farklı okur tipleri; “örnek okur”, “ampirik okur”, “örtük okur”, “kitlesele/kolektif okur”, “arif okur”, “nahif okur”, “politik okur” vb. şairlerin okur algısını kategorize etmemizi sağlayan modeller olmuştur.



BÖLÜM II: TANZİMAT'TAN II. MEŞRUTİYET'E KADAR TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1860-1908)

Bu bölümde ilk olarak, Tanzimat'ın birinci kuşağı olarak bilinen Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın, ardından da Tanzimat'ın ikinci kuşağını temsil eden şairlerden Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan ve Muallim Naci'nin okurla ilişkisi ele alınacaktır. Her iki neslin şairleri arasında okur konusunda belirgin farklı eğilimler bulunduğundan bu şekilde, ayrı ayrı başlıklar altında incelenmelerinin uygun olacağı düşünülmüştür. Edebî değer ve kalıcılık açısından bakıldığında bu saydığımız şairlerin epeyce gölgesinde kalsa da Tanzimat ile Servet-i Fünun arasında bir köprü olma özelliği taşıdığı için Ara Nesil'den öne çıkan bazı şairleri de bu bölümde inceleyeceğiz. Son olarak da Servet-i Fünun şiirini temsil eden en önemli iki şair Tefik Fikret ve Cenab Şahabettin'in okur algısı üzerinde durulacaktır. Şairlerin okur konusunda birleştiği noktalar ve ayrılıklar bölüm sonunda ayrı bir tartışmayla da ele alınacaktır. İncelememizde öncelikle sözü edilen şairlere ait şiir, makale, deneme, mektup, mukaddime vb. gibi birincil metinlerde okura ilişkin olarak yapılan değerlendirmeler ele alınacaktır. Ardından da araştırmacıların konuyla ilgili tespit ve değerlendirmeleri ve birinci bölümde yer verdiğimiz kuramsal ölçütler doğrultusunda sözü edilen şairlerin okura bakışı hakkında bütüncül bir portre ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2.1. Yeni Bir Okur, Yeni Bir İnsan ve Toplum Arzusu

1839 yılında, Sultan Abdülmecid'in tahtta bulunduğu sırasında ilan edilen ve Gülhane Parkında okunması sebebiyle "Gülhane Hatt-ı Humayunu" diye de anılan ferman Tanzimat Fermanı, bu tarihten Meşrutiyet'e kadar uzanan dönem ise Tanzimat dönemi olarak adlandırılmaktadır. Tanzimat dönemi, Osmanlı'da askeriyeden eğitime, tıptan mühendisliğe hemen her alanda topyekûn bir yenileşme ve kalkınma hamleleriyle o zamana kadar görülmemiş ölçekte bir eğitim-öğretim faaliyetine sahne olmuştur. İlkokuldan üniversite düzeyine kadar açılan yüzlerce okuldan eğitimli, bilgi kültür ve görgü düzeyi yüksek, en önemlisi de Osmanlı devletini içinde bulunduğu buhrandan kurtarabilecek donanımda kişiler yetişmesi hedeflenmekteydi. Aynı dönemde, yurt dışına da bu amaçlarla gönderilen pek çok aydının yurda dönerek memlekete faydalı olması düşünülmüştür. Bütün bunlar Osmanlı'daki modernleşme hareketinin eğitim ve kültür ayağını oluşturan önemli hamlelerdir.

Osmanlı “okur”u da bu şartlarda kendiliğinden bir değişim ve dönüşüme uğramaktaydı. Johann Strauss, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler, Neleri Okurdu?” başlıklı 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı’sında okuryazarlık durumunu incelediği çalışmasında ilginç ve önemli tespitlerde bulunmaktadır. Strauss’un aktardığına göre, örneğin, Miss Pardoe isimli bir gezgin, 1837’de yayımladığı kitabında Türklerin ev içi yaşantısı hakkında bilgi verirken şu tespitte bulunmuştur: “Belki de Büyük Britanya tek istisna olmak üzere, dünyada Türkiye’den daha fazla okuyan millet bulunmaz. [...] İmparatorlukta neredeyse herkes okuma yazma bilir ve şu anda başkentin çeşitli okullarında eğitim görmekte olan sekiz binden fazla çocuk bulunmaktadır” (2014: 3). Sözü edilen gözlem oldukça dikkat çekici hatta şaşırtıcıdır. Nitekim Osmanlı’da okuryazarlıkla ilgili çalışmalar bu istatistiğin tam tersi bir durumu ortaya koymaktadır. Örneğin Carter Findley’e göre 1800’lerde Osmanlı’da okuryazarlık %1 düzeyindeyken bu oran 1900’de ise ancak %5-10 aralığına yükselebilmiştir (1996: 139). Bir başka araştırmacı, Donald Quataert ise Müslüman okuryazarların oranının 19. yüzyıl sonları için %15 seviyesinde olduğunu belirtir (Aktaran: Ertürk, 20108: 72). Dolayısıyla Pardoe’nun istatistikî bir kaynağa dayanmadan kendi gözlemlerinden ve çevresinden edindiği bilgilere dayanarak bir çıkarımda bulunduğu anlaşılmaktadır.

Öte yandan Pardoe, yukarıda yer verdiğimiz tespitinin altına bir de şerh düşer:

Ne var ki, Osmanlı kadın ve erkeklerinin ilgisi tek tük istisnalar dışında şimdiye dek *Kur’an*’la ya da önemsiz ve yararsız türlerle sınırlı kalmıştır; bunlar da tek bir yeni düşünce esinlemekten, zihni besleyecek ya da aydınlatacak etkiler yaratmaktan aciz, sırf boş vakit geçirmeye yarar eğlenceliklerdir” (2014: 3).

Burada soru işareti oluşturan nokta yazarın sözünü ettiği boş, yararsız kitapların neler olduğudur. Bahsi geçen tarih henüz Osmanlı’da Batılı anlamda öykü ve roman türlerinin dolaşıma girmediği bir zaman dilimidir. Peki, gezgin yazarın “önemsiz ve yararsız” nitelemesinde bulunduğu kitaplar hangileri olabilir? Acaba dönemin kırsal kesiminde hatta şehirde dahi yaygınlıkla okunan Battal Gazi, Köroğlu destanı gibi Halk edebiyatı ürünleri mi kastedilmektedir? Yoksa tasavvuf ve tekke kültürünün revaçta olması sebebiyle tasavvufa ilgi duyanlara özel olarak yazılan ve son derece de yaygın olan “tarikatname” türü kitaplar mıdır sözü edilen? *Kur’an-ı Kerim*’in adının geçtiği dikkate alınırsa, dinî içerikli her tür neşriyat da bu gezgin tarafından boş ve yararsız kitaplar kategorisinde rahatlıkla yerini alabilecek gibi görünmektedir.

Gezginin Osmanlı okuryazarlığına bakışında tipik bir oryantalist söylemin varlığından söz edilebilir. Osmanlı halkı ve entelektüel kesiminin yararsız ve vakit öldürücü kitaplarla meşgulken gezginin kendi ülkesi olan İngiltere’de toplum neler okumaktadır acaba? Dahası, okunanların boş olduğu yargısına nasıl varılabilmektedir? Bir İngiliz gezginin Osmanlı’da okunan kitapları nitelikçe değerlendirmesi, eğer bir Türk Dili veya kültürü uzmanı değilse, yeterince sağlıklı olmayacaktır. Her şeye rağmen, buradaki bilgi boşluğu bir tarafa bırakılırsa, yazarın Osmanlı’daki okuryazarlığın yüksekliğine dikkat çekmesi sayısal olarak geçerliliği olan önemli bir not olarak kaydedilmelidir.

Aynı incelemenin devamında çeşitli araştırma sonuçlarına dayanan daha gerçekçi ve bilimsel verilerle karşılaşılmaktadır. Strauss, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı’da artık “yeni bir okur tipi”nin ortaya çıktığını vurgular. Fransızcanın etkisi, öykü ve roman gibi ilk örnekleri verilen türler, gazete ve mecmua gibi süreli yayınların ortaya çıkması ve büyük bir artış göstermesi, çeviri faaliyetlerinin yaygınlaşması,²² şehrin farklı bölgelerinde açılan matbaalar ve kitapçılar, vb. somut gelişmeler bu okur tipinin ortaya çıkmasında başlıca amillerdir. Hatta Carter Findley ve Şerif Mardin’in dikkat çektiği üzere, Osmanlı İmparatorluğu’nda yayıncılık ve çeviri faaliyetlerinin yoğunlaşmasıyla yazının genelleşmesi bir tür “iletişim devrimi” olarak da düşünülebilir. Nergis Ertürk, 18. yüzyılda başlayan bu iletişim devriminin “19. yüzyılın ilk yarısında Tanzimat reformlarıyla birlikte hız kazandı[ğın] ve ikinci yarısında kamu eğitiminin yaygınlaşması, yeniden düzenlenmesi ve bağımsız okur-yazarların çoğalmasıyla doruğa ulaştı[ğın]” (2018: 68) kaydeder. Ertürk’e göre, 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise yalnızca kitap ve gazete yayınlarının sayısında büyük bir artış görülmekle kalmamış, II. Abdülhamid’in eğitimde merkezileşmeye yönelik kendi reformları tam da okuryazarlığı yaygınlaştırarak iletişim devrimine destek olmuş, hız kazandırmıştır (2018: 71).

Sözü dar anlamda edebiyat okurlarına getiren Strauss, özellikle “kıraathane” olarak kullanılan matbaaların Osmanlı okurlarının edebiyatla ilişkisini belirlemede mühim bir rol oynadığını belirtmektedir: “1273/1857’de Ermeni asıllı Dikran (?) Serafim Efendi tarafından İstanbul’da Divanyolu’nda açılmış olan Kıraathane-i Osmanî’deki kitaplar ve

²² Söz konusu dönemde çeviri faaliyetlerinin Osmanlı’daki okur yazarlık olgusuna getirdiği yeniliklerle ilgili bkz. Ahu Selin Erkul Yağcı, “Turkey’s Reading (R)evolution A Study On Books, Readings And Translations”. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2011.

gazeteler sayesinde Türk yazarlarının çeşitli kuşakları modern edebiyatla tanışmış ve edebî zevklerini bu doğrultuda geliştirmişlerdir” (2014: 23).

Okuryazarlık faaliyetlerinin gelişimi açısından Serafim Efendi’ye ayrı bir parantez açmak gerekir. Ahmet Yaşar’ın DİA’da verdiği bilgiye göre, “Burası müşterileri için gazete ve dergi bulunduran, sonraları kitap da satan bir yerdi. Ramazan gecelerinde Serafim Kiraathanesi edebî tartışmaların yapıldığı bir salon olurdu. Nâmık Kemal, Ahmed Muhtar Paşa, Süleyman Paşa, daha sonra Ahmed Râsim, Halit Ziya (Uşaklıgil) gibi yazarlar burada toplanır, edebiyattan matematiğe, şiirden siyasete ve sosyolojiye kadar her şeyden bahsederlerdi” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/kahvehane>).

Dönemin aydınlarından Ebüzziya Tevfik 1860’tan itibaren peş peşe yayın hayatına giren *Tercümân-ı Ahvâl*, *Tasvîr-i Efkâr*, *Mir’at*, *Mecmua-yı Fünûn* gibi gazete ve dergiler Serafim’in kiraathanesinde müşteriyle buluştuğunu kaydederek, Serafim’in dükkânını *dârü’l-kırâe* (okuma evi) olarak nitelendirir (Aktaran: Kuzucu, 2011. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1647>). Ahmet Rasim de bu kiraathanenin Osmanlı’da gazete okurunu yaratmaktaki rolünü vurgulamıştır. Ahmet Yaşar’a göre, İstanbul’daki diğer kiraathaneler de Serafim çizgisi üzerinden kendi geleneklerini oluşturmaya başlamıştır. Böylece okuryazarlığın umumileşmesi süreci hızlanmış, Tanzimat şair ve yazarlarının hitap etmek istediği geniş kitle teşekkül etmeye başlamıştır denebilir. Bu kitle, ileride göreceğimiz gibi, bir yandan siyasetle iç içe bir yandan da popüler edebiyata kayan çok değişkenli bir okur zümresini oluşturmak üzeredir.

Öte yandan, burada Strauss’un gözden kaçırdığı fakat o dönemde belirleyici olan başka edebî merkezlerden de söz etmek gerekir. Tanzimat romanlarında kahramanların sıklıkla gittiği Kalemler bunlar arasında en bilinenlerindedir. “Tanzimat dönemi sanatçılarının hepsi istisnasız kalemlere gitmiş, burada hem birkaç yabancı dil öğrenmiş hem de meslekî ve kültürel bağlamda kendilerine yeni yeni ufuklar açmışlardır” (Dayanç, 2011: 44). Konaklar ise devlet işlerinin olduğu kadar edebiyatın da kayda değer merkezleri arasında sayılmalıdır. Devlet adamlarının konaklarının yanı sıra yazarların toplandığı konaklar da çok önemli bir işlev görmektedir. Bu sebeple, “Konak hayatı yeni bir edebiyatın ortaya çıkmasında önemli ilk unsurlardandır” (Dayanç, 2011: 45).

Kısacası, Tanzimat dönemi Osmanlı'da yeni bir okur tipinin ortaya çıkmaya başladığı, edebî anlamda okur-yazarlık faaliyetlerinde geleneksel ilişki ve niteliklerin birtakım değişikliklere uğradığı bir dönemdir. Çevirilerle piyasada dolaşıma giren modern edebiyatın klasikleri, genç okurlar başta olmak üzere okuyazar herkesin edebî zevkini geliştirmiş, kitaba kolay ulaşım, kitap okunan ortamların yaygınlaşması okur kesiminin eskiye oranla tabana yayılmasını sağlamıştır. Battalgazi, Köroğlu, Nasreddin Hoca gibi halk edebiyatı klasiklerinin yanında bilhassa popüler edebiyat ürünleri halkın rağbet gösterdiği bir tür haline gelmiştir. Üst düzey okurlar ise -ki bunların çoğu da şair ve yazarlardan oluşmaktadır-gerek Osmanlı Türkçesinde gerekse Batı dillerinde yazılan tarih, felsefe, dil vb. bilimsel kitaplarla Batı'nın klasik ve modern edebiyat eserlerini daha çok tercih etmektedir. Ancak bu gruptaki okurların da yine Halk ürünlerine yöneldiği gözden kaçmamalıdır. Söz gelimi, Ziya Paşa'nın çocukluk ve gençlik yıllarında Halk şiirlerini zevkle okuduğunu onun *Harabat* mukaddimesinden anlayabiliriz. Ziya Paşa, eserinin “Sebeb-i Tertib-i Harabat” bölümünde şöyle söylüyor:

*On beşte değildi sinn ü sâlim
Kim nazm ile vardı iştigalim
Mevzun söze can verirdi gûşum
Eş'ar okusam giderdi hûşum
Verdi bana evvela merakı
Meydan şuarasının nühâkı
Gâhîce Garibî'yi okurdum
Âşık Kerem'e yanar dururdum
Âşık Ömer'i gâh alırdım
Uçkur sözüne şaşar kalırdım (1993: 50)*

Bu dizelerde sözü geçen Halk şairlerinin Ziya Paşa'ya ne denli esin verdiğini onun özellikle “Şiir ve İnşa”daki görüşlerinden anlamak mümkündür. O, çocukluk ve gençlik yıllarından itibaren Halk edebiyatı ürünlerinin kuvvetli tesiri altında kalmış bir şairdir.

Öbür taraftan, bir başka Tanzimat şairi Abdülhak Hamit ise aynı yaşlarda Doğu ve Batı'nın yüksek sanat zevkine hitap eden klasiklerini merak ve iştiaqla okumaktadır. Örneğin, henüz on dört yaşındayken *Hüsn ü Aşk*'ı okur; Sezai Bey'in babası Sami Paşa'nın çocuklarına *Hafız Divanı*'nı okutması onun da ilgisini çeker ve çocuklarla beraber bu derslere katılır (Parlatır, 2014: 15). Fark edileceği gibi, Hamit'in Ziya Paşa'ya nazaran daha elit zevklere küçük yaştan itibaren aşına olmasının altında yatan

en büyük neden ailenin tesiridir. Hamit'in babası çok yönlü, yüksek kültürlü bir zattır ve oğlunun okumalarında büyük bir rolü olduğu bilinmektedir. Hayrullah Efendi adındaki bu zat ayrıca hem Hamit'i hem de ağabeyini yani iki oğlunu birden Avrupa'ya tahsile göndermiştir.²³ Tanpınar'a göre, Hamit "Kibar ve zengin, derin ve talihin cilvelerini gayet iyi bilen bir aile içinde doğdu ve doğar doğmaz bütün bir an'aneyi beşiğinin ucunda, küçük hediyesini takdim için el pençe divan buldu. [...] Acemceyi öğrenmesi lazım geldiği zaman, babası İran'a sefir olur, Fransızca'yı Paris'te, İngilizceyi Londra'da ilerletir" (2005: 256). Bütün bu bilgilerden anlaşılacağı üzere Hamit, Ziya Paşa'ya göre daha çocukluktan itibaren yüksek bir şiir zevkine aşina olmaya başlamıştır.

Denebilir ki, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı'da havas-avam gözetmeden hemen herkesin kitaba ulaşabildiği, zengin bir çeşitlilik içinde kendisine uygun eserleri seçip okuyabildiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bütün bu gelişmelerle, Strauss'un da belirttiği gibi "Sonunda bir edebiyatı destekleyecek kadar geniş bir okur kesiminin Kırım Savaşı ve ünlü Islahat Fermanı (1856) ile aynı zamana denk gelen bu dönemde başladığı tahmin edilebilir" (2014: 13-14). Nergis Ertürk de bu dönemde "edebiyat okuyucusu bir halk"ın oluşumunda özellikle gazetenin ne denli önemli bir rol oynadığının altını çizer (2018: 70). Kısacası Tanzimat dönemi, Osmanlı'da kültür ve edebiyatın hızlı bir şekilde tabana yayılmaya başladığı, okuryazarlık seviyesinin de farklı türleri kapsayacak şekilde artış gösterdiği bir dönem olmuştur.

Bu dönem, edebiyat tarihlerinde çoğunlukla Tanzimat Edebiyatı olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu isimlendirme de tartışmalıdır. Söz gelimi, Ömer Faruk Akün, Tanzimat edebiyatı adını tartışmalı bulan isimlerden biridir. Onun yerine "Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatı" demeyi tercih eder. Ancak gerek aynı dönemde gerekse sonraları farklı isimlendirmeler de dolaşıma girmiş, kimi şair ve yazarlarca ya da edebiyat tarihi kaleme alanlar tarafından bu isimlendirmeler kullanılmıştır. "Şinasi Mektebi", "Garp Mektebi", "19. Asır Türk Edebiyatı", "Batı Tesirinde Türk Edebiyatı", "Arayışlar Devri Türk Edebiyatı" vb. bunlardan en sık zikredilenlerdir. Yine de en çok tutulan ve tarihsel karşılığı oturmuş olan ise Tanzimat Edebiyatı olmuştur. Biz de çalışmamızda bu ismi kullanacağız.

²³ Oldukça sıra dışı ve ilgi çekici bir ömür süren Abdülhak Hamit'in gerek öğrenim gerekse meslekî ve sosyal yaşantısını resmî belgelere dayalı olarak anlatan titiz bir çalışma için bkz. İhsan Safi, *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hamit Tarhan*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.

Osmanlı'da Divan edebiyatının değişmeye, dönüşmeye başlaması 1800'lü yılların ortalarında, Fransa'dan ana vatana yeni fikirlerle dönen Türk aydınlarının, şiirin gerek öz gerekse biçim olarak alışlagelen teamüllerini değiştirmek, hiç değilse tartışmaya açmak gayretlerinin etkisiyle ivme kazanmıştır. Bu yıllarda, Tanzimat'ın birinci kuşağı olarak anılan Şinasi, Namık Kemal ve onlar kadar kararlı ve istikrarlı olmasa da Ziya Paşa Osmanlı'da süregelen yönetim düzenini değiştirmek istedikleri gibi eski edebiyatı da değiştirmek gayesindeydiler. Namık Kemal'in *Tahrib-i Harabat*'ın manzum mukaddimesinde geçen şu beyit, aslında sadece Namık Kemal'in değil, Tanzimat'ın ilk kuşağı içinde yer alan bütün şairlerin hem eski hem de yeni edebiyata bakışını ortaya koyması açısından önemlidir:

Tarz-ı kudemâ bütüin bozuldu

Bir tarz-ı nevin vücûd buldu (Göçgün, 1999: 329)

Namık Kemal'e göre, eski edebiyat -ki bu ağırlıklı olarak şiirden oluşan bir edebiyattır- artık bozulmuş, gücünü ve hükmünü kaybetmiştir. Onun yerine ise yeni bir edebiyat telakkisi gelip yerleşmiştir. Peki, söz konusu bozulma tam olarak neden kaynaklanmaktadır ve yeni anlayış neler içermektedir? Bu sorulara çok uzun ve kapsamlı cevaplar verilebilir ancak şunu kesin olarak söylemek mümkündür ki, onun eski edebiyata yönelik eleştirilerinin merkezinde Divan şiirinin hayattan kopuk, belirli bir entelektüel zümrenin dışındaki insanlara kapalı ve anlaşılması zor, akla ve mantığa uymayan tasvir ve ibareler içermesi yer almaktaydı. Bu sebeple, söz konusu üç şair de (Ziya Paşa'nın değişken tavrı dışarıda tutulursa) daha çok halkın anlayabileceği, toplumun vasatına dolaysız hitap edebilecek basitlikte bir şiirden yana tavır almışlardır. Onlar edebiyatın böyle olmasını arzu ediyorlardı ki ileride bunun sebepleri üzerinde duracağız.

Tanzimat aydınlarındaki 'yeni insan' ve 'yeni okur' fikrinin oluşmasında Akif Paşa için bir parantez açmamız gerekmektedir. Fuat Köprülü, Tanpınar ve Mehmet Kaplan başta olmak üzere araştırmacılar onun genellikle eski edebiyatı sürdürürken bu edebiyatın içinde bazı yenilikler yaptığının altını çizerekler. Akif Paşa'nın hem dil ve şekil hem de düşünce yönüyle Şinasi'nin yeniliğine giden yolda bir aşama teşkil ettiğine şüphe yoktur. Tanpınar, onun mersiyesi ile hece veznini şiire sokmakta öncü rol oynadığı görüşündedir. Cafer Gariper de onun en çok "Adem Kasidesi" ve mersiyesi ile klasik zihniyetin ve estetiğın dışına düştüğünü ifade eder. Gariper'e göre, Akif Paşa eski zihniyeti ve hayat anlayışını sürdürdüğü için klasik Türk edebiyatı içerisinde

değerlendirilmeye müsait eserler vermiş olabilir ancak İbrahim Şinasi'nin Batı kaynaklı çabalarıyla başlayan yenileşme hareketinden daha önce sade bir nesre doğru giden diliyle "Adem Kasidesi" ve küçük yaşta ölen torunu için söylediği mersiye ile yeninin kapısını aralar (2005: 53-54). Akif Paşa'nın bu mersiye'nin başına tıpkı sonradan Şinasi'nin şiirlerinde okura hitaben yaptığı sade dille yazıldığı uyarıları gibi, hece vezniyle yazılmış olmasına dikkat çektiği görülür. Bu, okura verilen bir mesaj ve yine okurda karşılığı aranan bir denemedir. Özetle, Şinasi'den önce rahat bir nazım dili ve hece veznini şiire sokan Akif Paşa'nın hem yeni bir tarz hem de yeni bir okur perspektifi yaratmakta Tanzimat şairleri için bir ilham kaynağı olduğunu söyleyebiliriz.

Tanzimat şairlerinin kendi şiirlerini ve poetikalarını geliştirirken Divan edebiyatıyla hesaplaşmaya girdikleri görülmektedir. Mehmet Kaplan, Tefik Fikret üzerine yayımladığı incelemesinde Tanzimat edebiyatının "Divan edebiyatına karşı bir tepki olarak doğ[duğunu]" (2016: 17) ileri sürer. Bu tepki neticesinde, şekil, söyleyiş ve tema bakımından Osmanlı şiiri artık ciddi anlamda farklılaşmaya başlamıştır. Kaplan, Türk edebiyatının Servet-i Fünun'a kadar olan yenileşme sürecini üç devreye ayırır: "1. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın temsil ettikleri politik ve sosyal fikirler devri. 2. Abdülhak Hamid ve Recaiade Ekrem'in ifade ettikleri romantik büyük ihtiras ve ıstıraplar devri. 3. Ara-neslin eserlerinde kendini gösteren günlük, küçük hassasiyetler devri (realizm)" (2016: 18). Biz de Kaplan'ın bu ayrımından yola çıkarak öncelikle sosyal ve politik fikirlerin öne çıktığı birinci gruptaki şairler üzerinde duracağız.

Tanzimat'ın ilk kuşak şairleri olarak bilinen Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa Batılılaşmanın getirdiği dönemin pozitivist anlayışına uygun olarak, daima halkın kültürel seviyesini artırarak medeni milletler seviyesine ulaşmak amacını gütmüşlerdir. Bu düşüncüyü dergi ve gazetelerdeki düşünsel yazılarında da sıklıkla ele almışlardır. Edebiyatımızda makale türünün ilk örneklerini sunan Şinasi'nin bu makalelerine şöyle bir göz atıldığında içerdikleri konular itibariyle onun toplumsal gelişmeye ne denli zihin yormuş olduğu hemen anlaşılabilir. Aynı durum Namık Kemal ve Ziya Paşa için de geçerlidir. Tanpınar'ın, Tanzimat modernleşmesini daha çok edebiyatçılar eliyle yönetilen bir olgu şeklinde ele alması bundan kaynaklanır. Bu şairler için edebiyatın kendisinden ziyade toplumsal ve siyasi değişimde oynadığı rol önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu üç şairin okurla ilgili görüşleri de bu fikre paralel olarak en başından itibaren entelektüel donanımı yüksek zümrenin yerine daha halktan insanları dikkate alma, onları zihnen geliştirme düşüncesi üzerinde şekillenir. Orhan Okay, *Batı*

Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi adlı çalışmasında Sultan II. Abdülhamid'in şöyle dediğini aktarır: “Bizim memleketimizde halk henüz çok saftır, çok az okumuştur. İnsanlarımıza çocuk muamelesi yapmaya mecburuz. Çünkü gerçekte onlar büyük çocuklardır” (2008: 30). Aynı şekilde, Ahmet Mithat Efendi de halkın eğitilmesinde tiyatronun lüzumu konusunu tartışırken okuma oranının ne denli az olduğunu altını çizer: “Malumdur ki bizde okumak bilen ve okuduğunu anlamağa muktedir olan nüfus birbiri üzerine yüzde on nisbetini ancak bulabilir” (2013: 85). Öyleyse okuryazarlık bakımından geri kalmış bu kitle sanat eserleri aracılığıyla bir eğitime tabi tutulmalıdır. Özellikle makale ve mektuplarında bu fikrin yansımalarını görebileceğimiz birinci kuşak Tanzimat şairleri, şiirlerinde de düşüncelerini doğrudan ve dolaylı yollarla iletmişlerdir. Bu anlayış, aşağıda göreceğimiz gibi, onların öğrencilerini yetiştiren ‘öğretmen şair’ler olarak toplumsal bir görev ifa ettikleri anlamına gelmektedir.

Edebiyatın toplumsal fayda için bir “araç” olması fikri böylece Tanzimat şairlerini birleştiren bir ana ilke hüviyetine bürünmektedir:

Tanzimat yazarlarının başlıca amaçlarından biri, halkın okuma yazma seviyesini yükseltmek, bilgili, kültürlü, medeni bir toplum oluşturmaktır. Özellikle gazete yoluyla halkın devlet karşısındaki hak ve sorumluluklarının bilinmesini de istiyorlardı. Edebiyatı düşüncelerin gelişmesine ve halkın eğitilmesinde kendisinden yararlanılacak bir kurum olarak görüyorlardı (Çetin, 2016: 22).

Tanzimat döneminde edebiyatın bu şekilde kurumsallaşması hiç şüphesiz ki gazeteciliğin yaygınlaşmasıyla doğrudan ilgilidir. Bu dönemin edebiyatçıları yazılarını genellikle gazetelerde yayımladığı için dönemin edebiyatı bakımından gazete son derece önemli bir kurum olmuştur. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi ilk kuşak Tanzimat şairleri ya kendisi gazete kurarak ya da gazete sayfalarını yöneterek basın faaliyetinin içinde bulunduğu gibi edebî eserlerini de ilk kez orada yayımlıyorlardı.²⁴

Söz konusu edebiyat-gazete yakınlaşması doğal olarak şairlerin ve yazarların eserlerindeki üslûba da etki etmiştir. Bir şekilde gazete ile içli dışlı olan bu şairleri gazeteci-yazar olarak değerlendirmek hiç de yanlış sayılmaz. İleride de göreceğimiz gibi, edebî eserlerini gazete aracılığıyla halka ulaştıran, bir meslek olarak gazeteciliği

²⁴ İlk Türkçe özel gazete olan *Tercüman-ı Ahval*, 1860 yılında Şinasi ve Agâh Efendi tarafından çıkartılmaya başlamıştır.

yürüten şairlerin okurunu da gazeteci perspektifinden görmeye başlaması aslında Tanzimat döneminin eskiye göre en yeni ve ayırt edici özelliğidir denebilir. Mehmet Kaplan'ın bu dönem için kullandığı “sosyal ve politik fikirler devri” adlandırması da Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerinin kalemini neye yönelik kullandığının bir göstergesi olmak niteliği taşır. *Tercüman-ı Ahval*'in ön sözünde vurgulanan, düşüncelerini ifade etmeye arzulu, buna hakkı olan “yeni insan” tipi, Şinasi ve Namık Kemal gibi edebiyatçılar tarafından en yoğun şekilde gazete ile oluşturulmaya çalışılmaktaydı.

Gazete ve diğer süreli yayınlarla oluşturulan kamuoyu ve giderek kalabalıklaşan okuyucu kitlesi şairlerde de ister istemez bu kitleye hitap ettiği bilincinin yerleşmesine sebebiyet verir. Ahmet Hamdi Tanpınar ilk kuşak Tanzimat şairlerinde bu olgunun varlığına dikkat çekmektedir:

Filhakika o zamana kadar şiirler, daima tek başına yakaladığı okuyucu arasında geçen konuşma şeklindeyken, yavaş yavaş onunla kitle arasında bir konuşma yahut ona hitap olur. Namık Kemal nasıl makalelerini yazarken kendisini bir kalabalık karşısından hissederse “Hürriyet Kasidesi” ve benzerlerini yazarken de aynı suretle kendisini kalabalığın karşısında duyar. Ziya Paşa *Zafername*'de hiciv ve tuhaflığını hep aynı kalabalık vehmiyle geliştirir. Eskilerde böyle bir kitle vehmini şair ancak toplumun ruh hallerine cevap verebildiği nadir anlarda duyabilirdi (1997: 232)

Bu dönem, şairlerin kitleyi keşfi ve o kitleye nasıl hitap edeceğini tayin etme zorunluluğunun üstesinden gelme çabasının öne çıktığı bir dönem olur. Birazdan göreceğimiz gibi, artık her yaş ve meslek gurubundan insanları ihtiva eden bir “kolektif okur” grubu söz konusudur ve şairlerin idelize ettiği “yeni insan” da işte bu topluluğun içinden çıkacaktır.

Edebiyat tarihleri ve eleştirmenler Tanzimat dönemini ve dolayısıyla Türk edebiyatının modernleşmesini genellikle **İbrahim Şinasi** (1826-1871) ile başlatır. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Şinasi'ye geniş bir yer ayıran Tanpınar, onun asıl fikrî yazıları ve nesir sahasındaki verimlerini ön plana çıkarmakla beraber şiirlerindeki yeniliği de göz ardı etmez. *Müntehabat-ı Eş'ar* için “Hakikatte bu küçük kitap, asıl manasında insanın değişmesini müjdelere” (1997: 198) diyen Tanpınar, burada yeni bir dil anlayışıyla karşılaşıldığına vurgu yapar. Ona göre Şinasi, Osmanlı'daki edebiyat ve fikir hayatının

değişmesinde tartışılmaz bir öncüdür. Orhan Okay'a göre ise "O, bir süredir yaptığı çalışmaların, birikiminin 1859-60 yıllarındaki ürünleriyle, modernleşmenin ilk adımı olarak kabul edilmektedir" (2016: 91). Yukarıda andığımız, *Tercüman-ı Ahval*'in ön sözünde vurgulanan "yeni insan" tipi ilk kez Şinasi tarafından sistemli bir şekilde hayata geçirilmeye çalışılır.

Tanzimat yenileşmesine eğilen edebiyat tarihi dışındaki çalışmalarda da Şinasi önemli bir figür olarak görülmektedir. Niyazi Berkes *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı kapsamlı incelemesinde onu dil ve edebiyat çağdaşlaşmasının öncüsü olarak nitelendirir (2014: 262). Doğrusu, Şinasi'nin Türk modernleşmesinin fikrî ve edebî kanatlarında büyük ve yeri doldurulamaz bir yeri olduğu şüphe götürmez. İlk makale örneğinden Batılı anlamda ilk tiyatro eserinin yazılması, ilk özel gazetenin yayımlanması, noktalama işaretlerinin ilk kez bir eserde kullanılması gibi çığır açan yenilikler Şinasi'nin Türk modernleşmesindeki önemini bizlere gösterir. Fuat Köprülü'nün, "Avrupalı şekilde Türk edebiyatını kuran ve yeni fikirleri memlekete yayan ilk şahsiyetin Şinasi olduğu, bugün artık herkesçe kabul edilen bir hakikattir" (2014: 376) sözleriyle önemini ortaya koyduğu Şinasi, Türk edebiyatında kelimenin gerçek manasında bir devrim yaratmıştır. Abdulhalim Aydın, Şinasi'nin yenilikçi vasfını ortaya koyarken onun "toplum karşısında kendisini sorumlu hisseden, topluma söyleyecekleri olduğuna inanan" tutumu ile özellikle "Avrupalı" bakışını Osmanlı'da yerleştirmesinin altını çizer:

Şinasi, Batı'dan gelen sosyal kavramlara geniş yer veren, şiiri ve sanatı halkın örgütlenmesi ve bilinçlenmesi yolunda kullanan yeni bir anlayışı başlatmıştır. Şiirimizde gerçekleştirmeyi düşündüğü sadelik ve sanatına temel malzeme olarak benimsediği sosyal kavramlar, yeni düşünceler uğruna klasik şiirin biçimsel güzelliğini feda etmekten çekinmeyen yazar, köklü bir geleneğe sahip bulunan klasik şiir anlayışının yerine özellikle içerik bakımından yepyeni bir şiir anlayışı getirerek edebiyatımıza yeni bir yön vermek ve onu Avrupalı bir tarza doğru götürmek istemiştir (107).

Aynı "Avrupalılık" vurgusu Şinasi için başka incelemeciler tarafından da dile getirilmiştir. Erdoğan Erbay, "Eskiler ve Yeniler" başlıklı yazısında, "Türk edebiyatında Şinasi'ye kadar geçen zaman içerisinde Şark medeniyeti âleminin, Şinasi'den sonra da tamamen Garp medeniyet âleminin izleri ve tesirleri görülmüştür" (1997:1) diyerek ondaki Batılı anlayışa vurgu yapar. Kısacası, Şinasi'nin Osmanlı şiirinde belirgin bir

dönüşümü gerçekleştirdiği, bunu yaparken de yönünün daima Batı yani Avrupa olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Tanzimat birinci kuşak şairlerinin şair-okur ilişkisi, bir şiirin üretim ve alımlanma sürecinde okurun rolü vb. konulardaki görüşleri son derece kısıtlıdır. Şinasi'deyse bu konularda neredeyse hiçbir ibareye rastlanmamaktadır. Şinasi'nin *Tasvir-i Efkâr* ve *Tercüman-ı Ahvâl* gazetelerine yazdığı baş makaleler (mukaddemeler) ve yine bu gazetelerde yayımladığı yazılardan oluşan düzyazıları, ağırlıklı olarak gazete yoluyla halkın aydınlatılması ile siyasi ve aktüel konular üzerinde odaklanmıştır. Şiir dili, şiir okuru ve şaire ilişkin herhangi bir değerlendirmeye bu makalelerde rastlanmaması, şiir, tiyatro gibi farklı türlerde eserler kaleme almış bir edebiyatçı için şaşırtıcıdır.

Şinasi'nin, külliyatında önemli bir yer tutan *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye* ve *Fatin Tezkiresi*'ne yazdığı önsözlere göz atıldığında da yine konuya ilişkin bir değerlendirmeye yer verilmediği görülür. Bu durum, ilk bakışta tuhaf gelebilir; çünkü Şinasi'nin edebî verimleri arasında şiir önemli bir yer tutmaktadır. Üstelik okur meselesi de Şinasi'nin pratikte öncelik verdiği alanlardan biridir. Öyleyse edebî yazılarında onun okur meselesinden hiç söz etmemesini nasıl açıklayabiliriz? Bu soruya doğrudan veya kestirme bir cevap vermek kolay değildir. Ancak Şinasi'nin sanatçı yönünün onun aksiyon hayatıyla yan yana yürüdüğünü ve siyasi, sosyal konulara olan ilgisinin belki de edebiyatla ilgili pek çok konuda düşünüp yazmasının önüne bir set çektiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kenan Akyüz, söz konusu durumu Şinasi'nin gazeteciliği ile ilişkilendirerek onun hedefinin gazete yoluyla halkı bilinçlendirmek olduğunu savunur:

Topluluğu bilgice kalkındırmak... Bu noktadan hareket eden Şinasi, en verimli ve kestirme yolun gazete olduğunu biliyordu. Bunun içindir ki, maddi imkânsızlıklar arasında, önce başkasını teşvik edip destekleyerek ve ilk imkânla beraber kendisi teşebbüse geçerek, bütün topluluğa bu en geniş ağızdan hitap etmekte tereddüt göstermedi (2014:7-8).

Böylece şairin kimi meselelerde teorik yazılar ve temellendirmelerle vakit kaybetmeyip doğrudan uygulamaya geçmek gibi bir yol izlediği öne sürülebilir. Bu sebeple, okur meselesinde de böyle bir yaklaşımın varlığından söz etmek mümkün olacaktır. Modernleşen Türk şiirinin doğrudan bir propaganda aracı olarak kullanılmasının yolu Şinasi ile açılmıştır denebilir. Çünkü o, sadece makaleleriyle veya gazete yazılarıyla

değil şiirleriyle de siyasete yön vermeye hatta yönetime taraftar kazandırmaya çalışmış bir aydındır. Bu bağlamda, kendisinden sonra Millî Edebiyat şairlerinin, hemen ardından Nâzım Hikmet'in ve sonraki toplumcu şairlerin benimsedikleri propagandaya dönük şiir dilinde ilk rehberleri Şinasi olmuştur denebilir.

Şinasi, yenilikleri takip eden ve uygulamaya koymaya çalışan bir aydın olarak gazete yayıncılığına son derece önem vermekteydi. Şinasi, gazetecilik yönüyle şairliğinden her zaman daha fazla ön planda olmuş ve kendisi de bu alana öncelik vermiştir. Onun asıl zamanı ve emeği tartışmasız bir şekilde, gazete ve ilmî yayınlara vakfetmiş olduğu bilinmektedir. Bu konuda karşılaştığı en önemli mesele ise gazetede kullanılan Türkçe ile alakalıydı. Şinasi, her zaman sade, anlaşılır bir dilin matbuat hayatında yerleşmesi taraftarıydı. Bu fikir bir tek gazete yayıncılığını da kapsamıyordu. Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahvâl*'in ilk sayısında dille alakalı öne sürdüğü şu fikirlerin yalnızca gazete merkezli olmayıp bütün bir yazı ve edebiyat dilini içerdiği rahatlıkla söylenebilir:

Tarife hacet olmadığı üzere kelim, ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misüllü, en güzel icad-ı akl-ı insani olan hitabet dahi tasvir-i kelim eylemek fenninden ibarettir; bu itibar-ı hakikate mebni, giderek, umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur (1960: 4).

Bu yazıda geçen “umum halkın anlayacağı dil” ibaresi neredeyse Şinasi ile özdeşleşmiş ve bundan sonraki pek çok Tanzimat yazarının da başta gelen ilkelerinden biri olmuştur.

Şinasi, şiirlerini *Müntehabât-ı Eş'ârım* (1870) adını verdiği kitabında toplamıştır. Şinasi'nin bu kitaba “Divan” adını vermemesi ve şiirlerinden bazılarına başlık koyması ilk bakışta göze çarpan yenilikler olarak kaydedilebilir. Şair, eserinde geleneksel Divan şiiri kültüründe mühim yer tutan “naat” türünde şiire de yer vermemiştir. Bu şekilsel farklılıklar, şiirin değişmesi ve yenileşmesi yolunda somut veriler olması bakımından önem taşımaktadır. Aynı zamanda değişimin Divan şiirinden bir ayrışmayı içerdiğinin okura gösterilmiş olması da önemlidir. Şerif Aktaş'ın da vurguladığı gibi, Şinasi, Divan şiirini yapan anlayıştan uzaklaşmakta ve bu şiirin hitap ettiği çevrenin dışına çıkma isteği duymaktadır (2011: 36). Divan şairlerinin hedefindeki okurlar nitelikçe üst düzey olsa bile Şinasi için fazla ehl-i keyf ve durağan bir okur tipidir. Şinasi, genellikle kışkırtmayı, harekete geçirmeyi umduğu, buna hazır bir okurun peşindedir. Buna

rağmen, Divan şiirinde önemli bir damar olan hikemi üsluptan da yararlanır ve halka doğruları gösterebilmek için hikmetli sözlere başvurur. Bir şiirinde *Dehrin yegâne şair-i hikem-şinasıyım* (Öztürk, 2001: 229) diyen Şinasi’de zaman zaman hikmetli sözlerle örülü şiirler karşımıza çıkar: *Âdemin hilkatidir nefsanî /Âdemin âdem olur şeytanı* (Öztürk, 2001: 234) vb.

Şinasi’nin kitaptaki bazı şiirlerinin baş tarafında veya önsözünde okura yönelik yaptığı uyarı ve hatırlatmalar onun şiir okuru konusundaki görüşlerini makale türü yazılarda dile getirmek yerine doğrudan şiirde uygulamaya koyduğunu göstermektedir. Bunlardan konumuzla ilgili olanlara göz atıldığında şöyle bir tablo karşımıza çıkmaktadır:

Şiir	Sunuş (Şairin bilgi notu)
“Medhiye” (23)	“Sâfi Türkçe”
“Arz-ı Muhabbet” (24)	“Birinci ve yedinci beyit sâfi Türkçedir”
“Leff ü Neşr-i Müretteb” (29)	“Sâfi Türkçe”
“Karkuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi” (46)	“Bililtizam lisan-ı avam üzere kaleme alınmıştır.”

Şinasi’nin, gazete yazılarında sıkça kullandığı dil ile ilgili bu tarz uyarıları kimi şiirlerinde yapmış olması konumuz açısından son derece önemlidir. Bu kısa giriş cümlelerinin ortak özelliği, kaleme alındığı dilin sadeliği ve elbette havas yerine halk kesiminin dikkate alınmış olmasıdır. Özellikle “Karkuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi”nin sunuşunda bu amaç açıkça ifade edilmiştir. Şinasi’nin bu tutumu, şiirin muhatabı konusunda bize çok açık bir fikir vermektedir: Şinasi’nin okuru artık Divan şairinin “arif okur”u, veya “nitelikli okur”u merkeze alan tutumundan farklı olarak, halkın arasında, halkı temsil eden “kitlese okur”dur. Dolayısıyla şiirin dili de onun algılayabileceği sadelikte ve basitlikte olmak zorundadır. Şinasi, böyle bir okur kitlesi için şiir yazmanın gerekliliğini kavramış ve uygulamaya koymuştur. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Şinasi’nin bu yenilikleri yaparken Akif Paşa’nın öncü rolünden yararlandığını hatırlatmamız gerekir.

Tabloda adı geçen şiiirlerin, dildeki sadeliğiyle o dönemde yaygın olan şiiir anlayışından epeyce farklı olduğunu belirtmek gerekir. Unutmamalı ki o sıralar (1870’li yıllar) Divan şiiiri geleneğinin ve dolayısıyla şair-okur ilişkisinin henüz bñsbñtñn çözülmeyiş bir dönemdir. Bu çözülmeyi gerçekteştirme yolunda şinasi çok önemli bir rol oynamıştır. şinasi, Osmanlı’da Divan şiiirinin alışılmış söylemine aşına okur cemaatinin karşısına yepyeni, farklı bir şiiir diliyle çıkmak suretiyle alışkanlıkları kıran bir şair olarak değerlendirilebilir. Ancak bu durumun şinasi’nin bñtñn şiiirleri için geçerli olmadığını da eklemek gerekir. Namık Kemal ise onun açtığı yoldan giderek bu akımı daha güçlendirir ve artık Osmanlı’daki şiiir okuru da yavaş yavaş değişmeye başlar. Cafer Gariper, bu konuya şöyle dikkat çeker:

Tanzimat sonrasında gelişen Batı tesirindeki Türk edebiyatında değişmenin yařandđı sahalardan biri de dil olur. Saraydan çıkarak yalıları, köşkleri, mesire ve eğlence yerlerini, sokağı konu almaya başlayan edebiyatın muhtevasında kendini gösteren bu değişme dilde sürer. Buna, asıl gayesi hadiselerden ve gelişmelerden halkı haberdar etmek olan gazete de eklenince yazı dilinde belirli bir sadeleşme ve halka yönelme görülür. Artık yazı yazan, edebî eser ortaya koyan sanatkârın hitap ettiği kesim yüksek zümre olmaktan çıkarak geniş halk kitlelerine dönüşür (2014: 44).

Dilin sadeleşmesi, ağdalı bir üslñp yerine daha kolay anlaşılır ifadelerin ikame edilmesiyle şinasi aslında toplumda var olan bir beklentiye karşılık vermiştir denebilir. Yusuf Ziya Öksüz, Tanzimat döneminde Türk dilinin sadeleşmesine hizmet edenler arasında en başta şinasi’nin yer aldığını söyleyerek onun bu konudaki öncü girişimine dikkat çeker:

Batılı bir anlayıştan kaynaklanan düşünceyle olacak ki, meselelerin anlaşılabilmesi için, okuyucuya açık ve sade bir dille hitap etmenin gerekli olduğunu gayet iyi biliyordu. Bu bilgiyledir ki, şinasi, yazı dilimizi bir hüner göstermek için başvurulan vasıta olmaktan çok, halkın yararlanabileceği bir vasıta olarak görmek istemiştir. [...] Ayrıca, *Tasvir-i Efkâr* gazetesini çıkarmak üzere yaptığı başvuruda, gazetesini mümkün olduğu kadar “Türkçe” ifade ile yayımlamak istediğini söylemesi onda bu düşüncenin esaslı bir yer aldığını gösterir (1995: 18).

Şinasi, sade Türkçeyle kaleme alınan edebiyat ve gazete yayınlarını okura ulaştırmakta bir “araç” olarak görmektedir. Amacı ise hem var olan edebî teamülleri hem de edebiyatı yaşatan okur kesimini farklılaştırmak ve harekete geçirmektir. Fuad Köprülü, Şinasi ve “Şinasi mektebi”nin (Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa) bu yolla (sade Türkçe ile) halka doğru, yeni bir “burjuvazi edebiyatı” yaratmak istediğinden söz eder:

Saray’a ve onun dayanağı olan Medrese’ye, tekke’ye, devlet adamlarına, âyan ve eşrafa dayanan feodal klasik edebiyata karşılık, Şinasi-Ziya Paşa-Kemal mektebi vatan, millet, halkçılık mefkûrelerine hizmet eden ve tamamıyla Fransız edebiyatından mülhem yeni bir burjuvazi edebiyatı yaratmak istiyordu. Gazetecilik, siyasi ve edebî tenkit, tiyatro, Batı edebiyatlarından tercüme memleketimizde işte bu suretle başladı (2014: 376).

Burada Köprülü’nün iddiasının aşırı olduğunu belirtmek gerekir. Zira ne Şinasi’nin amacı salt bir burjuva edebiyatı yaratmaktır ne de bu yeni edebiyat yalnızca Fransız edebiyatına ve kavramlarına dayalıdır. Kendi deyişiyle “Asya’nın akl-ı piranesini Batı’nın bîkr-i fikriyle mezcetmek” isteyen Şinasi, kendi toplumuna ve değerlerine büsbütün sırtını dönmüş değildir. O, Batı’yı ve Doğu’yu bütün olumlu yönleriyle kavrayarak bir senteze ulaşma fikrindedir.

Köprülü’ye göre, “Şinasi’nin safi Türkçe dediği şey, Mahremî ve Nazmî’nin Türkî-i Basit’inden başka bir şey değildir. Fakat Şinasi bu hususta onlar kadar olsun başarı gösterememiş, meydana hiçbir şey koyamamıştır” (2014: 377). Aynı noktadan yola çıkarak Şinasi’nin sade dille yazma eğilimini çevresine aşılamaadığını da ekleyen Köprülü’nün bu görüşlerinin de abartı taşıdığını belirtmek gerekir. Şurası muhakkak ki, kendisinden sonra Namık Kemal ile başlayan ve Millî Edebiyat akımında zirveye çıkan “konuşma diliyle yazma” prensibinin öncüsü Şinasi’dir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan ise bu konudaki görüşlerinde Köprülü’ye göre daha ölçülü görünmektedir. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Şinasi’nin “Safi Türkçe” ile yazdığı ve yukarıda alıntılanan şiirlerden sonra bir “konuşulan dil” fikrine vardığını ve ondan gelen en büyük kazancımızın da bu olduğunu söylemektedir (1997: 195). Tanpınar için Şinasi’nin gayesi bellidir: “O, asıl kaynak tanıdığı halka doğru gitmek istiyordu” (208). Mehmet Kaplan da Şinasi’nin şiirindeki bu noktaya dikkat çekerek onun böylece “çıplak bir ifade tarzı” ve “yeni imajlar”la ve en önemlisi de “halkın

kullandığı kelime ve ifade tarzlarına kıymet vererek” yeni bir üslûp getirdiğini ileri sürer (1976: 240).

Öte yandan, Şinasi'nin dili halka yaklaştırarak kendi demokrasi fikirlerini halka anlatmakta şiiri kullanmış olduğu göz ardı edilemez. Nitekim Mehmet Kaplan, “esas düşünceleri itibariyle halkçı” olduğunu ve “üslûbu ile de halktan olmak istedi”ğini iddia ettiği (230) Şinasi'nin halk diline ve konuşma üslûbuna gitmesini onun demokrasi fikirleri taşımasıyla da ilişkilendirir ki, bu bakış açısı tutarlı gözükmektedir. Şinasi'nin gazeteyi merkez alarak halka ulaşma ve onu bilinçlendirme çabası belli zümrelerin dışında kalan, sıradan vatandaşların da yönetimde söz sahibi olması ve vatanın medeni gelişimine katkıda bulunması düşüncesiyle paralellik taşımaktadır. Şinasi'nin, şiiri de aynı amaca yönelik bir mecra olarak görmek konusunda yalnız olmadığını hemen ardından yetişen Namık Kemal'in şiirlerine bakıldığında anlamak mümkündür. Her iki şair de kendi demokrasi ideallerini halka aşlamak, o bilinci halkta da uyandırmak amacıyla açıkça şiiri kullanır. Edebiyat, böylece bir “manipülasyon” aracı haline gelmiştir. Örneğin Şinasi,

Bir itıknamedir insana senin kanununun

Bildirir haddini sultana senin kanununun (Uçman, 2006: 481)

dizeleriyle Tanzimat Fermanı'nın mimarı sayılan Mustafa Reşid Paşa'yı över ve kanunların padişah iradesi karşısındaki üstünlüğünü halka anlatmaya çalışır. Şinasi'nin şiirlerinde bu yolda başka dizelerle sıkça karşılaşılır. Şair, gayet anlaşılır bir dille siyasi fikirlerini halka aşlamak, onda bir demokrasi bilinci oluşturmak istemektedir. O, açık bir şekilde, yönetim, siyaset gibi konulara az da olsa ilgi duyan, taze fikirlere aç ve bu fikirler doğrultusunda harekete geçmeye hazır yeni bir okura, kelimenin en geniş manasıyla “siyasi” bir okura yönelik yazmıştır. Yeni bir insan fikrini zihninde her zaman diri tutan şair, bir yandan da siyasete angaje, demokrasi fikrine aşına olabilecek okuru kurgulamaktadır. Bu şiirde “senin kanunun” derken Mustafa Reşid Paşa'yı muhatap aldığı bellidir ancak bir yandan da Mustafa Reşit Paşa üzerinden bütün topluma mesaj verir, onları bu davaya çekmeye çalışır. Şinasi'nin değişime olan inancı, şiirlerinde bu denli coşkulu bir taraftarlığı dile getirebilmesine imkân sağlamıştır.

Bu noktada, Namık Kemal'de daha somut bir şekle bürünecek olan ‘kahraman okur’un da ilk kıvılcımlarını görürüz. Onun idealize ettiği “yeni insan”, akla ve gelişmeye odaklı, bu uğurda mücadele etmeye hazır bir insan olmalıdır. Reşit Paşa'ya da bu

sebeple büyük önem atfeder. Çünkü o, savaş meydanında değilse de medeniyet yolunda savaşılan bir tür kahraman sayılmalıdır:

Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbir

Kahramandır ne kadar etmese de ceng ü cidal (Öztürk, 2001: 248)

Bu mısralarda geçen adalet ve hikmet gibi kavramların yanına bir de akılcılığı koyarsak Şinasi'nin idelize ettiği yeni insan ve yeni okurun niteliklerini aşağı yukarı belirlemiş oluruz. Tanpınar'ın altını çizdiği üzere, Şinasi, aklın çağında yaşayan insanı “yeni insan” olarak kurgular ve bir tek kişi, yani Reşit Paşa üzerinden onu sembolize eder: “Filhakika, Şinasi'nin telkin etmeye çalıştığı gibi, aklın çağında yaşayan insan yenidir. Bu yeni insan bize bir kahraman örneği verir. Bu kahraman yine Reşit Paşadır. Kahraman, her şeyden önce nefsinin yenen ve kendini insanlığa, onun ıslahına *tenvir ve tezhibine* adayan insandır” (2001: 249). Yine şiirinde dile getirdiği şekliyle, Reşit Paşa Şinasi için bir “medeniyet resulü”dür artık.

Her şeye rağmen, Şinasi henüz okurunu hak ve hürriyet uğruna mücadele etmeye hazır, durağanlıktan sıyrılmış bir kitlesel güç olarak vücuda getirememiştir. Reşit Paşa'ya attığı kahramanlık olgusu bütün bir okur kitlesini kapsayacak genişlikte değildir. Bunu başaracak olansa, onun girişimini kaldığı yerden daha güçlü bir şekilde sürdüren selefi Namık Kemal'den başkası değildir.

2.1.1 Öğretmen Şair – “Öğrenci Okur”

Şinasi'nin şiirde sade dil anlayışıyla yalnızca politik fikirlere hizmet ettiğini düşünmek de aşırı bir yorum olur. O, şiirin niteliği ve muhatabı konusunda da yenilikten yanadır. Ona göre, edebiyatın alışlagelen şekli de değişmelidir. Şiir kitabına “Divan” adını vermemesi bu fikrin bir ispatı sayılabilir. Yine, politik yönlendirmeler dışında o, şiirin halk tarafından okunan, anlaşılabilir bir edebiyat olması gerektiğini düşünür. Gerek Tanpınar'ın gerekse Mehmet Kaplan'ın birbiriyle örtüşen tespitleri de göstermektedir ki, şiir okuru bağlamında Şinasi tek bir istikameti hedef belirlemiştir: Halk. Bu, divan şiiri geleneğinin hüküm sürdüğü bir edebî ortamda alışılmışın dışında ve öncü bir tutumdur. Şinasi, belli ki Türk edebiyatında o güne kadar belirleyici olan edebî izler çevrenin artık farklılaşması gerektiğini, bunun gerçekleşmesi için de edebiyatın dilinin değişmesinin zaruri olduğunu kavramıştır. İsmail Parlatır, “19. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri” başlıklı incelemesinde, Şinasi'nin yeni bir dil yaratmak peşinde gazetede başladığı uğraşın, şiirin dilini ve dolayısıyla okurunu da değiştirdiği görüşünü savunur:

Şinasi, ilk özel gazete olan *Tercüman-ı Ahval*'in “Mukaddeme”sinde yeni bir gazete dilinin ‘umum halkın kolaylıkla anlayabileceği’ bir özellik taşıması gerektiği görüşüne öncü oluyordu. [...] Gazete dili ile halka seslenme, halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dil oluşturma düşüncesi, şiir dilinin ayıklanması gerçeğini ortaya çıkardı. Edebî sanatlardan arınmış, kuruluğa düşme pahasına da olsa, sırf düşünce ağırlıklı şiir denemeleri bu yolda atılan ilk adımların ürünleridir. Bu yolda yine Şinasi'nin öncülük ettiğini söyleyebiliriz. Özellikle Fransa'dan ilk dönüşünde kaleme aldığı Reşit Paşa kasidelerinde; Racine, La Martine, Gilbert, Fénelon, La Fontaine çevirilerinde kendini gösteren yalın düşünceye yönelme ve sade dil kullanma çabası, “safî Türkçe” ile kaleme alınmış şiirlerinde (Özellikle *Müntehabat-ı Eş'ar* adlı kitabındaki şiirlerinde) iyiden iyiye belirginleşir (1992: 7).

Tanzimat aydını kendini kitleyi aydınlatmaya adanmıştır. Dolayısıyla söz konusu yaklaşımı, Tanzimat'ın bir mektep, Tanzimat yazar ve şairlerinin de bu mektebin birer öğretmeni olması düşüncesinin tezahürü biçiminde temellendirmek mümkündür. Bu anlayış, Cumhuriyet döneminde de uzun yıllar sürecek, şair ve yazarlar topluma, dolayısıyla okuruna bir öğretmen edasıyla yaklaşacaklardır.

Öte yandan, Şinasi'nin şiirleri her ne kadar divan edebiyatı eserleriyle karşılaştırıldığında daha anlaşılır olsa da bütün şiirleri bu kapsamda değerlendirilemez. Şair, bu sebeple, halkın anlayabileceği dille yazdığı şiirlerin başına not düşerek entelektüel zümrenin kendisine yönelteceği eleştirileri de baştan cevaplamış olmaktadır. Buna rağmen, Şinasi'nin bu tarz şiirleriyle ortaya koyduğu değişimin yeni ve öncü bir hareket olduğu ve temelde dönemin okur profilini değiştirmek amacını taşıdığı görmezden gelinemeyecek bir olgudur. Tanpınar'ın deyişiyle o, “eski şiiri kapatmakla yahut hayatın dışına atmakla kalmaz, ‘İlahi’si ile Lamartine tercümesi ve masalı ile, öbür tecrübeleri ile yeni şiirin kapısını açar” (1997: 215). Bu, kendi başına küçümsenmeyecek bir devrimci harekettir.

Şinasi'nin şiirlerinde politik hedeflerin belirleyici olmasına rağmen onun “poetika”dan bütün bütüne uzaklaştığını iddia etmek de yanlış olacaktır. Hatta bu konuda bazı aşırı yorumlar da dikkati çekmektedir. Örneğin Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar* adlı incelemesinde, Şinasi'nin, *Hâme-i ehl-i kalemden şi'r ü inşâ fer verir / Ey Şinasi künbed-i vârun bir şi'ra iki dizelerini* ele alır. Çıkla'nın, içinde şiir ve şair

sözcükleri geçmesine rağmen şairin herhangi bir poetik görüşüne yer vermediğini öne sürdüğü bu dizeler konuyu irdelemek için önemli ipuçları sunmaktadır. Zira araştırmacının bu görüşünün tersine, Şinasi söz konusu beytinde aslında poetik tutumunu da sergilemekte ve şair-okur ilişkisine de değinmektedir. Beytin ilk mısrasında, kalem ehlinin (şairin) kaleminden şiir ve nesrin ışık vermesinden söz ediliyor. Bu ışığın aydınlattığı kişi, okurdur. Aydınlatan ise şairin kendisi olmaktadır. Görüldüğü gibi, Tanzimat yazarlarının ayırt edici özelliklerinden biri olan halkı eğitme, aydınlatma görevi burada da ön plandadır. Okur ise, kendisine bir öğretmen gibi yaklaşan şairin karşısında bilgi ve algı seviyesini yükseltmesi gereken bir kitle olarak düşünülmektedir. Buradaki şair-okur ilişkisinde şairin rolünün öğretmen, hoca, vaaz edici vb. gibi sıfatlarla birlikte kutsal ve yüce bir makama işaret ettiği görülmektedir. Buna göre, bulunduğu o yüksek makamdan okura seslenen şair, kendini okurun manevi yönden gelişmesine adanarak şiiri bu yönde bir hizmet aracı olarak sonuna kadar kullanabilir ancak beri taraftan sanatsal öz, estetik duyarlık, lirizm gibi şiirin kalitesini belirleyen asli unsurlarını geri planda tutmak gibi bir zaaftan da kendini kurtaramayacaktır. Eşek ile Tilki yahut Arı ile Sivrisinek türünden fabl örnekleri sözünü ettiğimiz didaktik yaklaşımın en bariz örneklerindedir. Yine Müfred tarzında kaleme aldığı şiirler de aynı anlayışı sergiler. Bunlarda ayrıca yukarıda değindiğimiz hikemi üslup da belirgindir:

Cihanda var nice ehl-i hüner ki düşkündür

Efendi arşa çıkınca el elden üstündür (Akyüz, 2014: 20)

Şinasi'nin şiir anlayışını Divan şiiri karşısında konumlandığını belirtmiştik. Divan şiiri, bilindiği gibi, sanatı sanat için düşünen şairlerin edebiyatıdır. Kelimeler okurda bir zevk unsuru yaratmak veya birtakım hikmetli sözlerle onda hayranlık uyandırmak için istif edilir. Bir ders verme amacı varsa da bu ikinci, üçüncü planda kalır. Divan şairi çoğunlukla lirik bir dille kendi özerk sanat anlayışını icra etmenin peşindedir. Bu açıdan, Şinasi'nin hem şair-okur ilişkisine bakışı hem de genel olarak poetik tavrı, şiiri bireysel yönelimlerden, duygusal iç dökme ve söz oyunlarından kurtarmak, ancak onu sosyal ve siyasi mesajların iletim merkezi gibi görerek bir anlamda araçsallaştırmak düşüncesine dayanmaktadır. Divan şiiri bireyselliğine karşı Şinasi topluma dönmekte ve ona kendi diliyle hitap etmekte kararlı bir sanatçı tavrı içinde olmuştur.

Abdullah Uçman, “Şinasi ile [...] asıl amacı okuyucuda estetik bir zevk ve heyecan uyandırmak olan edebiyat[ın], artık bu amacından uzaklaşmaya ve giderek gündelik

siyasi ve sosyal meselelerin bir tür propaganda vasıtası haline gelmeye başla[dığını]” (2006: 482) vurgulamaktadır. Bu “propagandist” söylemin sanatı incelemek yerine topluma iletilecek mesajı ve fikirleri ön planda tutmak anlamına geldiği çok açıktır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şinasi’nin şiirleri için “Hiçbir zaman gerçek ve saf bir şiir zevkine hitap etmezler” (1997: 190) şeklindeki eleştirisi Şinasi’nin gündelik okuru önceleyen bu propagandist ve didaktik yöneliminin eleştirisi olarak da okunabilir. Okurda estetik zevk uyandırmak, onun güzel veya yüce bir şiirle karşı karşıya gelmesini sağlayarak beğenisini artırmak gibi bir gayeden çok, yararlı, pratik birtakım bilgilerin aktarılmasına hizmet edecek böyle bir şiirde okurun rolü sorgulayıcılıktan uzaktır. Okur, kuşkusuz, bu şiiri anlayabilmek için fazla çaba göstermek zorunda kalmayacak ancak bu arada şiir de bir araç durumuna düşerek Tanpınar’ın dikkat çektiği birtakım “saf şiir” niteliklerinden de sıyrılmış hale gelecektir. Şinasi’nin şiirlerinde söz sanatlarından özenle kaçınmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Nitekim Mehmet Kaplan da Şinasi’de samimi bir konuşma sentaksının örneklerinden söz ettiği bir yazısında Şinasi’nin şair olmadığını ısrarla vurgular.²⁵

Şinasi’nin yeni bir okur yaratmaya çalışırken edebiyatın kendi öz değerlerinden feragat ettiğini ve gerçekte edebî değeri önemseyen bir okurdan ziyade *siyasi* bir okuru düşünerek yazdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Aslında o dönemin toplumsal şartlarında, özellikle Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu kasvetli hava göz önünde bulundurulduğunda şiirin de toplumsal fayda için bir araç olarak kullanılması sebepsiz bir davranış olmaktan çıkar. Ancak Şinasi’nin önceliği şiiri bir estetik değer olarak düşünmek değil sadece siyasal ve toplumsal mesajlarını daha etkili yoldan halka iletilebilmesidir.

Şinasi’nin Osmanlı’da yeni bir okur tipi yaratmada öncü bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Şerif Aktaş da bu konuya dikkat çeken araştırmacılardan biridir. Aktaş, Şinasi’nin bütün eserleri incelendiğinde “kendi ben’ini ortaya koyan, akli ve iradesiyle hareket etmeye istekli [bir] yeni insan”ın ön plana çıktığını ileri sürer (2011: 36). Aktaş, bu “yeni insan” dolayımında Şinasi’nin okurunu da şöyle belirler: “Görülüyor ki bu insan, ileri sürdüğü değerlerle Divan şiirimizi yapan anlayıştan uzaklaşmakta; bu şiirin hitap ettiği çevrenin dışına çıkma isteği duymaktadır. Hayat hikâyesi, gazetesi, tiyatrosu

²⁵ Sözü edilen yazının tamamı için bkz. “Şinasi’yi Anarken”. *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004. s. 56

ve şiirlerinde kullandığı dil malzemesi, yönelmek istediği çevreyi ele verir. Bu, halkın yaşadığı çevredir” (2011: 36).

Bir şair olarak Şinasi'nin okura bakışını onun aydın ve gazeteci kimliğinden ayrı düşünemeyeceğimiz ortadadır. O, şiirin diğer edebiyat türlerinden ayrı, kendine özgü ya da özerk bir dil olmasındansa gazete dili gibi olmasını tercih etmektedir. İmparatorluğun içinde bulunduğu sosyal ve siyasal durum, bir aydın sorumluluğuna sahip Şinasi'nin, şiiri bütün sanatsal ve kendine dönük meselelerinden sıyrıp topluma hizmet etme noktasında bir araç olarak kullanma tasarrufuna yöneltmiştir. Bunun uygulamalarını bütün şiirlerinde değilse de bazı şiirlerinde son derece cesur bir şekilde yapabildiğini görmek mümkündür. Ayrıca yine şiirlerinin üst başlıklarında bu konuya dikkat çekmiş olması Şinasi'nin şiiri topluma yayma ve ona faydalı kılma yolundaki ciddiyetinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Mehmet Kaplan, Şinasi'nin üslûp açısından şiirde yaptığı inkılâbın nesirde yaptığının bir başka çeşidi olduğunu söylerken (1976: 226) onun bir nevi, şiir diline eski şairlerin yüklediği fazlalıkları attığını ima eder. Bilindiği gibi, Namık Kemal, Beyazıt Camii'ndeki kitapçılarda keşfettiği Şinasi'nin “ilahi”sinin sade fikre ve yalın söyleyişe yönelmede kendisi için ne denli önemli olduğunu anlatmıştır. Namık Kemal'in söz konusu yazıda Şinasi'den alıntılacağı iki mısra şunlardır:

Hak Teâlâ azamet âleminin padişehi

Lâ mekândır olamaz devletinin tahtgehi (1976: 225)

Namık Kemal'in önce Derviş Yunus ilahisi zannettiği bu şiir “milletin lisanını şimdiki haline getirmeye sebep-i müstakil olan bir ilahi”dir (Öztürk, 2001: 208). Divan şiirinin ağıdalı ve karışık üslûbuna alışan okurlar bir tarafa, Namık Kemal gibi bir şairin bile ‘Şinasi'nin okuru’ olarak verdiği bu tepki okurun da değişmeye başladığını belgeler. Namık Kemal'in bu sade üslûptan etkilenmesi Şinasi'nin açtığı çığırını göstermesi bakımından önemlidir. Şinasi'nin varmak istediği hedef düşünüldüğünde bu uğurda önce Namık Kemal gibi istidatlı bir şairi ikna edip onu da aynı yola sevk etmesi başarı olsa gerektir. Şinasi'nin ülküsü geniş planda bakıldığında büyük bir toplumsal dönüşümdür ve o, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairleri de yanına alarak bu ülküsünü bir Tanzimat programı haline getirmeyi bilmiştir. O, okurları dönüştürmeye önce şairlerden başlamıştır. Abdülhak Hamit, bir manzumesinde onun Namık Kemal, Ziya Paşa, Ekrem ve Sezai gibi hepsi birer edebiyat üstadı sayılabilecek öğrenciler

yetiştirdiğini ve bu suretle bir mezarlığı andıran edebiyat âlemini baharistana çevirdiğini söyler (Tansel, 1969b: 443).

Şinasi'nin yeni insanı, Nurettin Öztürk'ün de belirttiği gibi, “Her türlü otoriteden bağımsız, hür/ferd insandır” (2001: 217). Ancak bu ideale ulaşmak kolay değildir. Bu sebeple, okur da yönlendirilmeye, öğrenmeye muhtaç bir kitle olarak düşünülür. Şinasi'nin öğretmenliği bu noktada devreye girer ve gerek makalelerinde gerekse şiirlerinde halkı aydınlatmaya yönelik bir tavır hâkim duruma gelir. O, bir şiirinde bu maksadını da veviz bir şekilde ifade etmiştir:

Mumumuz halka bütün şavk verir

Balumuz zaikaya zevk verir (1960b: 106)

Sonuç olarak, Şinasi ile şiir artık Divan edebiyatında olduğu gibi sanat hünerleri sergilemekten bir fikri anlatmaya doğru evrilmeye başlamıştır. Bunun konuşma diliyle yapılması da şairin o fikri aşılama gereği duyduğu okurun düzeyine göre hareket ettiğinin göstergesidir. O, Ahmet Mithat'tan da önce, Osmanlı'nın son döneminde bir “hace-i evvel” olarak düşünölmelidir. Şinasi ile Osmanlı kültür hayatında iki tip okur görünürlük kazanır; bunlar, “politik okur” ve “öğrenci okur”dur. Halefleri, en azından bireyselliğin tekrar güçlendiği Hamit-Ekrem dönemine kadar, Şinasi'nin bu yaklaşımı doğrultusunda bir okur perspektifinin içinden yazmayı sürdüreceklendir. Tek fark, Namık Kemal ile okurun da artık edilgenlikten sıyrılarak kahramanlaştırılmaya başlamasıdır. Şinasi'nin şiirlerinde kanun koyuculuğu sebebiyle özel olarak Mustafa Reşit Paşa'ya attettiği kahramanlık olgusu Namık Kemal ile kitleselleşecek ve şairin kendisiyle omuz omuza bir okura dönüşecektir.

Namık Kemal'in (1840-1888) gerek nesirleri gerekse şiirleri Şinasi'den farklı olarak, bizlere poetik meseleler ve okura bakış konusunda önemli ipuçları sunmaktadır. Şiirin yanı sıra roman ve tiyatro türlerinde de eser veren Namık Kemal, Şinasi'nin gittiği yoldan giderek eserlerinde halkı aydınlatmayı, bilgilendirmeyi ona hizmet etmeyi neredeyse kutsal bir vazife kabul eder. “Hürriyet Kasidesi”nde

Felek her türlü esbab-ı cefasın toplansın gelsin

Dönersem kahpeyim millet yolunda bir azimetten (Aktaş, 2011: 252)

dizeleriyle milletine olan bağlılığını gösteren şair, bu uğurda karşılaştığı zorlukları da zaman zaman şiirlerinde konu etmekten kaçınmamıştır.

Namık Kemal’de, Şinasi’nin devamı olarak şiiri topluma hizmet aracı olarak kullanma düşüncesi, dolayısıyla şiiri araçsallaştırma tavrının ön planda olduğu görülmektedir. Kenan Akyüz, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan gibi önde gelen eleştirmenler Namık Kemal’in şiirinde Şinasi’den miras alınarak devam ettirilen bu tutuma dikkat çekmiştir. Kenan Akyüz şöyle söyler:

Şinasi, onun için yepyeni bir ufuk olmuştur. Artık gerçek hüviyetini takınmağa, içtimai alanda bir dava ve kavga adamı olmağa başlayan şairin gözünde her şey vasıtalaşır. Bu ise-edebiyatı, içtimai anlamda, geniş bir telkin vasıtası olarak düşündüğünü açıkça sezdiğimiziz-Şinasi’nin yolunda yürümekten başka bir şey değildir. Bu yolda Kemal, şiirden romana ve piyese kadar bütün edebî mahsullere belli bir içtimai açıdan bakmak alışkanlığını gittikçe kuvvetlendirecektir (2014: 56).

Akyüz’ün tespitini doğrulayan bir örnek yine “Hürriyet Kasidesi”nde karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirinde okura;

Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten

Mürüvvet-mend olan mazluma el çekmez ihanetten (Aktaş, 2011: 251)

şeklinde seslenen Namık Kemal’in hayatında olduğu kadar tiyatroları, romanları, gazete yazıları ve şiirleriyle de halka hizmet etmeyi bir ilke olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Mehmet Kaplan, onu “vatan mistiği” olarak nitelendirirken Orhan Okay da Namık Kemal’in yüce bir kavramda kendini yok etmek isteyecek denli coşkunu ve fedakâr tavrına dikkat çeker. Vatan için varlığını ortaya koymak onun Şinasi’den devraldığı bir mirastır. Ancak bu idealin asıl romantik köklerini şairin kuvvetle etkilendiği Fransız edip Victor Hugo’da bulmak mümkündür. Namık Kemal, sanatının olgunluk yıllarında her ne kadar artık modası geçse de Victor Hugo’ya hayranlık derecesinde bağlıdır. Mektuplarında kendi kahramanlık şiirlerini Victor Hugo’nunkilerle kıyaslayarak dostlarına görüşlerini sorduğunu okuruz.²⁶ Hugo’nun mücadeleye dönük kahramanlık şiirlerinin toplumu yönlendirmeye namzet coşkusu Namık Kemal’de de fazlasıyla mevcuttur denebilir.

²⁶ Örneğin Abdülhak Hamit’e yazdığı bir mektupta şair, bir şiiri için “Hugo’nun Oriental’ine ve belki Fransız şiirinin pek çoğuna müşabih değildir, diyemezsin ya?” diye sorar. Bkz. *Namık Kemal’in Hususi Mektupları*. C. II. Ankara: TTK Yayınları, 1969. s. 404.

Namık Kemal'in edebiyatla ilgili kuramsal görüşlerinde de eserin sanatsal ifadesi veya yapısal inceliklerinden çok topluma dönük tarafıyla ilgilenmiş olması bu anlayışın bir gereği olmalıdır. Ömer Faruk Huyugüzel, bu duruma dikkat çeker:

Namık Kemal teorik bakımdan edebiyatı musiki ve resimden çok din, felsefe ve ilim kutbuna götüren muhtevacı bir görüşün sahibidir. Yazılarında hakikat, tabiat, ahlak, adetler, ilim, fen, akıl, vs gibi kavramlar üzerinde çok durulmasına rağmen ahenk, tasvir ve hayal (imaj) gibi konulara çok az temas edilmiş olması da bunun tabii bir sonucudur. Bu çerçevedeki fikirleriyle o, esasen dış dünya (toplum) ve okuyucuyu esas alan taklitçi ve pragmatist teorilere bağlı veya bunların çok basit bir sentezini yapmaya çalışan bir teorisyen olarak kabul edilebilir (1988: 64).

Huyugüzel'in burada özellikle okuyucuyu esas alma düşüncesi sebebiyle Namık Kemal'i "taklitçi" ve "pragmatist" kurama bağlı görmesi önemli bir noktadır. "taklitçi" teori Aristoteles'in "mimesis" teorisine işaret eder. Bu da temelde "faydacılık" ilkesi üzerine kuruludur. Okurun fayda sağlaması amaçlandığı için de okuyucuyu esas alan kuramlar arasında değerlendirilmektedir. Namık Kemal, şiirde okura birtakım mesajlar vermeyi, öğreticiliği ve topluma dönük olmayı tercih eden bir şairdir. Bu, Şinasi'nin başlattığı, okuru yeni fikirler aşılacak ve yönlendirilecek bir öğrenci gibi görme, ona öğretmenlik yapma tavrıdır. Bu yüzden, anlaşılır olmak, onun birincil problemidir. Bu da ancak sade ve konuşulan dil ile sağlanabilecektir. Şair için, yazdığı şiir okur tarafından derhal ve basitlikle kavranabilmelidir. Kayahan Özgül, Namık Kemal'in geniş kitlelere ulaşmayı erişilmez yükseklikte bir şiir yazmaktan daha önemli addettiğini belirtirken şöyle söyler:

Şair, sanatını icra ederken, estetik değerlerin çok uzağına düşmeden fakat önceliği zevkten alıp bilgilenmeye ve iletişime vererek muhatabını aydınlatmayı amaçladığı için, okurun derin anlam tabakaları arasında çırpınmasını istemez. Şiirin söz cambazlıklarından arınınca, olanca saflığıyla okuyanı çabucak etkileyeceğini düşünür (2014: 66).

Burada cevaplanması gereken bir önemli soru da Namık Kemal'in bu düşüncelerini teoriden pratiğe ne derece aktarabildiğidir. Onun şiirlerinin bu yönüyle incelenmesi zarureti burada karşımıza çıkmaktadır.

Namık Kemal'in Türk şiirine getirdiği en bariz yeniliğin şiiri o zaman dek görülmemiş biçimde politize etmek olduğu söylenebilir. Mehmet Kaplan “Namık Kemal’in Üç Beyti Üzerine” adlı yazısında onun şiiri nasıl politize ettiğini örnekler üzerinden dikkatlere sunmaktadır.²⁷ Politika, hangi mecrada icra edilirse edilsin mutlaka halka dönük, onun anlayacağı bir dille yapılmalıdır. Oysa yine Mehmet Kaplan’a göre, “Namık Kemal, üstadı Şinasi’nin söyleyişte halka yaklaşma prensibini iyi tatbik edeme[miştir]” (1998: 45). Kâzım Yetiş de Namık Kemal’in *Bahar-ı Daniş*’de ileri sürdüğü görüşlere dayanarak onun halkın anlayacağı bir dili savunmasını çok tabii bulur; bununla beraber, “Yazmada tam olarak başarılı olduğunu söyleyemeyiz” (1996: 193) diyerek şairin ilkeleri ile uygulamaları arasındaki farka dikkat çeker. Birçok eleştirmen de bu konuda Kaplan ve Yetiş ile fikir birliği içerisinde. Doğrusu, bu tespit, Namık Kemal’in nedenli yenilikçi olursa olsun bir yönüyle geleneklere bağlılığı ve şiirde bazı alışılmış kalıplardan kurtulamamış olmasının payı bulunmaktadır. Ayrıca, geniş bir irfana ve sözlük bilgisine sahip bir şair olarak onun bazı sözcük ve ifade kalıplarını kullanmaktan kaçınmaması gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

Bu noktada, Tanzimat şairlerinin Divan edebiyatı geleneğiyle sürdürdükleri güçlü bağ ve Encümen-i Şuara oluşumu ile ilişkileri konuyu daha iyi anlayabilmemize imkân sağlamaktadır. Tanzimat’ın ilk üç şairinin klasik şiirin mektebinde yetiştiğini hatırlatan İsmail Ünver, II. Meşrutiyet’e kadar yenilik taraftarları da dâhil hemen bütün şairlerin Divan şiirinin tarz ve şekillerini ihmal etmediğini söyler (1988: 308). Türk şiirini geliştirmek amacıyla teşekkül eden ve Türk edebiyatının ilk edebî grubu olarak da tanımlanan Encümen-i Şuara, hem Türkî-i Basit hem de Sebki Hindî akımlarını örnek almıştır. Grubun önde gelen isimleri arasında Hersekli Arif Hikmet, Yenişehirli Avni, Leskofçalı Mustafa Galip Bey sayılabilir. Tanzimat şairlerinden Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın bu toplulukla sıkı bir ilişki içinde olduğu bilinmektedir.

Encümen-i Şuara Tanzimat senelerinde Türk şiiri için olduğu kadar onun izlerçevresi ve destekleyicileri için de tam bir geçiş dönemi özelliği taşımaktadır. Köşklere, konaklarda ya da kahvehane gibi daha mütevazı mekânlarda toplanan Encümen-i Şuara şairlerinin hamisiyle kurduğu gelenekli münasebet değişmekte, yeni hamî, şairi nedimi katına taşıırken yeni şair de hamisini “efendi” yerine “dost” olarak görmeyi öğrenecektir (Özgül, 2012: 17).

²⁷ Bkz. “Namık Kemal’in Üç Beyti Üzerine”. *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.

Encümen-i Şuara şairleri, Divan şiirindeki şair-patron ilişkisinden yavaş yavaş uzaklaştıkları gibi okur çevrelerini de genişletmeye, kendi kamuoyunu oluşturmaya başlamışlardır: “Bu birbirinden renkli mekânlarda oluşturulan edebiyat mahfellerinin müşteregi, şiir üretmeyen; ama edebiyatseverliğinden şüphe edilemeyecek bir dost, misafir ve dinleyici topluluğuna açık oluşlarıdır” (Özgül, 2012: 16). Bunlar arasında “millet” kavramını Namık Kemal’den de önce şiirlerinde dile getiren Abdülhamit Ziya Bey gibi şairler dahi çıkmıştır. Bütün bunlara rağmen henüz Şinasi’nin, Namık Kemal’in topluma doğrudan seslenen, onu bir okur olarak karşısında konumlayan hareketi ortada yoktur. Onlar, şiir dilini de henüz Şinasi mektebindeki olduğu kadar konuşulan Türkçenin sadeliğine kavuşturamamışlardır. Vatan, hak, hürriyet vb. gibi siyasi ve toplumsal kavramlar ise Encümen-i Şuara’nın lügatinde birkaç cılız ifadenin dışında hemen hiç yoktur. Oysa beri yanda Osman Nevres gibi bu topluluğa dâhil olmayan bir şair şiire vatan teması etrafında yeni kavramlar getirmeyi başarmıştır.

Sonuç olarak, Encümen-i Şuara grubu şairleri geleneksel edebiyatın alışıldık teamüllerinin büsbütün dışına çıkmamış fakat bu yoldaki çabalarıyla sonraki şairlere bir nebze de olsa yol açıcı olmuşlardır. Örneğin Şinasi, Namık Kemal gibi öncüler, Encümen-i Şuara’nın merkezini oluşturan öteki şairlerinden farklı olarak tiyatro dilini keşfetmişler, okura da bu yolla ulaşmayı güçlü bir koz olarak kullanmışlardır. Onların yeniliği de işte bu dile ortak olmaya hazır, yeni insan tipini yetiştirmekteki maharetlerinde aranmalıdır.

Şairin okur karşısındaki konumu açısından bakıldığında şiir kabiliyetinin verili bir nitelik olması ve kutsiyet taşıması noktasında yine Şinasi ile Namık Kemal arasındaki benzerlik hemen göze çarpar. Her iki şairin şiirlerine yakından bakıldığında Şinasi’de tespit ettiğimiz “şairliğin kutsal ve yüce bir makam olarak görülmesi” fikriyle Namık Kemal’de de karşılaşılmaktadır. Aşağıdaki beyit, bu düşüncenin bir tezahürü olarak okunabilir:

Şa’irim vahy-i ma’ânî lutf-ı güftarımdadır

Nükte-i sırr-ı dü-âlem levh-i efkârımdadır (Göçgün, 1999: 256)

Bu dizelerde Namık Kemal’in şairliği bir üst konum, onu diğer insanlardan ayıran bir yüce nitelik olarak gördüğü anlaşılmaktadır ki bu tutum aslında Divan edebiyatından beri Türk şiirinde örneklerine rastlanabilecek bir şair karakteri olarak ortaya çıkmaktadır. Söz gelimi, 18. Yüzyıl Divan şairi Şey Galip,

Ol şair-i kem-yâb benem Galib kim

Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz (Yüksel, 1980: 72)

diyerek bu tutumun belki en üst perdeden örneğini sergiler. Namık Kemal'in dizeleri de aynı bakış açısını yansıtmaları açısından önem taşımaktadır. Şairliğin kutsal, yüce ve üst bir merteye olduğu görüşü Namık Kemal'in mısralarına da yansımış görünmektedir.

Namık Kemal'in şiirlerinde şairliğin bu şekilde nitelendirilmesi, hitap edilen kitleyle, yani okurla arasındaki mesafeye ilişkin de ipuçları sunmaktadır. Kendisini sıradan insanlardan farklı bir yerde konumlayan şair, okurla arasında doğal olarak bir mesafe bulunduğunu bilmekte, fakat kendisi adım atıp mesafeyi aşarak okurun seviyesine inmeyi gerekli görmektedir. Bu bakımdan, okurun çabasından çok kendi gayret ve özverisinin önemli olduğunu düşünmekte, ona karşı umursamaz ve kayıtsız olmayı değil, onu davasına ortak edecek mümkün olan en basit dili kurmayı ilke edinmiş olmaktadır. Kitabî dil, konuşma diline doğru evrildikçe halkla aynı seviyede buluşma imkânı artacaktır. Bu, politik söylemin bir gereği olduğu gibi aynı zamanda “öğretmen şair”in, “öğrenci okur” karşısında takınmak zorunda olduğu bir tavidir. “Onun edebiyatı, değerlerin okuyucu tarafından benimsenmesi yoluyla yaygın bir eğitim verecek niteliktedir” (Öztürk, 2001: 425).

Buraya kadarki tartışmadan şu ortaya çıkmaktadır ki, Namık Kemal'in şiirlerini yazarken belirlediği dil, kullandığı kelimeler ve okura hitap tarzı büyük ölçüde Şinasi'nin bir devamı niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla, doğrudan şiirlerine bakıldığında, Şinasi'nin dikkate aldığı hedef kitle ile Namık Kemal'inki arasında büyük bir yakınlık vardır. Bu, kendisine sosyal ve siyasi fikirlerin aşılacağı ancak edebî açıdan gelişmemiş bir okurdur. Şair, bu okuru işleyecek, ona yol gösterecek, vatan, hürriyet gibi kavramları benimsetecek, kısacası öğretmenlik yapacaktır. Namık Kemal, okuru özel, seçkin bir grup olarak değil öğrenime muhtaç bir “kitle” olarak hayal etmektedir. Hem de çok geniş bir kitledir bu. Şair, öğretmen tavrıyla yaklaştığı bu kitlenin içinden kendi arzuladığı ideal insan tipini ortaya çıkarmaya çalışır:

Namık Kemal'in eğitim ile ortaya çıkarmak istediği ideal tip ister erkek, ister kadın olsun, iradeli insan tipidir. Bu iradeli insan inançları uğruna vatanı, hürriyeti uğruna her türlü çıkarı reddedebilecek, hatta hayatından vazgeçebilecek kadar güçlüdür. Bu çelik iradeli insan örneğini Namık Kemal aslında kendi şahsıyla ortaya koymuştur. En çarpıcı şekilde

Hürriyet Kasidesi'nde anlatılan bu tip, hamiyet sahibi, korkusuz ve fedakârdır (Öztürk, 2001: 367).

Şinasi gibi okuruna yol gösteren ve ona öğretmenlik yapan Namık Kemal'in Şinasi'den daha da ileri giderek, okuruna bir kahraman rol modeli olduğu açıktır: “O, kahramanını, yani ideal insanını kendi nefsinde yaşatmıştı[r]” (Öztürk, 2001: 372).²⁸

Ancak tam da bu sebeple, edebiyatın estetik boyutu geri planda kalır ve şiir, düşünce aktaran, öğretici bir metin sınıfına girer. Onun şiirinde sanat endişesinin geri planda kaldığı gerçeğini Tanpınar, “Namık Kemal bir edebiyat yaratmaktan evvel bir adam yaratmak yolundaydı” (2013: 185) sözleriyle vurgular. Asıl amaç toplumsal ve zihnî gelişmeyi sağlamakta edebiyatın gereğince kullanılabilmesidir. Tanpınar bu açıdan, Namık Kemal'in “hürriyet” kelimesini çok sık olarak ve aşkla, gür bir sesle kullanmış olmasının da altını çizer ki bu durum onda ideolojinin estetik karşısında ne denli üstün konumda olduğunun açık bir göstergesi sayılabilir.

Öte yandan şiir dışındaki türlerde görüşlerini ifade etmek noktasında Namık Kemal, Şinasi'den belirgin bir biçimde ayrılır. Şinasi'nin, makalelerinde okura dönük yaklaşımı hakkında çok az ipucu sunmasına karşın, Namık Kemal, aşağıda inceleyeceğimiz birçok makale ve düzyazılarında açıkça okura ilişkin görüşlerini ifade ederek bir anlamda Şinasi'nin yerine de konuşmakta, onun fırsat bulup söyleyemediklerini kendisi yerine söylemektedir.

Namık Kemal'in makale, mukaddime ve diğer yazılarına bakıldığında onun en çok şiirde eski edebiyatın olumlu-olumsuz yönleri, dilde sadelik, anlaşılabilirlik, akla ve mantığa uygunluk, hakikat (yaşantı, tabiat)-şiir ilişkisi meseleleri üzerinde durduğu görülmektedir. Ayrıca, kimi mektuplarında parça parça da olsa şairlik, ün, edebî eserlerin okur nezdindeki değeri gibi konularda da görüşlerini ifade etmiştir. Namık Kemal'in okura yönelik düşüncelerini daha çok edebî yazı, önsöz ve mektuplarından çıkarabilmek mümkündür. Bu yazıların dikkatli bir tetkiki, şiirde okur meselesine dair görüş ve tutumları açığa çıkarmaktadır.

²⁸ Nurettin Öztürk, söz konusu yazısında Namık Kemal'in kendi şahsında sergilediği ve zihnindeki ideal insanı belirleyen kahraman insanın özelliklerini türlü yönleriyle irdelemiştir. Ona göre, Kemal'in şiirlerinde ve manzum tiyatrolarında bu kahraman insanın tarihi ve iradi yönü her zaman ön plandadır. Bkz. *Türk Edebiyatında İnsan*. Ankara: AKM Yayınları, 2001. Aynı noktaya Tanpınar ve Kaplan da değinmiştir.

Namık Kemal'in okur konusunda niteliği mi yoksa niceliği mi önemseydiği sorusuna onun makale ve mektuplarında net bir cevap bulabilmek zordur. Bunda şairin birbiriyle tutarsız görüşleri rol oynamaktadır. Onun Magosa'da kaleme aldığı eserlerden *Bahar-ı Dâniş*'in önsözü, havas ve avam için yazılan edebî eserlerin okur nezdindeki değerinden bahsetmesi açısından kayda değerdir. Bu yazının başlarında Namık Kemal, Nergisî'nin *Hamse*'si ile “Çocuk elinden çıkma” diye tabir ettiği bir hikâyeye kitabının satışını karşılaştırır ve ikincisinin daha çok satılmasının sebeplerini tartışır. Şair, “Avamın rağbetine mazhar olan bir kitabın elbette çok sürüleceğini, avamın ise kendisi için yazılmayan kitabı anlamayaca[ğın] ve anlamayınca da rağbet etmeyece[ğini]” (Yetiş, 1996: 98) söyler. Bu noktada, şiiri de ayrı tutmadan, bir edebî eserin mutlaka avama hitap etmesi gerektiğini vurgulayan şairin şu görüşleri önemlidir:

İstidrat kabilinden olarak şurasını beyan edelim ki-bir fenne dair olmamak şartıyla- havas için kitab yazmak kadar dünyada abes bir şey yoktur. Diyebiliriz ki, Hoca Nasreddin merhumun bir gün vaaza çıkıp da cemaate “söyleyeceğimi bilir misiniz?” diye sorduktan ve “Biliriz” cevabını aldıktan sonra “Mademki biliyorsunuz, niçin söyleyeyim!” yollu ettiği hitab havas için kitap yazanlara güzel bir nasihattir. Nergisi'yi anlayabilecek bir adam mümkün müdür ki istifade edebileceği ma'lumatta zaten müstağni bulunmasın?[...] Bir güzel şey meydana geldiği vakit halk rağbet etmiyor mu? Bir milletin teveccühünü ve, verdiği bedel-i hizmeti hiçe turalım da bâzı ekâbirin temayülâtı' heveskâranesini şiire ustâd-i şevk mi addedelim (Yetiş, 1996: 98).

Bu cümlelerden anlaşılan şudur ki, Namık Kemal'e göre eserin muhatabı her zaman geniş kitleler yani halk olmalıdır. Sadece “Havas için kitab yazmak kadar dünyada abes bir şey yoktur” cümlesi bile onun hangi tip okuru dikkate aldığını göstermektedir. Ona göre, bilgi ve kültür seviyesi halk ortalamasının üzerinde olanlar, yani havas için eser kaleme almak ise gereksiz bir uğraştır. Bu durumda, okurdan, yazarın seviyesine çıkmasını beklemek yerine halka inmek, okurun seviyesinde, onun anlayabileceği düzeyde yazmak ilke edinilmiş gözükmektedir.

Namık Kemal'in, edebiyat eserinin estetik değerini ölçmekte halkın beğenisini esas alması ise o güne kadar örneği görülen bir tutum değildir. Aynı durum şairin düzeyi için de geçerlidir. Oysa Abdülhak Hamit'e yazdığı bir mektubunda Namık Kemal, halkın

nezdinde eserlerine olan ilginin sanatçı olarak değerinin bir ispatı şeklinde görülebileceği fikrindedir:

Garibdir ki insanlar her nasılsa bizim nehîklere [eşek anırması] diğer takımın nağmelerinden ziyade rağbet ediyorlar? Ne yazarsak halk indinde âdem efendilerin âsârına tercihân makbul oluyor. Satılıyor, okunuyor. Bu delâil-i tecrübîye o zevâtın bizi göstermek istedikleri kadar muhakkar olduğumuzu pek de isbât edemez, değil mi? (Yetiş, 1996: 433).

Şair, yukarıda biraz da ironiyle tevazu göstererek yaptığı mukayese ile tamamen niceliksel verilerden hareket ederek edebî başarıyı ölçmek gayesindedir. Okur nezdindeki ilgi ona göre kendisinin doğru yolda olduğunun da bir göstergesidir. Aydın kesimin (Burada daha çok divan edebiyatı kültürüne bağlı olanlar kastedilmektedir) onun şiirlerini “eşek anırması” diye nitelendirerek kendilerince seçkin bir tutum sergilediklerini ama aslında edebiyatın ölçütünü bilmediklerini ima eden bu sözlerle o, yaygın okunurluğun sağladığı bir özgüven içinden konuşmaktadır. Aynı mektupta “Umumun efkârı imtihan meydanıdır, o zaman herkesin kudreti, mahiyeti malum olur” (Tansel, 1973: 202) diyen Namık Kemal, bu sözleriyle de çok açık bir şekilde okur konusunda niceliği nitelikten daha fazla önemser görünmektedir.

Namık Kemal’de bunlarla aynı doğrultuda başka cümlelerle de karşılaşılmaktadır. Ancak şairin bazı mektuplarında ise okurun niteliği konusunda yukarıda yer verdiğimiz görüşlerinin tam aksi istikamette sözler de yer alır. Örneğin 1879 yılında Samipaşazade Sezai’ye yazdığı bir mektupta, Alexandre Duma’nın en kötü piyeslerinin halkın en çok rağbet gösterdiği eseri olmasından yola çıkarak şöyle der: “Rağbet, bir eserin hakikatte iyiliğine delalet etmez” (Tansel, 1969: 467). Bu sözler, şairin yukarıda ele aldığımız görüşleriyle tamamen uyumsuzdur. Bunların farklı tarihlerde yazılmış olduğunu göz ardı etmeden diyebiliriz ki, her ne kadar okura kitlesel olarak yaklaştığı ve sayıca fazla okurun beğenisini kazanmanın bir edebî başarı olduğunu savunduğu görüşler ağırlıklı olsa da kimi yazı ve mektuplarında da yukarıda olduğu gibi, gerçek şiirin nicelikten bağımsız olduğunu söyleyerek kendisiyle çelişmektedir.

“Takib” ve “İrfan Paşa’ya Mektub”da, Namık Kemal, şiir-gerçeklik ilişkisi, şiirde anlaşılabilirlik, abartı ve akla aykırılık; şairliğin neliği, ün ve okunurluk konularına temas etmektedir. Bunlardan “İrfan Paşa’ya Mektub”, şairin daha sonra özellikle “Numune-i

Edebiyata Dair I' ve "Mukaddime-i Celal"de yer bulan oldukça sert Divan edebiyatı eleştirilerine bir hazırlık gibidir. Mektupta Veysi'nin bazı beyitleri akıl dışılık ve abartı sebebiyle yerilirken, sade ve anlaşılır bir Türkçenin önemi hatırlatılıyor:

[...] Şi'r söylenecekse Sarı Zeybeğin Allah dedim yatağana dayandım / Ben seninçin al kanlara bulandım Beyti veya hiç olmazsa Ruhi'nin Dördün kime ansan sana bir hikmeti vardır / Öldürdi bizi ah bilinmez mi bu hikmet / Nâ-çar çeker halk bu mihnetleri yoksa / Adam Karadağ olsa getirmez buna takat! Beyitleri yolunda söylenmek lazım gelir itikadında bulunuyoruz (Yetiş, 1996: 239).

Namık Kemal'in bu sözleri, Halk edebiyatı ve Divan şiirinin hikemi geleneğinden gelen şairlerini anlaşılabilirlik bağlamında birleştirmektedir. Böyle bir dilin tercih ve tavsiye edilmesinin sebeplerini yukarıda irdelemiştik. Dil ne kadar sade ve anlaşılır olursa şairin hitap ettiği kesim de buna bağlı olarak genişleyecek, niceliksel bir artış görülecektir.

Namık Kemal'in *Numune-i Edebiyat'a Dair* ve "Celal Mukaddemesi"ndeki Divan edebiyatı eleştirileri Türk edebiyat tarihinin en sert yergileri arasında yer almaktadır. Özellikle "Celal Mukaddemesi"ndeki görüşleri, Namık Kemal'in eski edebiyata karşı olumsuz tavır alışının en çarpıcı belgesi niteliği taşımaktadır. Eleştirilerinin merkezine Divan şiirinin akla ve mantığa aykırı oluşu, gerçek hayattan kopuk olması ve söz oyunları ile sadelikten uzaklaşarak anlaşılmaz oluşunu oturtan şair, Divan şiiri için şunları söyler:

Şi'rimiz ise ekser münacat ve na'tler ve birkaç ufak mesnevi ile birtakım güzel müfredler istisna olduğu halde hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç bir cihan-ı evhamdan iktibas olunmuş birtakım na-merbut tasavvurlardan ibaretti. Divanlarımızdan biri mütala'a olunurken insan, muhtevî olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış Memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şukalarla mâl-

â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder
(Yetiş, 1996: 345).

Şairin, artık gelenekselleşmiş bir mazmunlar sisteminin içinden konuşan Divan şairini hedef alan bu sözlerinde aydınlanma felsefesinin etkileri çok açıktır. Akılcı bir yaşam sisteminin içinde bu tip hayallere, gerçeküstü unsurlara yer olmadığından bütün bir Divan edebiyatı şairin gözünde neredeyse sakat bir anlayışın tezahürü olarak görülmüş ve artık yeni şiirin bu anlayıştan uzaklaşması gerektiği sürekli vurgulanmıştır. Bu tutum, yeni bir okurun, başka bir ifadeyle yeni bir insanın oluşturulması gayretlerinin bir tezahürüdür. Batı'nın rasyonalizmini kendi hayatına tatbik edebilmiş bir insan ve toplum hedefleyen Namık Kemal bu sebeple eski şiirden de kurtulmak gerektiği düşüncesindedir.

Elbette Namık Kemal'in bu görüşleri üzerinde durulmaya ve sorgulanmaya değerdir. Acaba Divan şiiri gerçekten akla ve mantığa bu derece uzak mıydı? Yine, bu sebeple Divan şiiri geniş okur potansiyelini kendi kendine azaltmış mı oluyordu? Bir başka soru da Namık Kemal'in bu sözlerinin onun gerçek düşüncelerini mi yansıttığı yoksa yenilikçi fikirlerle donanmış bir genç edebiyatçının içinde bulunduğu koşullar sebebiyle bu sözleri sarf etme ihtiyacı mı hissettiğidir. *Harabat Karşısında Namık Kemal* adlı kapsamlı incelemesinde Kaya Bilgegil, bu sıraladığımız sebeplerden her ikisinin de Namık Kemal'i yönlendirmiş olabileceğini iler sürmüş, ya bilgisizlik veya gerçekleri körü körüne çarpıtma neticesinde onun böyle söylediğini belirtmiştir. Mehmed Çavuşoğlu da "Vech-i Şebah" başlıklı yazısında divan şiirinin akıl ve mantık dairesinden uzak olmadığını, dolayısıyla Namık Kemal'in bu yaklaşımının geçersiz olduğunu vurgular (2006: 85).

Kaya Bilgegil ve Mehmed Çavuşoğlu gibi akademik önde gelen uzmanlarının Namık Kemal'in yargılarında taraflı bir yan bulduklarını görüyoruz. Bu tutumun bizce başta gelen sebebi ise yeni bir toplum, yeni bir siyasa anlayışının eski edebiyatın oluşturduğu ortamla bağdaşamayacağı ve ondan bir an önce kurtulmak hevesidir. Nitekim Namık Kemal'in söz konusu yazısına göz atıldığında eleştirilerinin bunlarla da sınırlı olmadığı ve giderek eski edebiyatı sürdürme eğilimindeki çağdaş şairleri de içine alarak aynı keskinlikte devam ettiği görülür. Şairin bu eleştirilerine ilave olarak onun yine aynı yazısında dile getirdiği "İki sahifelik bir yazıyı okumak için herkesi seksen defa Kamus veya Burhan'a müracaat mecburiyetinde bulundurmamak niçin ma'rifetten ma'dûd olsun?" (346) cümlesi de dikkate alındığında onun zihnindeki okurun profili hakkında esaslı bir

fikir sahibi olunabilir. Buna göre, aydın kimseler için sözlüklere müracaat etmeden bu tarz yazıları okumak mümkün olabilir fakat daha alt seviyede okur için bu işin zorluğu ortadadır. Ona, sınırlı entelektüel yetileri doğrultusunda anlayabileceği metinler uygun görülür. Namık Kemal, ısrarla işte bu ikinci türdeki okuru muhatap alır ve onun anlayabileceği tarzda şiir yazma gerekliliğini vurgular. Divan şiiri, ilk bölümde ortaya koyduğumuz gibi, daha çok “nitelikli okur”u (Eco’nun “örnek okur”u gibi bir okur) muhatap alıyordu. Biz, bu okura “arif okur” adını veriyoruz. Fakat divan şairleri bu kategorinin dışında kalan okurları da asla tamamen dışlamıyordu. Oysa Namık Kemal okur olarak daha çok Eco’nun “ampirik okur” tasnifine yakın, kamuoyunun bütününi ihtiva eden bir kitleye yüzünü dönmüştür.

Menemenli Tahir’e yazdığı bir mektupta ise Namık Kemal, şiirde lafız ve mana ile ilgili şu görüşleri ileri sürer:

Ta’birimi bilirsin a, sanki derim, ben merak ediverdiğim gibi fasih olmamak şartı ile hepinizden iyi şi’r söylerim, hem de çok dırlanırım. Gecesi yüz beyte oturur. Fakat şi’r olmaz, manası şi’r olmaz, elfâzı hele hiç şi’r olmaz. Ufacık bir mesel, şi’r manaya değil lâfza itlâk olunur. Gayet şairane bir hayal bulunabilir; vezni, kafiyesi olmadığı halde yine nesir itibar olunur; şi’r itibar olunmaz. Öyle değil mi oğlum? (Yetiş, 1996: 495).

Bu satırlarda şair, şiirin bir söz söyleme sanatı olduğunu, anlamın bunun ardından geldiğini vurgularken buna dikkat etmeden yazacağı “fasih” olmayan, yani anlamca kapalı, muğlâk şiirlerde çağdaşlarından daha ileri gidebileceğini de öne sürmektedir. Öte yandan, şairin manayı ifadeden geri planda tutması onun manayı önemsemediğini göstermez. Sadece belirsiz, kapalı ya da farklı çağrışımlara açık söz söylemeye karşıdır ki, bu da tekil bir anlamın açık, anlaşılır bir şekilde ifade edildiği şiirden yana olduğunu göstermektedir. Okur açısından bakıldığında bu tercihin gerekçesi son derece açıktır: fasih [açık, doğru] olmayan sözlerle örülü şiirler okura oyalamaya ve belki kandırmaya yönelik olacağından lüzumsuzdur şaire göre; bu tip şiirler de geniş okur kitlesi tarafından rağbet görmeyecektir. Oysa Namık Kemal’in tabana yayılmış, sayıca fazla bir okur kitlesini hedeflediğini daha önce saptamıştık. Öyleyse Şinasi’nin açtığı yolda ilerleyen şair, döneminde şiiri tekrar Divan edebiyatında aşırıya vardırılmış şekliyle, söz oyunlarından ibaret, söyleneni kavrayabilmek için çaba gerektiren bir hale irca ettirmek isteyenlere kesinkes karşı çıkarak edebî yazı ve makalelerinde bu tarz şairlerle koyu

tartışmalara girer. Özellikle *Harabat* mukaddimesindeki sözleriyle Ziya Paşa, bu şairlerin başında gelmektedir.

Görüldüğü gibi, Aristoteles'ten beri süre gelen sanatta faydacılık ilkesi Namık Kemal'in de savunduğu ilkelerden biri durumundadır. Ziya Paşa'yı eleştirmek üzere yazdığı "Tahrib-i Harabat"ın ön sözünde şair, şöyle söyler:

Makbul ola mı şuursuz şiir

Bir kâra yarar mı nursuz mihr? (Yetiş, 1996: 112)

Türkçede şiir sözcüğünün köken olarak "şuur"dan geldiği yolundaki iddialarla paralel olan bu görüşüyle şair, şiirin planlı programlı bir iş olması gerektiğini öne sürer. Bu şekilde millete faydalı olunabilecektir. 1886 yılında Leskofçalı Galib'e yazdığı bir mektupta da şiirin topluma ve millete faydalı olması gerektiğini tarihte Arapların savaş meydanlarındaki başarısı ve Avrupa'da kötü alışkanlıkların yayılmasını önleyen piyeslerden örneklerle açıklayan şair, kendilerinin de bu yolda uğraşması gerektiğini vurgular:

Gelelim şiir'in faide-i asliyesine: Filhakika bizim yolda olan şiirler erbabına ruh-ı sânidir. Fakat bu asırda ve belki her zamanda nihayet beş on kişiye lezzet-i bahş-i derûn olabilir. Yoksa halka hiçbir faidesi yoktur. Binâenaleyh ne kadar a'lâ olursa olsun milletçe bahil elinde bulunan servete benzer. [...] Biz ibtidâ şiirimizi kendimize te'sir ettiği gibi herkese dahi te'sir edecek ve tezhîb-i ahlak ve ıslah-ı efkâra medar olacak bir hale getirmeliyiz de ondan sonra şiiri tervîc etmeliyiz (Yetiş, 1996: 379).

Faydacılık prensibi Avrupa'da öğrenim görmüş veya orada bulunmuş Türk aydınlarının yurda döndüklerinde tatbik etmeye çalıştığı ilkelerden biridir. Dolayısıyla Tanzimat kuşağının bel kemiğini oluşturan aydın grubunun okurla ilişkisini bu düşünce temelinde açıklamak mümkündür. Onlar daima halka gitmek, ona faydalı olmak ilkesiyle hareket etmişler, okurun da kendilerini anlamaları için çaba sarf etmişlerdir.

Şinasi, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi birinci kuşak Tanzimat şair ve düşünürlerinin eserlerinde sıklıkla karşılaşılan bu yaklaşım, ikinci kuşak Tanzimat şairlerinde kesintiye uğrasa da sonraki nesil şairlerinde tekrar ortaya çıkmıştır. Sonraki bölümde ele alacağımız Mehmet Âkif, Nâzım Hikmet, Orhan Veli gibi şairlerin şiirlerinde bunu görmek mümkündür. Namık Kemal'in bu prensibi kamuoyuna

yerleştirmek istemesindeki ısrarı onun sanatı topluma dönük bir uğraş olarak görmesi sebebiyledir. Namık Kemal'in sadece değişen insan olarak kalmadığını, içinde yaşadığı toplumu ve tabiatıyla o toplumun fertlerini değiştirmek istediğini savunan Kâzım Yetiş (2007: 283), bu nokta-i nazardan onu bir "toplumcu" şair olarak görmekte haklı gözükmektedir. Toplumunu değiştirmek isteyen şair, edebiyatı da o yönde kullanmaktadır.

Sanatçının toplumun sorunlarıyla ve gelişmesiyle ilgilenmesi gerektiğini dile getiren şair, söz konusu faydacılık ilkesini geniş bir alana yayarak edebiyatı bir tarih ve toplum inşa etmesi sürecinin parçası olarak görmektedir. "Tercüme-i Hal-i Emir Nevruz Mukaddimesi"nde geçmişten beri önemli toplumlar için "vaka-i tarihiyyeleri yoktur ki ya bir şairlerinin kuvve-i hayali veya bir ediblerinin maharet-i kalemiyle hafıza-ı itibar-ı millete nakşedilmiş olmasın" (Yetiş, 1996: 103) diyerek edebiyatın toplum ve tarih inşasına vurgu yapmaktadır. Ona göre Türk tarihinde önemli olayların "meslek-i sahih" e girmemesi yani edebiyatın konusu haline gelmemesi büyük bir eksikliklerdir. Namık Kemal'in tarihî oyunlarıyla bu eksikliği gidermek yolunda çaba sarf ettiği ise bilinmektedir. Sonuçta şiir, tiyatro, roman gibi farklı edebî türleri aynı amaçla kullanan bir edebiyatçı portresi karşımıza çıkmaktadır. Kâzım Yetiş'in deyişiyile, "Yeni bir toplum için yeni bir insan gerekti. O, edebiyatı bu insanı eğitmek, yetiştirmek için kullanmak istedi" (2007: 284).

Namık Kemal'in bütün makalelerinde, mektuplarında ve şiirlerinde öne sürdüğü fikirlerden anlaşılmaktadır ki, o artık alışlagelmiş şair-okur ilişkisinin dışına çıkarak yeni ve geniş bir okur zümresi yaratmanın peşindedir. Bu çaba Şinasi ile başlamıştı ancak Namık Kemal bu damarın daha gür bir sese sahip temsilcisi olarak dikkat çekmektedir. Türkçe söyleyişin esas alınması, halkın kolayca anlayabileceği bir dil ve üslûpta ısrar etmesi hep eksikliği çekilen ve o güne kadar teşekkülü mümkün olmamış bir genel okur kitlesini oluşturabilmenin gayretleridir. Bu, bir yönüyle okuryazarlığı, münevver bir kesimin inhisarından kurtarıp halka yaymak ve böylece geniş, ortalama bir okur kitlesi meydana getirmek anlamına gelmektedir.

Namık Kemal, okura bir "baba" ve "öğretmen" gibi yaklaşarak bu hedefine ulaşmaya çalışır. Namık Kemal'den hemen önce Şinasi, takip eden dönemde ise "Hace-i Evvel" adıyla anılan Ahmet Mithat Efendi başta olmak üzere kimi yazarların sanat anlayışını da belirleyen bu tutum, Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir: "Bu tür bir anlayış Namık Kemal'de de Yakup Kadri'de de, Reşat Nuri'de de Yaşar Kemal'de de... gözlenebilir. Hatta genelleme yapmadan belirtelim ki, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi

anlatılarında hep bir ‘adam etme’, yeni görüşleri benimsetme kaygısı vardır” (Uçan, 2018: 115). Bu yaklaşım, yazarı/şairi halktan ayrı ve fakat onu halkı aydınlatmaya adanmış bir öğretici baba figürü olarak konumlayan bir anlayışın ürünüdür.²⁹ Şiirlerindeki üslûptan Namık Kemal’in bu yaklaşımı sezilebilmektedir. O, okuruna öğüt verir, doğruları gösterir, onu yönlendirir ve uyarır. Kısacası “Okuyucuyu, duygu ve düşünce bakımından eğitmeye, geliştirmeye öncelik verir, kendisini bir yaygın eğitimci olarak görür” (Kavcar, 1993: 57). Şerif Aktaş’ın tespitiyle, Namık Kemal’in makalelerinde ileri sürdüğü fikirler, yeni insana ait değerler, şiirlerinde kürsüden hitap eden insana has heyecanla çevreye yayılır (2011: 43).

Bu noktadan hareketle, Namık Kemal’in okuru, daha ziyade onun “dinleyicileri”dir, yargısına varmak mümkündür. Kürsüden hitap edercesine halka seslenen şair, bir yönüyle okurunu, şiirlerini okuyan değil de kendisinden dinleyen bir kitle olarak tahayyül etmektedir. Öyleyse kitle yeni fikirlerle, ideallerle donatılmalı, böylece toplum da bu yeni fikirler doğrultusunda baştan dizayn edilmelidir. Arzu edilen “yeni insan” tipine ancak böyle varılabilecektir.

Onun okura nasihatleri sadece vatan millet konularında da değildir. Örneğin “Mezarcının Türküsü” adlı gayet sade dille yazdığı bir şiirinde ölümün kaçınılmazlığı ve buna göre hareket edilmesini gerçeğini okuruna aktarır:

Kazmayı urdum mezara

Kemik çıktı pare pare

Can verip aldanma yâre

Senden geçer ölmeye gör (Göçgün, 1999: 45)

Memleketin sorunlarıyla her zaman içli dışlı olan şair, edebiyatın faydalı olabilmesi için memleketin sorunlarına da çareler üretmek zorunda olduğu görüşündedir. Bunun en tipik örneğini şairin Abdülhak Hamit ve Recaiade Mahmut Ekrem’e yazdığı kimi mektuplarda görürüz. Birazdan göreceğimiz gibi, bu iki şair, şiiri sosyal muhtevasından arındırıp bireysel bir mecraya dönüştürme gayretindeydi. Namık Kemal ise işte bu duruma tepki göstererek hiç değilse savaş döneminde onlardan vatan için şiir yazmalarını ister:

²⁹ Jale Parla, Tanzimat edebiyatının nesir türündeki eserlerini bu türlü bir baba figürü üzerinden okuma denemesi olan *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı kitabında bir dönemin şair zihniyetini de aynı bakış açısından ortaya koymuştur.

Mahkeme-i Kübra-yı İlahi pek âli ve hükm-i sahih-i tarih pek uzak ise de ikisinin huzurunda da benden sonra mesul olacak sizsiniz. Vatan bugün edebiyattan gördüğü faydayı askerlikten başka hiçbir şeyden görmedi. Şinasi ahrete gitti. Beni, önünüzde görüyorsanız gayret edin. Sizden kan istemiyorum, çünkü pek kolay bezledeceğinizi bilirim. Birkaç damla mürekkep istiyorum (Yetiş, 2007: 280).

Bu sözleriyle şairin, Hamit ve Ekrem'den vatan için şiir yazmalarını isteyerek, bir bakıma, alışmış oldukları kendi bireysel şiir tarzının, hiç değilse şu kötü zamanlarda dışına çıkmalarını arzu ettiğini görmekteyiz. Bu açıdan Namık Kemal, her iki şaire de önemli bir görev yüklemekte ve bir taraftan da onlara edebiyatın asıl gayesinin bu, yani vatana kalem yoluyla hizmet etmek gerektiğini ortaya koymaktadır. Oysa birazdan göreceğimiz gibi, Hamit de Ekrem de şiiri “kitlesele okur” a dönük bir uğraş olarak görmekten çok özerk bir sanat anlayışını savunarak bireysel, kendine dönük bir şiir yazacaklardır. Şinasi'nin açtığı, kitleyi ayağa kaldıracak şair silsilesinin en güçlü temsilcisi olan Namık Kemal, bu silsilenin devamını istese de edebiyat tarihinin akışı en azından bir süreliğine –Millî Edebiyat akımına kadar –o yönde olmaz.

Eserlerinde çoğunlukla “kitlesele/kolektif okur” a seslenen Namık Kemal, kullandığı “poetik persona” ile seslendiği kitlenin içinden biri ve fakat güçlü bir figürdür. Böyle bakılınca, Namık Kemal'in şiirlerinde kullandığı anlatıcı sesin çoğu zaman “biz” zamiriyle kurulu olması söz konusu okur kitlesele kurulan temas bakımından ayrı bir önem taşır. “Biz” zamirinin tercih edilmesi genellikle “ben” diliyle yazılan lirik şiirden farklı olarak dışadönük bir işlev taşımaktadır. Kenan Akyüz, Namık Kemal'in edebî başarısını daha çok sosyal konularda yazılmış şiirlerine bağlarken bunların bütün cazibesinin de hürriyeti terennüm, istibdada meydan okuma gibi kütlenin istek ve duygularına tercüman olmakta gösterdikleri başarıdan geldiğini savunur. Akyüz'e göre, “Onların erkek sesini, tam bir pervasızlık içinde taşıdıkları kuvvetli samimiyeti ve hitabet edasını da bu başarının sebepleri arasında kaydetmek icap eder” (2014: 56). “Biz” zamirinin bu erkek sesini ve okura karşı samimiyeti sağlayacak kilit bir kelime olduğu ortadadır. Halkla beraber, onunla yan yana bir duruşun ifadesi demek olan birinci çoğul söylem, şairin kitlesele okurla arasındaki mesafeyi azaltmaktadır. Dolayısıyla bu kullanım aynı zamanda şairin okurla ortaklık kurma çabasının bir göstergesi olarak da yorumlanabilir.

Cafer Gariper'e göre, "Çoğu kez kolektif şuuru temsil kabiliyeti olan "biz" adına konuşan Namık Kemal, vatan kavramı etrafında kitleleri arkasından sürükleyecek üstün değerler bütünü kurmanın ve bunların etrafında heyecan yaratmanın peşindedir" (2014: 52). Buradan, Namık Kemal'in ulaşmak istediği okuru şiirine çekebilecek bazı sanat yöntemlerini uygulamaya çalıştığı hükmüne varılabilmektedir. Şiirde "Biz" zamirinin kapsamı şairle birlikte okuru da içine almaktadır. Şu halde, okurun kendisini şiirsel özneye aynı yerde konumlandırması, onunla aynı coşku ve heyecana kapılabilmesi için bu kullanım önem taşımaktadır. Şair, okurun "empati" duygusunu harekete geçirerek onu şiirdeki coşkuya ortak etmekte ve kendisiyle aynı ideale doğru yöneltmektedir. O halde bu tür bir kurgunun şairin samimiyetine gölge düşüreceği söylenebilir mi? Namık Kemal'in bütün bir hayatında yapıp ettikleri, kendisini adadığı ilkeler ve değerler göz önüne alındığında şiirleriyle arasında bir tutarsızlıktan söz edilemeyeceği son derece açıktır. Şair, hissettiği ve düşündüğü ne varsa onları sözün gücünden yararlanarak toplumun da savunduğu ilkeler hâline getirmeyi amaçlamıştır.

Önder Göçgün de bu noktayı önemser ve "biz" zamirinin kullanımından yola çıkarak Namık Kemal'in ulaşmak istediği geniş okur kitlesiyle neyi murat ettiğini irdelemeye çalışır. Göçgün, Namık Kemal'in, olanı olduğu gibi göstermek ve söylemek emeli ile şiirini daha çok toplumun emrine vermek yolunu benimsediğini ileri sürerek şöyle söyler: "Cemiyet adına konuştuğunu ifade etmek için 'biz' zamirini şiir sanatına hâkim kılarak; mesela Murabba'ında, herkesi benlik davasından vazgeçip din uğrunda, vatan yolunda Allah için gayrete çağırır, birleşip bütünleşmeye davet eder" (1999: XLIII).

Öte yandan, şairin lirizme en yakın olduğu şiirlerde söz yöneltme ("apostrophe") yoluyla bir muhatap persona yarattığını gözlemlemekteyiz. Lirik şiirin baskın unsurlarından biri olan söz yöneltme'de anlatıcı gerçek bir kişiye değil, canlı-cansız herhangi bir varlığa doğru konuşur ki Namık Kemal'in "Vâveyla" şiirinde bunu görmekteyiz:

Git, vatan! Kâ'bede siyaha büriün!

Bir kolun Ravza-i Nebî'ye uzat!

Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at!

Kâinâta o heyetinle görün! (Kaplan, Enginün, Emil, 1993:176)

Burada soyut bir kavram olarak "vatan" sanki bir okurmuşçasına muhatap alınmıştır. Apostrophe terimini incelediği makalesinde Ali Kurt, şiirde Namık Kemal'in vatani bir kadın olarak idealleştirmesinden yola çıkarak bunun Tanzimat'ın birinci nesil

yazarlarında karşımıza çıkmakla beraber bariz bir şekilde Tanzimat'ın ikinci neslinde görüldüğünü söyler (2019: 100). Dolayısıyla “muhatap persona”nın bir örneği olarak apostrophe sanatının yaygın kullanım şekillerini ileride Hamit ve Fikret'te daha sık biçimde karşımızda göreceğiz.

Namık Kemal'in okura bakışı hakkında yaptığımız değerlendirmede, nihayet şairin yeni toplumsal meseleleri aşılabilme için mümkün olan en geniş okur kesimine hitap etme gerekliliğini kavradığı sonucuna ulaşmaktayız. Bu, Şinasi'nin açtığı yolda ilerleyen şairin, kelime tasarrufu, divan edebiyatının söz oyunlarına dayalı sanat anlayışından bütün bütüne kopamaması vb. uygulamadaki eksiklikleri dışta tutulursa, bir şekilde ülkesindeki şiir okurunu yeni baştan tasarlamak amacını koruduğu anlamına gelmektedir. Şair, bu konuda son derece istikrarlı ve inançlı bir çizgidedir. Onun muhatabı, yalnızca tefekküre dalan ya da bir okuma hazzı ve zevkinin peşindeki, durağan bir okur değil, sonradan Tevfik Fikret'in “Promethe”sinde de karşımıza çıkacak olan kurtarıcı, aktif hatta “kahraman” bir okurdur. Şair de bu okurla kendisini birlikte, kol kola tasavvur eder; şu şiirde olduğu gibi:

Zalim olsa ne rütbe biperva

Yine bünyad-ı zulmü biz yıkarız

Merkez-i hâke atsalar da bizi

Kürre-i arzı patlatır çıkarız (Göçgün, 1999: 64)

“Biz” zamiriyle okurunu şiire yaklaştıran, onun bir tür “empati” (“einfühlung”) içine girmesini sağlayan Namık Kemal, kendi kahramanlığı ile de okurun kahramanlıklarını eşitlemekte, böylece ona Türk şiirinde daha önce yüklenmemiş bir rol biçmektedir. Siyasetin içinde aktif konumda, özgürlük, hak ve adalet peşinde, sesini yükselten, görüşlerini söylemekten çekinmeyen, birey olma yolunda bir okurdur bu.

Öte yandan, Namık Kemal'in makale ve mektuplarında şiire ve şiir okuruna yönelik sözlerinin, yukarıda değerlendirdiğimiz gibi, birbiriyle çelişmekte olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Bunda şairin Avrupa'dan hem klasik hem de romantik akımı birlikte temellük etmesinin payı vardır. Şiiri toplumsal düzeyde okur sayısına göre derecelendirmek toplumun ilerlemesi ve gelişmesini hedef alan Tanzimat aydını için aykırı bir tutum sayılmamalıdır. Hâlbuki kendisinden sonra, Servet-i Fünun şiirinden itibaren edebî başarıyı tam tersi bir bakış açısıyla, eserin niteliğiyle ölçecek şairler gelecektir. Ancak nicelik-değer arasındaki bağlantının Namık Kemal'de olumlu yönde algılandığını, yani bir eser ne kadar çok insana hitap ediyorsa değeri de o derece

yüksektir şeklinde bir anlayışın Namık Kemal’de egemen olduğunu söylemek gerekir. ‘Kitlesele okur’, onun gözünde çoğu zaman nitelikli, bireysel okurdan daha mühimdir.

Tanzimat’ın birinci kuşağı içinde değerlendirilen **Ziya Paşa**’nın (1825-1880) şiiri gerek dil gerekse tema olarak Şinasi ve Namık Kemal ile büyük benzerlikler gösterir. Ancak bazı noktalarda onlardan ayrılmaktadır. Ziya Paşa’nın genel olarak Divan edebiyatı söyleyişine biraz daha yakın duruşu bu farklılıklar arasında başı çeker. O,

Sâki! Getir ol badeyi kim maye-i candır

Âramdih-i akl-i melâmetzedegândır (Aktaş, 2011: 245)

tarzında söyleyişlerle, Şinasi ile beraber artık terk edilmeye başlanmış, Divan edebiyatı edasına yaslanan bir şiir ortaya koyar. Kenan Akyüz, onun şiirlerini lirizm, fikir ve sanat gücü bakımından Şinasi’den üstün görürken hece ile yazılmış birkaç şiiri hariç teknik bakımdan Divan nazmına bağlı olduğu ve eski şiirin estetik unsurlarını sürdürdüğü gerekçesiyle Batılı Türk edebiyatının tam bir temsilcisi olarak kabul etmez (Akyüz, 1998: 45). Ancak Ziya Paşa’nın şiirinde kuşağına ters düşen bunlar gibi alışkanlıkların yanı sıra o kuşağa eklenmesini sağlayan Batıcı, inkılâpçı, adalet ve hürriyet fikirlerini aşıl原因 ve sade dille yazılmış şiirler de söz konusudur. Bunlarda şair kendi dönemindeki yenilikçilerin sosyal ve ideolojik fikirlerine bağlı, ilerici bir anlayışla eser üretir.

Ziya Paşa’nın külliyatına bakıldığında, Padişah Abdülaziz’e yazdığı “Şarkı”sı, “Türk Şiiri”, “Şairlik ve Şartları”, “Osmanlı Şairleri” başlıklı şiirleri onun şiire ve şairliğe ilişkin görüşlerini içerirken aynı zamanda okur ile arasındaki mesafeyi göstermesi bakımından önemlidir. Bunlardan “Şairlik ve Şartları”nda, şairin doğası gereği, farklı yaradılıştta olduğunu ancak bunu mutlaka ilimle desteklemesi gerektiğini şu mısralarla dile getirir:

Şair daha tıfl iken ayandır,

İrfanına meşrebi nişandır [...]

İlim olmazsa şair olmaz insan:

Dilsiz söze kadir olmaz insan. (Göçgün, 1997: 55)

Ziya Paşa, şairliği her ne kadar ayrıcalıklı bir makam olarak görse de ilmin yardımcı rolünü vurgulamaktadır. Fuzûli’nin “İlimsiz şi’r esası yok dîvâr gibi olur ve esassız dîvâr gayette bî-itibar olur” (Doğan, 1997: 23) sözüyle dikkat çektiği gerçeği hatırlatan bu mısralarda kendisini bilgiyle donatmayan bir şairin kifayetsiz kalacağı anlatılmak

istenir. Ancak her durumda şair, farklı yaradılıştta, halktan ayrı bir insandır. Bu düşünce, aslında Namık Kemal'in şairi konumlandığı yerden çok farklı değildir. Sadece anlatıcı sesin konumu farklı olduğundan bu fikirlerini onun kadar gür bir edayla söylememiş olur. Namık Kemal, *Şa'irim vahy-i ma'ânî lutf-ı güftarımdadır* (Göçgün, 1999: 256) diyordu. Ziya Paşa da şairlik tabiatına hemen hemen aynı nazarla bakıyor. Ancak Namık Kemal'in "ben" ve daha çok da "biz" zamiriyle ifade ettiği görüşlerini Ziya Paşa daha alçak sesle ve genel bir ifadeyle dile getirmiştir. Bu açıdan, Tanpınar ve Şerif Aktaş'ın da ifade ettiği gibi, "halkın zihniyetini okşayan bir üslûp"la (Aktaş, 2011: 37) şiir yazdığı, bir okur kitlesi olarak halkın yanında bir duruş sergilediği söylenebilir. Bu, Namık Kemal'in okurla yakınlığından daha farklıdır. Namık Kemal'de okuru harekete geçirme düşüncesi baskınken Ziya Paşa'da ise birlikte tefekkür etme, derinleşme amacı ön plandadır.

Ziya Paşa'nın şiirlerinin içinde, Sultan Abdülaziz için yazdığı "Şarkı"sı hakkında Vasfi Mahir Kocatürk'ün tespiti dikkate değerdir. Kocatürk, bu şiiriyle Ziya Paşa'nın "halk şiirini yüksek sınıf zevkine ve duygularına uygulayan şairler arasına gir[diğini]" ileri sürer. Bu tespit, sade dille yazılan her şiirin mutlaka avama hitap etmesi gerektiği sonucuna varan araştırmacı için gerçekten şaşırtıcıdır. Padişah, Bey gibi üst sınıf bir yöneticiye basit ve anlaşılır bir dille övgü şiirleri yazmak, Türk şiir geleneğinde örneğine az rastlanır bir durumdur. Bununla ilgili olarak Gelibolulu Ali'nin *Künhü'l Ahbar* adlı eserinde ilgi çekici bir olaydan söz edilir. Buna göre, Yıldırım Bayezid devrinde ünlü şair Şeyhî'nin kendisine şiirler sunduğu Germiyan Beyi'nin huzuruna daha önce bilinmeyen bir ozan gelerek ona,

Benüm devletlü sultanum

Akîbâtun hayîr olsun

Yidiğün bal ile kaymak

Yürüdüğün çayır olsun

şeklinde bir şiir okur. Germiyan Beyi, şiiri beğenir ve bu tanımadığı ozanı Şeyhî ile mukayese ederek şöyle söyler: "Henüz bir hoşca söz işitdüm, fehvâ ve edâsını pesend itdüm. Bizim Şeyhî hiç bilmez ne söyler, medhimüz itmek diler amma gûyâ bizi zemmeyley" (Köprülü, 2014: 75).

Ziya Paşa'nın bu şiirinde yaptığı da aslında o köy ozanıyla aynıdır: yüksek seviyedeki okura basit bir dille seslenmek. Amaç, Namık Kemal gibi okur tabanını genişletmek, herkese hitap edecek bir dil kullanmak olmayıp bir padişaha bile halkın diliyle ve sözü

süslemeye gerek duymadan hitap edilebileceğini göstermektir. Şiirin muhatabı yüksek zümreden olsa da dil, halkın dili olduğunda pek ala beğenilebilmektedir.

Görüldüğü üzere, Ziya Paşa'nın şiirde zaman zaman karşılaşılan sade bir dil tercihi yukarıda olduğu gibi, bu şiirlerin muhatabı olan okura yönelik bir çıkarsama yapmamıza imkân sağlasa da onun şiirlerinde bunun dışında okura yönelik dikkate değer bir söz veya ima bulunmamaktadır. Bu sebeple, şairin konumuz açısından bize sağladığı birincil metinler onun edebî yazıları olacaktır.

Şiir karakteri açısından, yazdıklarıyla Şinasi ve Namık Kemal'i hem tamamlayan hem de onlardan ayrılan Ziya Paşa'nın okurla ilişkisi bu iki şaire göre daha değişken bir görünüm arz eder. Onun özellikle eski edebiyata dair görüşlerinin zamanla farklılaşması yenilik taraftarı olan edebiyat çevrelerinin, başta Namık Kemal olmak üzere, şiddetli tepkilerini çekse de o, çelişkiye düşmek pahasına görüşlerini açıklamaktan çekinmemiştir. “Şiir ve İnşa”da söyledikleriyle *Harabat* mukaddimesinde dile getirdiği görüşler arasında şaşırtıcı değişimler, önceliklere ters düşecek fikir ve öneriler bulunmaktadır. Bu tutarsızlık, Ziya Paşa'nın okura bakışının da değişken bir hüviyete sahip olduğu anlamına gelmektedir.

Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşa” makalesinde ileri sürdüğü şu görüşler Şinasi'nin ve Namık Kemal'in tasavvur ettiği şiir okurunu ve şair-okur ilişkisini destekler niteliktedir:

Bizim tabii olan şiir ve inşamız taşra ahalileri ile İstanbul ahalisinin avamı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirlerimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır. Ve bizim tabii inşamız Mütercim-i Kâmus'un ve mu'ahharen Muhbir gazetesinin ittihaz ettiği şive-i kitabettir. Vakıa bu nazım ve bu kitabet matlub olunan derecede belîğ ve tumturaklı görünmez ise de, ümmet-i Osmaniye ilerlediği sırada bunlara rağbet edilmediğinden, oldukları yerde kalmışlar, büyüyememişlerdir. Hele bir rağbet o cihete dönsün az vakitte ne kâtipler yetişir ki, akıllara hayret verir (1927: 27).

Ziya Paşa'nın bu makalede şair, şiir ve okur üçgeninde önemli tespitlerde bulunduğu görülmektedir. Ona göre şiir, şairlerin beğenmediği avamın, yani halkın dilindedir. Dolayısıyla, Ziya Paşa'ya göre şiir okuru bir üst entelektüel kesimde değil halkın arasındadır. Sadelik ve açıklık her zaman şiirin temel prensibi olmalıdır. Böylece yeni

şiiirin de muhatabını toplumun içinde arayıp bulmak gerekecektir. Bu fikirlerin Namık Kemal gibi yenilik öncüsü şairlerin hoşuna gideceği muhakkaktır. Nitekim Namık Kemal'in benzer fikirler öne sürdüğünü görmüştük. Ayrıca bu fikirleri doğrultusunda Ziya Paşa'nın en büyük destekçileri arasında Namık Kemal'i başlarda görürüz. Zaten sözü edilen dönemde iki şair siyasi sebeplerle kader ortaklığı da yaşamış, birbirlerine destek olmuşlardır.

“Şiir ve İnşa” makalesiyle yenilik taraftarlarının takdirini ve beğenisini kazanan Ziya Paşa'nın daha sonra yayımladığı *Harabat* mukaddimesi aynı çevreler tarafından bu kez hayal kırıklığı ile karşılanmıştır. Zira bu manzum önsöz, şairin daha önce söyledikleriyle neredeyse taban tabana zıt fikirler içermekte ve değişmesi, aşılması gereken Divan şiiri karakterinin yeniden yüceltilmesi işlevi görmektedir. Namık Kemal, “Lazım mıydı bize harabat” sözleriyle Ziya Paşa'yı eleştirdiği meşhur “Tahrib-i Harabat”ı bu ön söz üzerine yazar. Gerçekten Ziya Paşa'nın şiir telakkisindeki değişim şaşırtıcı derecededir. Bu manzum önsözde öyle yerler vardır ki, okurda “Şiir ve İnşa”yı yazan şairle aynı kişinin olmasının mümkün olmayacağı düşüncesi uyandırmaktadır. Söz gelimi Ziya Paşa, Arap şiirine yönelmeyi öğütlerken klasik nazımdan asla uzaklaşılması gerektiğini söyler:

Şi'r –i Arab'a tevassul eyle

Nahv u lûgate tevaggul eyle

Nazm u kudema vü fenn-i tarih

Gül-nahl-ı fesahate bün ü bih (Sazyek, 2008: 356)

“Şiir ve İnşa”da Halk şiirine yönelmeyi, çöğür şairlerini ölçü kabul etmeyi öneren şairin olgunluk yıllarında yayımladığı *Harabat* ön sözünde Divan şiirine dönmesi onun kopamadığı klasik şiir zevkiyle ilgili olduğu kadar, şiirin bir sanat olarak lirik karaktere sahip olması düşüncesine de dayanmaktadır. Divan şiiri çoğunca liriktir, asırlarca kalıcı olabilmesi de bu lirik karakteriyle doğrudan ilgilidir. Bunun farkında olan Ziya Paşa yeni bir şiir inşa etmek gerekse bile bunun divan şiirinden tamamen uzaklaşarak gerçekleştirilemeyeceğini görmüştür.

Ziya Paşa, divan şiiri geleneğinin de tesiriyle şiirde ölçü ve hitap konularında son derece dikkatli ve özenli bir şairdir. Kulağa hoş gelecek estetiği yakalamakta son derece uzmandır. Okuru hiçe sayma veya ona sırtını dönme alışkanlığı yok gibidir. O, hikmetli bilgilerin okurlarla paylaşılması taraftarıdır. Bu sebeple, onun Tanzimat'ın yenilikçi şairleri arasında Divan şiirine en çok bağlı kalan şair olmasını da eserlerindeki hikemî

dil bağlamında değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla, okuru da divan şiirinin hikemi geleneğine aşına bir okur tipine yakındır. Ziya Paşa, okuru Namık Kemal gibi harekete geçirme, coşturma amacı taşımayıp, söylediklerine kulak verecek, düşünüp tartacak, ağırbaşlı bir okur peşindedir. Kavga etmekten ziyade tefekküre dalan, ince anlamlar çıkartan bir “arif okur”dur bu.

Harabat ön sözünde *Söz gevher ü müstemi mihenktir* (Söz bir mücevher ve dinleyici de bir ölçüdür) (Sazyek, 2008: 357) diyerek okurun rolünü dikkate almak gerektiğini işaret eden şair, nice kaba, kendini beğenmiş insanların söz ustası olmakla övündüğünü söyler. Oysa şair bu noktada kibir ve inattan kaçınmalı, söz meclisinde şiirini eleştiren dinleyici/okurlara kulak vermelidir:

Bahsedile şi'r o encümende

Eş'ârına olalar muâriz

Efkârına olalar münâkız

Terk eyleye kibr ile inadı

Hasr etmeye nefse itimadı (Sazyek, 2008: 357)

Şair burada okurların görüşlerinden istifade edilmesi gerektiğini söylerken o okurun niteliği hakkında net bir şey ortaya koymaz. Sonuçta, şiirleriyle farklı türde ve donanımda okura seslenen Ziya Paşa'nın edebî yazılarıyla da farklı zamanlarda hem seçkin hem de sıradan okuru öncelediğini, bu konuda kararsız bir görüntü sergilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan, onun eserlerinde topluma ve dünyaya bakışın, Nurettin Öztürk'ün ifadesiyle “kötümserlik ile ilgisizlik arasında” (2001: 344) gidip geldiğini söyleyebiliriz. Onun, Namık Kemal ve Şinasi gibi kendisiyle beraber anılan şairlerden farkı, edebiyata ve dolayısıyla şair-okur ilişkisine dair istikrarlı bir yaklaşım sergilemeyip biraz da duygusal sebeplerle birbirine tezat görüşler öne sürmüş olmasıdır. “Duygusal” sözcüğünü şairi küçültmek yerine yapılan eleştirilen dozunun kaçmış olduğunu kavramış bir edebiyat adamının Divan şiirine bir çeşit iade-i itibarda bulunması anlamında düşünmek daha isabetli olacaktır. Kemal ve Şinasi mektebinin asırlara dayanan bir edebiyatı neredeyse yok saymalarının Ziya Paşa'ya son kertede fazla abartılı geldiği ve buna tepkisini dile getirmiş olduğu söylenebilir.

Ziya Paşa'nın şiirlerine bakıldığında bugün de ağızdan ağza söylenegelen, vecizeleşmiş pek çok beyit ve mısraı vardır ki bunlar çoğu zaman toplumun durumunu, dünyanın gidişatını, insan ilişkilerini, yönetenlerin tutumunu vb. yansıtan özlü sözler niteliği taşımaktadır. Örneğin, *Ayinesi iştir kişinin lafa bakılmaz / Görünür kişinin rütbe-i aklı*

eserinde (Çetin, 2016: 86) beyti çoğunca ilk dizesiyle hatırlanıp söylenir. Aynı zamanda o, halk arasında söylenegelen pek çok atasözü ve deymi de şiirlerinde birebir veya değiştirerek kullanır ki bu da o şiirlerin akılda kalması ihtimalini artırır. *Sen herkesi kör âlemi sersem mi sanırsın, Atı alan Üsküdar'ı geçti, Ehl-i matlub saçımla sakalım yolmuş idi* (Çetin, 2016: 87) vb. kullanımlar örnek gösterilebilir. Bu tür kullanımlar, onun şiirini halka yaklaştıran ve daha geniş bir okura hitap edebilmesini sağlayan unsurlar arasında yer almaktadır. Klasik edebiyatta Nabi ve Kocaragıp Paşa gibi hikemi üslûbu benimsemiş şairlere kadar uzanan bu damar öğreticilik ilkesinin sanat yapma kaygısının önünde olduğu bir anlayışa işaret etmektedir. Bu sebeple, Ziya Paşa'nın bu tip mısralarında şiirsel değer, dilin alışılmışın dışında kullanımı yani "poetik discourse" geri planda olduğu için zayıftır. Yaşar Nabi Nayır, Ziya Paşa'nın bu türlü şiirlerinden beyitler sıraladıktan sonra bunların okur tarafından çokça hatırlandığını fakat yine de şiir sayılamayacağını söyler:

Şüphesiz yukarıdaki manzum meseller, Haşim'in ya da Yahya Kemal'in en güzel mısralarından çok akılda kalır. Bu ölçüye dayanarak Ziya Paşa'nın Haşim'den ya da Yahya Kemal'den daha büyük şair olduğuna mı hükmedeceğiz? [...] Nazmın bu iki türünü ayırmak; birbirine karıştırmamak lazım. İçimizde bir şiir hasreti uyandırdığı zaman okuyacak bir şey ararsak aklımıza Ziya Paşa'nın değil, Nedim'in, Yahya Kemal'in ya da Ahmet Haşim'in eserleri gelir. Bir makalenin içinde fikrimizi teyit için kuvvetli bir söz aradığımız zamansa ya halk ağzından derlenmiş bir atasözüne, yahut Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın, Eşref'in bir beytine başvururuz. [...] Demek ki böyle manzum fikir yazıları şiirden başka bir şey sayılıyor (2012: 310).

Yaşar Nabi'nin dikkati, fark edileceği gibi, Ziya Paşa'nın düşünce yönü yoğun manzumeler kaleme aldığı gerçeği üzerindedir. Bir şiir, elbette düşünce unsuru taşıyabilir ancak bu durum şiirin estetiğini geri planda bırakacak düzeye geldiğinde orada artık şiirden çok ölçülü uyaklı söylenmiş hikmetli sözden bahsedilebilir. Ziya Paşa'nın okur algısında bu yaklaşımın doğurduğu birtakım sonuçlar görmekteyiz.

Nurullah Çetin'in "bir hikmet, mesel ve fikir şairi" (2016: 65) olarak nitelendirdiği Ziya Paşa, güçlü kaleme sahip olsa da lirizmden bir hayli uzaktır. Şinasi ve Namık Kemal'deki gibi bir hitabet üslûbunun yanı sıra zaman zaman çarpıcı buluş ve deyişlerle süslü bir dil bu şiirin ana unsurlarıdır. Onun bugün hatırlanan dizeleri de söyleyiş

güzelliğine ve çekiciliğine sahip hikmetli deyişler olarak hafızalarda yer etmiştir denebilir. Birkaç örnek vermek gerekirse;

Bîbaht olanın bağına bir katrası düşmez

Baran yerine dürr ü Güher yağsa semadan (1967: 11)

Yaktı nice canlar o nezaketle tebessüm

Şirin dahi kastetmesi cana gülerektir (1967: 13)

vb. beyitler içerdiği çarpıcı ifadelerle dikkat çekmektedir. Fark edileceği gibi, bunlarda resmî bir söylev dili öne çıkmaktadır. Şair, özellikle –dır, -dir ek fiilini çok kullanır ki bu, söze bir resmiyet katmaktadır. Bu kullanım hitabet üslûbunu meydana getirir. Nurullah Çetin, onun özellikle gazel ve şarkılarında lirik üslûptan söz edilebileceğini öne sürse de bu tür örnekler son derece sınırlıdır.

Ziya Paşa'da, Namık Kemal'den farklı olarak tefekkür daha ön planda yer alır. Namık Kemal'de ise, öncesinde de değindiğimiz gibi, his ve hareket, icraat birinci sırada gelir. Tanpınar, her iki şairin okurla münasebeti hakkında şöyle bir karşılaştırma yapar:

Ziya Paşa okunmuyor, ezberleniyor; bazı mısraları darbimesel olmuştur. Ziya Paşa'da fikri halka indirebilmek meziyeti var. Namık Kemal ise coşturucu kabiliyettedir. Ziya Paşa düşünemeyen insana düşünebiliyor hissini veriyor; efkâr-ı umumiye onu onun için tutar. Namık Kemal düşündürmez ama coşturur. Hislerinin o vasfı vardır ki tefekkürün yerini tutar. Ziya Paşa'da tefekkür başta gelir. Ezberlenmiş fakat sevilmemiştir. Namık Kemal ise sevilmiştir; ona yetişemeyenler, onu geri bulanlar da sevmiştir (2013: 171).

Her iki şair arasındaki üslûp ve düşünce farkları, onların okurlara olan yaklaşımını belirlediği gibi okur nezdindeki konumlarını da belirlemiştir demek yanlış olmaz. Ziya Paşa, halkın gözünde bir bilge kişi gibi algılanmaktayken Namık Kemal ise lider mizaçlı, aksiyoner bir figür durumundadır. Her iki şairin okurları tam da onların istediği yerde konumlanmıştır. Namık Kemal, güçlü dramatisasyonuyla, yüksek sesli ve coşturucu edasıyla Şinasi'nin yarım bıraktığı bir işi tamamlamış gibidir: "Aktif" ve "politik okur"u yaratmak! Yazdıklarıyla eyleme geçen, kendisi sürgüne giderken bile onu uğurlayacak his ve düşünce ortaklığına sahip bir okurdur hayali kurulan. Görünüşe göre, bu gerçekleşmiştir de. *Vatan Yahut Silistre*'nin temsilinden sonra halkın galeyana

gelmesi, yönetimle zaten arası açık olan Namık Kemal'in Magosa'ya sürülmesine bir bahane olmuş gibidir. Ahmet Mithat Efendi, *Menfa* ismiyle yayımlanan sürgün anılarında birlikte sürgüne gittikleri Namık Kemal ve arkadaşlarını uğurlamaya gelmek üzere iskelede birikenlerden söz eder:

Meğer derhal İstanbul'dan çıkarılmaklığımız için padişah irade-i seniye şeref-sudur etmiş. Hatta vapur-ı mahsusla teb'idimiz lazım gelir iken hazırda vapur olmadığı için bizi İskenderiye'ye doğru gidecek olan Mısır vapuruna koymağa karar vermişler. Sirkeci iskelesine kadar indik. Yanımızda seyirci olarak birkaç yüz kişi vardı. İskeleye indiğimizde bunun birkaç misli dahi orada beklemekte idi. Arada, birkaç dost çehresi görür idim ki, mevta benzi gibi sapsarı kesilmişlerdi. Bunları görmek dahi bizim şetaretimizi menetmez idi (2013: 97).

Bu ve buna benzer hatıra ve anekdotlardan yola çıkarak, Namık Kemal'in kimi okurlarında bir taraftar psikolojisi yaratmış olduğu dahi söylenebilir. Gerçekten, Namık Kemal'in izler çevresi, onun şiirlerini ve piyeslerini okuyan, izleyen ve sokağa çıkıp slogan atan kişileri de içinde barındırmaktadır. Şair ile okuru arasında bu birleştiriciliği sağlayan en önemli unsur şiirin artık politikaya sıkı sıkıya bağlı hale gelmesidir. Bu bakımdan Namık Kemal'i Türk şiirinin erken bir avangard şairi olarak nitelendirebiliriz. Zira sanatı siyasete ve toplum hayatına dâhil etmek isteyen Avrupalı avangard şairlerin yaptığı gibi Namık Kemal de bir Türk avangard şairi olarak şiiri politik amaçlar için kullanmayı denemiştir. Buna karşın Ziya Paşa ise –Zafername ve bu karakterdeki şiirleri dışarıda tutulursa- şiirlerinin genelinde daha sakin ve olgun bir okur kitlesini önemsemiştir. Eylemden çok tefekküre yatkın bu kitle uzun yıllar boyunca şairin sözlerini birer atasözü gibi mırıldanıp başkalarına ibretlik sözler olarak aktaracaktır.

İncelememizin buraya kadar olan kısmında açıkça görüldüğü üzere, Tanzimat'ın birinci kuşak şairlerinin okura bakışlarında dilde sadeleşme meselesi son derece önem taşımaktadır. “Şinasi'nin makalesinde belirttiği gibi, ‘umum halkın kolayca anlayabileceği’ dil, yenileşme dönemi Türk yazarlarının ve şairlerinin dili olur; başarı nispeti ise yazara ve eserine göre değişerek hikâye, şiir, roman, tiyatro ve makalelerde kendini gösterir.” (Okay, 1988: 307). Ayrıca Tanzimat'ın birinci kuşak şairleri olarak anılan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa aralarında bazı farklar olsa da şiirin temel prensipleri konusunda, özellikle halka açılmak noktasında fikir birliği içerisinde olmuşlardır. Bu şairlerin aradıkları şey daima o büyük kitlenin yani kendilerine asıl

muhatap belledikleri halkın içindedir: “Tanzimat edebiyatının güç kaynağı halktır. Kendisi de geniş bir halk yığınınca seslenerek ona güç vermek ister. Bunun içindir ki, bu edebiyatın en ileri vasfı sanatta yarar ve dilde sadeliktir” (Levend, 2011: 84).

Şiirin yenileşmesi, onun muhatabının da değişmesi anlamına geliyor, oluşturulmaya çalışılan “yeni insan” tipi bu dönem şairlerinin birincil okur tipi olarak öne çıkıyordu. Bu, eylemci, aktif, politik ve tabana yayılmış bir okurdur. Bu okura mutlak sade bir dille hitap edilmeliydi. Bu, onların en başta gelen prensiplerinden biridir. Şinasi ve Namık Kemal söz konusu tutumu bir dereceye kadar gerçekleştirebilmiş, Ziya Paşa ise eski şiir zevkine bağlılığı sebebiyle bu konuda onlardan daha geride kalmıştır.

Tanzimat birinci kuşak şairleri okurla konuşur, ona doğrudan seslenir ama bu sesleniş daha çok bir “öğretmen” ve “baba” edasıyladır. Şairliğin farklı, üstün bir vasf olduğu düşüncesi belirgindir, bu sebeple kendisini okurdan üstün bir mevkide konumlandırır ve okuruna oradan hitap eder. Kendini vatanına ve milletine adanmış, fedakâr bir lider vardır okurun karşısında, bunu en çok Namık Kemal’de görürüz. Ayrıca Namık Kemal, sık sık kullandığı “biz” zamiri sayesinde okuru ile arasında kolektif bir birliktelik de sağlar.

Her üç şair de didaktiktir. Şiiri bir araç olarak görür ve bu görüşünü saklamak gereği de duymazlar. Bu sebeple şiirin kendine ait meselelerinden çok fikirleri iletimde nasıl kullanılacağı üzerinde dururlar. Bu kaygı, beraberinde nicelik beklentisini getirecektir. Şiirin mümkün olduğunca çok sayıda okura hitap etmesini ister ve bunu bir başarı olarak kabul ederler. Şinasi, gazeteciliği kurumsallaştırmasıyla bunun önünü açmış, şiirlerinde de “bililtizam lisan-ı avam üze yazılmıştır” gibi notlarla gazete dilini şiire de ikame etmeye çalışarak kitleye ulaşmanın yollarını aramıştır. Aslında has şiirin böyle yazılmayacağına kendisi de farkında olmasına rağmen eğitimcilik vasfının üstün gelmesiyle bu yolu tercih etmiş görünmektedir. Namık Kemal ile birlikte ‘yeni şiir okuru’nu yetiştirmek için hareket ederler. Bu sebeple, Namık Kemal, edebiyatın ölçütünün geniş kitlelerce beğenilmek olduğunu çeşitli yazı ve mektuplarında vurgulamıştır.

Tanzimat şairlerinin okuru, derinleşme, estetik haz alma ve edebîlik peşinde değil pratik amaçlara şiir vasıtasıyla ulaşma niyetindeki okurdur. Durağan değil aktif, kadercî değil eyleme dönüktür. Klasik şiirinin “arif okur”undaki bilgelik ve derinlik burada bir gereklilik olmaktan çıkmıştır. Yalnız Ziya Paşa’da öbürlerine nazaran divan şiiri

geleneğine bağlılığı sebebiyle Nabi ve Koca Ragıp Paşa'dan gelen hikemî şiir okuruna dönük bir yönelimden söz edilebilir.

Şu bir gerçek ki, Namık Kemal'in okur nezdinde yarattığı kalıcı etkiyi ne Şinasi ne de Ziya Paşa ortaya koyabilmiştir. Bugün Türk okurunun zihninde bir Ziya Paşa portresinden söz edebilmek çok zordur; Şinasi ise şairliğinden çok gazete ve tiyatro alanındaki öncü girişimleriyle hatırlanan bir Tanzimat aydınıdır. Namık Kemal'in onlardan fazla olarak etkili bir şair, romanı, tiyatroyu keşfetmeye ve uygulamaya çalışan bir edebiyatçı olarak hâlâ bilinir olması tesadüf sayılmamalıdır. Yaşadığı yıllarda Türk edebiyatında en güçlü rüzgârı o estirmiştir; bu rüzgâr günümüzde onun şiirlerini okuyanların tüylerini geçmiştaki kadar ürpertmese de coşkun ve atılgan söylemiyle hâlâ bariz bir etki yaratabilecek kudrettedir.

Aslında Şinasi ve Ziya Paşa'nın okurla ilgili görüşleri kısıtlı olduğu için Namık Kemal'in birçok meselede olduğu gibi okur konusunda da tek başına Tanzimat'ın ilk kuşak şiirini temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. O, aynı zamanda aksiyoner karakteriyle de şiire ilgiyi yönlendirebilmiştir. Ali Nihat Tarlan'ın "Bütün gayesi siyasi [...] fikirleri bilhassa şiddet, cezalet ve belagat ile ifade ederek cemiyeti heyecanlandırmak ve sarsmaktır" (1981: 135) dediği Namık Kemal, bu yönleriyle Tanzimat'ın birinci kuşağının okura bakışını özetleyen bir şair olmaktadır. Onunla birlikte, Tanzimat dönemi Osmanlı kültür ve toplum hayatında son derece dışa dönük bir okur portresi yerini alır; biz bu okuru birbiriyle iç içe sayılabilecek üç farklı isimle tanımlayacağız: "Politik", "aktif" ve "kahraman okur". Buna bir de şairlerin eğitime misyonuyla hareket ettiğini göz önünde bulundurarak "öğrenci okur"u da eklemeliyiz.

Öte yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısında yeni devreye giren roman türü, bir yandan da meraklı ve popüler bir okur tipi oluşturmaya başlayacaktır. Tanzimat nesrinin "popüler okur"u ortaya çıkarması şiiri de etkileyerek, bu kuşak şairleri romanlarında, hikâyelerinde ve tiyatrolarında hitap ettiği kitleyi şiir yoluyla da etkilemeye çalışacaktır. Münevvere hitap eden ve bunun dışındaki okurlara görece kapalı olan şiir, Tanzimat'la birlikte siyasallaşırken popülerleşmiş ancak bu değişim asıl etkisini sonradan Recaizade Ekrem ve Ara Nesil şairlerinde göstermeye başlamıştır.

Bundan sonraki bölümde sözü edilen ikinci kuşak şairlerinin okurla ilişkisi üzerinde durulacaktır.

2.2. Retorikten Lirizme, “Kitlesele Okur”dan “Bireysel Okur”a

Tanzimat’ın ilk kuşak şairlerinde belirgin olan halka yönelme çabası takip eden yıllarda aynı hızla devam etmemiş, on dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın ilk senelerinde eser veren ikinci kuşak Tanzimat şairleri Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan ve Muallim Naci’nin eserleriyle şiirin niteliği ve muhatabı da tekrar değişmeye başlamıştır. Bunda yönetici sınıfla bariz bir mücadelenin olmaması, Şinasi ve Namık Kemal’deki slogana kayacak politik söylemlere ihtiyaç duyulmamasının etkisinden de söz edilebilir. Siyasi yönetim değişince edebiyatla siyaset arasındaki ilişki eski fonksiyonunu yitirmiştir. Hamasetin yerini romantik-lirik söylem ele geçirmektedir artık.

Söz konusu şairlerden özellikle Abdülhak Hamit’in şiire daha içe dönük, daha kapalı ve anlaşılması güç kavram ve söyleyişleri taşıması ister istemez şiirin okurunu da farklılaştırmıştır. Recaizade ve Muallim Naci’de sade ve basit söyleyişe sahip şiirlerin varlığından söz edilebilse de Tanzimat’ın ilk kuşak şairlerinin doğrudan halka gitme kaygısı bu dönemde artık birincil bir önem taşımaktan çıkmış, daha sanatlı ve kapalı söyleyiş yeniden ivme kazanmıştır. Bu, bir bakıma şiirin kendi içine dönüşü, lirik şiir karakterinin tekrar başat duruma gelmesidir. Bu kuşak şairlerinin poetika türünde birer ilk örnek sayılabilecek yazılarında da söz konusu durumun kuramsal savunuları dikkati çeker.

Her ne kadar Şinasi, Namık Kemal ve bir dereceye kadar da Ziya Paşa gibi ilk kuşak Tanzimat şairleri yeniliğin öncüsü olarak anılsa da asıl yeniliğin Hamit-Ekrem-Naci üçlüsünde belirginleştiği yolundaki görüşler de vardır ve bunların ilkinde göre çok daha tutarlı olduğu da söylenmelidir. Çünkü bu ikinci kuşak, öncekilere göre çok daha öze yönelik, niteliksel değişimlerin kapısını aralamıştır. Ali Nihat Tarlan, Şinasi’nin kendisinden bir iki asır önce başlayan sadelik temayülünün etkisiyle birtakım dışsal yenilikler getirse de içte bir yenilik taşımadığı görüşündedir (2017: 44). Tarlan, Namık Kemal’in de “kendinden evvel asırlarca süren mahdut hayal âleminin pek dışına çıkama[dığını]” (2017: 44) söyler. Kısacası şiir, aslında halen geleneksel çizgiden belirgin bir kopuş gösterememiştir.

Böyle söyleyerek birinci kuşaktaki Tanzimat şairlerinin şiirde hiçbir yenilik getirmediğini iddia etmiyoruz. Ancak imge dediğimiz şiirin temel harcını oluşturan

hayal mekanizmasında gerçek değişim ikinci kuşakla ortaya çıkmıştır. Yılmaz Daşcıoğlu da bu noktanın altını çizmektedir:

Şiir söz konusu olduğunda özellikle hayal etme biçiminin, imge kurma tarzının belirleyici bir rol oynadığı görülür. Hayal etme biçimi ise doğrudan doğruya şiirsel-özne, nesne, varlık konularındaki bakış açısıyla ilintilendirilmelidir. Bu bakımdan gerçek yeniliği 2. Kuşak şairleri Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit gerçekleştirdi (2010: 251).

Meseleye böyle bakıldığında, Şinasi ve Namık Kemal'in aslında geleneksel şiirin hayal sistemi içinden okura seslenmeyi sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Daşcıoğlu, Namık Kemal'in "Ne Efsunkâr imişsin ah ey didâr-ı hürriyet / Esir-i aşkın olduk, gerçi kurtulduk esaretten" beytinden yola çıkarak burada yeni olanın yalnızca "hürriyet" kavramının yüklendiği politik anlam olduğunu öne sürer. Ona göre, "Bu sözcüğün yerine eski edebiyatın sevgili imgesini sağlayacak herhangi bir sözcük konulsa, beyit tamamen Divan şiirine ait sayılabilir. Onların içerikte yaptıkları yenilik/değişiklik bu kadarla sınırlıdır; mazmunun yerine kavramı geçirmekle" (2010: 251). Tanzimat'ın ilk kuşağı, şiirde hayal edilen nesne veya kavramı farklılaştırırsa da hayal etme biçimi aynı kalmıştır.

Oysa Ekrem ve Hamit'le birlikte geleneksel sistemden kopuş çok daha belirgin hale gelmiştir. Ali Nihat Tarlan'ı izleyerek söylemek gerekirse, modern Türk şiirinde asıl lirik inkılâp Hamit'le başlar (2017: 44). Bu yeni anlayışın en serazat ve öne çıkan ismi Hamit ise de süreci hazırlayan ve ona yol açan şair Ekrem olacaktır.

Edebiyat tarihleri, antolojiler ve hakkındaki diğer yazılarda daha çok *Araba Sevdası* dolayımında Türk romanına kattığı gerçekçi boyut ve Muallim Naci ile giriştikleri eski-yeni kavgaları ile yer bulan **Recaizade Mahmut Ekrem**'in (1847-1914) şiir alanında yazdıklarıyla bugünün okuruna kalıcı nitelikte pek fazla eser bıraktığını söylemek zordur. Ekrem'in Türk şiiri için asıl önemi Servet-i Fünun şiir estetiğini hazırlayan bir şiir ve tarzın sahibi olmasıdır. Servet-i Fünun dendiğinde akla gelen içlilik ve gözyaşı edebiyatı, kaynağını Recaizade Mahmut Ekrem'den almaktadır. Hatta Tanpınar, Servet-i Fünun zümresini oluşturan gençlerin böyle bir edebi mektebin teşekkülünde amil olan Ekrem'i mürşit olarak tanıdıklarını ve kendisine "Üstad-ı Ekrem" unvanı verdiklerini belirtir (2005: 255). Onun yenilikçi yol açışı sadece bundan ibaret değildir. Konu

sınırlarının genişlemesi, nazmın nesre yaklaştırılması, daha selis, rahat ifade biçiminin şiire girmesi Ekrem'in çabalarıyla olmuştur.

Recaizade Ekrem, 1871'den 1916'ya değin toplam yedi şiir kitabı yayımladı: *Nağme-i Seher, Yedigâr-ı Şebab, Zemzeme, Tefekkür, Pejmürde, Nijad Ekrem, Nefrin*. Dil, üslûp ve şekil özellikleri açısından bakıldığında ilk iki kitabının daha çok Divan şiiri tarzına yakın olduğu, diğerlerinde ise yenilikçi unsurların varlığı dikkat çekmektedir. Bahsi geçen kitaplarındaki şiirlere göz atıldığında Ekrem'in okura bakışını beyan ettiği veya dolaylı yoldan zihnindeki okur imgesini ortaya koyduğu herhangi bir ibareye rastlanmamaktadır. Yalnızca "Sitayış" başlıklı şiirinde Ekrem'in şairlik ve şiirin alımlanması meselelerine üstü kapalı da olsa değindiği görülür:

Odur şair ki ta'kid olmaya nazmunda yazdıkca

Tecelli eyleye mazmûnu mecla-yı midâd üzre (1997: 41)

mısralarında şair, anlaşılmaz, meramı belirsiz söz söylenmemesi gerektiğinden bahseder. Şiirin devamındaki

Odur şair ki şiiri etmeye tab'a kelal-iras

Vere gittikçe zevk ü şevk –i diğer izdiyâd üzre (42)

mısralarında ise aynı düşünceyi sürdürerek kişiyi yani okuru yormayan ve ona zevk veren bir şiir anlayışını öne çıkarmaktadır. Şair, şiirin geri kalan bölümünde de aynı bakış açısı üzerinden gereksiz süslemelerle şiiri bulandırmanın yanlış olduğunu söyler. Ancak bu açıklıktan yana olmak veya konuşma dilini şiirde hâkim kılmak anlamına gelmemektedir. Zaten Ekrem'in poetik görüşlerinin tutarlı olduğu da söylenemez. Şiir dilinin ise kimi zaman sade kimi zaman tumturaklı olması okurla ilgili düşünceleri bakımından poetik yazılarındaki çelişkilerin devamı olarak nitelendirilebilir. Dönemine göre ortalama seviyede bir okur, onun bütün şiirlerini eşit derecede anlayamayacaktır.

Recaizade Ekrem'in modern Türk şiirinde iki türlü etkisinden söz edilebilir. Hatırlanacağı gibi, Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerinde romantizm, retorik ve hamaset ile iç içeydi. Amaç, okura birtakım kavramları ve doğruları sunmak ve onu yönlendirmektir. Ekrem ise, hakikatin veya doğruluğun değil "güzel" in peşinde, melankolinin merkeze alındığı romantik-lirik şiirin başlatıcısıdır. Sonradan Fikret'te çocukça bir mızızlanmaya varacak olan bu lirik-duygusallığı Türk şiirine sokan isimlerin başında Ekrem gelmektedir. Onda, Servet-i Fünun şiirinde doruk noktaya çıkacak olan aşırı hassas, kırılğan şair tipinin ilk emareleri görünür: "Bizde 'hastalıklı lirizm' denilen,

içine kapamık, melankolik aşkın ilk örneklerini o verir. Aşktan gelme acıların doğurduğu melal, çoğu şiirlerini sarar, onun bittiği yerde kırıklık, eziklik, hayattan bıkkınlık başlar, birkaç yerde de ölümden söz eder” (Parlatır, 1983: 39). Zira Ekrem’in şiirleri birçok yönüyle kendi yazdığı hikâyesi *Muhsin Bey*’deki gibi aşırı duygusal, marazi derecede hassas, içli ve kırılğan bir şair mizacının yansımasıdır.

Ekrem’in şiirleri öte yandan, günlük hayatta pek de karşılığı olmayan bir duygusallık ve aşk maceralarını konu eder. Bunun sebebi, onun gerçek hayattan ziyade Batılı romanlardan yola çıkarak yazmasıdır. Bir bakıma bu, kendisinin yaşantılamadığı, çevresinde de rastlanmayan aşkların şiiridir. Yapaylığı da buradan gelmektedir. Buna rağmen, Şinasi-Namık Kemal çizgisinde bulunmayan bir lirizm yapay yollardan da olsa tekrar şiire girmiştir.

Bu lirik karakteri sonradan tam olarak *modern-lirik* haline getiremese de bir ölçüde modernleştirecek, marazi duygusallığı da bir dengeye oturtarak sürdürecektir olan şairler başta Ahmet Haşim, ve takip eden kuşaktan da Necip Fazıl ile Cahit Sıtkı olacaktır. Bu isimlerle Cumhuriyet dönemi ve sonrasını da içine alan çok daha derinlikli ve *modern-lirik* tanımına yaklaşan bir şiir damarı oluşacaktır.

Modern-lirik’in ana unsurlarını ortaya koyan isimler arasında Hugo Friedrich’e sık atıf yapılır. Friedrich, 1956’da yayımladığı *Die Struktur der modernen Lyrik* adlı kitabında bu şiirin özellikleri arasında kapalılık, gizemlilik, disonans, kışkırtıcılık, gerilim vb. sayar. Bunların dışında, “Bu şiir liriktir (dramatik karşıtı), ‘insani’ değildir, yalnız ve bungundur, soğuktur (Dionysos yerine Apollo), mantık dışıdır, neredeyse sessizlik düzeyinde mesajsızdır...” (Turan, 1996: 35). Bu ölçüler doğrultusunda bakıldığında, Tanzimat ve özellikle Milli Edebiyat’ta karşımıza çıkan coşumcu, hamasi, dramatik ve söylev niteliği taşıyan şiirlerden sonra *modern-lirik* tanımına pek çok yönüyle uyan şiirler kaleme almış olan Ahmet Haşim, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı çizgisini görürüz.

Bu akımı başlatan Ekrem’in onlara göre çok daha zayıf bir şair olarak kalmasının ve lirizmi modernleştirememesinin başlıca sebepleri ise lügat olarak eski kalması ve dil işçiliğinin yetersizliğidir. İlkiyle alakalı olarak Agâh Sırrı Levend’in tespiti yerindedir. Ekrem’in dilinin eskide kaldığını söyleyen Levend, onun divan dili kullanmasa da kelime ve tamlamalardaki eskiliğinin belirttiği duyguların inceliğini örtecek kadar ağır olduğunu savunur (2011: 96). Dil işçiliği konusunda ise o, Yılmaz Daşcıoğlu’nun altını çizdiği üzere, çoğu zaman duygunun kendisini şiir zannedecek kertede işin zanaat ve

teknik kısmından uzaktır (2014: 78). Bu nokta önemlidir zira Mehmet Kaplan da bir yazısında aynı düşünceden hareketle Ekrem'in, duygunun veya nesnenin kendisini sanat telakki etmek gibi sakat bir anlayışa sahip olduğunun altını çizer ve daha da ilginç, gözyaşı odaklı bu telakkinin onun tesiriyle uzun yıllar şiirde hüküm sürdüğünü ekler:

Göz yaşartıcı şiir, ona göre en güzel şiirdi. Kendisini: *eşk-i çeşmim bir küçük maslak gibi durmaz akar* diye tasvir eden Recaizade, bütün bir nesle ağlama zevki aşlamıştı. Servet-i Fünun edebiyatı, onun gözyaşlarıyla ıslanan bir toprakta çiçek açmıştır. Sanatın esas prensiplerine uymayan bu şiir telakkisini bugün garip buluyoruz; ve bu telakkiye göre yazılan eserler, bizi ağlatacak yerde çok defa güldürüyor (2004: 67).

Ekrem, öyle anlaşılmaktadır ki, ağlamayı bir sanat olarak algılamaktadır. Yılmaz Daşcıoğlu, “Tahassür” şiirinin başında “Ağlamaya kendimde pek istidat görüyordum” diyen ve yine bir şiirinde “Ağlarım ama bilmem niçin bilmem kiminçin ağlarım” mısrasını yazan Ekrem'in bu duygusallığını yalnızca romantizmin Türk şiirine uzanan etkisi olarak görmenin yanlışlığını vurgular. O, okuduğu ve çevirdiği Batılı eserlerden yola çıkarak kendisine ve Türk şiirine bir şairanelik modeli çıkarmıştır. Daşcıoğlu'na göre, “Bu naif durumun oluşmasında Ekrem'in Chateaubriand'dan *Atala* romanını önce Türkçeye çevirmesi, sonra da tiyatroya aktarması ve böylece Tanpınar'ın da işaret ettiği gibi, “saf bir aşk, ümitsiz bir ihtiras ve bir tabiat görüşü örneği getirerek yeni bir şairanenin repertuarını hazırlamış olmasının da payı vardır” (2014: 78).

Aslında Ekrem'in lirik şiirin kendine has unsurlarından zaman zaman da olsa yararlandığını ve bu yönüyle modern bir şiire doğru adım attığını söyleyebilmek mümkündür. Onun bazı şiirlerinde lirik şiirin ayırıcı unsurlarından apostrophe (söz yöneltme) yoluyla kendine bir “muhatap persona” yaratma yoluna gittiğini görürüz. Örneğin “Âriyet Kitap Arasında Bulunmuş Bir Çiçek” şiirinde, öznenin hitabı bir çiçeğe yöneliktir:

*Size lââyık hemen terâvet iken
Ey çiçek sen niçin kadîd oldun?
Mevkiin sînegâh-ı rağbet iken
Şimdi gözden de mi ba'îd oldun?
Kim atan gûşe-i kitâba seni?*

*Düşüren kim bu pîç u tâbe seni?
Nedir ismin? Ne nev'e dâhilsin?
Hangi fikri müfîd idin acaba?
Neye böyle sükûta mâilsin,
Nâtıkan oldu mu rehîn-i fenâ?
Âh pek ziyâde solmuşsun!
Ne çiçeksin bilinmez olmuşsun!” (Kaplan, Enginün, Emil, 1993: 9-10)*

Ali Kurt'a göre, Recaizâde Mahmut Ekrem, burada cansız bir nesne olan çiçeğe hitap ederek onu kişileştirmiş ve şiirin tamamına hâkim olan apostrof sanatını kullanmıştır (2019: 100).

“Apostrophe” yoluyla, gerçek okurdan uzaklaşarak örtülü bir okura, çoğunlukla da kendine dönük bir hitap şeklinin oluşması Türk şiirinde Recaizade Ekrem’le başlamamıştır. Daha önce Namık Kemal’de bu türlü bir hitap şekline örnek sunmuştuk. Ekrem’le aynı kuşakta yer alan Abdülhak Hamit’te ise çok daha fazla sayıda örnekle karşılaşmaktadır. Bunun modernleşmeyle ortaya çıkan yalnızlık olgusuyla doğrudan ilgili olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu bakımdan, Türk şiirini modernleştirmek yolunda asıl etkiyi gerçekleştiren şairlerden biri olan Hamit’te “apostrophe” sanatının örneklerini çokça görmemiz şaşırtıcı değildir.

Nadir anlarda gerçek lirizmi yakalayabilse de Ekrem’in yukarıda belirttiğimiz sebeplerle yüzeysel bir sanat tavrı ortaya koyduğunu, “saf şiir”den uzak düştüğünü belirtmek gerekir. Bu noktada, Ekrem’in şiiri başka bir alana kayar, o alan popüler edebiyattır. Roman ve hikâye türünün gelişmesiyle Osmanlı’da da oluşmaya başlayan “popüler okur”, şiirde aradığını önce Ekrem’de bulmuştur denebilir. Aslında Ekrem’in popülist olmaktan çok aristokrat bir şair olduğu, yaşantısıyla kitlelerin zevk ve duyarlılığından uzak, aristokrat bir çizgide bulunduğu bilinmektedir. Buna karşın, aşağıdaki gibi şiirlerle o ister bilinçli ister farkında olmadan, popüler bir okura seslenmiştir:

*Sonbaharın zevki hoştur
Tut elinden yâri hoştur
Düşünme âlemi boştur
Tut elinden yâri hoştur (2008: 60)*

Bu son derece sade ve basit bir dille yazılmış mısraların alımlayıcısı, roman okuyarak hoşça vakit geçirmek isteyen, kolay olanı hazmetmeye hazır olan “popüler okur”dur. Ekrem, teorik yazılarından ve yaşantısından anladığımız kadarıyla böyle bir okura yönelmek niyetinde olmasa da duygusallığı ve o duygusallığı şiirde iyi yönetememesi sebebiyle ister istemez onların hoşuna gidecek şekilde epeyce şiir yazmıştır. Çünkü duygusallık ya da abartılı duygusallık daima popülizmin ana unsurlarından biri ve geniş kitleleri etkileyebilmekte son derece kullanışlı bir faktördür. Nitekim takip eden yıllarda bu eğilimi daha da belirgin hale getiren Ara Nesil şairleri, örneğin Mehmet Celal popüler edebiyatın yerleşmesinde büyük pay sahibi olmuştur. Ekrem ise gerçekte lirik öznenin peşinde olsa da duyguya fazla ağırlık verdiği ve onu üst düzey bir sanatsal yetkinlikle sunamadığı için popülist çizgide kalmıştır.

Kafiye ve rediflere dayalı olarak son derece basit bir dil ve sade bir üslûpla yazılmış olan bu şiir, edebî niteliği bir tarafa, okur açısından bir zorluk teşkil etmez. Alımlayıcısı “popüler okur”dur ve Eco’nun “ampirik okur”uyla da aynı çizgidedir. Ancak Ekrem’in bütün şiirleri böyle değildir. Okur, şairin şu dizeleriyle karşılaştığında ise kolayca metne intibak edemeyecektir:

Nâ-murâd ol rind-i mahviyetü nişânım kim kazâ

Râh-ı aşkı şu’le-i hesfî-güdâz eyler (Ekrem 1997: 16)

Bu dizeleri yazan kişinin aynı şair olması Ekrem’in dil konusundaki değişkenliğinin kanıtlarından sayılabilir. Bu bakımdan o, söz gelimi Namık Kemal’e göre bu alanda çok daha inişli çıkışlı bir grafik çizmiştir. Tanpınar, onun *Talim-i Edebiyat*’ta belirlediği âli, müzeyyen ve sade üslûbun üçünü de şiirlerinde denediğini savunur. Gerçekten Ekrem, tam bir zevk veya estetik karmaşası içerisinde, farklı üslûpları şiirlerinde kullanmış ancak sağlam bir senteze ulaşamamıştır. Bu sebeple, bir teorisyen olarak Türk edebiyatına ciddi katkılar yapmış olan Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirlerinde nitelikçe zayıf kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla onun teori-pratik açısından tutarlı bir şair olduğu iddia edilemez. Kenan Akyüz bu durumu şöyle ifade eder:

Bu şiir anlayışının kendi eserlerindeki gerçekleşme şekline gelince: ilk gözlem olarak, onun, bu anlayışı başkalarına telkin edebildiği ölçüde kendi eserlerinde gerçekleştirememiş olduğunu belirtmekle başlayabiliriz. Onu, şiirlerinde yer yer bu gerçekleştirmenin gayreti içinde buluruz... Düşünüleni layıkıyla gerçekleştirememek, zaten, bir intikal dönemi olan Tanzimat’ın genel karakteridir (1998: 87).

Sanatsal açıdan yeterince işlenmemiş bir duygululuk hali onun ancak sakil bir gözyaşı edebiyatına varmasına yetebilmiştir. Tanpınar, yazılarında Ekrem'den alaycı bir üslûpla söz eder hatta onun *Araba Sevdası* romanında parodisini yaptığı aşkın şiirini yazdığını söyler. Bu romanda, âşık olduğu hafifmeşrep bir kadına şiirler yazmaya çalışan ama bu konuda yeteneksiz olduğundan ortaya son derece “kitsch” ve özenti birtakım mısralar çıkartabilen züppe genç Bihruz Bey anlatılmaktadır. Bihruz Bey'in, romanın yazıldığı senelerde geçerli bir sosyolojik karşılığının olduğu bilinmektedir. Örneğin Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*'nde bu tipi Tanzimat döneminde Batılılaşmaya çabalayan üst sınıf erkeklerin bir prototipi olarak görür. 19. yüzyıl Türk romanında ironinin en yetkin örneklerinden birini sergilediği bu romanındaki karakterin durumuna düşmüş olmak Ekrem gibi edebiyata kuramsal açıdan önemli katkılar vermiş olan bir şair için tartışılması gereken, farklı yorumlara açık bir durumdur.

Recaizade Mahmut Ekrem şiirleriyle kalıcılık noktasında istediği başarıyı yakalayamamış olsa da *Zemzeme* mukaddimleri, *Takdir-i Elhan*, *Pejmürde* ve *Takrizat*'ı ile şiirin kuramsal tarafına yönelik ciddi bir tartışma ortamı yaratmış ve denebilir ki bu alanda yol açıcı, öncü bir tavır sergilemiştir. Bunlar içinde, *Takdir-i Elhan* bugün de Türk edebiyatında ilk poetik metinlerden biri kabul edilmekte ve bu bakımından önemli bir kaynak teşkil etmektedir. *Talim-i Edebiyat* ise Ekrem'in kuramsal düzeyde edebiyata dair düşüncelerini ve tespitlerini de içeren bir belagat kitabı hüviyeti taşır. Bu kitap, Recaizade Mahmut Ekrem'in en çok tartışılan ve üzerinde fikir ileri sürülen çalışmalarındandır. Gerek edebiyat tanımına bir çerçeve çizilmesi gerekse edebiyatın temel bileşenlerini kavrayabilmek açısından gerçek bir öneme sahip olan eserle Ekrem'in kuramsal olarak bu alanda ciddi bir boşluğu doldurduğu söylenebilir.

Talim-i Edebiyat'tan okura ilişkin çıkarımlar yapmak mümkündür, bunun için öncelikle şairin eserde öne sürdüğü edebiyat ve şiir tanımına, ayrıca eski ve yeni edebiyatı mukayese ederken yaptığı tespitlere bakmamız gerekir.

Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ta öne sürdüğü edebiyata dair görüşler büyük oranda Namık Kemal'in görüşleriyle paralellik taşır. Öte yandan, bu paralellik eserin bütününde de göze çarpmaktadır. Kâzım Yetiş, Namık Kemal'deki bilhassa hakikat ve tabiata uygunluk fikrinin *Talim-i Edebiyat*'ın bütün konularında kendisini hissettiren bir prensip olduğu görüşündedir (1996: 126). Bu gözle bakıldığında, kitabın “Hatime” bölümünde lisanla ilgili öne sürülen fikirler, şairin özellikle yeni bir lisan ihtiyacından söz etmesi, daha sonra eski edebiyatın anlaşılabilirliği konusundaki eleştirileri ve “tarz-ı

cedîd'e uygun bir kitap hazırlama fikrini dayandırdığı gerekçeler halkın pek çok kesiminde rağbet gören yeni edebiyatı anlamak ve anlatmak noktasında Namık Kemal'in fikirleriyle hemen hemen aynı çizgidedir.

Vakıa beş on seneden beri yazılagelmiş birtakım şeyler vardır ki, daha rüşdiye mekteplerinde tahsil ile uğraşan çocuklara varıncaya kadar, herkes rağbet ediyor, lezzetle okuyor, hakkıyla müstefid oluyor. Bir şeyin ki mütaleasından umum hem mütelezziz hem de müstefid olur haddizatında güzel olması iktiza eder (Yetiş, 1996: 130).

Bu pasajda öne çıkan, çocuk-yetişkin herkesin anlayabileceği, zevk alacağı ve yararlanacağı bir şiir yazma düşüncesi tamamen faydacılık prensipleri doğrultusunda Namık Kemal'in görüşleriyle paralellik arz eder. Aşağıda, özellikle *Takdir-i Elhan*'da şairin bu görüşünden farklı bir yolda düşündüğünü göreceğiz. Ayrıca, Ekrem'in "mananın derhal ve kolayca anlaşılması" (Yetiş, 1996: 210) olarak tarif ettiği "vuzuh" bahsinde de şiirin açık ve tabii olması açısından yine Şinasi-Namık Kemal, Ziya Paşa çizgisinde olduğu söylenebilir.

Recaizade Ekrem, sade, âli ve müzeyyen olmak üzere üç sınıfa ayırdığı üslûp konusuna da Türk şiirinde kuramsal olarak ilk kez eğilen şairdir. Bu bölümde şairin yüce bir fikrin sade bir dille ifade edilebileceği görüşü önemlidir: "Maharet-i edebiyeye malik olanlar bir fikr-i âliyi üslub-ı âli ile nasıl güzel tasvir ederse üslub-ı sade ile de yine öyle güzel beyan eder" (Yetiş, 1996: 224). Şair, aynı iddiayı *Takrizat*'ında yer alan "Tebessüm İçin" başlıklı yazısında da ifade eder: "Lafzan sade olan bir eserin fikren de sade olması iktiza etmeyeceği ise malumdur" (1997: 207). Bu düşünce ister istemez akıllara "sehl-i mümteni"yi getirecektir. İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*'nde "sehl-i mümteni" şöyle açıklanır: "Kolay ve sade görüldüğü halde söylenmesi zor olan söz" (1999: 346). Mine Mengi ise, *İslam Ansiklopedisi*'nde "sehl-i mümteni"yi açıklarken Fuad Köprülü'nün "Kolay ve özlü bir anlatımla halkın anlayabileceği ibâre ve ifadeler ortaya konmalıdır; bu tür eserlere sehl-i mümteni denilebilir" şeklindeki tespitinden yola çıkarak bu tanımda çoğunluk tarafından anlaşılma özelliğinin ön plana çıkartıldığını belirtir. (321) Ekrem, dolayısıyla bir şiirin "sehl-i mümteni" tarzında yazılabileceğini ve bunun da şiirin üstün bir formu olduğunu dolaylı yoldan ifade etmek istemiştir.

Ekrem'in "sehl-i mümteni"ye önem vermesi onun, şiirin alt seviyedeki okura da bir şeyler söyleyebilmesi ancak bunu yaparken içerdiği yüksek duygu ve düşüncelerden ödün vermemesi düşüncesinde olduğunu göstermektedir. Yunus Emre'nin birçok şiirinde olduğu gibi, yüksek felsefi yoğunluktaki şiirsel sözler bu yolla belki herkes tarafından tam olarak anlaşılacak fakat en azından lâfzen okuru yadırgatmayacağı için şiir ile muhatabı arasındaki mesafenin artmasına mani olacaktır. Bu yöntem, dili sade ve anlaşılır kılarken yalnızca okurun seviyesine inmeyi değil okuru zihnen geliştirmeyi de amaçlar.

Genel olarak *Talim-i Edebiyat*'ta öne sürdüğü görüşlerde Ekrem'in öngördüğü yeni edebiyat, eskisinden bilhassa akla ve tabiata uygunluk noktasında ayrılmaktadır. Yazar, aslında edebiyat okurunun da bu sebeple farklılaştığını ima etmektedir. Öte yandan, Ekrem, bu eserinde manayı lafzın önünde görmek suretiyle de eski edebiyata aykırı bir tutum sergiler. Onun şiirdeki önceliği halkın nazarında daha kabul edilebilir ve anlaşılır olan, derli toplu bir anlamdır. Konunun bu ciheti ileride yeniden, özellikle Ahmet Haşim ve Orhan Veli'nin görüşleriyle mukayese edilerek irdelenecektir. Şimdilik, Ekrem'in manayı ilk sıraya koyarak "Şiir manaya değil lafza ıtlak olunur" diyen Namık Kemal'le bu noktada ters düşer gibi görünse de aslında aynı düşünceyi farklı yoldan ifade ettiğini söylemek gerekir.

Ekrem'in bir başka poetik yazılar bütünü olan *Pejmürde*'de yer alan "Gül-Bülbül" başlıklı yazısında "şiirde hakikat" bahsinde söylediklerinin *Talim-i Edebiyat*'ta ileri sürdüğü görüşlerle tamamen farklı olduğu dikkati çeker. Burada şiirin hakikatten bağımsız olarak hüküm sürdüğünü ifade eden şairin görüşlerinden bir kısmı şöyledir:

...Bir kere her şiirde hakikate mutabakat niçin aransın? Şiir hayalât ile kaimdir. Hayal ile hakikat her zaman birleşebilir mi? Hikmet ve hakikat beyan eder manzumatın da vücudu münker değildir. Lakin benim fikrimce bunlar her türlü güftar ve asar-ı beşerin fevkinde olmakla beraber şiir sayılmazlar. Ta'bir-i diğerle şiir hakikat mertebesine her vakit yetişemez. Ancak şiiriyet dairesinden harice çıkmamakla pek bahtiyardır. Hakikat faidelidir... metindir. Şiirin medar-ı münferidi olan hayal ise bî-faide olsa bile ekseriyet için pek dil-nişin gelir. Öyle olmasaydı dünyada şiir vücut bulmaz ve hatta hilkat-i âlemden beri şiirin hüküm sürmediği bir zaman ve mekân göstermek kabil olurdu (2014: 139).

Görüldüğü gibi, burada şair önceki iddialarının aksine, şiiri hakikat-mantık dairesinin dışında konumlandırarak bu ayrıcalığın şiirin asli unsurlarından biri olduğunu da ileri sürmektedir. Burada da şiirin kendi gerçekliğine sahip bir özerk alan olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır. Bu görüşleriyle Ekrem, Fransız sembolistleriyle aynı doğrultudadır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Takdir-i Elhan* adıyla neşredilen, Menemenlizade Tahir'e yazdığı uzun bir mektubu içeren yazısı edebiyatın genel sorunları ve şiirin nasıl olması gerektiği konusunda şairin ilkelerini ve genel bakışını sergilemesi açısından son derece önemlidir. Dikkati çeken noktalardan biri şudur ki, *Takdir-i Elhan*'da ileri sürülen görüşlerin pek çoğu, bir anlamda Namık Kemal'in şiire ilişkin görüşlerinin eleştirisi veya onların tekzip edilmiş hali gibidir. Bilindiği gibi, Namık Kemal eski edebiyatı en fazla akla ve mantığa aykırılığı noktasından, yani rasyonalite dışı olması açısından eleştirmekteydi. Buna karşılık, Ekrem'in, bu yazısında tam tersi bir bakış açısıyla konuya yaklaştığını görürüz. "Edebiyatta mantık iltizam olunmaz" diyen Ekrem, bunun gerekçesini şöyle açıklar:

...Çünkü maksad-ı edebiyat fikir ve hiss ve hayalce olan mehasin bedâyi'i meydân-ı zuhura çıkarmaktır. Bu maksad husûl bulurken yazılan şeylerde mantıka mutabakat olup olmadığını aramak-kimi imla bilmeden kimi ma'nâ anlamadan mesâil-i edebiyeye karışmak... temyiz-i âsâr ve eş'âra kalkışmak cür'et-i câhilânesini izhardan çekinmeyen nevvûhur tenkitçilerden başka- kimsenin hatırına bile gelmez (2008: 66).

Şairin, Namık Kemal'in savunduğu, edebiyatın mantığa dayalı olması zaruretine karşı çıkması onun okur olarak da bu rasyonalite dışında bir kavrayışa sahip olmayanları dışarıda tuttuğu ya da onları öncelik sıralamasında daha gerilerde tuttuğu anlamına gelmektedir. Buradan, müphem, muğlâk ya da divan edebiyatında olduğu gibi mantık harici veya sembollerle örülü ifadeleri kavrayabilecek okurların, yani "arif okur" ve "örnek okur"un Ekrem'in gözünde birincil önem taşıdığı sonucu çıkmaktadır. Nitekim *Takdir-i Elhan*'ın "Şiir resim gibidir" cümlesiyle başlayan şu pasajı söz konusu düşünceyi daha net ifade etmektedir:

Şiir resim gibidir: Mesela arz ettiği manzara bir şeb-i mehtaba dair iken her cihetini gündüz gibi ıyan ve parlak gösterir bir levha-i tasvir –tabiata mugayir olduğu için dekâyık- şinasân-ı sanayi nazarında nasıl makbul sayılamazsa, faraza kediden köpekten korkup da validesine dehalet için

haykırmaya başlayan üç yaşında bir sabiye seksen yaşında bir mustalihin bile birdenbire bulup söyleyemeyeceği yolda birtakım gevezelikler ettiren bir manzume dahi –hakikate münafi olduğu için-nefâyis-perveran-ı edeb yanında şayeste-i nazar görülemez (2008: 65).

Bu satırlarda, Ekrem'deki okur algısının yansımalarını görebilmek mümkündür. O, okurun kendi idrak ve sezgisiyle metne yaklaştığı, şairin ise bunu bilerek yalnızca söylenmesi gerektiği kadar söylediği bir iletişim tasavvur etmektedir. Okur, burada Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerinin düşündüğü gibi fiziksel ve politik bir eylemden ziyade, zihinsel ve duygusal bir faaliyete sevk edilmektedir. Dahası, burada Türk şiirinde daha önce rastlanmayan bir müphemiyet devreye girer. Ali İhsan Kolcu, *Recaizade Mahmut Ekrem'in Poetikası* adlı incelemesinde, bu bölümden yola çıkarak Ekrem'in gizemli, yarı karanlık ve okurun zihni çabasıyla tamamlanacak bir şiirden yana olduğu görüşünü savunur:

Bir resmin işlediği temayı bütün çıplaklığıyla ortaya koymasının beklenmemesi gibi şiirin de işlediği konuyu ayan beyan ortaya dökmemesi beklenir. Ekrem bununla şiirin bir yanının daima müphem ve gizemli olması gerektiğini söyler. [...] Zira ay ışığı demek olan mehtapta da bir yarı karanlık, gizemli ve müphem bir yan vardır. Onların görülmesi seyirci ya da okuyucunun idrak ve algısına bırakılır. Bir bakıma seyircinin o müphem bırakılan kısımları tamamlaması beklenir (2009: 24).

İleride Ahmet Haşim'de daha da kapsamlı olarak dile getirildiğini göreceğimiz bu görüşler ayırt edileceği gibi hiç de Şinasi-Namık Kemal mektebinin şiir anlayışlarına uyan görüşler değildir. Şiirinin anlaşılması için okurdan bir çaba bekleyen şair profildir bu ve modern Türk şiirinin modernliğiyle özdeşleşmiş Şinasi ve Namık Kemal'den çok farklı bir boyutta konumlandırır kendini. Şinasi ve Namık Kemal, gerek teoride gerekse uygulamada Umberto Eco'nun “ampirik okur” tasnifine benzetilebilecek, “kitlesele” ve “politik” okura yönelmiştir. Böyle bir okurun anlayabileceği bir dil tasarrufuyla yazmış, şiirde karanlık, belirsiz imge ve ibarelere yer vermeyi asla tercih etmemişlerdi. Onların eserlerinde okura her şey hazır olarak sunuluyor ve böylece ona kimi gerçekler ve değerler aşılınmaya çalışılıyordu. Ekrem ise teorik yazılarında bu düşüncüyü kendi şiir anlayışına uygun bulmayarak okura bir anlamda ‘vazife yükleyen’ bir şiiri geliştirmek yolunu tercih etmiştir. Bu, Iser'in “Örtük okur”u veya Eco'nun “Örnek okur”una daha

uygun bir okur tipidir. Ekrem'in idrak ve algı seviyesi yüksek bir okura seslenmesi, öncekilerin aksine, metnin anlaşılması için okurda birtakım ön hazırlıklar ve yeterlilikler aradığını gösterir. Aynı şekilde, Gadamer'in Hermeneutik kuramında olduğu gibi, metnin tamamlanmasında okurun bir çeşit işbirliği ve yorum gücü de Ekrem'in şiirinde önem taşımaktadır. Her durumda, Ekrem'in okurla kurduğu iletişim ve ondan beklentisi önceki neslin şairlerine göre artık farklılaşmıştır.

Takdir-i Elhan'daki görüşleriyle üstatları Şinasi ve Namık Kemal'den ayrı bir poetik yolda yürümeye başlayan Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ta Namık Kemal'le böyle bir ayrılığa düşmediği göz önünde bulundurulursa her iki metin arasında bir tutarsızlık olduğu söylenebilir. Aslında bu tutarsızlık *Talim-i Edebiyat* ile diğer bütün yazıları arasında söz konusudur; çünkü *Talim-i Edebiyat* dışındaki poetik yazıları birbirleriyle aynı çizgide buluşan görüşler içermektedir.

Bununla beraber, Ekrem, şairin söylediği her ne olursa olsun mutlaka dünya ile bir ilintisinin bulunacağını da ileri sürer ki bu aynı zamanda divan edebiyatına yönelik eleştirilerin de bir cevabı gibidir:

Şairlerin söyleyeceği sözler ne kadar 'âli olursa olsun yine elbette bu cihân içindeki ba'zı eşya ve ahvâle ve nihayet o eşya ve ahvâlin mâ-fevka't-tabî'a mükemmeliyetini müştâkane tahayyülden ibaret olan ideal'e dâ'ir olmayacak mı? Öyle olduğu halde şairler şi'r söylemek için niçin dünyayı unutsunlar? Dünyadan hariç olan şiirler ne gibi şeylerden bahs edecekler? (Ekrem, 2008: 81).

Şairin bu sözleri, şiirde mantık ve akla uygunluk arayanların aslında sözü edilen ürünün bir edebiyat eseri olduğunu göz ardı ettiği gerçeğini vurgulamaktadır. Edebiyatın kendine ait bir dünyası veya gerçekliği olduğu, bunun da hiçbir surette yaşadığımız maddi dünyadan tamamen soyutlanamayacağını ifade eden Ekrem'in arka planda söylemek istediği bir anlamda edebiyatın ve tabii şiirin dokunulmazlığıdır. Onun şiiri güzellikle eş değer tutması da aynı düşünceni bir tezahürüdür. Ekrem, güzelliği, kapsamı daraltarak söylenecek olursa, şiirdeki kelimelerin güzelliğini ön planda tutar. Şiirde birinci ölçünün güzel söz söylemek olduğu iddiasını güder. Dolayısıyla fayda prensibi onun için ne Şinasi'de ne de Namık Kemal'de olduğu kadar önem taşımaktadır. Nitekim şu satırlarda söz konusu görüşünü açıkça ifade etmiştir:

Edebiyatın gayesi terbiye-i efkar.. tasfiye-i vicdan.. tehzeb-i ahlak... tenvir-i ezhan olduğu münker değildir. Lakin bir şair şiirini ahlak dersi vermek için söylemez. Emeli şevk-i muhabbete ve letaif-i tabiata vesaireye müteallik sânihât-ı kalbiyye ve hayalat-ı ulviyyesini mümkün olduğu kadar latif ve rengin.. zarif ve metin bir surette arz ve tasvir etmeğe münhasırdır. Bu sırada mukayyed olacağı bir şey var ise o da ahlak-ı umumiyyeye taarruz edebilecek perdebirunluklardan tebaüd etmektir (2008: 67).

Bütün bu görüşleriyle Şinasi'nin ve Namık Kemal'in okura bakışından farklı bir tutum sergilediği açıkça belli olan Ekrem'in ayrıca niceliksel açıdan okura biçtiği değer de yine onlardan farklıdır. Namık Kemal bahsinde, şairin bir mektubunda söylediklerinden hareketle, halk nezdinde daha çok kişiye ulaşmayı şiirde bir başarı olarak kabul ettiğini ve bununla da kendisine bir övünme payı çıkardığını görmüştük. Okur sayısındaki artışın şairin dil konusundaki tutumuna bağlı olduğu bir gerçektir ve bu konuda Şinasi ile Namık Kemal'in hem kuramsal hem de pratik düzeyde yaptıklarını yukarıda tartışmıştık. Recaizade'ye gelindiğinde ise nicelik kaygısının yerine şiirin kendi iç sorunlarının geçtiğini ve daha fazla sayıda okura ulaşma amacının, varsa bile, geri planda kaldığı anlaşılmaktadır. *Takdir-i Elhan*'da, şairin halk tarafından rağbet gören şiire şüpheyle yaklaştığını ve hatta bunların şairlerine de müstehzi dokundurmalarda bulunduğunu görmekteyiz. Şiir diye kabul edilen kafiyesi sakat, ritmi bozuk, yanlışlıklarla dolu sözlerin itibar görmesine Ekrem şöyle itiraz eder:

Acaba bu mebhasta denebilir mi ki: “O türlü güft ü gûlara da şiir diye rağbet gösterenler yok değil bilakis pek çoktur.” Şayed bize böyle bir şey söylenecek olursa biz de deriz ki: Evet! Köprü başında halkı taciz eder feryatlarla ilan olunan Haydar Paşa destanının Ragıp Paşa divanından daha çok satıldığını biliriz. Destanı okuyanlar ne makule adamlar.. divanı mütalaa edenler ne türlü zatlar olduğu da malumdur. Ancak her çok sivrilen şey iyi mi olmak lazım gelir? (2008: 87).

Çok okunan şairleri çığırkanlıkla bir tutan bu alay, Ekrem'in piyasa işi şiirler yazıp kısa süreli de olsa ün kazanan şairlere keskin bir hicvidir ve aynı zamanda onun şiire bakışını, şiir-okur ilişkisini ne düzeyde alımladığını da açıkça ortaya koyar. O, bir süreliğine rağbet görüp daha sonra kalıcı olamayan şiirler yazmanın hem şair hem de

okur açısından kolay olduğunu ancak gerçek şiirin buralarda aranmayacağını ima etmektedir.

Burada şu soru sorulabilir: “Şiire ve şiir okuruna yaklaşım tarzı açısından Ekrem’i Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa mektebinden ayıran nokta nedir?” Bu soruya Kenan Akyüz’ün şu cümleleri oldukça açıklayıcı bir cevap sunabilir: “Dile sadece ‘kolay anlaşılma’ düşüncesi ile değil, aynı zamanda bir sanat kaygısıyla bakan; onu sanatın ölçüleriyle ele almaya çalışan, şiirin dilinde normal konuşma dilindekilerden daha başka özellikler arayan ilk şahsiyet Ekrem’dir” (2014: 83). Hatırlanacak olursa, Şinasi mektebi, dil konusunda bir farklılaşmaya gitmiş ve şiirdeki yenileşmeyi “konuşma dili”ni şiir dilinin yerine ikame ederek gerçekleştirmişti. Ekrem ise buna karşıdır. Ona göre şiir *özzerk* bir dil üzerine inşa edilmelidir. Bu sebeple birinci öncelik okura yaklaşmak değil kendi özgün sanatını ortaya koyabilmektir. Ekrem, bunu da daha çok süslü üslûba yer vererek yapmıştır. Bu bakımdan, şiirin bir fikri ifade etmenin aracı ve okurun doğrudan faydalanacağı bir ürün olarak görme yaklaşımının Ekrem’le değişmesi söz konusudur. O, bu konuda bir yol açıcı konumundadır: “Kendisinden öncekiler edebiyata sosyal ve faydacı bir açıdan baktıkları halde Ekrem onu vasıtalıktan çıkarıp gayeleştirmenin peşindedir” (Akyüz, 2014: 84).

Kısacası, Ekrem’le Tanzimat kuşağının şiire bakışı farklılaşmaya başlamış ve bu farklılık doğal olarak okur düzeyinde de yansımaları bulmuştur. O, okurlarına bir kütle olarak bakmaz, onları yönlendirilmeye muhtaç yığınlar olarak düşünmez. Bunun yerine duygusallığa meyilli, eylemci değil durağan ve “bireysel” bir okur kurgulamaktadır. Bu okur tipine “duygusal okur” diyebiliriz. Şiirinde “Ağlarım ama bilmem niçin kimin için ağlarım” diyen şairin okuru harekete geçirmek yahut yönlendirmek gibi bir gayesi yoktur; sadece düşünmeye sevk eder, hüzünlendirir ve kendisiyle bir duygu ortaklığı yaşatmak ister.

Ekrem’in şiir okurunda bir dönüşüm yarattığında şüphe yoktur; bu dönüşüm alışıldık hayal sisteminin ters yüz edilmesiyle gerçekleşmiştir. Şinasi ve Namık Kemal gibi ilk kuşak Tanzimatçıları klasik şiirdeki mazmunları hak, hürriyet vb. kavramlarla değiştirmekle yetinip aslında geleneği büyük ölçüde sürdürmekteyken Ekrem çok daha temelli bir değişimin kapılarını zorlar. Klasik şiirdeki mazmun estetiğine alışmış olan okur şimdi başka bir sistematik karşısında, hayal etme biçimini değiştirmek durumundadır. Şinasi-Namık Kemal çizgisi okurda eyleme ve aksiyona dönük bir tepki yaratmaya çalışırken Ekrem ve az sonra göreceğimiz gibi Hamit, okuru daha derinlikli,

hayal ve düşünme sistemiyle ilgili bir yaklaşım farklılığına zorlamaktadır. Bunun okurda sansasyonel bir dönüşüme yol açtığını söyleyebiliriz.

Hareketin devamını şiirleriyle Ekrem'den çok daha büyük yankı uyandıran Abdülhak Hamit'te buluruz. Böylece okura bakış noktasında birbirleriyle müsavi ilk kuşak Tanzimat şairlerinin karşısına onlardan farklı bir çizgiyi artık iyiden iyiye yerleştiren ikinci kuşak Tanzimat şairleri çıkmaktadır. Bu, lirizmin retoriğe karşı tekrar üstün gelmesidir. Ekrem, her ne kadar şiiri salt duygululuk hali gibi görmüş olsa da kendinden önceki neslin neredeyse sifira indirdiği lirizmi tekrar canlandırabilmişti. Abdülhak Hamit, ondan çok daha serazat ve deneyci mizacıyla, şiirde lirik karakteri tekrar baskın duruma getirirken okura da yeni bir pencere açmaktadır.

Döneminde “Şair-i azam” unvanıyla tanınan **Abdülhak Hamit Tarhan** (1852-1937), gerek şiirleri gerekse diğer türlerdeki eserleriyle Türk edebiyatının yenilikçi isimleri arasında en başta gelenlerden biridir. Hiçbir zaman Recaizade Ekrem kadar sistemli olmasa da Türk şiiri onunla yeni bir mecraya açılma noktasında büyük bir ivme kazanmıştır. Hamit'in yeniliğini tabiat, Tanrı, ölüm gibi temleri genişleterek başlı başına şiirin mevzusu haline getirmesi ve bunları yaparken de yeni, alışılmadık imgeler kullanmasında bulan eleştirmenler öte yandan ondaki zafiyetler açısından ise en çok sanat işçiliğindeki boş vermişliğinden, zayıflığından söz eder. Dikkatle okunduğunda şairin bu konuda gerçekten savruk ve özensiz olduğu fark edilmektedir. Üstelik o, birtakım imajları karşılamak üzere daha önce duyulmamış sözcükleri ve terkipleri de şiirine katar ki bunların çoğunun “kolektif okur” tarafından anlaşılması mümkün değildir. Dilbilimsel incelemede “sapmalar” başlığı altında değerlendirilen ve şiiri diğer sanatlardan ayıran bir unsur olarak kabul edilen bu tarz kullanımlar Hamit'in şiirinde belirleyici bir role sahiptir.

Gündüz Akıncı, Hamit'in sanatını ele aldığı doktora tezinde şairin *Sahra* isimli kitabından rastgele bir dördlük seçerek onda mısralarının kafiyelerinden başka her şeyin eski olduğunu, Divan oyunları ve benzetmelerini kullandığını ve daha da önemlisi yirmi kelimedenden ancak dördünün Türkçe olduğunu söyler (1954: 88). Yazar, daha da ileri giderek, Hamit'in *Makber* kitabından yola çıkmak suretiyle, buradaki kimi mısraların otuz yıl sonra ancak edebiyat fakültelerinin edebiyat bölümü talebelerince bir manası olabileceğini, bunların “Türkçenin mısraları” olmadığını dahi ileri sürer (146). Akıncı'nın biraz abartılı olmakla beraber, görüşlerindeki kısmen haklılık payı inkâr edilemez. Bu durum ister istemez onun şiirlerinde bir nakısa yaratacak, anlamsal

boşluklar ve muğlak ifadeleri beraberinde getirecektir. Bu tarz bir şiirin herkes tarafından anlaşılması elbette beklenemez.

Hamit'in şiir dili çoğu zaman tutarsız ve son derecede savruktur. Bu durumun okur için başlı başına bir zorluk teşkil ettiği ortadadır. "Hamit, devrinde ne kadar anlaşılıyordu?" sorusunun cevabı kolayca verilemez. Hamit, hiç şüphesiz ki yaratıcı kuvveti çok yüksek bir şairdi. Buna rağmen kullandığı dil ve sözcük seçimi konusunda kararlı olmaması yönünden çok eleştirilmiştir. Bu kararsızlığın sebeplerine yakından bakmakta yarar görüyoruz.

Hamit'in şiirlerinde zaman zaman dostça bir konuşma üslûbu, okuru bir arkadaş gibi görerek onunla dertleşme ki takip eden dönemde Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'in şiirlerinde bu özellik çok daha belirgin hale gelecektir, okurla kurulan bir samimiyet fark edilir. Söz gelimi, , "Makber"de geçen şu dizelerde başına gelen işlerden okura dert yandığı görülür:

*Allah işini gör ey birader,
Etmez mi bu iş beni mükeddder (1997: 25)*

Şiirde okura yönelik bu tarz seslenmelere başvurulması Hamit'ten önce Ekrem'de de rastladığımız bir okura yakınlaşma göstergesidir. Öznenin şiire girmesi şiirde hasbihal edasının yolunu açmış, daha sonra bunun üzerinden diyaloga dayalı bir teatral dil de oluşmaya başlamıştır. Şiirde "mimetik" yöntemin kullanılması demek olan bu tarz Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif ile birlikte daha belirgin hale gelecektir. Öte yandan, şiir üzerinden okurla senli benli konuşmaya başlayan Ekrem ve Hamit, Şinasi mektebinin aksine okuru bir talebe gibi de görmeyip onunla daha denk bir seviyede, samimi bir dille konuşmanın yolunu açmışlardır. Şiirsel özne artık yüksek bir makamdan okura ders veren bir hoca veya baba değil, aynı zamanda onunla dertleşebilen samimi bir kişidir. Fakat bu hasbihal edası ve samimiyet Hamit'in bütün şiirleri için geçerli değildir, bu sebeple onun okur algısını tespit etmek için bir anahtar işlevi gördüğünü söyleyemeyiz. Hamit, çağdaşı Ekrem'le birlikte lirik şiiri sürdürerek yine tıpkı Ekrem gibi, okurun karşısına yeni bir hayal sistemiyle çıkmıştır. Hamit'in tasavvur ettiği okur, bu değişime ayak uydurabilecek, yeni okur olmalıdır.

Hamit, *Sahra* adlı şiir kitabının kısa ithaf bölümünde bu kitabı "Muhakeme-i yârana arz olunmak üzere" (1991: 42) yayımladığını söyleyerek bir ölçüde eserinin muhatabını ve kendisiyle yakınlığını açıklamış olur. Bu, aynı zamanda okura verilen bir mesajdır.

Şinasi, bazı şiirlerinin başına nasıl sade dille yazıldığı ibaresini koyarak hedeflediği okuru ortaya koymuşsa Hamit de ona benzer bir gerekçeyle şiirin alıcısını tayin etmek ister. “Yâran” kelimesi Farsça kökenli olup “dostlar” anlamına gelmektedir (www.tdk.gov.tr) . “Muhakeme-i yârân”a yazılan şiir ister istemez bir mahremiyeti, tıpkı mektupta olduğu gibi yalnızca yazan ve okuyan arasında geçerli birtakım şifreleri barındıran bir tür özel dile sahiptir. Böyle bir dili herkesin anlaması beklenemez. Hamit, söz konusu ithafla hem bu gizliliği ve paydaşlığı öne çıkarır hem de –Makber ön sözünde olduğu gibi- şiirini “alımlama”sını beklediği okur kesimini açıkça ortaya koyar. Şairin bu tür ithaflarından yola çıkıldığında onun, şiirlerini kendi dostlarının beğenisine sunduğu akla gelmektedir. Başka bir açıdan ise şairin potansiyel okurlarına bir dost nazarıyla baktığını söyleyebiliriz. Onu anlayabilecek, empati kurabilecek okur, şair için dost vasfını kazanabilmektedir. Gördüğü yerleri, yaşadığı olayları, hatıra ve hayallerini bu tip bir okurla paylaşan bir öznenin sesini duyarız onun şiirlerinde. Ancak bu özne de sonuçta bir anlatıcıdır ve bir tür anekdot niteliği taşıyan kurgusal yapı onun şiirinin genel karakteristiklerindedir. Bunlarda kimi zaman okura konuşma dili edasıyla seslendiği fark edilir. Söz gelimi, *Belde*'de

Sen de sevdinse birader bil ki encâmın yaman

Gönlünü zaptet karışmam sonra bulmazsın aman (1991:124);

Vâlidem'de

Oku bir müselmansan ey kar'i,

Birine Fatiha bu annelerin...

Gel vatandaş fakat gücenme bana

Gel biraz senli benli söyleşelim (1997: 211)

vb. mısralar onun okurla konuşma tekniğini kullandığı şiirlerine örnek gösterilebilir. Bu tür şiirlerinde okurla bir yakınlık kurulmaya çalışıldığı aşikârdır. Yukarıda da değindiğimiz gibi, Hamit'in böyle bir üslûpla okurla arasındaki mesafeyi, yani “estetik uzaklık”ı azaltmak istediği düşünülebilir. Buradan doğacak samimiyet havasının okur tarafında olumlu bir izlenim doğuracağı, eserle okur arasındaki mesafenin azalacağı açıktır. Dolayısıyla, yukarıda sözünü ettiğimiz ithaftan hareket ederek onun sadece gerçek hayattaki dostlarına yönelik yazdığını söylemek, bu türlü bir sınırlamaya gitmek doğru olmaz. Şair bir kurgu oyunu yapmakta, birinci bölümde değindiğimiz üzere, “poetic persona”nın ardından okura seslenirken o okuru da kurgulamaktadır. Böyle

bakıldığında, onun okuru hem dostları hem de şiiriyle bir yakınlık kurabilen herkeştir, demek mümkün olacaktır. Elbette onun gerçek hayattaki dostlarını ait olduğu edebî çevrenin dışında değerlendirmek zordur. Bu bakımdan, ait olduğu çevreye romantik mizacının da etkisiyle kendi hayatı ve eseri arasındaki paralelliği ya da uyumu sergilemektedir diyebiliriz.

Okurla söyleşmek isteyen şair, kendisiyle böyle bir diyaloga girebilecek okuru aslında yine kendisi belirlemektedir. Namık Kemal nasıl ki “biz” diliyle okurunu bir davanın savunucusu olarak görüyor ve kendisiyle aynı safta konumlandırıyorsa Hamit de “sen” diliyle kendi hissiyatını paylaşabilecek okuru yani bir “muhatap persona”yı kurguluyor. Kendisiyle söyleşebilecek okur ilk bakışta halkın tabanına yayılmış “kitlesele okur” olarak anlaşılabilir. Ne var ki bu seslenmelerin çok az yerde karşımıza çıkması bu okur tipinin Hamit için birincil önemde olmadığını göstermektedir. Bunun yanına bir de dil ve sözcük tasarrufundan kaynaklanan uzaklığı eklememiz gerekecektir. “Hamit, hangi okur için yazmaktadır?” sorusunun cevabı böylece daha belirsiz bir hal almaktadır.

Hamit’in şiirinde kullandığı çetrefil dil, seleflerinin yani ilk kuşak Tanzimat şairlerinin aksine onun halkla temasını sınırlayan en önemli sebeptir. Bu, azımsanmayacak sayıda şiirinde ortaya çıkıveren karışık, sanatlı ve anlamı kolay ele vermeyen bir dildir. Rauf Mutluay, onun

Neşreder nefh-i subh ile reyhan

Zülf-i müşkin-i dūş-i nâzında

Gâh gâh asumane nazre-künan

Sanki bir hem-nişin niyazında

mısralarını örnek göstererek Hamit’in eski dili en karışık şekliyle sürdürdüğünü belirtir (1970:113). Mutluay, “Halka yönelişi, halkça okunuşu yoktur” (123) diyerek de Hamit’i eleştirmiştir. Ancak burada Hamit’in önceliğinin halka ulaşmak veya sıradan okurun kolayca alımlayabileceği bir şiir inşa etmek olmadığını hatırlamak gerekmektedir. Bu bakımdan, halka inmek gibi bir amaca sahip olmayan şairi bu yönden eleştirmek doğru olmayacaktır. Kaldı ki, Hamit’in bütünüyle halka hitap eden şiirleri de yok değildir. Namık Kemal ile benzer ülkülerden yola çıkılarak yazılan, bir millete hitap eden *İlham-ı Vatan* kitabını hatırlamak yeterli olur. Birinci Dünya Savaşı sırasında dönemin Eğitim Bakanlığı tarafından, askerin manevi gücünü artırmak ve milletin kahramanlık duygularını da coşturmak amacıyla şairin dergilerde yayımlanmış kimi şiirleri 1916 yılında *İlham-ı Vatan* adıyla kitaplaştırılmıştır. Hemen hepsi önceki çeşitli savaşlar

esnasında yazılmış olan bu şiirlerin sanat kaygısından çok millete ve milletin askerine duyulan sevgiyi dile getirmesi sebebiyle şairin bireyselliği ile öne çıkan diğer eserlerinden farklı bir tarzda olduğu görülmektedir. Şairin savaş koşulları gereği yayımladığı bu şiirlerin muhatabının bütün Türk halkı olduğunu söylemek abartı sayılamaz. Şinasi ve Namık Kemal'in pek çok şiirinde olduğu gibi *İlham-ı Vatan*'daki şiirler de Türk halkının tümüne seslenen bir dil ve yapıya sahiptir. Gelgelelim, “şair-i azam” olarak tanınan şairin estetik anlayışını asıl yansıtan şiirler bunlardan çok diğerleri, birazdan göreceğimiz üzere, okura klasik şiirdeki gibi bir “aura”nın ardından seslendiği şiirlerdir.

Hamit'in şiirlerini incelediğimizde daha önceki şairlerde karşımıza çıkan “şairliği yüce bir makam olarak görme” düşüncesinin onda da bulunduğunu görürüz. Söz gelimi, “Hacle” şiirinde o şöyle söyler:

*Şair diyorsunuz bana siz, pek garibdir
Yandıkça ben içimdeki sûz u güdazdan.
Şair odur ki çeşmini bir hüsn-i muhtecib,
Kılmaz berî tecelli-i vicdan nevâzdan
Şair odur ki sem'ine sesle gelir müdâm,
Bir perdedâr-ı mutribe-i cilvesazdan (1997:164)*

Buna benzer başka örneklerden yola çıkarak denebilir ki, Namık Kemal'de tespit ettiğimiz kutsal veya yüce bir makam olarak şairlik algısı Hamit'te de açıkça görülmektedir. Şairin kulağına bir perdenin ardından sürekli sesler gelmesi onun diğer insanlardan ayrı, seçkin, seçilmiş ve çeşitli sırlara ortak edilmiş bir kişi olduğu anlamına gelir. Kendisinin şair olduğunun farkında değilmiş gibi yaparak ona şair diyenlerin böyle bir yüce mertebeyi kendisine yakıştırmış olmasının gururu da bu dizelerde fark edilmektedir. Ancak bu düşüncenin sistemli bir kuramsallaştırılmasına şairin herhangi bir yazısında rastlayamıyoruz. Hamit'ten çok sonra Necip Fazıl Kısakürek, poetikasında buna yakın bir düşüncüyü daha sistematik bir şekilde ortaya koymuştur.

Hamit'in yazılarında daha çok yukarıda sözünü ettiğimiz, şiirindeki boşlukları ve muğlâk ifadeleri bile isteye kullanıp giderek bir tarz olarak benimsediğini gösteren ipuçlarıyla karşılaşılacaktır. Özellikle *Makber* mukaddimesinde söyledikleri onun şiire yönelik bu tip bakış açısını ortaya koyması bakımından çok önemlidir. Abdülhak Hamit, *Makber*'in önsözünde “Ben bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım. Zira hissiyatıma iştirak edecekler nadir, belki daha birkaç nevadir olacağını bilirim” (1997:

32) diyerek ne için ve kimin için yazdığı sorusuna cevap vermektedir. Bu cevap, önceki kitaplarından *Sahra*'yı "Muhakeme-i yarana arz olunmak üzere" yazdığını söyleyen şairin tutumundaki değişikliği açığa vurmaktadır. Bu tutumun, şiirini beğenmeyenlere yönelik bir dokundurma olduğunu ileri süren eleştirmenler de vardır. Topluma yeterince inmemesi konusunda yapılan eleştirilere "Ben zaten kendim için yazıyorum" türünden tepkisel bir açıklama getirmiş olması muhtemel gözükmektedir. Her ne olursa olsun, Hamit'in okura bakışı konusunda bu cümle çok kesin bir veridir. Bir şairin topluma karşı ayrık durumunu, hatta bir okura bile ihtiyaç duymadığını yansıtan bu görüş Hamit'in muhatabı konusundaki umursamazlığını da gözler önüne serer. Bu, elbette ki kendini topluma adayan Namık Kemal gibi bir şairden sonra Tanzimat'ın içinde çok kesin bir ayrılmaya, şiir okuru konusundaki görüş farklılığına işaret etmektedir.

Hamit, yazısının sonraki satırlarında alçakgönüllü bir dille, kitaptakilerin şiir sayılmayacağını ekler: "Fakirin bir eseri olduğu için *Makber*'i şiir diye telakki etmek isteyen, okursa, mütalaasında benim şairliğimden bir nişan bulmaz. Ancak düşünür ise, bir feryat duyar ki, isterse onu bir şiir zanneder. O feryat, beşerin acizidir" (33). Şair, okur karşısında kendi şairlik kabiliyetinin eksikliğini itiraf eder gibi gözükerek aslında kendi zihnindeki şiiri tarif etmektedir. Bu, romantik karakterli bir şiirdir. Romantikler genellikle şiiri duyguyla eş görme eğilimindedirler. Yukarıda Recaizade Ekrem'de bu yaklaşımın örneklerini görmüştük. Hamit de aynı şekilde, romantik bakış açısıyla şiiri saf duygudan farklı görmüyor. Yine romantik şiirde çoğu zaman bir içli duyarlık, tabiatla, diğer canlılarla kurulan bir empati dikkati çeker. Şairin kendi feryadını bütün bir beşerin aciziyetiyle eşitlemesi bu hissin bir tezahürüdür.

Kısacası, Hamit'in poetik tutumunu romantizmin etkilerinden bağımsız düşünmek de meseleyi eksik kavramak anlamına gelecektir. Asım Bezirci, Hâmit'in *Makber* mukaddimesindeki sözlerini ondaki romantizm anlayışıyla bağdaştırarak şöyle açıklar:

Hâmit, kitabını kendisi için yazdığını söylüyor, okuru (ve dolayısıyla toplumu) pek umursamıyor. Üstelik, 'bireysel' yaşantıya dayandığından yazdıklarını anlayıp paylaşacak pek az kimse çıkacağını sanıyor. Gerçek güzelliğin doğada bulunduğunu, şiirin ondan kaynaklandığını öne sürüyor. Akıl ve düşünceden çok duygu ve hayale önem veriyor. Üzünçten ve yalnızlıktan hoşlanıyor... Bunlar romantiklerde de görülen özelliklerdendir (1991: 44).

Burada Hamit'in, romantizmin en çok da 19. yüzyıl ortalarında modernizme karşıt olarak beliren kimi özelliklerini şiirinde barındırdığını görmekteyiz. Kent-kır karşıtlığı, aklın yerine duygunun konulması vb. tutumların onun okurla iletişimde önemli kabul edilebilecek bir etkiye sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Şiiri bir söylev ve hitabet mecraı olarak görmemek ve lirik bir sesi hakım kılmak gibi romantizmin öteden beri taşıdığı bazı yönler de Hamit'te belirgindir.

Makber ön sözünün devamında ileri sürülen şu düşünceler hem öncekileri desteklemekte hem de şairin genel bir poetikasını vermektedir:

En güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söyleyememektir. *Makber* ise hitabet ediyor. 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 hiçbir şey söyleyemez de, kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir. (33).

Görüldüğü gibi, şair başta “Makber”in bir şiir olarak algılanamayacağını söylerken sıraladığı sebepleri sonradan şiirin tanımını yaparken neredeyse aynıyla tekrarlamaktadır. Burada öne çıkan kavramlardan en başta geleni “feryat”tır. Zira bu sözcük iki kez kullanılmıştır. Okur, “isterse onu bir şiir zanneder”. Ardından “pek karanlık bir şey” söylemek ve “hiçbir şey söyleyememek”ten bahseden şair bu ikisini de şiirin genel tanımının içine sokar. Bu noktada, Hamit'in “şiir” ile “şiirselliği” aynı şey olarak gördüğü ya da birbirine karıştırdığı fark edilecektir. Mehmet Kaplan, Hamid'in mukaddimesini ele aldığı bir yazısında “Sırf ferdi heyecanlandırıcı şeylere sanat eseri gözüyle bakılırsa sonu nereye varır?” diye haklı olarak sorar ve bu anlayışın sakatlığını Recaizade Ekrem'den de örnek vererek vurgular:

O zaman en basit nesnelere, ölen çocuğunun kirli gömleğini bağrına basan anne gibi, bağrıma basmamız icap eder. Nitekim bu şiir telakkisini Hamid'le paylaşan, hatta daha fazla olarak, yayan ve sistematize eden Recaizade Ekrem, oğlu merhum Nejad'a ait bütün hatıraları, resimleri, basit özenmeleri ve kendisinin de pek yüksek olmayan yazılarını bir araya toplayarak, iki cilt halinde, sanat eseri diye ortaya çıkarmıştı (2004: 67)

Recaizade Ekrem ile Hamit arasındaki bu yanlış sanat anlayışındaki müştireklik dikkat çekicidir. Her iki şair de öyle anlaşılıyor ki, şiir ile şiirsellik arasında pek fark gözetmemektedir. Peki, nedir bu ikisi arasındaki fark?

Valéry'nin "Saf Şiir" adlı makalesinde ortaya koyduğu ayırmadan yola çıkarak söylersek, "şiirsel" olan, "bir manzaradan, bir durumdan, bazen bir insandan söz ederken" yaptığımız tanımlamadır (2003: 100) ancak şiirin kendisi bu değildir. Şiir sanatı ya da herhangi bir şiirden söz ediyorsak, Valéry'ye göre, bu tür bir heyecanı yapay olarak yaratacak vasıtalar söz konusudur ki bunlar konuşulan dilin işleyişine ve özelliklerine aittir (2003: 100). Aynı ayırma, sonradan Octavio Paz da dikkati çekmiştir. Paz, şiir ve şiirsellik arasındaki farkı şu şekilde ortaya koyuyor:

Şiir olmaksızın şiirsellik söz konusu olabilir; doğal güzelliklerin, insanların ve olayların genellikle şiirsel yanları vardır. Şiire dönüşmemiş şiirsel durumlardır bunlar. [...] Şair –etken veya edilgen, uyanık veya uyku halinde –şiirsel akımı yönlendirerek onu dönüştüren bir aracı olduğunda ise karşımıza çıkan bütünüyle farklı bir şeydir: Bir yapıt. Şiir bir yapıttır (2012: 88).

Hamit'in "Bunlar şiirdir" dediği şeylerin, Valéry ve Paz'ın temellendirmelerinden yola çıktığımız takdirde, aslında şiir olmayıp birer "şiirsel" durum olduğu açıkça bellidir. Hamit'in bu iki kavramı bilerek eşdeğerde görmesi onun romantik yönelimiyle ilintilendirebilir. Romantikler yeryüzünü bütünüyle bir şiir olarak görme eğilimindedirler ve şiirlerinde de bunu dile getirirler.

Bütün olarak bakıldığında, Hamit'in bütün yazıları arasında şiire dair tanımlamaları en net biçimde ifade eden bu satırlarda, şiirin ister münevver kesim isterse daha alt seviyedeki okur için anlaşılması mümkün olmayan, belirsiz, hatta şairinin bile çoğu zaman anlamını bilemediği sözler olduğu ileri sürülmektedir. Şairin poetikası, bu mukaddimeden anlaşıldığına göre Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa mektebinden farklı bir doğrultudadır. Böylece, Tanzimat şairlerinin şiire bakışında Recaizade Mahmut Ekrem ve Hamit'le beraber ciddi bir değişim kendini göstermekte, geniş halk kesimini hatta düzey ayırt etmeksizin herhangi bir okuru dahi düşünerek yazmak ilkesi önemini kaybetmektedir. Hamit'te şiiri karanlık ve belirsiz hale getiren unsurlar ön plana çıkmakta ve böylece sonradan biraz Cenab'ın ve daha çok da Ahmet Haşim'in şiirini belirleyen kimi etkiler göze çarpmaktadır.

Bu noktada, Hamit'in şiire ve şiir okuruna ilişkin görüşlerinin birinci bölümde üzerinde durduğumuz çağdaş okur merkezli kuramlardan Alımlama Estetiği ve Hermeneutik ile ilgisi dikkate değer bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Bir şiirin anlamını, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin ürünü olarak nitelendiren W. Iser'in ortaya koyduğu okur tiplerinden "örtük okur", Hamit'in tasarladığı ya da olmasını istediği okur tipine çok yakın bir yerde durur. Iser'e göre, bir okuma edimi, metnin belirsiz, örtük eğilimlerini, gücüllüklerini ortaya çıkarmak demektir. Bu belirsizliği, bu kapalılığı ortaya çıkaracak olan da metin ile okur arasındaki ilişkidir (44). Hamit, yukarıda değindiğimiz görüşlerinde okurun kendince anlamlar çıkartacağı karanlık, belirsiz sözler ve boşluklardan söz ediyor, şiirin anlamının okurun çabasıyla, muhayyile gücü ile ortaya çıkacağını veya tamamlanacağını ileri sürüyordu. Bunu gerçekleştirecek okur, Iser'in sınıflandırmasıyla söylersek "örtük okur"dur. Ancak böyle bir okur Hamit'in şiirde yer verdiği "pek karanlık bir şey"leri kendi yorum gücü ile anlamlandırabilecektir. İleride bu okur tipini muhatabı olarak tasarlayan bir başka şair olan Ahmet Haşim'de bu ilişkiyi daha net bir biçimde göreceğiz. Ancak Hamit'in Türk edebiyatında şiirin anlamlandırma sürecini bu şekilde sorunsallaştıran ilk şair olduğunu ve bunda onun daima yenilikler peşindeki koşan mizacının payı olduğunu belirtmek gerekir.

Abdülhak Hamit'in iki cilt halinde bir araya getirilip yayımlanan mektupları onun şiire ve okura bakışını daha net anlamamıza imkân sağlamaktadır. Bunlardan bazılarında değinmekte yarar vardır. Namık Kemal'e yazılmış, 29 Mart -10 Nisan 1876 tarihli bu mektubunda şair, eserlerinin revnaklı olup olmadığı konusunda görüşlerini paylaşır ve "Bu yolda tezyin-i elfaza bende bir mecburiyet, teşvik eder bir kuvvet var. Hata ediyorsam beni siz kurtarınız" (1995: 31) diyerek bir itirafta bulunur. Bu itiraf, şairin "tezyîn-i elfaz" dediği sözü süsleme işine ne derece eğilimli olduğunu ve bunu bir zorunluluk olarak hissettiğine ilişkindir. Hamit'in bazı şiirlerini kendisi için yazdığını söylemesi bu zorunluluğun kaçınılmaz bir sonucu olarak da düşünülebilir. Zira süslü bir dilin okur tarafından anlaşılma ihtimali ister istemez azalacak ve şair yazdıklarını ancak kendisinin anlayabileceği düşüncesine varacaktır.

Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı 5 Mayıs 1884 tarihli mektubunda, Hamit, halkın edebiyata bakışını ve buna karşı kendi görüşünü şu şekilde açıklar: "Hakikat-i edeb ne demek olduğunu bu halk anlamayacak, diyorsun. Teessüf olunur, ama zararı yok. Biz o halktan kendimizi istisna edip yolumuza gidelim. Hâlin muhassenatını istikbal tayin

eder” (1995: 308). Bu satırlarda toplumun gerçek edebiyatı algılayamamasını sorun etmeyen bir düşünce yapısı hâkimdir. Mektuplaştıkları kişi Recaizade Ekrem olduğundan sözü geçen “Hakikat-i edeb”in nihayetinde bu iki şairin birbirine çok benzeyen şiir anlayışları olduğunu düşünmek yanlış sayılmaz. Ekrem’in yazılarında zaman zaman “edebiyat-ı sahiha” şeklinde de geçen bu anlayışın o günkü toplum nazarında bir değer ifade etmemesini Hamit tabii bulur, ancak ileride kıymetlerinin anlaşılacağına dair umudunu da belli eder.

Edebiyat tarihleri ve diğer kaynaklar incelendiğinde Hamit’in yaşarken büyük bir üne sahip olduğu, kendisine “şair-i azam” denildiği ve girdiği ortamlarda şaire büyük bir değer verildiği anlaşılmaktadır. Hamit’in bütün bunlara rağmen halk nazarında da yani ‘kolektif okur’un gözündeki değerinin bilinmesini istediğini ve bunun için de zamana ihtiyaç duyduğunu düşünmek mümkündür. Ancak mevcut durumdan rahatsız olduğu da söylenemez. Öyleyse yaşadığı devrin halkından kendilerini “istisna edip” yollarına devam etmeleri de anlaşılır bir durumdur. “Hakikat-i edeb”in gelecekte takdir edilecek, kıymeti bilinecek bir şey olduğunu söylemek, kendi şiirlerini de bu kategoriye yerleştirip ileride kendi değerlerinin de bilineceğini düşünmek anlamına gelmektedir. Bu noktada şöyle bir soru da akla gelebilir: Hamit, yaşarken yeterince anlaşılmadığını, “şair-i azam” diye el üstünde tutulmasına rağmen gerçek okurlarının belli bir zaman geçtikten sonra, belki de kendisi hayatta olmadığına ortaya çıkacağını mı düşünmektedir? Eğer öyleyse bu, onun kendi dönemiyle sınırlı olmayıp çağlar üstü bir şair olduğu duygusuna kapıldığını gösterir. Şairin bu noktadaki yanılma payının ne olduğu, en azından günümüz okurunun onun şiirine olan yaklaşımı doğrultusunda tartışmaya açık bir konudur. Yine de mevcut göstergeler doğrultusunda şunu söyleyebiliriz: Hamit, okur olarak hem halk hem de nitelikli okur üzerinde etki alanı çok geniş bir şairdir. Buna bir de şairler üzerindeki nüfuzunu eklersek Türk şiirinin belli bir dönemine damga vurmuş bir şair portresiyle karşılaşırız. O, kendisinden sonrakiler arasında Yahya Kemal’den Necip Fazıl’a değin çok önemli şairlere ilham kaynağı olmuş, onları etkilemiştir. Bu bakımdan, Hamit’in okurları kendisinden sonra yetişen şairlerdir de demek yanlış sayılmayacaktır.

Menemenlizade Mehmet Tahir’e yazdığı 17 Şubat 1886 tarihli bir mektupta şairin, önceki görüşlerine paralel olarak, şiirde anlaşılır olmayı önemsemediğini, şiiri ağlamakla bir gördüğünü okuruz:

Anlaşılmayan sözlere gelince, bendeniz de onları anlaşılmalardan ziyade severim, çünkü anlaşılmalardan acz anlaşılıp, fakat anlaşılmalardan hiç olmazsa hiçbir şey anlaşılmıyor. Ağlamaktan ne anlaşılırsa bence şiirden o anlaşılmalıdır. Ah u zâr gibi mefhumu olmadığı halde münfehim olmalıdır (1995: 371).

Bu sözleriyle Hamit, çok açık bir şekilde kapalı, soyut bir şiirin savunusunu yapmakta, öte yandan gözyaşıyla şiirin benzerliği noktasında, ileride göreceğimiz gibi Tevfik Fikret'le de uzlaşmaktadır. Burada tekrar vurgulamamız gereken olgu, şairin romantik gelenekten kaynaklanan bir gözyaşı duyarlığına sahip olduğudur. Klasiklerde rastlanmayan fakat romantiklerde sıklıkla karşımıza çıkan bu durum, yukarıda da vurguladığımız gibi, şiiri duyguyla eş görmek yanlısını da beraberinde getirmektedir.

Hamit'in Pirîzâde Osman Bey'e yazdığı 7 Şubat 1907 tarihli mektupta, "...kolay iş görmekten tabiatım hazzetmez. Bir eser hem musanna, hem tabii olsun istiyorum. Fakat görüyorum ki sinim arttıkça iktidarım azalıyor" (638) şeklindeki sözleri onun gayesini açığa vuran önemli bir pasajdır. Bir şiirin "musanna" yani sanatlı olup aynı zamanda da tabii olması ilk bakışta çelişkili gibi görünse de şairin amacının sanatı kendiliğinden bünyesinde taşıyan, tıpkı Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'da dile getirdiği gibi, "Her güzel şey şiirdir" düşüncesinden hareketle, sunilik hissi yaratmayan güzel bir eser vücuda getirmek olduğu anlaşılmalıdır. Ayrıca, kolay iş görmekten hazzetmediğini söylemesi onun şiiri yalnızca bir ilham neticesi olarak görmediğini, şiirin kompozisyon tarafına da önem verdiğini, en azından düşünce planında şiirin zanaat tarafını büsbütün göz ardı etmediğini göstermektedir.

Abdülhâk Hamit'den son olarak ele alacağımız mektup ise onun okur tasnifi hakkında aydınlatıcı satırlar içermektedir. Rıza Tevfik'e gönderilmiş ve "Sevgili dostum, muazzez ve muhterem filozofumuz" hitabıyla başlayan bu mektupta şair, gençliğinde kendisinin de "tarz-ı kadîmde maharet gösterme" hastalığına yakalandığını söyledikten sonra hangi tip okur için yazdığını açıklar: "Yazdığım şeylerin bir kısmını eski yeni sınıf münevver için, bir kısmını tabaka-i avamı düşünerek, bir kısmını da kendim için yazdığımı itiraf ederim." (1995: 711). Şüphesiz onun hedeflediği okur profili hakkında çok net ve doğrudan bir bilgi sayabileceğimiz bu açıklama onun kendisiyle birlikte üç farklı okur tipini düşünerek şiir yazdığını göstermektedir. Eski yeni sınıf münevver için yazdıkları ile kendisi için yazdıkları sanatlı olmak noktasında birleşecektir ancak kendisi için yazdıklarında anlaşılmak kaygısından tamamen uzak, içinden geldiği gibi

yazmakta, “münevverler” için yazdıklarında ise işin içine ister istemez sunilik girmektedir. “Tabaka-i avam” için yazdıklarında ise her ne kadar sade bir dil kullanmış olsa da kendisi için yazdıklarında olduğu gibi doğal kalamayacaktır, zira onlarda bir öğreticilik misyonuyla, tıpkı Şinasi’de ve Namık Kemal’de olduğu gibi bir fayda için hareket etmektedir.

Öte yandan, kitapta, bu satırların altına dipnot olarak Süleyman Nazif’in bir cümlesi ilave edilmiştir ki, üzerinde durmaya değerdir: “Hâmid Bey’in ne eski yeni sınıf münevveri, ne avamı düşünerek yazı yazmamış olduğuna da ben yemin ederim” (711). Süleyman Nazif’in bu iddialı sözleri, şairi yakından tanıyan ve üstelik kendisi de şair olan bir dostun görüşleri olması dolayısıyla elbette önemlidir, fakat onun bu cümleyle asıl kastettiği şeyin ne olduğu sorgulanırsa şu cevaba ulaşmak mümkün olacaktır: Abdülhak Hamit, her zaman, yalnızca kendisi için yazmıştır! Hamit’in yazılarından ve şiirlerinden yola çıkarak onun üç farklı tipte okura seslendiği yargısına varılsa da Süleyman Nazif gibi onu en yakından tanıyanların nazarında kendisinden başka biri için yazmayan bir şair olduğu kanısı son derece yaygındır. Mithat Cemal Kuntay’ın *Mehmet Âkif* kitabında anlattığı gibi, şiir meclislerinde eserlerini okuyan şair dostlarına kendisinin asla böyle yazamadığını söyleyerek sözde tevazu gösteren bir “şair-i azam” portresi dönemin edebiyat camiasında kanıksanmış görünmektedir. Yine de böyle bir cümleden hareketle Hamit’in sırf kendisi için yazdığı hükmüne varılamaz, tıpkı Hamit’in kendi görüşlerinin tek başına bir hüküm vermemize yetmeyeceği gibi.

Abdülhak Hamit hakkında yazılanlar, kendisinin söyledikleri ve şiirlerinde öne çıkan dil/üslûp özellikleri birlikte değerlendirildiğinde ortaya çıkan tabloyu şöyle özetlemek mümkündür: Hamit, çoğu zaman aklına estiği gibi yazan, bu yüzden dil ve üslûp açısından gelişigüzel ve savruk bir şairdir. Bununla beraber, şiirlerini tasnif etme ihtiyacı içindedir ve bu tasniften anlaşıldığına göre de şiiri yalnızca kendi zevki için değil, kimi zaman dostları kimi zaman da tanımadığı halktan insanlar için yazar. Bu sonuncu kitlenin şiirlerini anlayabilmesi için daha basit ve sade bir dil kullandığını söylemektedir ki bunun pratikte karşılığını da rahatlıkla görebilmekteyiz. O, kendisine kadar hiçbir Türk şairde olmadığı kadar açık sözlü bir şekilde gerek kitap önsözlerinde gerekse mektuplarında ve yazılarında şiiri hangi amaçlarla yazdığını ilan etmiştir.

Hamit’in karışık ve değişken üslûbu onun okur kesimini de çeşitlendiren bir unsur olmaktadır. Buna rağmen, dil konusundaki aşırılığı Hamit’in okur sayısını sınırlamıştır. Onun daha geniş bir toplumsal kesime mal olmasını engelleyen ve bireysel bir şair

olarak tanınmasına en önemli sebep bu dil tasarrufudur. Asım Bezirci, onun şiirindeki bireyselliği halktan uzaklaşmak şeklinde yorumlayarak sertçe eleştirmiştir: “Namık Kemal’in açtığı çığıra bağlanmakla birlikte, bireysel konulara ondan çok yer vermiştir. Şinasi ile Ahmet Mithat’ın ‘halka doğru’ götürmeye çalıştıkları edebiyatı o, yolundan saptırmıştır: Halka değil aydınlara seslenmiştir.” (1991: 65). Burada Bezirci konuya ideolojik bakmakta ve şiire toplumsal-politik bir araç gözüyle eğilmekte olduğundan Hamit’i mahkûm etmektedir. Onun Hamit için sadece aydınlara seslendiği suçlaması da yersizdir zira Hamit meseleye aydın-halk karşıtlığı bağlamında bakmamaktadır. Onun derdi ve maksadı kendini şiirde en iyi nasıl ifade edebileceğidir. Muhatabının sınırlı olacağını sezer ama özellikle aristokrat kesime hitap etmeyi düşünmez. Hatta toplumun farklı kesimlerine hitaben şiir yazma denemeleri de vardır. Mehmet Kaplan da şairin sadece seçkinler için yazan bir şair olmadığını ileri sürmüştür: “Hamid’in eserlerinde dinî ve felsefî düşünce estetik duygulara galiptir. O, Servet-i Fünuncular gibi ‘sanat için sanat’ nazariyesini güden, sanata her şeyden üstün değer veren bir estet değildir” (2006: 358). Ancak Kaplan’ın bu tespitine de ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Zira Hamit’in bir estet olmadığı şüphe götürür. O, halka en yakın tarzda yazdığı şiirlerinde bile muhatabının seviyesine pek dikkate almamaktadır. Peyami Safa, Server Bedi imzasıyla çıkan bir yazısında onun *Validem*’deki şiirlerinin pek dikkate alınmadığını söyleyince Ahmet Tacettin imzalı bir başka yazıda ona cevaben Hamit’in bu kitabındaki şiirleri anlamanın İstanbul’da kaç kişiye nasip olacağı sorulur:

Abdülhak Hamit Bey bu eserini Türk milletine okutmak için yazmamış. “Validem”deki ince mania ve letafet öyle Farsî ve Arabî kelime ve cümlelere bürünmüştür ki bu maniye o cümlelerden, o kelimelerden ayırıp almak ve ondan bir şey anlamak bayağı bir Türk’ün kârı değildir. Bundan hakkıyla istifade edebilmek için koca bir muharrir veya edib olmak lazım...” (Aktaran: Levend, 2011: 346).

Mektup sahibinin bu alaylı sözleri aslında pek çok farklı cepheden gelen eleştirilerin bir özeti gibidir. Hamit, milletine ya da orduya dönük kitlesel şiirler yazdığına bile karışık ve zor anlaşılır üslubundan fazla uzaklaşmamakta, bu anlamda topluma dönük şiirleri neredeyse bir zorunluluktan, kerhen yazılmış izlenimi uyandırmaktadır. Şairin ilgi odağı kalabalıklardan ziyade kendisiyle duygusal ortaklık kurabileceği sınırlı bir kesimdir.

Ali Nihat Tarlan’ın Tanzimat edebiyatının hakiki müceddidi olarak nitelendirdiği (1981: 138) Hamit, kabul etmek gerekir ki Türk şiirinin yenileşmesinde en çok pay sahibi olan

güçlü bir şair figürü olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır. “Nâ-kâfi” şiirinde şair, hem bu yenilikçi yönünü hem de kendisine yönelik eleştirileri cevaplar:

Nasıl şerheyleyim ben derdimi, icâd nâkâfi,

Dua nâkıs, tazarru bieser, feryâd nâkâfi

Melekler, burclar ger kılsalar imdâd, nâkâfi,

Gamım levhi semâya eylesem inşâd, nâkâfi!

[...]

Evet, tarz-ı kadim-i şi’ri bozduk, herc ü merc ettik

Nedir şi’r-i hakiki safha-i irfana derc ettik,

Bu yolda nakd-i vakti cem’-i kuvvet birle harc ettik,

Bize gelmişti zira meslek-i ecdâd nâ-kâfi (1999: 121)

Bu şiirde ne yaptığını bilen ve bundan övünç duyan bir şair portresiyle karşılaşırız. Hamit, şiirin alışılmış teamüllerini alaşağı ederek kendi anladığı “şi’r-i hakiki”yi ortaya koyar. Bu şiirin konu, teknik, biçim özellikleri açısından kurallardan azade, o güne dek denenmemiş bir şiir olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu bakımdan, Tarlan’ın altını çizdiği noktayı derinleştirerek diyebiliriz ki, Türk şiirinde yenileşmeyi belli bir plana ve programa bağlı olmadan, tamamen şair insiyakıyla ve kuralları alaşağı edecek cesaretle gerçekleştiren ilk şair Hamit’tir. O, söz konusu yenilikçi atılımı sayesinde Türk şiirinde ilk kez şiirin muhatabını da mesele etmiş, onu kendinden öncekilerden çok farklı bir konuma yerleştirmiştir. Şiirin anlamlandırma sürecine okurun ortak edilmesi fikri, Türk şiirinde Ahmet Haşim’den de önce Hamit’le ortaya atılmıştır.

Hamit’in okur açısından getirdiği yenilik bu kadarla sınırlı değildir. Kimi şiirlerinde okura doğrudan hitaplarını, onunla senli benli söyleşilerini onun genel şiir karakterini etkilemeyen fanteziler olarak kabul ettikten sonra şunu söylemeliyiz: Modernleşen Türk şiirinde okura karşı ilk ciddi tavır alış, bir tür “okura sırtını dönme” Hamit’le başlar. Yalnızca dostlarına yazdığını, kendisini anlayacak okurların “üç beş nevadirden ibaret” olduğunu söyleyen şair, *İlham-ı Vatan* vb. birkaç örnek dışta tutulursa, “kitlesele okur”u yok saymıştır.

Bunu söylerken Hamit’in farklı seviyelerdeki okurlara hitap eden eserler kaleme aldığı göz ardı etmiyoruz. Ancak onun asıl şiir yurdu, *romantik-lirik* karakterini dizelere yansıttığı eserlerinde mevcut olup bunlarda okurdan beklentisi neredeyse yok

gibidir. Daha önce sınırlı sayıda örneğini Namık Kemal ve Rezaizade Ekrem’de gördüğümüz, “apostrophe” (“söz yöneltme”) yoluyla bir “muhatap persona” oluşturma işini daha da ileriye götüren Hamit, böylelikle lirik şiirin kendine özgü dinamiklerinden birini yakalamıştır.

İlk bölümde Northrop Frye ve Jonathan Culler başta olmak üzere çeşitli düşünürlerin görüşlerine dayanarak vurguladığımız gibi, “lirik şiirin muhatapsızlığı” ya da bir başka deyişle “sözde bir muhataba sesleniş” modern şiirin de kıstaslarından biri olarak öne çıkmaktadır. Şair, eserindeki anlatıcıyı konuştururken aslında kendisini duyamayacak bir varlığa seslenmekte, dolayısıyla yine kendi kendine söyleşim içine girmektedir. Gerçekte hitap edilen bir okur var mıdır ve varsa o kimdir, diye sordüğümüzde cevap alabilmemiz mümkün olmaz. İşte Hamit, bu *modern-lirik* unsuru Türk şiirinde ciddi manada en bariz şekilde kullanan şairdir. Onun pek çok şiiri bütün olarak ya da parça parça “apostrophe” örneği taşımaktadır. En bilinen şiiri “Makber”de bunu görürüz:

*Çık Fâtıma, lâhdden kıyâm et,
Yâdımdaki hâline devâm et!
Ketmetme bu râzı, söyle bir söz,
Ben isterim âh öyle bir söz! ..

Güller gibi meyl-i ibtisâm et,
Dağ-ı dile çâre bul, merâm et! ..
Bir tatlı bakışla, bir gülüşle
Eyyâm-ı hayâtımı tamâm et! .. (1997: 40)*

Bu şiirde anlatıcı ölmüş olan karısına seslenerek “söz yöneltme” sanatını kullanmaktadır. Yine “Baladan Bir Ses” şiirinde de aynı durum söz konusudur:

*Merhaba sana ey cihan, ey hâk-i sâfil
Ki bize kademe-i itilâ oldun sen (1997: 171)*

mısralarıyla başlayan bu şiirde ise dünyaya seslenilerek “söz yöneltme” yapılmakta ve bir şekilde gerçek muhataptan yüzünü çeviren şiirsel özne, bunun yerine onu duyamayacak, cevap veremeyecek bir varlığa yönelik konuşmaktadır. Dolayısıyla bir bakıma Culler’ın “okura sırtını dönme” dediği işi yapmaktadır.

Böylece onun Ekrem’le birlikte yeniden dirilttiği lirik şiiri bir taraftan modernleştirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü Hamit’in amacı çoğu zaman şiirsel sözü okura *iletmek* değil salt *söylemek*ti. Amacı kendine dönük bir eylem olan bu söyleyiş, tam olarak onun “aura”sını oluşturur. “Kitlesele okur”u dışlayan şair, Benjamin’in “aura” dediği bir tür “yaklaşılmazlık halesi” ardından seslendiği okur için ulaşılmaz yücelikte konumlanmış, çekici bir figür hâline gelmiştir. Hamit’in yalnız entelektüel çevreyle de sınırlı olmamak kaydıyla sevilen, övülen ve büyüklüğü kabul edilmiş bir şair olması onun bu “aura”sıyla doğrudan ilişkilidir. Bilinen bir gerçek, Hamit’in gerçek muhataplarının dışındaki okur çevreleri tarafından zımni de olsa “büyük sanatkar” olarak anıldığıdır.

Şiirinde dile getirdiği üzere, kendisine bir perdenin arkasından sesler fısıldandığını duyan şair, okura da genellikle bir perdenin ardından seslenir. Onun okur karşısındaki konumu gayet nettir: “Ben bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım” diyen şair, mütevazı bir maskenin ardından, okuru açıkça karşısına almıştır. Sartre, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa’sında burjuva yazarları “okura karşı yazarlar” (1982: 107) olarak nitelendiriyordu. Hamit de modern Türk şiirinin okura karşı yazan ilk şairi olarak nitelendirilmelidir. Aralarındaki tek fark, Hamit’in burjuva değil aristokrat olarak nitelendirilmiş olmasıdır. Böylece onu modern ve “avangard” kabul edilen Batılı şairlerle aynı çizgide bir okur perspektifiyle de Türk şiirini modernleştiren şairlerin arasına yerleştirmemiz gerekmektedir.

Tanzimat’ın ikinci kuşak şairleri arasında **Muallim Naci** (1849-1893), gerek sanatsal eğilimleri ve gerekse okura bakışı açısından diğerlerine nazaran anlaşılması daha zor bir şair olarak gözüktür. Rezaizade Mahmut Ekrem ile girdiği eski-yeni kavgasında (Demdeme-Zemzeme) eskinin safında yer alması, kulağa göre kafiye yerine göze göre kafiyei savunması onu bütünüyle eskinin devamı olduğunu söyleyenler tarafından sıklıkla dile getirilir. Hâlbuki Naci’nin bu konuda ister eskinin isterse yeninin tarafında olsun, aşırıya kaçmamaya ve her zaman bir ölçüyü gözetmeye önem verdiğini görürüz. Abdullah Uçman, eserleri dikkatle incelendiği zaman onun eski edebî zevk ve anlayışın tamamen ortadan kalkması yerine devrin gerektirdiği anlayış doğrultusunda değiştirilmesi düşüncesinde olduğunu görüleceğini söyler (1998: 20-24). Buna rağmen, dönemin hareketli yapısı ve değişime yatkın toplumsal çevresi içinde edebiyatta da geleneğin lüzumsuzluğu fikri hâkim olduğundan Naci için pek çıkar yol görünmüyordu.

Naci'nin şiirleri arasında dil bakımından son derece temiz, sade ve anlaşılır olanlar bulunduğu gibi, tersine söz oyunları ve divan edebiyatı klişelerini bünyesinde bolca barındırdığından “kitlesele okur”un anlamakta güçlük çekeceği şiirler de göze çarpmaktadır. Bu bakımdan, onun geleneksel ile yenilikçi şiiri birlikte yürüterek tam anlamıyla arada kalmış bir şair olduğunu söylemek yanlış sayılmaz.

Naci'nin şiirini ele alan bazı edebiyat araştırmacıları onun Türk şiirine kattığı yenilikler ile eski şiirin bazı klişelerini terk etmemek alışkanlığını birlikte değerlendirmek suretiyle birtakım hükümlere varmışlardır. Söz gelimi, Abdullah Uçman Muallim Naci'yi tanıttığı kitabında şairin eski-yeni kavgasında ister istemez eskinin tarafında yer aldığını, bir anlamda içinde bulunduğu şartların onu böyle davranmaya ittiğini söyler. Nurullah Çetin de *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı* kitabında hemen hemen aynı kanıdadır. Orhan Okay ise bu tartışmalar ekseninde oluşan şartlanmaların dışında bir gözle değerlendirir Naci'nin şiirini. Okay, Recaizade Ekrem'le arasında başlayan, daha sonra taraftarlarının katılımlarıyla devam eden münakaşalarda Naci'nin eskiyi, Ekrem'in yeniyi temsil ettiği şeklinde sathî ve kategorik bir değer yargısıyla bilindiğini savunur. Okay'a göre, “Aslında Muallim Naci, form bakımından geleneğe bağlı şiirlerinde bile duyguların yeni ifade tarzını aradığı gibi, şekil olarak da Fransız nazmını andıran, hatta daha orijinal şiir denemelerine girişmiştir” (2005:135).

Bu tartışma üzerinde ayrıntılarıyla durmaya lüzum görmüyoruz.³⁰ Ancak eski-yeni edebiyat tartışmalarında yer yer Naci'nin okura dair görüşlerini de tespit edebiliyoruz. Bu görüşlerin yer aldığı poetik-edebî yazıları ele almadan önce şairin külliyatına eğilerek okurla ilgili elde edebileceğimiz bulgulara bakmamız gerekir.

Naci'nin şiirlerinde tıpkı Ekrem ve Hamit vb. diğer ikinci kuşak Tanzimat şairlerinde ilk örneklerini gördüğümüz, okura doğrudan bir sesleniş, onunla dertleşme veya bir sohbet üslûbunu gözlemleyebilmek mümkündür. Söz gelimi, “Dicle” şiirinde anlatıcı şöyle konuşur:

Vatanımdan tebâüd etmiş idim

Sorma ammâ nasıl tebâüd ediş

³⁰ Söz konusu eski-yeni tartışmasında her iki tarafın tutumuna dair ayrıntılı bilgiye ulaşmak için bkz. Fevziye Abdullah Tansel, “Muallim Naci ile Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler”. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası* 10. 1953. s. 159-200.

Sonra Bağdat'a doğru gitmiş idim

Unutulmaz o âşıkane gidiş (Aktaş, 2011: 309)

Şiirin ikinci dizesinde okura yöneltilen “Sorma ammâ nasıl tebâüd ediş” cümlesi, bunun bir şiir olmasından çok okurla yapılan bir sohbet olduğu hissini uyandırır. Şiirde konuşan özne, öykü ve romanda yazarın anlatıya karışıp okura seslendiği gibi, şiirsel anlatıyı kesiyor ve okura doğrudan hitap etmeye başlıyor. Şairin bir başka şiiri “Köylü Kızların Şarkısı”nda okura sesleniş, yine aynı tonda, bu kez dilin sadeliğiyle daha da belirgin bir sohbet edasındadır:

Tepeden nasıl iniyor bakın

Şu kızın nişanlısı şanlıdır

Yaradan nazardan esirgesin

Koca dağ gibi delikanlıdır

Fese bak fese ne güzel de al

Ne de hoş belindeki morlu şal

Demedim mi ya ben sana bak da kal

O kadar da bakma ziyanlıdır (Aktaş, 2011: 320).

Dikkat edilirse, Naci'nin okurla samimi bir sohbet halindeki şiirleri genellikle halk şiiri tarzında ve sade dille yazmış ya da genellikle tahkiye üslubundaki şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekler üzerinden gidildiğinde, Naci'nin Türk şiirinde özellikle Ekrem'den itibaren kendini daha çok belli eden okurla sohbet işini devam ettirdiğini ve yine Ekrem ve Hamit'te olduğu gibi alçakgönüllü, okurla aşağı yukarı denk seviyede bir şair görüntüsü çizdiğini söylemek mümkündür. Tanpınar ise onun okuyucuyla arasında “laubali hasbihal edası” (1997: 601) olduğunu ileri sürerek bunu da kayınpederi Ahmet Mithat Efendi'nin tesirine bağlamaktadır. Naci'nin dağınık üslûbunun bazen bu dengeyi koruyamadığı söylenebilir. Ancak sonuçta, şiirdeki “poetik persona”nın şairle özdeş olduğu fikriyle esere yönelen okur, anlatılanlara ortak edilir.

Naci'nin şiirinde şairle okura doğrudan hitabın yanı sıra “mimetik” anlatım diyebileceğimiz, kişilerin karşılıklı konuşmasına dayanan manzum bölümler de göze çarpar. Örneğin, *Sünbüle* adlı kitabında yer alan “Vefa ile Safa Beyninde Müşâare” başlıklı şiirde, iki soyut kavram “vefa” ve “safa” karşılıklı diyaloga girerler. Bunun gibi başka örneklerden de yola çıkarak denebilir ki, Naci, okuru metne yaklaştıracak yani “estetik uzaklık”ı azaltacak olan tiyatro tekniğini (“mimesis”, “gösterme”) şiirlerinde

uygulamaktan da kaçınmamıştır. Ancak Naci'nin külliyyatı içinde diyaloga dayalı şiirler sayıca diğerlerine göre üstün değildir. Lirik karakterin baskın olduğu başka şiirlerinde bir “muhatapsızlık” durumuyla karşılaşılır. Şair görünürde birilerine, bir insana, bir kuşa, bir eşyaya vb. seslenmektedir ama bu sesleniş aslında kendine dönüktür. “Victor Hugo” şiirinde geçen şu dizelerde olduğu gibi:

Ey bâd! Ey kavafil-i emvac-ı bî-karar

Ey kâinat içindeki Elhan-ı bî-şümâr

...

Yapraklar! Ey şükûfeler açmış gusûn-ı ter

Dallar içinde kuş büyüten âşiyâneler

Artık kesin gürültüyü dalsın hayaline

Bir parça terk edin çocuğu kendi haline (Aktaş, 2011: 311)

Bu gibi seslenişlerde şair daha lirik bir söyleyişe kayar ve okurla iletişim neredeyse askıya alınır. Şiirde rüzgâra ve yaprağa seslendiğini gördüğümüz özne, aslında kendisiyle konuşmaktadır. Eserde gerçek anlamda bir hitap olmadığını, bunun sadece kendi içinde bir söyleyiş olduğunu fark edecek olan okur, nitelikçe buna elverişli olan ‘arif okur’dur.

Bununla beraber, Naci’de “sen” diliyle, Divan şiiri geleneğinden gelen bir “sevgiliye sesleniş” tarzı da sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Divan şiiri türlerinden gazel, şarkı vb. gibi eserlerinde Divan şiirinde alışlagelen âşık (şair)-sevgili ilişkisinden farkı olmayan bir dil ve üslûp söz konusudur. “Şarkı”larından birinden bir dörtlük şöyledir:

Gamze-i bî-re’fetin pek dil-şiken

Hoş-nigâhum bari insaf eyle sen

Bak ne hale geldi hicranınla ten

Hasret-i kaddinle döndüm nâye ben (Aktaş, 2011: 318)

Bu tür şiir örnekleriyle Naci'nin külliyyatında daha fazla karşılaşılmaktadır. Diğerleriyle birlikte düşünüldüğünde ise Naci'nin bazen doğrudan okura seslenen bazen de seslenir gibi yaptığı şiirlerle muhatabıyla arasındaki iletişimin değişkenlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Onun şiir anlayışının dil bakımından birtakım tezatları bünyesinde barındırdığını ifade etmiştik. Şairin eserlerine kronolojik olarak bakıldığında bu manzara net bir biçimde görülür. Naci'nin şiiri iki ayrı dönem halinde incelenebilir: Şairin ilk şiir kitabı olan

Âteşpare'yi kapsayan yenilikçi dönem ile *Şerare*, *Fürûzan* ve *Sünbüle* gibi sonraki şiir kitaplarını içine alan, ilkinde göre daha klasik dönem. Bu ikinci dönemdeki şiirleriyle onun Divan şiirine tekrar yakınlaştığını ve *Âteşpare* ile yaptığı yenilikçi çıkışı sürdürmediği görülür. *Âteşpare*'de dörtlüklerle yazılmış “Kuzu”, “Şam-ı Gariban”, “Dicle” ve “Feryat” gibi yenilikçi vasıflarıyla dikkat çekmişken *Şerare* ile tekrar alışlagelen Divan şiirini hem şekil hem de içerik olarak kaydedebiliriz. Yalnızca şiirlerin isimlerinin karşılaştırılması bile Naci'deki git gide eskiye dönüş eğilimini yansıtmaktadır. *Âteşpare*'deki toplam 52 şiirin içinde sadece bir tane kaside bir tane tazarru başlıklı şiir vardır. Buna karşılık, sonraki kitaplarında ise şiirlerin başlıkları çoğunlukla gazel, kıt'a, şarkı, mersiye, vb. klasik nazım türlerinin adıdır. Bu şiirlerde, ilk kitabı *Âteşpare*'deki imaj yenilikleri ve sade dil de yerini ağdalı söyleyişe kalıplaşmış divan şiiri terkiplerine bırakır.

Kayahan Özgül, Muallim Naci'nin aynı gazetede Mesut Harabati müstear ismiyle yazdığı gazelleri ile kendi ismiyle yayımladığı yeni tarz şiirlerin belli bir okura göre planlanmış olduğundan söz eder. “*Âteşpare*'deki parlak ve yeni şiirlerin usta ve kalfa şairler için, *Şerare*'deki geleneğe yaslanmış şiirlerin ise, çırak şairler için örnek metinler olmasının hesaplandığını” (2016: 11) ileri süren Özgül'ün bu görüşüne katılmak mümkün olsa da Naci'nin şiirlerini sırf bu gayeyle yazdığını iddia etmek aşırı olacaktır. Evet, Naci, gelenekçi şiirlerini Özgül'ün ifadesiyle “çırak yetiştirmek için” kullanabilir ama sadece bu niyetle yazmaz. Bu şiirlerin okur olarak muhatabı yalnızca yetiştirilmek istenen genç şairler olması zayıf bir ihtimal olarak gözükmektedir.

Naci'nin yeni tarzda yazdığı şiirleri “Tanzimat'tan beri peşinde koşulan sadeliğin ta kendisi” (1997: 599) olarak niteleyen Tanpınar, iyi okunduğu takdirde Naci'nin mutlak eski taraftarlığının bir masal olduğunun görüleceğini (1997: 599) söyler ki, *Âteşpare*'deki şiirler gerek sadeliği gerekse biçimsel yönüyle bu iddiayı ispatlar niteliktedir. Bunlar hemen her yönüyle geniş bir okur kitlesine hitap edebilecek, hem söz hem de söyleyiş biçimiyle dönemine göre dikkat çekici şiirlerdir. Bu yönüyle *Âteşpare*, yeni edebiyatın okurlarını hedefler gibidir. Nitekim sonraları aralarının açılacağı Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem de bu eseri dolayısıyla Naci'yi takdir etmişlerdir.

Abdullah Uçman, Naci'nin döneminde büyük bir okuyucu kitlesi tarafından sevildiğini ileri sürerek bu durumu da şairin aruzdaki başarısına ve sade dil kullanımına bağlar:

Naci özellikle şiirlerinde aruz veznini Türkçenin sentaksına uygun bir hale getirme çabasına girmiş ve bunda da büyük ölçüde başarılı olmuştur. ... bilhassa Tevfik Fikret'le Mehmet Akif'in geliştireceği aruzla konuşma dilinin birleştiği "Küçük Bir Mudhike" gibi bazı manzumelerle birlikte "Köylü Kızların Şarkısı" gibi hiçbir terkip kullanmadan, devrinin şiir anlayışına göre son derece sade sayılabilecek şiirler de yazmıştır (1998: 20-24).

Uçman'ın bu tespitine karşılık, Naci hakkında en ciddi ve kapsamlı çalışmalardan birini hazırlayan Celal Tarakçı, onun şiirlerindeki kelime envanterini çıkararak çok daha farklı bir sonuca ulaşmıştır. Araştırmacı, Naci'nin kullandığı, tekrar ettiği veya az yer verdiği sözcük ve deyimler üzerinden onun halka değil münevver kesime hitap ettiği hükmüne varır:

Naci'nin dili devrine göre sade ise de hiçbir zaman halkın dili değil, vuzuh ve selaseti birleştiren münevverin dilidir. Halk, "tefeyyüz, teferrus, tefâül, tefennün, tatyîb, tahayyüz, taayyüş, sübül, saniha vs." demez. Naci'nin dili daha çok kitabîdir. Bununla beraber, o, halkın dilinden de istifade etmiştir. Mesela halk dilinden birçok deyim kullanmıştır (1994: 533).

Naci'nin zaman zaman halk diline yakınlaşması ve halkın arasında dolaşımda olan deyimleri kullanması onu bir halk sanatçısı yapmaya yetmemektedir Tarakçı'ya göre. Bu tespit haklılığının yanı sıra, Naci'nin şiir anlayışı konusundaki çelişkili denebilecek tutumunu da yansıttığı ortadadır. Nitekim Tarakçı, incelemesinin sonuç bölümünde Naci için, "O, halk dilinin selîka-i kavmimizi" gösterdiğini işaretle dikkate alınmasını ister" (604) diyerek bir anlamda bu çelişkiyi de açığa vurur.

Doğrusu, Naci'nin "halkçı"lığından söz edilebilirse de bu belirli bir sınırı aşmamakta, şair, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi seleflerinden de en çok bu noktada ayrılmaktadır. Söz gelimi, Ziya Paşa "Şiir ve İnşa"da yeni Türk şiir dilini Kayabaşı ve Çöğür şairlerinde ararken Naci ise şöyle söylemektedir: "Kayabaşı muhibleri varsınlar istedikleri gibi çalsınlar, çağırsınlar. Biz kendi âlemimizde olalım. Arzu ettiğimizi söyleyelim. Söyletelim. Dinleyelim. Sâfâ-yâb olalım" (Tarakçı, 1994: 235). Kendine dönük bir şair izlenimi uyandıran bu bakış açısı farklılığı elbette Naci'nin seslendiği okurun niteliğini de belirleyecektir. Bu arada, şiire dair görüşleri ve uygulamaları

konusundaki çelişkileriyle bu iki şairin, Ziya Paşa ve Muallim Naci'nin birbirlerine benzediğini de eklemek gerekir.

Muallim Naci'nin şiire bakışı en çok geleneksel şiirin hikemi tarzıyla örtüşmektedir. Daha önce Ziya Paşa'nın terci-i bendlerinde gördüğümüz edanın çok benzerini onda da yakalayabilmekteyiz. Bu yüzden o, hem temleri itibariyle hem de tumturaklı bir dile sahip olması sebebiyle Hamit'in şiirini hiçbir surette “faydalı” bulmaz. Şair, aşağıda alıntıladığımız örnekte olduğu gibi kimi şiirlerinde bu sebeple Hamit'i eleştirmiştir:

*Elfazına baksam bu sözün kaidesizdir
Manasına baksam o dahi faidesizdir
Üslub-ı Firengane deyüb halt- kelama
Yazmakla ne olmuş bir iki safsata-nâme
Üslubumuzu mahvediyor Avrupa derdi
Bir Avrupalı görse bu üslubu gülerdi
...
Divanece sözler mi demektir edebiyat
Asâr- terakki diyoruz biz buna heyhat (1997: 351)*

En azından düşünce planında Naci, edebiyatı birtakım değerlerin okura aşılması ve onun yüceltilmesi doğrultusunda, yani faydacılık açısından Şinasi-Namık Kemal mektebine Recaizade ve Hâmit'ten daha yakındır. Mektuplarında ileri sürdüğü görüşlerden de anlaşılmaktadır ki Muallim Naci, şiirin gönül inceltici, eğitici, halkı aydınlatıcı bir işlevi olması konusunda Şinasi ve Namık Kemal'le aynı zeminde buluşmaktadır. Şair, bir mektubunda şöyle söyler: “Bir edib vazife-i esasiyesi milletinin efkârını terbiye ve i'lâ etmeğe çalışmak olduğunu bileceği cihetle hezeliyyât ile iştigali nefsine zül görür.” (1998: 149) Buna karşın, o, şairliği kimi zaman peygamber benzetmesi yapacak derecede yüce bir makam olarak gören Şinasi ve Namık Kemal gibi seleflerinden ayrılarak şöyle söyler: “Enbiya-yı kiram arasında şairliğe tenezzül eden olmamış ise de şüara-yı be-nam içinde peygamberlik iddiasına kalkışan olmuştur” (1998: 6).

Şairlik içinde ne kadar esriklik, coşku vb. ruh halleri barındırsa da Naci'ye göre şairin ayakları yer basmalı ve kendini diğer insanlardan çok üstün bir kişi gibi görmemelidir. “Şairiyyetin esasen bir mevhibe-i ilahiye olduğu”nu (1998: 181) söylese de gerçek şairin bunu taşıyacak ve geliştirecek olgunlukta olması gerektiği görüşündedir. Şairin Beşir Fuat ile mektuplaşmalarını içeren *İntikad*'da yer alan mektuplarından birinde de

“Şu kadar var ki bir adam ulûm ve fûnûna vakıf olmakla iyi bir şair olmak lazım gelmez. Seciye-i şiiiriye ayrıca bir mevhibe-i ilahiyedir.” (2012: 72) dediğini görmekteyiz. Bu, şairliğin çıkış noktası olarak Naci'nin böyle bir meziyetin varlığını öngördüğünü kanıtlamakla birlikte, şairin diğer görüşleriyle birlikte değerlendirildiğinde, onun bu ayrıcalığı yeterli görmediği anlaşılmaktadır.

Naci'nin bir başka mektubunda ise şiiri topluma fayda sağlamayan bir uğraş olarak görmesi ve şiir heveslisi gençlere bundan vazgeçmelerini salık vermesi ise şiiri bir dereceye kadar ciddiye aldığını göstermekte ve yukarıda değindiğimiz görüşlerini de tamamlamaktadır: “Gazel-fürüşluk para eder bir sanat değildir. Tanzim-i eş'ardan ziyade tanzim-i ahvale çalışsak, bî-hûde hayalat ile uğraşmasak da emniyyet-i istikbal için ne lazımsa biraz da onu düşünsek akilane hareket etmiş olurduk” (1998: 30). Naci'nin bu sözleri, onun dönemin bir başka meşhur yazarı, kendisinin de kayınpederi Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sıklıkla işlediği ekonomik ve ilmî kalkınma prensiplerini benimsediğini göstermektedir. Bu düşüncenin kökeninde ise Avrupa'nın Protestan iş ahlakı yatmaktadır. Nitekim “Bir Muallimin Şâkirdanına Hitabı” başlıklı mektubunda şair, sa'y, yani emek/çalışma alışkanlığının kazanılması gerekliliğinin altını önemle çizmektedir:

Size “Niçin sa'yda kusur ediyorsunuz?” denilse, siz de güzelce düşünseniz cevap bulamayıp sükûta varırsınız sanırım. Çünkü mektebler, kitaplar, haceler, halifeler hazır, sade bir çalışmak istiyor. ... Çalışmakta devam da şarttır. Öyle iki gün çalışıp dört gün gezmek makbul değildir. Nasıl makbul olsun ki çalışılan günlerde kazanılan şeyler gezilen günlerde heba olur, biter, gider. Devam gibi güzel şey var mıdır? Devam üzere cehd ü gayrette bulunmalı. Damlaya damlaya göl olur (1998: 65).

Naci'nin bu sözleri sanki Ahmet Mithat Efendi'nin herhangi bir yazısından alınmış gibidir. Naci, kayınpederinin eserlerinde vurguladığı faydaya dönük sürekli çalışma prensibini benimsemiş görünmektedir. Konumuzla doğrudan ilgili gibi görünmese de bu meselenin yukarıda Naci'nin edebiyatı “hayalat ile uğraşma” olarak tanımlamasıyla bir arada düşünüldüğünde, okuru boş hayallere sevk edecek, onun vaktini heba edecek şiirler yazmamak anlamına geldiği, şairin böyle bir tutumdan kaçınarak aslında okuru da uyardığı anlaşılmaktadır.

Şiirin topluma dönük tarafı üzerinde durmaktan çekinmeyen Muallim Naci, insanlara fayda sağlaması umulan bir eserin gizli saklı kalmaması ve gün ışığına çıkması gerektiğini savunur. Yazdıklarının öldükten sonra yayımlanmasını dileyen bir şaire gönderdiği mektupta Naci, şairin bu fikrine karşı çıkar: “Benim itikadıma göre yazılan her eser nazar-ı umumiyeye arz edilmelidir ki güzel bir şey ise herkes istifade etsin, değilse erbab-ı iktidar tarafından yanlışları meydana konulsun da herkesle beraber sahibi de müstefid olsun” (1998: 111). Bu noktada, Naci’nin bir şairin yaşarken her ne kudrette ise bunu göstermesi ve halk nazarında takdir görmesinin lüzumuna dikkat çektiği görülmektedir.

Muallim Naci’nin okura bakışını kısaca özetlemek gerekirse, öncelikle onun tam olarak halktan veya seçkinden yana bir tavır içinde olmadığını, halkın anlayabileceği sade bir dili tercih ettiği şiirlerden başka zor anlaşılır ve sanatlı bir dille yazdığı şiirlerin de var olduğunu dikkate almak gerekir. Naci, şiirlerinde hem tahkiye (diegesis) hem tiyatro (mimesis) tekniğini uygular. Bu ikisi dışında lirik bir tarzda yazdığı şiirler de azımsanmayacak sayıdadır. Bunlar genellikle divan şiiri formundadır. Bu şiirlerle o, “duygusal okur” a seslenir.

Naci, şiirin hem faydalı hem de güzel olmasını istemektedir. Güzellik noktasında Ekrem’le birleşir ancak şiirin faydalı olması beklentisi onu Hamit ve Ekrem gibi kendi neslinin şairlerinden çok Şinasi ve Namık Kemal’e bağlar. Burada yine teori-pratik uyumsuzluğu devreye girer ki, Naci’nin en çok Servet-i Fünun şairlerince kaynak alındığını örneklerle ileri süren Tanpınar’a da dayanarak ondaki edebiyat görüşlerinin tam olarak şiirlerine yansıdığını söylemek güçtür. Mehmet Âkif ve Yahya Kemal gibi şairlerin de ilk usta belledikleri Naci, şiirin yenileşmesine katkıda bulunmuş ama eski şiirden de vazgeçemeyen bir Tanzimat şairi kimliğine sahiptir. Ziya Paşa’da olduğu gibi, hikemi bir dili de şiirde sürdürmesi sebebiyle divan şiirinin “arif okur” una yakın bir muhatap çevresini de hedeflemiştir.

Tanzimat’ın bu ikinci kuşağında görülen, edebiyatı tekrar kendi mecrasına döndürme, kitleden bireye yönelme eğiliminin arka planındaki gerekçeleri bu şairlerin yetişme şartlarında ve mensubu olduğu çevrelerde gören yaklaşımlar da vardır. Aristokrat bir ailede yetişen Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamit’in önceki nesilde olduğu gibi edebiyatı doğrudan halkın emrine vermek ve o halka edebiyat yoluyla doğrudan ulaşmak gibi bir amaçlarının olmamasında bu durumun etkisini sezenlerden biri Ali İhsan Kolcu’dur:

Esas itibariyle Ekrem, Hâmid ve Sezai Beyler aristokrat ailelere mensuptur. Aileleri birkaç nesilden beri saraydan nemalanmaktadır. ... Birincilerden birkaç batın evvel sarayla ilişki kurmuş bir ailenin mensubu olan Namık Kemal dışında Şinasi'nin ve Ziya Paşa'nın ailesi sıradan halktan kimselerdir. Taşıdıkları unvan ve rütbelere kişisel gayretleri neticesinde elde edilen payelerdir. Hâlbuki Ekrem-Hâmid ve Sezai Beyler daha doğuştan gelen talihleriyle hayata bir adım önde başlamışlardır. Doğal olarak bu hayat tarzı eserlerine de yansımış ve aşırı gitmemek kaydıyla birer salon adamı olarak tebarüz etmişlerdir (2014: 86-87).

Sonuçta, Tanzimat döneminde şiire ve okura bakışı birbirlerinden epeyce ayrı, iki farklı şair silsilesi ortaya çıkmaktadır. Bir tarafta topyekûn bir değişim hamlesinin de neredeyse bayraktarlığını üstlenen ve şiiri bu hareketin etkin bir cephesi olarak görmeye meyilli Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa'dan oluşan "aydın" şairler grubu yer alır. Diğer tarafta ise şiiri böyle bir uğraşın alanı olarak görmekten kaçınan, önceliklere göre çok daha salt şairanelik peşinde olan Recaizade Mahmut Ekrem-Abdülhak Hamit Tarhan-Muallim Naci vardır. Bu ikinci grubun, şiiri özerk bir dil olarak gördükleri ve siyasi, sosyal davalardan onu ayırmak istedikleri çok açıktır. Ramazan Korkmaz'ın dikkat çektiği üzere "Bu kuşağın asıl önemi, sanatın işlevini pragmatik bir anlayıştan daha estetik bir düzeye çekme çabalarında aranmalıdır" (2014: 135). Bu, bir bakıma "sanat"ı "fayda"ya tercih etmek anlamına gelir. İkinci kuşak Tanzimat şairleri, özellikle de Ekrem ve Hamit böyle bir estetik yönelim içinde olmuştur. Okura doğrudan bir fayda sunmak düşüncesi de böylece Tanzimat şiirinde gündemden düşer ve Servet-i Fünun'un bireyci şiirine doğru bir yol açılmış olur.

Araştırmacı İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmit* adlı kitabında Tanzimat'ın bu iki nesli arasındaki farka değinerek şöyle söyler: "Ziya Paşa'da, Namık Kemal'de görülen demokrat ve halkçı temayüller Ekrem'de, Hâmit'te biraz noksandı. Onlar edebiyatı yüksek tabakanın bir imtiyazı gibi görmekte idiler" (1932: 14). Bu saptamayı yerinde görüyoruz. Öte yandan, araştırmacı Tanzimat'ın bu ikinci nesil şairlerini edebiyatı tekrar yüksek sınıf zevkine hitap eder hale getirdikleri gerekçesiyle eleştirir:

Şinasi ile başlayan yenilik cereyanı, yazıyı halka doğru götürüyordu. Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Namık Kemal bu gidişi kuvvetlendirmişlerdi. Ahmet Mithat Efendi bunu daha ilerletti. Hamit'le

Ekrem’de, bunun reaksiyonu olarak, edebiyatı yalnız yüksek sınıfın zevkine bağlamak temayülü görülür. Bu temayül, Serveti Fünun edebiyatını doğurmuş ve halka doğru edebiyat cereyanını uzun bir zaman durdurmuştur (46).

Daha sonra yapılan eleştirilerde de sıkça zikredilen bu tespit doğru kabul edilebilir. Ancak “Halka doğru giden bir edebiyat kendi edebi değerlerinden ne derece ödün vermiştir?” sorusu da yabana atılmamalıdır. Ayrıca, Dilmen’in öne sürdüğü gibi, bu hareket Şinasi mektebinin anlayışına bir reaksiyon olarak mı doğmuştur, bu tartışmalıdır. Batı romantizminin etkisinin açık bir şekilde görüldüğü bu ikinci kuşağın şairleri edebiyatın kendi değerlerine öncelik vermeyi doğal bir süreç, olması gerekenin yerine getirilmesi olarak algılıyor olamazlar mıydı? Tartışılması gereken bir başka soru da budur.

Öte yandan, Hamit’in *Makber* mukaddimesindeki görüşlerine bütün olarak bakıldığında, Tanzimat’ın ilk kuşağını oluşturan şairlerin şiir telakkilerinden farklı; daha serbest, daha geniş bir çerçeveye sahip ve hatta aralarında sonradan 2. Yeni akımına dahi kaynaklık edecek cümlelere rastlamak mümkündür. “Bir hakikat-i müdhişenin altında hiçbir şey söyleyememek” veya “pek karanlık bir şey söyleme[si] daha önce ilk kez Recaizade Ekrem’de gördüğümüz, sonradan Ahmet Haşim başta olmak üzere şiirini kapalı veya zor anlaşılacak bir mantıkla kuran şairlerin ortak kuramına kaynaklık eder.

Tanzimat’ın ikinci kuşak şairleri Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit Tarhan ve Muallim Naci’nin okura bakışını maddeler halinde şöyle özetleyebiliriz:

Metni okur için kolay ve anlaşılır kılmak onların öncelikleri arasında yer almaz. (Muallim Naci bu konuda daha dengeli bir tutum güder.) İdeal okurları, genellikle Umberto Eco’nun “Örnek okur”u, Wolfgang Iser’in “Örtük Okur”u veya Michael Riffaterre’in “Üst Okur”una benzer. Bu okur, Eco’nun deyişiyle “Kendisini doğrudan içine çekmeyen” metne dâhil olmaya hazır ve istekli olan okurdur. Tanzimat’ın birinci nesil şairleri ile ikinci nesil şairleri arasındaki en büyük fark da burada ortaya çıkmaktadır. Birinci nesildekiler Umberto Eco’nun “ampirik okur” tanımına uygun bir okura hitap etmenin peşindeydi. Metne bir şekilde tutunabilse de yüzeyde kalan, metni tüm göndermeleri ve art anlamlarıyla kavrayabilecek donanımdan yoksun olan okurdur

bu. Oysa Ekrem, Hamit ve Naci ile bu izler çevre artık değişmiş, şair, okurda bazı ön yeterlilikler gereksinmeye başlamıştır.

Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerin retorik bir dille inşa ettikleri şiir siyasete güçlü bir şekilde bağlıydı. Hamit, Ekrem, Naci üçlüsünden özellikle ilk ikisi ile bu durum değişecek, şiirde bir süredir göz ardı edilen lirizm unsuru yeniden başat duruma geçmeye başlayacaktır.

İkinci kuşak Tanzimat şairleri okurla hasbihal eder, ona doğrudan seslenir. Bu seslenişin Şinasi ve Namık Kemal'dekinden farkı, çoğu zaman bir arkadaş samimiyeti içinde olmasıdır. Şair kendini okurdan üstün bir mevkide konumlasa da bunu birinci nesil Tanzimat şairleri kadar açıkça vurgulamaz ve okurla kurduğu samimi hasbihal sayesinde bu, göze batmaz.

Onlar, şiiri bir araç değil bizatihi amaç olarak görür; şiirin kendine ait meseleleri üzerinde düşünür, fikirler öne sürer. Konudan uzak olan okur bu fikirleri değerlendiremeyeceğinden muhatap yine nitelikli olan okurdur ("örnek okur"). (Bu durumu Namık Kemal ve Ziya Paşa'da biraz gözlemlemiş, Şinasi'de ise hiç görememiştik.) Üç şair de şiirde başarıyı nicelikte değil nitelikte arar. Yaşarken çok kişi tarafından okunmak yerine kalıcı olmayı ve gelecek nesillere seslenebilmeyi amaçlarlar. İlk nesil şairlerin hedeflediği "kitlesele okur" yerini kendini yetiştirmiş, edebî olana daha aşına bir "bireysel okur"a bırakmıştır.

Tanzimat'ın ikinci kuşak şairleriyle birlikte Türk şiirinin yapısı da nesre doğru bir yönelim göstermeye başlar. Bu değişim, şiirde noktalama işaretlerinin kullanımı, anjambman tekniği, çeşitli muhavere teknikleri ile çok daha belirgin bir şekilde bürünür. Eski şiirde hemen hiç olmayan bu unsurların devreye girmesiyle artık "hitap eden" değil "okurla söyleşen" bir şair portresi görünürlük kazanmaya başlar. Fakat bu söyleşme çoğu yerde 'söyleşir gibi yapmak'tan ibaretir ki, bu da lirik şiirin özelliklerinden biridir. Jonathan Culler'ı izleyerek söylemek gerekirse, "lirikte, şarkı söyleyen şair bir bakıma sırtını dinleyicilere döner ve 'kendi kendisiyle ya da bir başkasıyla konuşur gibi yapar: doğanın ruhuyla, bir sanat tanrıçasıyla, kişisel bir dostla, bir sevgiliyle, bir tanrıyla, kişiselleştirilmiş bir soyutlamayla, ya da doğal bir nesneyle'" (2007: 108). Öyleyse okurla söyleşir gibi görünen şiirsel öznenin lirik şiirde aslında kendisiyle veya bir başka şeyle söyleşmesi ihtimali, yani bir tür "apostrophe" durumu göz ardı edilmemelidir.

Bu niteliksel değişmenin okuru, yukarıda da bahsettiğimiz gibi iki düzlemde ele alınabilir. İlki, şiirin lirik karakterine uyum sağlaması beklenen, “kitlesele” değil tekil yani “bireysel okur”dur. İkincisi ise romanlarda okuduğu şeyleri şiirde arayan, şiirde de bir düzyazı anlatımını bekler hale gelen, duygusal, “popüler okur”dur.

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse Tanzimat’ın birinci dönem şairleri okuru yormayan, metni okurun ayağına kadar götüren, onun anlaması için bütün imkânları zorlayan şairlerdir. Metni kolay okunur kılmak ve bir fikri ya da ideali şiir yoluyla anlatmak esastır onlarda. Buna karşılık, Rezaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan’la, yani Tanzimat’ın ikinci kuşağıyla birlikte başlayan, bir “okuru metne davet etme”, hatta metnin anlamını tamamlamada onun da katkısını bekleme anlayışının ayrı bir çizgi hâlinde bugüne kadar varlığını sürdürdüğünü görürüz. Bu gruptaki şairlerin şiir anlayışları ve okura bakışları Wolfgang Iser, Hans Georg Gadamer ve Umberto Eco’nun geliştirdikleri okur merkezli kuramlar doğrultusunda anlaşılmaya son derece uygun bir niteliktedir.

Handan İnci, ilk Türk romancılarının gerçekçiliği sorunsallaştırarak romana bir işlev yüklediklerini bunun da “okuru toplumsal sorunlara karşı uyarmak ve onu belli bir tavır için harekete geçirmek” (2005: 73) olduğunu söyler. Sözü edilen romancılar bilindiği gibi aynı zamanda dönemin şairleridir de. Dolayısıyla Tanzimat’ın özellikle birinci kuşak yazarları ve şairleri, hep birlikte toplumu dönüştürme misyonuyla hareket ederek Osmanlı’da, etkisi yeni kurulan cumhuriyete kadar uzanan, yeni bir okur kitlesi yaratmıştır denebilir. Bu kitle, eskiye nazaran çok daha dinamik, halka yayılmış fakat şiir konusunda lirik duyarlıktan ziyade retorik ve hamasete düşkün, politik söyleme alıştırmış ve şiirin de böyle olması gerektiğini düşünen, çoğunlukla edebiyata derinlemesine değil yüzeysel bakan okurlardan oluşmaktadır. Tanzimat’ın birinci kuşak şairlerinin bu aktif, harekete geçmeye hazır ve “politik okur”unun karşısında ikinci kuşak şairlerinin seslendiği kitle ise daha içe dönük, şairle duygusal özdeşlik kurabilecek yapıda okurlardan oluşmaktadır. İkinci kuşak Tanzimat şairleri artık toplumdan ziyade bireyi öne almakta ve bu şekilde Servet-i Fünun’a bir yol açmaktadırlar:

Fransız edebiyatıyla kurulan ve başlangıcında toplumsal faydacı olarak nitelendirebileceğimiz ilişkiler Rezaizade Mahmut Ekrem, Nigar Hanım, Abdülhak Hamit gibi edebiyatçılarla ilk değişim işaretlerini vermeye başlar. Edebiyatın toplumsal misyonunu kaybedip bireye yönelmesi ve

bağımsızlaşması, onları izleyen kuşağın kimi yazarları tarafından artık yüksek sesle savunulacaktır (Yuva, 2017: 85).

Bu yargılara varırken tamamen şairlerin bize sunduğu malzemeden hareket edildiği, onların olmasını istediği ya da öngördüğü bu okur tiplerinin toplumsal karşılığının birebir mevcut olup olmadığının ayrı bir araştırma konusu teşkil ettiği unutulmamalıdır.

Tanzimat, büyük toplumsal olayların edebiyata doğrudan tesir ettiği, Osmanlı'nın en çalkantılı ve karışık bir dönemiydi. Böyle bir ortamda şiiri sadece fikirlerin halka iletilmesi için bir araç konumuna indirgeyenler olduğu gibi onu halktan bütün bütüne koparıp anlaşılmasız kılanların arasında “saf şiir”i muhafaza edip seçkin olmanın sınırını belirleyenler, bu konuda daha dengeli bir poetik tavır sergileyenler de olmuştur. Pekiyi, Tanzimat'ı takip eden yıllarda, Ara Nesil ve Servet-i Fünun şairlerinin okura bakışlarında neler değişmiş, bu değişikliklerde neler rol oynamıştır? Bu soruları sözü edilen dönemlerin öncü şairlerini inceleyerek cevaplamaya çalışacağız.

2.3. Ara Nesil ve “Popüler Okur”

Ara Nesil, genel olarak Tanzimat ile Servet-i Fünun dönemleri arasında kalan şair ve yazarları kapsamaktadır. Aslında bu adlandırma da söz konusu dönemden çok sonra, ilk kez 1946 yılında, Mehmet Kaplan tarafından yapılmıştır. Kaplan, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, *Tevfik Fikret ve Şiiri* adlı çalışmasında Servet-i Fünun öncesi dönemini “Siyasi ve sosyal fikirler devri”, “Ferdietçilik, büyük ihtiraslar ve ıstıraplar devri” ve “Küçük ve günlük hassasiyetler devri: Ara Nesil” olmak üzere üçe ayırmıştır (2016: 18-30). Kaplan'dan sonra başka araştırmacılar tarafından da Ara Nesil isminin kullanıldığı görülür ancak aynı sanatçılar için “Ara Nesil Devri” (Birinci, 1987: 3) ve “Aktarıcı Nesil” (Andı, 1995b: 3) şeklinde adlandırmada bulunanlar da olmuştur. Adlandırma farklılıkları bir tarafa, bu devirde yazan şair ve yazarların Tanzimat ile Servet-i Fünun dönemleri arasında bir geçiş edebiyatı meydana getirdikleri, eserlerinin hem Tanzimat hem de Servet-i Fünun edebiyatının özelliklerini taşıdığı şeklinde genel bir kanıdan söz edilebilir.

Ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın, bu devrin mensuplarının ortak bir çıkışı ve yayın organı etrafında toplanmaları söz konusu değildir. Bu bakımdan bir akım veya topluluk olma vasfı da taşımazlar. Çeşitli araştırmacılar tarafından bu döneme mensup şairler arasında Nabizade Nazım, Mehmed Celal, Menemenlizade Mehmed Tahir, Nigâr

Hanım, Müstecabizade İsmet, Mustafa Reşit, İsmail Safa, Recep Vahyî gibi isimler gösterilir. Mahmut Babacan ise hazırladığı doktora tezinde Ara Nesil içinde yer alan elli dokuz isim olduğunu belirtmiştir (Babacan, 1993:V). Biz bu bölümde Ara Nesil şairlerini temsilen Mehmed Celal, Menemenlizade Mehmed Tahir ve Recep Vahyî'nin okurla ilgili görüş ve tercihleri üzerinde duracağız.

Ara Nesil adı verilen bu geçiş döneminde pek çok şair parlamış, popüler olmuştur. Ancak sonrasında bunların içinden gelecek nesillere de intikal eden şair sayısı son derece sınırlı kalmıştır. “Ara Nesil olarak adlandırılan bu gençlerin etkin olduğu yıllar iki üç yıllık zaman aralıklarıyla 1873-1874-1875 ila 1895-1896 yılları arasında olduğu belirtilir” (Kaya, 2013:151). Ele aldığımız şairlerin de bugüne pek fazla ulaşamadığını, yalnızca kendi dönemlerinde uyandırdığı cılız akislerin dışında kalıcı bir iz bırakamadıklarını söylemek hata olmaz. Buna karşın, söz konusu şairler gerek teorik görüşleriyle gerekse Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a uzanan çizgide sergiledikleri geçiş şairi olma özellikleriyle konumuz açısından ele alınmayı hak etmektedirler.

“Ara Nesil'den mercek altına aldığımız bu üç şairin edebiyat anlayışları nasıldır?” diye sorulduğunda karşılaştığımız görüşler birbirine benzemekle birlikte üretilen edebiyatın niteliği konusunda ayrılıklar da görülmektedir. Söz gelimi, Necat Birinci, Ara Nesil şairlerinin genel olarak edebiyat anlayışına dair şu tespitte bulunur:

Ara Nesil sanatkârları, edebiyata ve özellikle şiire estetik bir varlık olarak bakar. Onu sadece edebiyat olarak ele alıp hem şekil hem muhteva yönünden güzelleştirmenin yollarını ararlar. Edebiyatı başka konular için bir araç olarak görmezler. Düşünce esaslarını doğrudan edebiyat, şiir ve şair gibi konular oluşturur. Edebiyatın temelini oluşturan bu meselelerle ilgili münakaşalar, edebî tenkitler önceki devreye nazaran çok daha ileri götürür. Zira bu dönemde en çok tenkit alanında eserler verilir (2004: 25).

Birinci'nin, bu şairlerin edebiyatı başka konular için bir araç olarak görmedikleri yolundaki tespiti sözü edilen şairlerin eserlerine bakıldığında doğruluk payı yüksek bir iddiadır. Gerçekten de bu neslin birçok şairi edebiyatı edebiyat için icra eder bir görünüm sergilemektedir. Ancak bu durumda şunları sormak gerekir: “Salt edebiyat uğruna yazılan her metin ‘yüksek’ bir edebiyat anlamına mı gelir?” Ve bu eserlerin okuruna da her zaman “nitelikli”, Eco'nun deyişiyle “örnek okur” denebilir mi? Bu

sorulara peşinen evet demek mümkün değildir. Zira Cafer Gariper, bu dönem şairleri için Necat Birinci ile pek çok açıdan örtüşen tespitleri sürerken, şairlerin “yüksek” bir edebiyat diline sahip olmadıklarını da vurgulamaktadır:

Dönem şairleri bir yandan ince duyguları hissî bir söyleyişle ifade ederken diğer yandan hayatın basit ve yaşanan gerçeklerini ifade alanına taşır. Bu da insanın iç dünyasının ve tabiatın öne çıkmasını gerektirir. Şiirin sentaksı değişmeye, diyalog ve konuşma üslûbu yaygınlaşmaya başlar. Bu tür ifadelerde şairane yüksek söyleyiş çoğu kez geri plana düşer, hayatın gerçekçi tarafı yansıtılmaya çalışılır (2009: 120).

Güçlü bir şekilde esinlendikleri Namık Kemal, Abdülhak Hamit gibi şairler kadar kalıcı bir edebiyat üretememiş olsalar da Mehmed Celal, Menemenlizade Mehmed Tahir ve Recep Vahyî'nin Tanzimat ile Servet-i Fünun edebiyatı arasında bir geçiş dönemi hüviyeti taşıyan Ara Nesil'in yine de en güçlü şairleri olduğu görülmektedir. Bu sebeple, içinde yer aldıkları neslin temsilcileri olarak bu şairlerin okur algısını genel hatlarıyla incelemeye çalışacağız.

Ara Nesil içinde şairliğiyle öne çıkan isimlerin başında, kolayca ve çok sayıda şiir yazmasıyla döneminde “Şair-i zî irtical” olarak anılan **Mehmed Celal** (1867-1912) gelmektedir. Mehmed Celal'in *Adada Söylediklerim* (1886)'den *Şîr-i Gaza* (1895)'ya, yayımlanan şiir kitapları bu unvanını boşa çıkartmayacak sayıdadır. Ayrıca Celal, Yıldırım Bayezid, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman ve III. Selim için de birer müstakil şiir kitabı yayımlamıştır.

Mehmed Celal'in sanatına yönelik ilk ve tek kapsamlı çalışma Fatih Andı'nın sonradan kitaplaştırdığı *Ara Nesil Şairi Mehmed Celal*'dir. Bu çalışmadan şairin sanat anlayışına dair önemli bilgilere ulaşabilmek mümkündür. Ayrıca bazı antoloji ve edebiyat tarihlerinde de çok geniş olmasa da Mehmed Celal ve diğer Ara Nesil şairleri hakkında bilgi ve yorumlara ulaşılabilmektedir. Bu kaynaklardan anlaşıldığına göre, Mehmed Celal'in Türk Halk şiirine aşinalığı, özellikle gençlik yıllarında onun sanatına yön veren en önemli noktalardan biri olmuştur. Aynı dönemlerde Fuzûli, Şeyh Galip ve Nedim gibi Divan edebiyatının zirve şairlerine duyduğu yakınlık ve sonradan ustası bellediği Muallim Naci ile Rezaizade Mahmut Ekrem'in yoğun tesiri Celal'in şiirini belirleyen unsurlar arasında mutlaka sayılmalıdır.

Fatih Andı, bu şairlerden en fazla Recaizade Mahmut Ekrem'in Mehmed Celal üzerinde tesiri olduğu kanaatindedir:

Edebiyat âlemindeki ilk yıllarından sonra Mehmed Celal'in hem edebî bilgisinin genişlemesinde, yeni tem, şekil ve üsluplarla tanışmasında, hem de şiirlerinde zaten var olan marazî hassasiyet, mübalağalı aşk duyguları, gözyaşı, sınırsız romantizm gibi yönlerin pekişerek zenginleşmesinde Recaizade Mahmut Ekrem'in büyük rolünün ve tesirinin olduğunu görürüz (1997: 39).

Sözü edilen etki, görüldüğü kadarıyla Mehmed Celal'in şiirinde, sonraki dönemde giderek yaygınlaşacak olan “melankoli”yi doğurmaktadır. Fakat bu etki, Celal'in sanatını nitelik açısından sınırlayan bir unsur olmuş, duygusallığın sanata dönüştürülmesindeki yetersizlik gelip geçici türden şiirler yazmasına sebebiyet vermiştir. Tek başına duygululuk, şiirin diğer unsurları geri planda kaldığında sanatın da oldukça uzağına düşmektedir. Celal de Recaizade'den esinlenerek şiirini bu duyguların ifadesi olarak anlamış fakat bunun üzerine teknik/işçilik açısından fazla bir şey katmadığından oldukça sığ bir edebî dairenin içinde sıkışmış gibidir. Yılmaz Daşcıoğlu, *Dalgalı Suda Gölge ve Suret* adlı incelemesinde duygu-şiir ilişkisi bağlamında Ekrem'in bu hataya düştüğünü, onun “Ağlarım amma bilmem niçin bilmem kiminçin ağlarım” dizesinden yola çıkarak “duygunun kendisini şiir zannet[tiğini]” (2014: 78) ifade etmiştir. Buradan anlaşılıyor ki, Recaizade'nin Celal üzerindeki tesiri sonradan Cenab Şahabettin ya da Tevfik Fikret'te olduğu gibi güçlü bir şiirselliğe dönüşmeyecek, tersine onu, şiiri “duygulu olmak” ya da duyguların gelişigüzel ifadesi gibi algılamak yanlına götürecektir. Mehmet Kaplan da Mehmed Celal ile Mustafa Reşit'in, Servet-i Fünun edebiyatında yaygın bir hastalık halini alan “santimentalizm”in göze batan öncülerinden olduğunu belirtir (1971: 10). Ancak bu hastalıklı hal Servet-i Fünun'un özellikle iki önemli şairi Cenab ve Fikret için neredeyse bir itici güç olurken Mehmed Celal ve hatta bütün bir Ara Nesil şairleri için buradan “büyük” ve nitelikli şiire varmak mümkün olamayacaktır.

Mehmed Celal'in şiirlerini yakından incelediğimizde daha önce Tanzimat şairlerinde de rastladığımız türden, kendi şairliğiyle övündüğü dizelerle karşılaşabiliyoruz. Şair, örneğin “Nazire” başlıklı şiirde;

Verdi hayret dillere i'câz-ı eş'ârım Celâl

Şairim, dünyada âli fikrimin akrânı yok! (Andı, 1995: 111)

diyerek şairlik meziyetleriyle övünç duyduğunu ifade etmektedir. Bu tip söyleyişlere Celal'in başka şiirlerinde de tesadüf edilmektedir. Söz gelimi, "Hazret-i Muallim'in Gazeline Nazire" şiirinde şöyle bir ifadeyle karşılaşırız:

Şâirân âsârımın meshûru olsa çok değil,

Hâme-i sehhârımın mu'ciz-nüma ferhengi var (Andı, 1995: 111)

Fatih Andı, Mehmed Celal'in edebiyatçılığını türlü yönlerden değerlendirdiği çalışmasında şairin bu tarz kendisiyle övündüğü şiirlerinin bir listesini sunmaktadır ki, bu listede yukarıda verdiğimiz örneklere benzer on beş civarında şiir daha bulunmaktadır. Yukarıda alıntıladığımız ve buraya almadığımız bu tür kendine övgü tarzındaki ifadelerden anlaşıldığına göre, Mehmed Celal kendi şairlik vasıflarının farkında ve bunlarla gurur duymaktadır. Şair, aynı zamanda kendisini bir sanatçı olarak oldukça yüksek bir mertebede görmektedir. Bu açıdan Celal'in daha önce ele aldığımız, Şinasi ve Namık Kemal gibi şairlerle aynı çizgide bulunduğu görülmektedir. Onlar da şairliği bu türden bir üst statü, ilahi bir bağış olarak görmekteydiler.

Buna karşılık, Mehmed Celal'in kendi yazılarında şairi tavsif edişi şiirindeki ifadelerden oldukça farklıdır. Bu yazılardan birine göz attığımızda Mehmed Celal'in "şair"i tanımlayan şu cümleleriyle karşılaşırız:

Mahzun çehresi solmuş, nur-ı zekâ neşreden gözlerine sirişk-i teessür dolmuş, ara sıra içini çeker, ekseriya zulmette, fırtınalı gecelerde bir mezarın mermerine dayanmış, elini başına koymuş, gâh bir necme bakar düşünür, gâh bir yaprak sadası duyar ağlar bir insan; tabiat tarafından bedbahtlığa mahkûm olarak dünyaya gelmiş, handesi iğbirar-ı girye içinde, giryesi tebessüm-i mükedderâne arasında meşhun bir talihsiz; baş dönmesine helecân-ı kalbe, mütemadiyen ağlamağa bazen düşünürken ansızın titremeye mübtela olmuş bir mahlûk-ı garib; gözyaşlarının iri damlalarını bir taş üstüne serpererek meçhul bir hisse tebaiyyet ettiğini lisan-ı hâl ile gösteren bir adam gördünüz mü işte o şairdir" (Andı, 1995: 46).

Görülmektedir ki, şairin bu yazıdaki şair tasviri onun yukarıda ele aldığımız, şiiri bir duygu aktarımı olarak görme ve şairi de bu manada bir "duygulu insan" olarak kavrayışının sonucudur. Artık okura üst perdeden bakan, hâkim konumda bir şair değil,

onunla gözyaşı ve duyguda ortaklık kuran bir şair tipiyle karşı karşıyayızdır. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle “Bu şair artık kahraman veya mütefekkir olmaktan vazgeçmiş, sırf duygu, sırf hayal kesilmek isteyen bir ruhtur” (1971: 11). Böyle olunca, şairin okuru da Şinasi veya Namık Kemal'deki bir “kahraman okur” değil, günlük hissiyatların paylaşıldığı, duyguda ortaklık kurulmaya çalışılan “duygusal” ve “popüler okur”a dönüşür.

Mehmed Celal'in şiirinin önemi en çok burada, Servet-i Fünun'un sanatta duyguyu hâkim kılan yönüne öncülük teşkil etmesinde aramak gerekir. Yukarıda yer verdiğimiz görüşleriyle Celal, şairi bir duygu adamı gibi görmekte ve onun fikirleriyle halkı aydınlatan bir aydın-öğretmenden çok okuruyla hislerini paylaşan içli bir arkadaş olarak görülmesini istemektedir. Pekiyi, Mehmed Celal, hem alttan alta kendi üstün şairlik kabiliyetleriyle övünüp hem de bir duygu ortaklığı kurduğunu iddia ettiği okura hangi uzaklıktadır ve onunla hangi düzeyde buluşabilmektedir? Bu soruyu biraz irdeleneceğiz.

Kendi makale ve değerlendirmelerine baktığımızda Mehmed Celal'in okur tercihini açıkça ifade ettiği cümlelerden bazılarında “Roman Mütalaası” başlıklı yazısında rastlıyoruz. Celal, hem roman hem de şiire dair tespitler içeren bu yazıda şöyle söyler: “Hakikat her zaman hakikattir. Ben yine hikâyemi yazarım, şiirimi söylerim. Fakat bunları mektebde bulunan şübban ile genç kızların ve hatta kadın namına hiçbir kimsenin okumasını arzu etmem” (Andı: 1995: 60). Bir tür itiraf olan bu cümlelerle şair, aslında okur tercihinde özellikle yaşa ve cinsiyete dayalı bir tasarrufa gittiğini dile getirmektedir. Genç kızlar ve kadınları hedef kitlenin dışında tutması değişik açılardan yorumlanabilir. Ancak “mektebde bulunan şübban” ile birlikte düşünüldüğünde şairin, sözü edilen grubun bu şiirlerden etkilenerek yanlış düşüncelere kapılması endişesi taşıdığı ileri sürülebilir. Mektepteki gençler, okuduklarının tesiri altında kalarak yanlış ve olumsuz düşüncelere, eylemlere kapılmak bakımından genç kızlar ve kadınlar ile aynı kümenin içinde yer almaktadır şaire göre. Bu görüşlerin sosyolojik veya feminist kuramlara göre değerlendirilmesi ilginç sonuçlar üretebilir. Her ne olursa olsun, şiirin muhatabının kim olması gerektiği konusunda böyle bir düşünceye daha önce rastlamıyoruz.

Bununla beraber, yapılan araştırmalarda Mehmed Celal'in özellikle gençler arasında çok okunduğu bilgisiyle karşılaşıyoruz ki, bunun şairin teorik görüşleriyle ne derece çelişkili bir durum yarattığı ortadadır. Eserlerini gençlerin okumasını mahzurlu gören Celal, şaşırtıcı şekilde okur kitlesini de en çok bu kesim içerisinde bulmaktadır. Bu

durum, Celal'in çok sayıda ve kolayca şiir yazması ve dildeki sadelikle kısmen açıklanabilirse de son kertede şairin hedefinden farklı bir noktaya vardığı yadsınamaz.

Celal'in çoğunluğu gençlerden ve kadınlardan oluşan okurlara hitap etmesinin altında yatan nedenlerden biri de dönemin moda akımlarından "tablo altına şiir yazma" konusunda isim yapmış olmasıdır. Rezaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci de daha önce tablo ya da resim altı tabir edilen türde şiir yazmışlardır. Bu türde otuzdan fazla şiiri bulunan Mehmed Celal, böylece hem sayıca daha çok okura ulaşabilmekte hem de bu şiirlerde ele aldığı dünyevi aşk ve güzellik konularıyla kadınlar ve gençlerde ilgi uyandırabilmiştir. Aşk-hüzün-gözyaşı ve tabiat temlerinin onun şiirinde en ağırlıklı yere sahip olduğunu söyleyen Fatih Andı, bu durumun sanatında aşırı dozlu ve çiğ bir romantizmi hâkim kıldığını ve şairin çevresinde de bu kimlikle tanındığını belirtir (1995: 99). Bu tür şiirlere rağbet eden okur şüphesiz "popüler okur"dur. Acaba Ekrem ve Muallim Naci de tablo altı şiirler yazdığı halde neden Mehmed Celal'inkiler daha 'popüler okur'a hitap eder hale gelmiştir? Bu sorunun cevabını Celal'in edebiyatının diğerlerine göre daha kolay anlaşılır olmasında bulmak mümkündür. Toplumun günlük konuşma dilini yakalayabilmesi ise gençler tarafından daha anlaşılır olmasını sağlayan birincil sebeplerdendir.

Ara Nesil şairlerinde genel bir eğilim olarak sade bir dil ve konuşma üslûbundan söz edilir, bu durum Mehmed Celal'in şiirlerinde de açıkça gözlemlenmektedir. Şiire halk şiirine yakınlık kurarak başlayan Celal'in bu ilgisi hiç şüphe yoktur ki onda ömür boyu sürecek bir "sade dille yazma" temayülünün de sebepleri arasında yer alır. Fatih Andı, çeşitli örnekler üzerinden şairin bu yönünü ortaya koyar:

Mehmed Celal'in üslubundaki sadelik, girift ve uzun terkiplerin kullanılmayışı, onun söyleyişine, mısralarının yapılarına da yansımıştır. Şairin ilk dönem şiirlerinden itibaren anlaşılır, basit cümleleri seçtiği, mısradaki kapalılığa, sanatlı ve kompleks bir terkibe düşmediği görülür. Mısralardaki anlaşılır, kısa ve basit cümleler zaman zaman günlük konuşma diline ulaşır. Şairin daha 1885 yılında yazdığı "İstifa" şiirindeki: "Kim çeker ol cefayı? Yağma mı var?", "O kadar pek de yâri sevmezdim / Aşk ile ah ü zarı sevmezdim", "Dedik a! İşte, âşıkın değilim" gibi mısraları hem cümle yapıları hem konuşma dilindeki sadelik ve basitlik açılarından bunun en güzel örneklerindedir (Andı, 1995: 147).

Şairin sade ve konuşma üslûbuna örnek olması bakımından şu dizelere de bakılabilir:

*Eski yolda şi'r ile meşgul olan
Asümanı mahveder bir âh için!*

*Kim olursa mail-i tarz-ı cedid
Bir eser telif eder bir mâh için*

*Hangisi âlî daha ey şairan!
Söyleyin, insaf edin Allah için!* (Andı, 1995: 71)

Şiirde sadeliği esas alan Mehmed Celal'in şiirde her türlü zorlama unsurlardan (tasvir, benzetme vb.), soyut ve kapalı tutma anlayışından da kaçındığını şu satırlardan anlamak mümkündür:

İşte şiir güzel bir tasvir, iki mai göz, bir yaralı kuş, ağlamış bir kız, uykuya dalmış bir melek, güzel bir çehreye çekilmiş beyaz bir tül, bir zülf-i zerrin, bir hayal-i dil-nişin ve buna yakın menazir-ı latife görülürken söylenir. Yoksa her zaman mücerret şiir söyleyeceğim diye hiçbir vecih ve münasebeti olmadığı halde sıkılmak tabiatı zorlamak demektir (Andı, 1995b:72).

Namık Kemal'in Divan şiirine yönelik eleştirilerini çağrıştıran bu sözler Mehmed Celal'in, şairi her ne kadar bir duygu insanı olarak nitelendirse de akılcılık (rasyonalizm) çığırından etkilenmiş olduğu ve şiirde akıl mantık sınırını zorlayan benzetmelerden uzak durduğunu göstermektedir.

Mehmed Celal'in yazıları arasında, idealindeki okur kitlesini anlamamıza yardımcı olabilecek bir ipucu da Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünun şairlerini hedef alarak yayımladığı "Dekadanlar" yazısına ilişkin görüşleridir. Bu tartışmada daha çok Ahmet Mithat Efendi'yi haklı gören Celal, Servet-i Fünun şairlerinin anlaşılmasız ve yadırgatıcı kelime seçimi ve üslûbunu eleştirir. Servet-i Fünun şairlerinin "Lisan ve edebiyatımızı hemen hemen çığırından çıkarmak derecesine" getirdiklerini iddia eden şair, Ahmet Mithat Efendi'nin buna karşı hücumunu da övmektedir. Celal'in bu konuyla ilgili eleştirileri mektuplarında ve yazılarında son derecede alaycı bir üslûpta karşımıza çıkar. "Tedkikat-ı Edebiyye"de, karahumma hastalığına benzettiği bu tarz şiir yazma alışkanlığına karşı ilaç tavsiyesinde bulunan şair, "illet-i dekadaniyye"ye bu ilacın iyi geleceğini ironik bir dille anlatır (Andı, 1995: 87).

Öte yandan, şairin bu yönde yazmış olduğu başta olmak üzere baştan sona hiciv yüklü, eğlenceli şiirleri de bulunmaktadır. “Edebiyat-ı Cedide” bunlar arasında en dikkat çekici olanlardandır. Celal, her dördlüğünde Batılı veya yerli şiir üstatlarına seslendiği bu şiirinde Servet-i Fünun’un “dekadan” addettiği şairlerinin suniliğini ve halka yabancı kalışını bu şairlere şikâyet ederek eleştirmiştir:

*Sen nerdesin ey Hazret-i Rûhî-i sühan-ver
Âsâr-ı garibâne-i ruhun unutuldu
Vardır sebebi: Hep Dekadan oldu edibân
Jan-Jak Ruso’nun tarzı bize münkeşif oldu*

*Siz gittiniz ey şanlı hünerverleri dehrin,
Bizler hezeyanlar, Dekadanlardan usandık.
Göçtü edebiyât-ı zekâ-perveri dehrin*

“Zira ki ziyân ortada, bilmem ne kazandık” (Andı, 1995b: 83)

Böylece o, kolay anlaşılabilir bir şiirin ve dolayısıyla ona uygun bir okurun peşinde olduğunu bu yazıdaki fikirlerinde de belli etmiş olmaktadır.

Mehmed Celal’in bazı şiirlerinde okur, şairin bir tür arkadaşı, yoldaşı gibidir. Onunla konuşulur, söyleşilir hatta ona dert yanılır. Dildeki sadelik de düşünüldüğünde bunun okurla kurulan bir ortaklık, en azından okuru dışlamama anlayışının bir tezahürü olduğu söylenebilir. Şair, tercih ettiği dil ve ifade tarzı ile hem okuru şiire yaklaştırabilmiş hem de kendisinden sonra yazanlara bir yol açıcı da olabilmiştir. “Şiirlerinde ve nesir eserlerinde dilinin çok sade ve basit oluşu, Şinasi’den, Namık Kemal’den beri süre gelmekte olan anlaşılır ve sade bir dille yazma eğilimini, yeni yetişen gençlerin kalemine taşımakta da aracı olmuştur. Bu sadelik temayülünü Celal, eserleriyle hızlandırmıştır diyebiliriz” (Andı, 1995b: 249). Fakat yine Fatih Andı’nın dikkat çektiği gibi, sayıca çok şiir yazması Mehmed Celal’in nitelikçe zayıf eserler vermesine sebep olmuş, böylece şair, popüler edebiyata hizmet eden bir konuma düşmekten kurtulamamıştır.

Ara Nesil’in bir başka öne çıkan şairi **Menemenlizade Mehmed Tahir** (1862-1902)’ in yayımlanmış dört şiir kitabı bulunmaktadır: *Elhân* (1886), *Yâd-ı Mâzi* (1887), *Âsâr-ı Perişan* (1895), *Terane-i Zafer* (1897). Bu kitapların yeni harflerle basımı yapılmamış olup bazılarının içindeki şiirlerin Latinize edilerek inceleme ve antolojilerde yer verildiğini görmekteyiz.

Menemenlizade Mehmet Tahir'i, Ara Nesil içinde bakıldığında, güçlü bir şair olarak değerlendirmek mümkündür. Açık ve anlaşılır bir şiirin peşinde olduğu kadar niteliği de önemseyerek Mehmed Celal'e göre farklı bir tavrı benimseyen şair, buna karşılık tıpkı Mehmed Celal gibi büyük ölçüde Recaizade Mahmut Ekrem'in etkisinde kalmıştır. Birçok şiirde Ekrem'in tesiri bariz biçimde kendini göstermektedir. Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'ının, Menemenlizade'nin *Elhan* isimli şiir kitabı dolayısıyla yazılıp yayımlandığını ve Ekrem'in bu kitapta öne sürdüğü görüşlerin Menemenlizade'nin de sanatı boyunca takip edeceği ilkeler olduğunu belirtmek gerekir.

Öte yandan, Abdülhak Hamit ve Tevfik Fikret etkileri de onun sanatını ciddi ölçüde biçimlendirmiştir. Örneğin şu dizelerin, Hamit'in "Külbeyi İştihak" şiiriyle ve özellikle o şiirdeki "Çemendir, bahrdır, kuhsardır, subh-ı rebiidir / Bu yerlerde doğan bir şair olmak pek tabiidir" dizeleriyle benzerliği dikkat çekicidir:

Bu yerler lezzet-efza, ruh-bahşa, hoş-temaşadır

Zemini, asumanı bin letafetle dil-aradır

Şu yıldızlar bütün eş'ardır, eş'ar-ı güyadır

Bütün bu gördüğüm yerler perilerle leb-âlâdır (Birinci, 1988: 151)

Bu tip benzerliklere Menemenlizade ve diğer Ara Nesil şairlerinde zaman zaman rastlanmaktadır. Bunda söz konusu şairlerin seleflerine duyduğu öykünme ve hayranlığı aşip kendi şiirlerini tam olarak kuramamalarının etkili olduğu söylenebilir.

Menemenlizade Tahir'in bazı şiirlerinde şiir sanatına dair düşüncelerini paylaştığını görmekteyiz. "Şiir Nasıl Söylenir?" başlıklı olanı bunlardan en dikkate değer ve şairin şiir ve şairliğe bakışını özetler niteliktedir:

Olmayınca gönülde ulviyet

Olamaz şi'r nazmına kudret

Edemez öyle bir zaman elbet

Şairin fikri terk-i hürriyet

Yazar eş'arı kafiye aramaz

Zihnini sarf ü nahv ile yormaz

Doğru söylerse şiirini a'lâ

Bakamaz olsa da sözünde hata

Çünkü ilham eder onu taziyik

Edemez hûb u zîştini tefrik

Olmasın da hata hayalinde

Zarar etmez olursa kalinde (Birinci, 1988: 58)

Bu şiirde çizilen şair portresine yakından baktığımızda, tıpkı Namık Kemal’de, Recaizade Ekrem’de ve Abdülhak Hamit’te olduğu gibi, şairliği hem verili, yaratıcı tarafından bahşedilmiş, yüce bir makam olarak gören, bunun yanında söylediklerinde doğru- yanlış, güzel-çirkin de aranamayacağını çünkü kendisine ilham edilen şeyi söze döktüğünü anlatır. İşçilik, şiiri geriye dönüşlerle tekrar düşünüp hata varsa düzeltmek veya değiştirmek, kafiyeyi uydurmaya çalışmak gibi işçiliğe dönük uğraşlar onun zihnindeki şair için söz konusu olamaz. Menemenlizade’nin daha çok ilhama dayalı bir şair tipine yaslandığını söylemek mümkündür.

Menemenlizade’nin şiirlerinin büyük ölçüde Ekrem-Hamit ve biraz da Tevfik Fikret etkisi taşıdığını söylemiştik. Bu, “lirik” karakterli ancak işçilik yanı sıra hayli zayıf bir şiiri ortaya koymuştur. Duygusal yanının kuvvetli olması ve genellikle sade, anlaşılır bir dil kullanması onu da zamanında Mehmed Celal gibi geniş bir okuyucu kitlesiyle buluşturmuş, popüler kılmıştır. Zaman zaman soru cevap tarzı hitaplarla sevgiliye seslenen, aşk ve ayrılık acısının yarattığı tahribattan şikâyet edilen, biraz marazi bu şiir Servet-i Fünun edebiyatına hiç uzak sayılmaz.

Menemenlizade Mehmet Tahir’in külliyatına göz atıldığında edebî konularda sayısı yetmiş bulan yazıya imza attığı görülmektedir. Şiirin tarifinden, Divan şiirine, mana ve açıklık konularına kadar geniş bir yelpazeye sahip çoğu makale türündeki bu yazılardan şairin edebiyata dair fikir üreterek kıyaslama ve eleştirel düşüncüyü önemseydiği anlaşılmaktadır. Şiir-okur ilişkisi bağlamında ise Tahir’in ilk bakışta çelişki gibi görülebilecek önermelere sahip olduğu, açık bir şiiri savunurken ya da divan şiirini anlaşılır olmaması gerekçesiyle eleştirirken diğer taraftan Servet-i Fünun’un kapalı söyleyişini de müdafaa etmesi dikkati çeker. Bu tür yazılarından bazılarında daha yakından bakıldığında tablo daha net görülebilecektir. Ancak Menemenlizade’nin bu yazılarına eğilmeden önce bir noktaya değinmekte yarar görüyoruz. Tanzimat ve Servet-i Fünun şairlerinin divan şiirine yönelik olumlu veya olumsuz türdeki eleştirileri çoğu zaman onların genel manada şair-okur ilişkisine dair bakış açılarını da sergilemektedir. Öyle ki, “Celal Mukaddimesi” ile divan şiirini halktan uzak olduğu gerekçesiyle şiddetle eleştiren Namık Kemal’in öteki yazılarına da bakıldığında hemen her zaman niceliği, genel düzeydeki okuru, diğer deyişle çok sayıdaki okuru etkilemeyi öncelik olarak gördüğü ve şiirin nitelik problemine bu sebeple fazla eğilmediği fark edilir. Öte yandan, divan şiirine eleştirel yaklaştığı yazıları neredeyse yok denecek

kadar az olan Abdülhak Hamit'in ise Namık Kemal'in aksine şiirin açık olması, her kesime hitap etmesi, çoğunluğu dikkate alması gibi fikirlere itibar etmediği görülmektedir. Meseleye böyle bakıldığında, Menemenlizade Mehmet Tahir'in eleştirel yaklaşımında bu tip bir paralellikten söz etmek zor olacaktır. Nitekim o, divan şiirini yererken Servet-i Fünun'u savunur; öte yandan şiirin açıklığını gerekli görürken avamın anlayacağı bir şiir dili kurmaninsa sakıncalı olduğunu ileri sürer.

Menemenlizade Mehmet Tahir'in bu hususta söylenebilecek en kati tespitlerden biri, onun divan şiirine bakışının Namık Kemal'le neredeyse aynı olduğudur. Anlaşılmazlık, mananın lafzın içinde kaybolması ve tabiata aykırılık gibi Namık Kemal'in eleştirilerinin merkezini oluşturan iddialar Menemenlizade'nin de temel görüşleridir. Ona göre divan edebiyatında “Herkes anlayamadığı kelimat ve ibaratın tumpurakına, kümkümesine hayran olup kalmış idi” (Birinci, 1988: 15). Şairin bu görüşü divan şiirini yererken bir taraftan da onun okuru bir tür büyüleyici şekilde etkisine altına aldığı, okurların anlamasa bile bu şiire aşına olmaktan zevk duyduğu anlamına gelmektedir. Birinci bölümde tartıştığımız, Walter G. Andrews'un “okur katmanları” yaklaşımını doğrulayan bu sözlerle Menemenlizade, Divan şiirini tam olarak anlayamasa da ondan zevk duyabilen bir kitlenin varlığına gönderme yapmış olmaktadır.

Sade ve anlaşılır bir dil kullanmanın Menemenlizade için ciddi bir öneme sahip olduğu söylenebilir. “Şiir ve Şair” başlıklı bu makalesinde şair, yukarıdaki düşüncelerini destekler şekilde, şiirde mutlak surette açıklıktan yana olduğunu ifade eder. Ona göre şair, “O kadar vazıh ifade etmeli ki, mütalaa edenler, kendini şairin zihninde, fikirleri içinde geziyorum sansın” (Birinci, 1988: 71). Bu açıklığın konuşma diliyle mi yoksa imajların açık seçikliğiyle mi sağlanacağı konusunda net bir şey söylemese de “anlaşılır” olmayı ön planda tuttuğu bellidir.

Bu noktaya kadar Menemenlizade'nin şiirini herkese hitap edebilen, açık ve anlaşılır bir dille inşa etmeyi tercih ettiği düşünülebilirse de aynı yazının ilerleyen bölümlerinde ve de başka yazılarında bu kez şiirde niteliği, okurda ise düzeyi ön planda tutan değerlendirmelerle karşılaşırız. Birbiriyle tutarsız izlenimi veren bu açıklamalara öncelikle şiirin tarifini yaptığı “Şiir ve Şair” başlıklı makalesinde rastlanmaktadır. Bu makalede ilk olarak, Servet-i Fünun'un marazi hassasiyetini fazlasıyla içinde barındıran cümleler göze çarpar:

Gâh olur latif latif fikirleri, garip garip tasavvurları, ceyyid ceyyid ifadeleriyle nazarlara her türlü ezharı açılmış bir Gülşen-i bahar-ı saadet arz eder. Gâh olur korkunç korkunç sözleri, müthiş hayaller, vahşi vahşi tabirleriyle dehşetten tüyleri ürpertecek, sinirleri kuvvetten kesecek kadar mahuf âlemler tasavvur ve tasvir eyler. Gâh olur acıklı acıklı figanlar, müessir müessir nağmeleri, hazin hazin ifadeleriyle insanı bila-ihthiyar ağlatır, ağlata ağlata mütenebbih eyler. İşte asıl şair bunlara, asıl şiir bu yolda söylenenlere denir (Birinci, 1988: 13).

Yukarıdaki cümleler hemen tamamıyla Servet-i Fünun estetiğinin öne çıktığı, o dönem şairlerinin hastalıklı sayılabilecek duygusallığıyla örülü şiir anlayışını dile getiren görüşlerdir. İleride de görüleceği gibi, bu estetiğin içinde okurun yeri Tanzimat'ın ilk kuşağına göre geri plana atılmış olup, şairin mizacı ise imge ve dile yansıyan önemli bir unsur olmaktadır. Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem'in bu yolun öncüleri olduğu muhakkaktır. Bu düşüncelerde şiir dilinin sade olması, anlaşılır bir üslûba yer verilmesi gibi ilkeler söz konusu edilmez. Şairin sanatını konuşurması, bu arada dili de istediği gibi kullanması üzerinde durulur. Şair, okura çeşitli deneyimler yaşatacaktır. Hayatın türlü yönleri bir kurgu ürünü olan eserde okura servis edilerek Aristoteles'in "katharsis" dediği arınma edimi gerçekleştirecektir böylece.

Şairin özellikle Servet-i Fünun şiirinin anlaşılmağı yolundaki eleştirilere verdiği cevaplar şiirin, dilin farklı hatta aykırı kullanımına cevaz veren bir sanat olduğu ana fikrine sahiptir. Şair, Servet-i Fünun şiirine yöneltile eleştirileri "Anlaşılmağılık" ve "Yeni elfaz" isimleriyle iki grupta toplar ve bu başlıklar üzerinden kendi düşüncelerini ortaya koyar. "Fihakika yeni âsâr-ı edebiye miyanında addedilen eserler içinde anlaşılması biraz müşkil görünen sözler de vardır, fakat bunların umumen bimana olduğuna hükmedersek maniyi kendimizden davacı etmiş olmaz mıyız?" diye soran Menemenlizade, ardından Cenab Şahabettin'in şiiri üzerinden okurdan beklentisini vurgular:

Malumdur ki edebiyatta tevriye ve telmih gibi, kinaye ve tariz gibi, hele istiare ve mecaz-ı mürsel gibi birtakım sanayi vardır ki halledilebilmeleri vukuf ve iktidara tevakkuf eder. Birtakım sözler de sırf hayalat-ı şairane üzerine ibtina etmiş ifadeler olduğundan –şair değil amma hiç olmazsa-fikr-i şairiyete malik olmadıkça anlaşılmağı (102).

Menemenlizade'ye göre söz sanatlarının yanı sıra “hayalat-ı şairane üzerine” sözler de şiirin doğasında vardır ve ancak belli okurlar tarafından anlaşılabilir. Servet-i Fünun şairlerinin bu yolda bazen fazla ileri gittiğini kabul eden Menemenlizade, yine de şiirin bu tür ifadelerle hayat bulduğunu ve bunları makul karşılamak gerektiğini ileri sürer: “Böyle isnadatta şairleri mazur görmelidir. Çünkü şairlerin hepsi böyle söyler, lisan-ı şî'r böyledir. Bunları istemeyen şiire iltifat etmesin. Ben esasen şiiri sevmem desin. Kestirme bir yoldan gitmiş olur” (104).

Menemenlizade'nin şiire ve şiir okuruna dair görüşlerini özetlemek gerekirse, söz sanatları ve orijinal ifadelerin şiirin bir ayırıcı unsuru olduğunu, ayrıca bunları anlayabilmek için de okurun donanımlı olması gerektiği fikri ön plandadır. Onun okuru “sanayi-i edebiyeye vakıf” olmalı (Birinci, 1988:102), şair değilse de hiç olmazsa “fıkr-i şairiyete malik” (102) olmalıdır. Bu değerlendirmelerin, okur kategorileri arasından Eco'nun “örnek okur”unu, Iser'in “örtük okur”unu veya Riffaterre'in “üst okur”unu işaret ettiği düşünülebilir. Bunların hepsi de metnin ince ayrıntılarını ve göndermelerini, başka metinlerle olan ilişkilerini kavrayabilecek düzeyde birikim ve algıya sahip okur tipidir. Menemenlizade'nin okurdan beklediği işte böyle bir birikim ve donanımdır. Servet-i Fünun şiirine dair savunusunda sarf ettiği şu sözler, onun söz konusu bakışını daha açık sergilemektedir:

Bu eserleri, alelumum bu eserleri manasız görmek, “şiir daima avam ve havasdan herkesin anlayabileceği surette yazılmalıdır” demek doğru değildir, zannederim. Kelimât, herkesin bildiği şeyler olur da manasını yine her erim diyen anlayamaz. Zira-tafsil ettik-sanayi-i edebiyeye herkes vakıf olamaz (Birinci, 1988: 105).

Şair, çok açık bir şekilde, avamın şiir algısının şiir için bir ölçü olamayacağını söylemektedir. Yani “ampirik okur”, onun için önemsizdir, o, nitelikli yani “örnek okur”a hitap edilmesini gerekli görür.

Menemenlizade Mehmet Tahir'in okurla ilişkili algı ve beklentisinin çelişkiler taşıdığını görmekteyiz. Divan edebiyatını yerdiği yazılarında Şinasi-Namık Kemal çizgisinde, akıl ve mantık dairesi içinde ve açık bir dil/söyleyişe sahip şiiri benimserken Servet-i Fünun şiirini savunduğu yazılarında ise genel okur kitlesinin değil ancak nitelikli okurların muhatap alınabileceğini ileri sürer. O, hem “örnek okur”u hem de “kitlese okur”u önemser görünmektedir. Söz konusu çelişki, şairin şiirlerinde de gözlemlenmektedir.

Kimi yazılarında hayal, duygu ve düşüncelerinin dille ifade edilemediğini söyleyen, çektiği acılar ve sıkıntılarını öne çıkaran şair romantik bir mizaca sahiptir. Tıpkı Ekrem ve Hamit gibi, duyguyu şiir için yeterli gördüğünü anlıyoruz. Bu da onun asıl muhatabını “popüler okur”la sınırlamaktadır.

Mehmed Celal ve Menemenlizade Tahir’in okur algılayışlarını birlikte değerlendirdiğimizde benzer özelliklerin çok fazla olduğu fark edilecektir. Bu da onların aynı neslin ortak duyarlılığıyla hareket ettiklerini göstermektedir. Her iki şairde de “popüler” ve “duygusal” okura olan eğilimden söz edilebilmektedir.

Bu bölümde son olarak Ara Nesil içinde öne çıkan bir başka şair olan **Recep Vahyî** (1867-1922)’nin okur algısı üzerinde duracağız. Recep Vahyî’yi etkilediği şairler bakımından diğer Ara Nesil şairleri ile aynı çizgide değerlendirebiliriz. Tıpkı Mehmed Celal ve Menemenlizade Mehmet Tahir gibi o da en çok Muallim Naci ve Rezaizade Mahmut Ekrem’in şiir anlayışından ilham almıştır. Vahyî’nin özellikle ilk şiirlerinin ses ve söyleyiş özellikleriyle mutlak bir Muallim Naci tesiri altında yazıldığına şüphe yoktur. “Şiir nedir ve Şair Kimdir?” başlıklı tek poetik yazısında dile getirdiği görüşler ise Rezaizade Mahmut Ekrem’in “Takdir-i Elhan” da söylediklerinin başka bir ağızdan dile getirilmiş hali gibidir.

Recep Vahyî üzerine bir doktora tezi hazırlayan Cafer Gariper, onun şiirlerinde en çok ilahi ve beşeri aşk ile savaş ve kahramanlık temlerinin yer tuttuğuna işaret etmektedir: “Recep Vahyî’nin eserleri üzerinde yaptığımız araştırmada onun vatan, millet ve Türklük, askerlik, savaş, kahramanlık ve şehadet, din duygusu ve dinî şiirler, tasavvuf ve tasavvufî şiirler, hikmet ve hikmetli şiirler, aşk ve ölüm temasını ele aldığını görüyoruz” (1997: 129). Aynı zamanda orduda subay olarak da görev yapan şairin savaş konulu ve epeyce da hamasi denebilecek şiirler yazması mesleğiyle birlikte düşünüldüğünde anlaşılabilir görünmektedir. Aşk ise onun toplam yüz on şiirinin yalnız otuz adedinde beşeri aşk olarak yer alırken (Gariper, 1997: 242) hikemî ve tasavvufî şiirlerinde bu, ilahi aşka dönüşür.

Şekil unsurları açısından genellikle klasik tarzda yazan Recep Vahyî, az sayıda şiirinde ise yenilikçi bir yöntemi benimsemiştir. Divan ve halk şiirinin nazım şekillerini birlikte kullanan şairin üslûbu hakkında Cafer Gariper şu değerlendirmede bulunur:

Recep Vahyî’nin, Tercüman-ı Hakikat ve Nilüfer mecmuasında yayımlanan ilk şiirlerinden başlayarak divan şiirinin şekil ve dil

hususiyetlerinin tesirinde gazeller yazdığını, Ziya Paşa ve Muallim Naci gibi şairlere nazireler kaleme aldığını görüyoruz. Onun şiirlerinde mısra ve beyit hâkimiyetine dayanan fazla işlenmemiş, sade, basit ve kolay söylenmiş intibai uyandıran bir üslûp kendini gösterir. Hikemi tarzda yazdığı bir iki manzumesi hariç tutulacak olursa onun bütün şiirleri ve manzum kitapları hakkında bu hükme varmak mümkündür (1997: 97).

Recep Vahyî'nin edebiyata dair görüşlerini sistemli bir şekilde ifade etmemesinin yanı sıra dağınık bile olsa şiire ve şaire ilişkin değerlendirmeleri yok denecek kadar azdır. Son derece aktif bir yaşantının içinde şiir yazmaktan geri durmayan şair, kuramsal olarak edebiyat ve şiir özelinde düşüncelerini okurla paylaşmamış ya da bu tür yazıları sonradan kaybolmuştur. Şairin 1887 yılında *Nilüfer* mecmuasında yayımlanan “Şiir Nedir ve Şair Kimdir?” başlıklı yazısı bu konuda bize malzeme sunabilecek elimizdeki tek belgedir. Ancak bu yazıdaki görüşler ne yazık ki herhangi bir orijinallik taşımamakta hatta Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'da öne sürdüğü görüşlerin başka şekilde söylenmiş bir kopyası gibi durmaktadır. Özellikle tabiattaki güzelliklerin şiirle özdeşleştirilmesi ve şiire vesile olması görüşü Ekrem'in görüşüyle aynıdır:

Şair, henüz yirmi bir yaşında iken kaleme aldığı söz konusu yazısında sanatkârane bir üslupla şiir ve şair hususundaki görüşlerini açıklar. Ona göre, Allah'ın şaşkınlık saçan eserlerinin, akıl yorucu yaratılmış güzelliklerin her birisi bir şiirdir. Onları hakkıyla tasvir ve tanzim edebilecek kadar kalem gücüne ve edebiyat kudretine sahip olan kişi de şairdir (15).

Recep Vahyî'nin tabiata bakışında Rezaizade ile olduğu kadar Servet-i Fünun mensuplarıyla da ciddi bir benzerlik bulunmaktadır. Servet-i Fünun şairlerinde tabiatı kendi gamlı ve umutsuz ruh haline ortak etme ve tabiatı kendilerine acındırma hali söz konusudur. Her şeye ve her yere sinmiş olan karamsarlık, kederli hal şiirdeki özne ile tabiat varlıkları arasında adeta pekiştirilir. Burada, daha önce ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere, “*emfühlung*” (“empati”) denilen, tabiatla özdeşleşim içine girme hâli söz konusudur. Şair, etrafındaki varlıklardan biriyle böyle bir ilişki kurarak duygularını onun üzerinden okura anlatır. Recep Vahyî'nin kimi şiirlerinde aynı ruh halinin yansması görülmektedir. Şair, bir kıt'asında şöyle söyler:

*Cüŧ-i yemmcereyân-ı mâ', bârân değil ey gafilân
Ağlaşırlar hep benim-çün bahr u enhâr u hevâ (118)*

Tevfik Fikret'in "Mai Deniz" ŧiirinde yer alan;

*Yok, bulandırmasın alûde-i zulmet bu nazar
Rûh-ı masumunu ey mâi deniz,
Ah, lakin ne zarar...
Ben bu gözlerle mükedder, âciz,
Sana baktıkça teselli bulurum, aldanırım,*

Mâi bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım (1985: 310)

dizeleriyle benzerliği çok belirgin olan bu ŧiiri dıŧında Recep Vahyî'nin tabiat varlıklarını kendi mahzun haline ağlattığı baŧka ŧiirler de bulunmaktadır. Servet-i Fünun ŧiirindekine benzer marazi duygu dünyası bu ŧiirlerde de göze çarpar.

Recep Vahyî'nin okur algısını ŧiirlerinde konuşan sestem, yani "poetic persona"dan hareket ederek tespit etmeye çalıŧırsak öncelikle onun farklı temlerdeki ŧiirlerinde konuşan özneyi de deęiŧtirdięini görmekteyiz. Ayrıca hitap edilen kiŧi ve kiŧiler yani 'muhatap pesona' da bu farklı temlere bağlı olarak deęiŧebilmektedir. Tasavvufi ŧiirlerinde Hz. Muhammed (SAV) ve Allah'a yönelik bir hitap söz konusu iken, savaŧ ve kahramanlık temalı ŧiirlerinde bazen konuşan kiŧi ŧairin ben'i ile aynı bazen de savaŧta oğlunu veya yakınına kaybeden bir anne/baba olmaktadır. "Bir Validenin Zabit Evladına Hitabı" baŧlığını taşıyan ŧiirde ŧehit annesine oğluna seslenmektedir:

*İŧittim nûr-ı didem akıbet düŧmüş ŧehid olmuş
Ne mutlu bahtiyarım oğlum uçmakta said olmuş
ŧehid yavrurum sen artık vasıl oldun Hakk'a memnunen
Mübarek ruhunu, reyyan-ı Kur'an eylesin annen (Gariper, 1997: 154)*

Döneminin en önemli sosyal hadiselerinden biri olan savaŧ ve savaŧta kaybedilen askerlerimize kayıtsız kalmadığını bu ve buna benzer ŧiirlerinden anladığımız Recep Vahyî, anlatım ŧekli olarak "mimetik" bir yöntemi tercih ettiğinden okurda daha canlı hisler ve gerçeklik algısı uyandırabilmektedir. Yukarıdaki dizelerde bir ŧehit annesinin acıyla karıŧık metanetini dolaylı yoldan anlatmak yerine bir sahne içerisinde canlandırmak yolunu tutan ŧair böylece okurla metin arasındaki bağı kuvvetlendirdiği gibi sade ve anlaşılır bir dil kullanarak da okur profilini geniŧ bir tabana yayabilmektedir.

Şairin savaş ve kahramanlık konulu kimi şiirlerinde ise şehitlik mertebesinin kutsallığını ve vatan savunmasının değerini, “sen” diliyle okura aktarmayı tercih ettiği görülüyor:

Ey vatan yavrusu ey canlı Hasan ey anlı Hasan

Ölmedin sen, yaşıyorsun yaşa ey şanlı Hasan

...

Titresin bir nefere karşı bütün askeriniz

Sizde hiç yok mu yiğit hep kaçıyor leşkeriniz (Gariper, 1997: 155)

Bu tarz seslenişlerle şair, hem okurlarının duygu ve düşüncelerine tercüman olmakta hem de onlarla aynı safta, aynı hassasiyeti taşıdığını göstererek okurla arasındaki yakınlığı artırabilmektedir.

Recep Vahyî'nin dinî ve tasavvufî şiirlerinde bu kez tahkiyeci (“diegeist”) ve de hikemî bir dil öne çıkar; şiirde konuşan kişi birtakım sırlar ve hikmetler hakkında okura yol gösterir, onu bilgilendirir:

Vücutun eyle tefekkür Hûda'yı anlayasın

Bilir misin nedir eya bu ruh, nutk, hayat (Gariper, 1997: 179)

Bununla birlikte, şairin bütün dinî içerikli şiirlerinde aynı bakış açısı kullanılmaz. Özellikle Ziya Paşa'nın “Tercî-i Bent” ve “Terkîb-i Bent”ine nazire olarak yazdığı şiirlerde doğrudan Allah'a ve Peygambere sesleniş göze çarpar:

Ya Rab bu ne kudret ki verir âleme hayret

Ya Rab bu ne hikmet ki eder her dili velhan (Gariper, 1997: 181)

Bu tarz seslenişlere Tanzimat şiirinde, Ziya Paşa'da, Abdülhak Hamit'te de rastlamaktaydık. Recep Vahyî, aynı tekniği kendi şiirinde sürdürür. Yaratana sonsuz bağlılık ve yarattığı eserlere duyduğu hayranlığı bizzat rabbine yönelerek dile getiren şair, burada okurun, konuşan kişinin kendisiyle özdeşlik kurmasına imkân tanıyarak okur nezdinde bir samimiyet de yakalar:

Senden bu ziya kamer de senden

Senden bu safa eser de senden

Senden bu cemâl-i âlem-efruz

Senden bu cemâl-i âdem-endûz (Gariper, 1997: 182)

Kullandığı özne, şiirdeki “poetic persona” kim olursa olsun ve muhatabı da ne kadar değişirse değişsin, Recep Vahyî'nin şiirinde her zaman yalın, açık bir söyleyiş ve dönemine göre sade bir dil vardır. Şairin bu tasarrufuyla zihinsel donanımı yüksek bir

“örnek okur”dan ziyade ortalamayı dikkate alarak “kitlesele okur”a dönük yazdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Zaman zaman lirik bir söyleyişin baskın olduğu şiirler de olmasına rağmen savaş ve kahramanlık şiirlerinde hamasetin, beşerî aşkı anlattığı şiirlerde ise marazi bir hassasiyetin öne çıktığı eserlerde şair hem sosyal hem de bireysel bir duyuşu şiirine yansıtmıştır.

Recep Vahyî’yi diğer Ara Nesil mensupları içinde özellikle Mehmed Celal’den ayıran en önemli nokta, yalnızca bireysel aşkı konu alan marazi bir duyguyu yansıtmamanın ötesine geçerek hem dinî hem de sosyal içerikli konulara el atmasıdır. Şair, bu noktada Menemenlizade Mehmet Tahir’le daha ziyade bir benzeşme içindedir. Her iki şairin de kendilerine ilgi gösteren bir okur topluluğuna ulaştığı bilinmektedir. Doğrusu, neredeyse sürekli bir savaş ve siyasi kargaşa ortamında yaşayan okurun bu tarz ve içerikteki bir şiire ilgi göstermiş olması kitlenin de bu tarz bir şiire aç olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir.

Genel olarak, bir geçiş dönemini temsil ettiğini tekrar vurgulamamız gereken Ara Nesil şairleri yenileşme yolunda önemli adımlar atmışlardır. Cafer Gariper’in vurguladığı gibi, “Şiir bu dönemde muhteva, şekil ve üslup yönünden değışmeye başlar. Serbest müstezet ve anjambmanlı cümleler ilk olarak bu dönemde kullanılır. Klasik şiirin vazgeçilmezlerinden terkipler, vezin ve kafiye kullanımı farklılaşır. Farklı duyuş ve düşünüş tarzları yeni imajlarla dile getirilir” (2009: 120). Bununla birlikte, bu bölümde ele aldığımız şairlerin kendilerinden biraz önce veya müteakip yıllarda eser veren ve Türk edebiyatına damga vurmuş Abdülhak Hamit, Tefvik Fikret gibi şairlerle edebî açıdan aynı seviyede olmadığı bir gerçektir.

Edebiyat üzerine düşünen, zihin yoran Ara Nesil şairlerinin dilde sadeliğe ve basitliğe doğru giderken nitelik olarak ise düşük seviyede kaldığı anlaşılmaktadır. Aslında onların en büyük zafiyetinin, öykündükleri büyük Tanzimat şairlerini aşamamaktan kaynaklandığı söylenebilir. Şiirde birer zirve kabul edilen bu şairlerin yanında öne çıkmak kolay değildir. Buna rağmen, bu kuşak şairlerinin okuru Servet-i Fünun anlayışına hazırlamak ve popüler edebiyatı da bir tür olarak topluma yerleştirmek noktasında ciddi bir işlev gördükleri inkâr edilemez.

Tanzimat’la birlikte siyasallaşan ve yüzünü topluma dönen Türk şiiri “kolektif”, “aktif” ve “politik okur”u hedefliyordu. Tanzimat’ın ikinci kuşağıyla birlikte kitleden bireye dönülerek şairin duygusallığına ayak uydurabilecek, aynı zamanda çağrışımlara,

kapalığa ve lirik söyleyişe yabancı kalmayan “nitelikli okur” a yönelim gözlenir. Bu, bütünüyle olmasa bile türlü yönleriyle bir “örnek okur” ve “örtük okur” a yaklaşıldığını göstermektedir. Bir geçiş dönemi edebiyatı olan Ara Nesil’e gelindiğinde ise muhatap tekrar geniş kitlelere doğru yaklaşır. Her ne kadar bu şairlerin teorik yazılarında öne çıkan okur tasavvuruyla birebir örtüşme olmasa da şiirin muhatabı artık iyiden iyiye “popüler okur” a dönüşür. Yığınların sanata ısınması büyük oranda Ara Nesil şairleri eliyle gerçekleşmiştir denebilir.

2.4. Lirizm ve Gözyaşı: Toplumdan Kaçan Şairin Okuru

Bu bölümde Servet-i Fünun veya diğer adıyla Edebiyat-ı Cedide dendiğinde akla gelen ve sanatıyla bu akımın en önemli temsilcileri konumunda olan iki şair, Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret’teki okur algısı üzerinde durulacaktır.

Servet-i Fünun adının edebiyat âleminde duyulmaya başlaması 1896 yılında aynı adla kurulan dergi ile başlar. Ancak bir edebî hareket olarak bu topluluk uzun yıllar “Yeni Edebiyat” anlamına gelen Edebiyat-ı Cedide adıyla anılmıştır. Bu adın verilmesi manidardır zira Türk edebiyatında yenileşme çabaları bilindiği gibi Servet-i Fünun’la değil Tanzimat’la başlatılır. Ancak Servet-i Fünun bu konuda hem yeni bir atılım hem de tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir. Zira Ramazan Korkmaz’ın belirttiği gibi “Tanzimat’la başlayan edebî alandaki yenileşme çabaları, bütünsel bir hareket olarak ilk meyvesini Servet-i Fünun döneminde verir” (2014a: 131).

Günümüzde daha az kullanılsa da Edebiyat-ı Cedide adının bu kuşakla özdeşleşmiş olduğu söylenebilir. Gelgelelim, Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* adlı anı kitabında Edebiyat-ı Cedide isminin aslında “Yeni Edebiyat-ı Cedide” olarak doğan bir adın kısaltılması olduğu iddiasından yola çıkarak bunun da bir alay neticesi söylendiğine dikkat çeker:

Kim bilir hangi muhalif tarafından ortaya “Yeni Edebiyat-ı Cedide” alayı fırlatıldı ve artık bunu bütün muhalifler dillerine doladılar. Yeni Edebiyat-ı Cedide dediler; yere attılar. Yeni Edebiyat-ı Cedide, dediler; kollarından tutup kaldırdılar, gene attılar ve bu atış kaldırış arasında “yeni” sıfatı kendiliğinden düştü, ortada bir “Edebiyat-ı Cedide” kaldı, bu unvanı, onun banileri addedilenler de kabul ettiler[...] (2008: 628).

Söz konusu olay bir yana, bugün Türk edebiyatında esas modernleşmeyi Tanzimat kuşağının değil Servet-i Fünun topluluğunun gerçekleştirdiği kamısı oldukça yaygındır.

Türk edebiyatıyla ilgili çalışmalarda Tanzimat'taki eserlerden bir geçiş edebiyatı şeklinde bahsedilmesine karşılık Servet-i Fünun topluluğunun ilk modern örnekleri sunduğu iddiası pek çok kişi tarafından güçlü bir biçimde dile getirilir. Roman konusunda bu tutum, Batı'dan gelen bir türün gelişmesiyle ilgili olarak daha anlaşılabilir olsa da şiir söz konusu olduğunda modernlikten ne anlaşıldığı gibi her zaman kafa karıştıran bir soruyu beraberinde getirmektedir. Bilindiği gibi, “modern” olan her zaman “yeni” ya da “çağdaş” demek olmasa da döneminde “yeni” ya da “çağdaş” olup sonraki zamanlarda “modern” olarak değerlendirilen eserler de vardır. Servet-i Fünun şiiri türlü yönleriyle bu ikinci gruba dâhil edilebilir düşüncesindeyiz. Bunun sebeplerini ilerleyen satırlarda inceleyeceğiz.

Servet-i Fünun dergisinin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'dür. Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Tevfik Fikret, Cenab Şahabettin, Hüseyin Cahit gibi büyük şair ve yazarlar bu topluluğun mensupları arasında yer alır. Tevfik Fikret, 1896'dan itibaren derginin başındadır ve 1901 yılına kadar bu görevini sürdürür. Bunlar dışında Hüseyin Suat, Saffeti Ziya ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu nesirde; İsmail Safa, Hüseyin Siret, Süleyman Nazif ve Celal Sahir ise şiirde Servet-i Fünun topluluğuna dâhil olmuşlardır. 1901'de topluluğun dağılmasıyla şair ve yazarlar bağımsız olarak yazı hayatını sürdürür. Unutulmaması gereken bir husus bu isimlerin dergide yeni bir anlayışla konumlandırılmasında Recaizade Mahmut Ekrem'in müdahalesidir. Mülkiye mektebinden öğrencisi olan Ahmet İhsan Tokgöz'ü ikna ederek Tevfik Fikret'i derginin başına getiren Ekrem, eski edebiyata karşı yeni edebiyatın ilkelerini uygulayan bir cephe kazanmak gayretindedir. Böylece Ekrem'in fiilî olarak derginin içinde yer alması da kendi sanat görüşleri ve yönlendirmesiyle Servet-i Fünun kimliğinin oluşmasında ciddi bir rolü olduğu ortadadır.

Havassa mahsus yeni bir edebiyat anlayışıyla ortaya çıkan *Servet-i Fünun* dergisi, Tevfik Fikret'in başında bulunduğu süre zarfındaki yayınlarıyla (1896-1901) hem ilgi çeker hem de takdir toplar. Öyle ki, şiirde bir geriye gidişi temsil ettikleri gerekçesiyle “Dekadanlar” başlıklı yazısında önce bu grubu sert bir şekilde eleştiren Ahmet Mithat Efendi bile sonradan “Teslim-i Hakikat” başlıklı bir yazı yazarak onların edebî hayata getirdiği yeniliği kabul ettiğini dile getirir.

Servet-i Fünun şiirinin hatta bütün bir Servet-i Fünun edebiyatının ayırıcı unsurları arasında aşırı derecede ferdiyetçi bir sanat anlayışı, hastalıklı (“marazi”) bir duygusallık ve içe dönük ruh hali ve pek çok eserin ortak temini oluşturan hayal-hakikat

çatışmasının yarattığı bunalım sayılabilir. Sanat tekniği bakımından bunların yanına resim ve musikiden yararlanma gibi özellikleri de ekleyebiliriz. Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatında baş gösteren toplumsallık bu dönemde neredeyse tamamen ortadan kalkar. Bazılarına göre bu durumun en başta gelen sebebi II. Abdülhamit yönetiminin sert, dayatmacı ve sindirici uygulamalarıdır. Örneğin Mehmet Kaplan, bu dönemde sosyal meselelerin serbest şekilde konuşulmayışı, bu hususta kendini göstermek isteyen iradelerin susturulduğu gibi sebeplerle sosyal sorumluluk duygusunun tamamen yok olduğundan söz eder. Kaplan'a göre "Herkes kendi derdine ve hatta kendi keyfine düşmüş, meslekleri söz söylemek olanlar (edebiyatçılar), başka mevzular aramaya başlamışlardı[r]" (1971: 17).

Aynı şekilde, Memet Fuat da *Tevfik Fikret* adlı kitabında Servet-i Fünun edebiyatçıların hastalıklı, gözü yaşlı, bireyci bir şiire yönelten en önemli sebebin Abdülhamit rejimi olduğunu savunur (2003: 95). Bu noktada hemen belirtmek gerekir ki, Servet-i Fünun şairlerinin estetik tutumunun tek belirleyicisinin bu ortam olduğunu iddia etmek meseleyi eksik kavramak anlamına gelecektir. Hippolyte Taine'in "ırk-muhit-an" kuramından ikisini, muhit ve an'ı eleştirel bakışlarının merkezine yerleştiren araştırmacılar, Servet-i Fünun şairlerinin yaşadığı çevre ve dönemi sanatının birincil itici gücü olarak görmekle başka önemli unsurları göz ardı etmiş olmaktadır. Örneğin, sanat algılayışı içinde bulunduğu ortam ne olursa olsun sanatçının mizacı bir şekilde esere yansıtacaktır. Servet-i Fünun nesli münzevi ve de marjinal bir edebiyatçı grubudur. Yeni Zelanda'da, o gerçekleşmeyince de hiç değilse Manisa'nın bir köyünde yaşama hayali kurarlar. Gül Mete Yuva, ailevi ve meslekî olarak toplumda gayet saygın bir yer edinmiş olan bu şairlerin toplumdan uzaklaşmak isteyecek kadar marjinal tutumlarını "modern yaratıcının yalnızlığı" ile açıklar. "Toplumun içinde birlikte duydukları yalnızlık hissi ve bunun getirdiği uzaklaşma arzusunda Rus şair Marina Tsvetayeva'nın "gökyüzü sürgünü" olarak nitelediği modern yaratıcının yalnızlığı da yok mudur?" (2017: 91) diye soran Yuva'nın bu görüşü hem şairlerin kendilerine özgü tabiatları ve sanat algısının hem de modernleşmenin etkisini göz ardı etmemek gerektiğini hatırlatması bakımından önemlidir.

Öte yandan, müzmin ve marazi tavır sadece mizaç ya da yaşama algısından kaynaklanmaz. Esinlendikleri, kendilerine usta belledikleri şairlerin estetik fikirleri de onlar için başlıca çıkış noktalarından biridir. Baudelaire ve döneme damgasını vuran Fransız sembolistleri Verlaine, Valéry, Mallarme ve vb. sanatı neredeyse kutsal gören

ve kitlelerden ayrı tutmaya çalışan şairleri Servet-i Fünun şairlerinin estetik algılarını yönlendiren isimlerdendir. Kısacası, Fikret, Cenab, Halid Ziya veya Celal Sahir, hangisi olursa olsun yaşadıkları çevre ve zamandan etkilenmiş olsa da aslında kendi sanat beğenileri, estetik ilkeleri doğrultusunda eser vermişlerdir.

Abdülhamit rejimi yerine başka bir yönetim olsaydı bu şairler poetik ilkelerini değiştirecekler miydi? Bu soruya evet demek mümkün görünmemektedir. Cenab, birazdan göreceğimiz gibi, sanatının merkezine “güzellik”i koymuş, estet bir şairdi. Bu sebeplerle, Abdülhamit rejimini Servet-i Fünun edebiyatının içe dönük olmasının asıl sebebi veya ana belirleyici unsuru olarak görmenin gerçekçi olmadığı ortadadır. Topluluğun dağılmasında Fikret’in geçimsizliğinin en etkili sebep olduğu görüşü yaygındır.

Kısacası, şairlerin mizacından da kaynaklanan bir asosyallik, toplumla irtibatsızlık ve bunun getirdiği kaçış psikolojisi yahut geçimsizlik sanatı şekillendiren unsurlar arasında sayılabilir. Öyle ki, kendi en yakın çevresiyle bile geçinemeyen Tevfik Fikret’in toplumla uyuşmasını beklemek gerçekçi bir tutum değildir. Toplumun değerleriyle uzlaşmayan veya buna yanaşmayan şairler, bir bakıma bu sorunla mücadele edecek gücü de kendilerinde görmediklerinden müzmin yalnızlıklarını sanatla perdelemek yolunu seçmişlerdir denebilir.

Edebiyatın sosyal boyutunun geri plana itildiği, bireyin ve bireyselliğin öne çıktığı Servet-i Fünun şiirinde, ister istemez Tanzimat’a göre farklılaşan bir okur algısı söz konusu olacaktır. Bu grubun şairlerinin dille ilişkisi, şiirdeki kelime tasarrufu bu farklılaşmanın en önemli sebeplerinden biridir. Orhan Okay’ a göre;

Tanzimat’ta, bilhassa Şinasi- Ziya Paşa-Namık Kemal devresinde tedrici bir gelişme gösteren dilin sadeleşmesi veya konuşulan dile yaklaşılması, Servet-i Fünunculara yeniden ağır bir Osmanlıcaya dönüşmüştür. Herkes tarafından anlaşılma yerine, ahenk bakımından veya diğer sanat ve estetik açılarından en güzel kelimeleri bulmak için gayret gösteren Servet-i Fünuncular, o zamana kadar kullanılmayan pek çok kelimeyi eski lügatlerden çıkararak şiir ve nesirlerine geçirdiler. Böylece tiraje, şegaf, ibtika, takattur, lertzende, pûşîde vs. gibi az kullanılmış veya hiç kullanılmamış kelimeler edebiyat diline girer. Hatta tebeşbüş, mükevkeb,

mukmir, müşemmes gibi Arapça ve Farsçada olmayan kelimeler de uyduruyorlardı (1988: 15-16).

Servet-i Fünun şairlerinin başta kelime seçimindeki bu keyfî ve kendilerine dönük tutumu elbette ki okur tarafında yansımaları bulmuştur. Ancak bu, kısa zamanda ve kolay bir şekilde de olmaz. Şinasi ve Namık Kemal gibi Tanzimat şairleri, hedefledikleri “kolektif” ve “kahraman okur”u hazır bulmamış, onu bir bakıma kendileri oluşturmuştu. Şiirlerinin çok okunması ve sadece münevver kesimler tarafından değil halk tarafından da beğenilmesi onların tam da hedefledikleri gibi, ‘yeni bir okur’ yaratmaktaki başarısını gösterir. Nitekim Servet-i Fünun edebiyatına gelindiğinde bir taraftan da popülerleşmiş olan bu okur, artık anlamadığı, zihninde doğrudan bir imgeyi çağrıştırmayan kelimelerle dolu bir şiiri hemen kolayca alımlayamayacaktır. Bu sebeple, Servet-i Fünun şiirine yönelik her türlü eleştiri ve alayların arkasında aydınların yanı sıra Tanzimat neslinin oluşturduğu kemikleşmiş okur kitlesinin etkisini görmemek mümkün değildir. Şinasi-Namık Kemal mektebi okuru belli tür bir şiire alıştırmış, ona dışa dönük, aktif bir okuma alışkanlığı kazandırmıştır. Şimdiyse bu durum değişecek, Servet-i Fünun şairleri eylemci olmaktan ziyade içe dönük, duygusal bir okuma biçimini şart koşacaktır.

Tanzimat’ın birinci neslinde şiir, her ne olursa olsun okura dönük, onu önceleyen ve onu ikna etmekte kararlı bir şiirdi. Servet-i Fünun’da bu durum okur aleyhine olmak üzere değişir. İlk işaretleri Tanzimat’ın ikinci kuşak şairleri Ekrem ve Hamit’te görülen bireyselleşme eğilimi Servet-i Fünun’da artık tamamen yerleşmiş, okur, ona kendi dertlerini anlatan bir şair profiliyle karşı karşıya kalmıştır. Bu, okurun artık yalnızlaşmaya başlaması anlamına gelmektedir. Lirizmin de Türk şiirinde yeniden doğuşu Ekrem ve Hamit’le olmuşsa da onu asıl geliştiren kuşak Servet-i Fünun şairleri olur.

Tam da bu sebeple, şair- okur ilişkisinde bir yakınlaşmadan çok ayrışma göze çarpar. Okurun artık doğrudan bir muhatap olarak kabul edilmediği, kendi dünyasını lirik bir dille anlatmaya ve iç dökmeye çalışan şairin okurla gerçek anlamda bir hasbıhale yanaşmadığı Servet-i Fünun şiiri, tıpkı sembolistler gibi, toplumdan çok kendisiyle ve sanatıyla meşgul şairler topluluğunun şiiri olup çıkmıştır. Fikret’in okurdan gözyaşı bekleyen ithafları ve muhatabına seslenmeleri okurla bir hasbıhal olarak düşünülebilirse de bunlar aslında şairin kendi ben’ini ön plana çıkararak yalnızlığını

dışa vurduğu bireysel çıkışlardan başka bir şey değildir. Bunlarda, şiirsel özne lirik bir edayla daha ziyade kendi derdinde ve kendine dönük olarak konuşmaktadır.

Servet-i Fünun'la birlikte farklılaşan okur algısının en önemli sebeplerinden birinin, şairlerin toplumdan uzaklaşarak kendi bireysel duyularını ön plana almaları olduğunu ifade etmiştik. Mehmet Kaplan, bu noktanın altını şu sözlerle çizer: “Tanzimat’ın başından beri politik ve sosyal konuları işleyerek gelişen edebiyat, bu yolun dışına çıkarak ferdiyetçi ve sanatçı bir istikamete yöneldi” (1971: 18). Ancak bu noktada bir ayrıma dikkat çekmek gerekir: Her ne kadar Servet-i Fünun şairi olarak bilinse de Fikret’in olgunluk ve geç dönem şiirlerinin pek çoğu Servet-i Fünun karakteristiğine uymamaktadır. Cenab Şahabettin, sanatında daima Servet-i Fünun estetiğine uygun hareket ederken Fikret için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Bu ayrımı, Şerif Aktaş şöyle dile getiriyor:

Tanzimat sonrasında şiirimiz gazelden vatanî şiire geçerken Türkçe, Namık Kemal çevresinde yeni bir ses ve söyleyiş tarzı kazanmıştır. Hitabet üslûbunu hatırlatan bu ses ve söyleyiş hamasî konuları, vatanî duyguları ve sosyal problemleri dile getirmeye müsaittir. XX. yüzyıl başlarında, başta Fikret olmak üzere birçok şairde bu ses ve söyleyişin varlığı hissedilmektedir (2011: 45).

Bu demektir ki, Servet-i Fünun topluluğu fiilî olarak dağıldıktan sonra da şiir yazmayı sürdüren Servet-i Fünun şairleri, mesela, Tevfik Fikret, sanatını toplumsallaştırarak tıpkı ilk nesil Tanzimat şairleri gibi, şiiri topluma dönük mesajlar sunan bir araç olarak görmeye başlamışlardır. Fikret, Süleyman Nazif vb. gibi şairler yazmış oldukları vatani şiirleriyle Servet-i Fünun estetiğinin dışında, topluma doğrudan hitap eden, ona birtakım duygular ve fikirler aşlamaya yönelik şair kimliğini ön plana çıkarmışlardır.

Gerek Rezaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Muallim Naci ve gerekse Ara Nesil içinde adları anılan Mehmed Celal, Menemenlizade Mehmet Tahir vb. gibi şairlerin Servet-i Fünun şairlerinin sanat anlayışını etkileyen figürler olduğunu tekrar kaydetmek gerekir. Bunlar içinde “Edebiyatta mantık iltizam olunmaz. Çünkü maksad-ı edebiyat fikir, his ve hayale olan mehasin ve bedayii meydan-ı zuhura çıkarmaktır” (Okay, 1988: 10) diyen Ekrem’in fiili olarak Servet-i Fünun mektebinin öncüsü olduğunu hatırlamak gerekir. Bu bakımdan, denebilir ki okur, Tanzimat şairlerinin coşkulu belagati, güçlü

söylev diliyle yazdığı şiirden sonra bir anda Fikret'in ve Cenab'ın duygu yüklü, bireysel ve içe dönük şiiriyle karşılaşmamış, arada bu geçişi yumuşatan şairler boy göstermiştir.

Cenab Şahabettin (1871-1934) yukarıda belirttiğimiz Servet-i Fünun'a ait değerlendirmeleri sanatında temsil eden, topluluğun Tevfik Fikret ile birlikte en önemli iki şairinden biridir. Onun *Servet-i Fünun* dergisinde ilk şiiri "İnkisar-ı Baziçe" adıyla, 1869'da yayımlandı. Bu tarihten sonra ise hemen her sayıda bir şiiri çıkmaktaydı. Cenab, ilk şiir denemelerinde Hamit ve Ekrem'in kuvvetli tesiri altındadır ve henüz nazımda esas hünerini gösterebilmiş değildir. Sanatındaki dikkat çekici parlaklık ve değişim, şairin Paris'ten yurda dönüşüyle başlar. Şiiri artık hem teknik hem de söyleyiş olarak yenidir. Saadettin Nüzhet Ergun, onun "İlk Türkçe sone'yi neşreden şair" (1935: 19) olduğunu söylerken özellikle *Mektep* mecmuasında yayımladığı şiirlerle getirdiği yenilik hakkında şu değerlendirmede bulunur:

Mektep'te intişar eden bu şiirleriyle Cenab'ı hiçbir Türk şairine benzetmek kabil değildi. Büsbütün başka bir edaya sahip olmuştu. Esasen maksadı da bu idi. Türk şairlerinden kimsenin tesiri altında kalmak istemiyordu. Ruhta, şekilde muhakkak surette bir ayrılık gösterebilmişti. Yeni yeni tabirler buluyor, terkipler uyduruyordu. Bu yüzdendir ki, eski ananelere bağlı kalan şairler, haklı veya haksız Cenab'a hücumla başladılar ve başka mecmualarda onun manzumelerini ağır bir surette tenkit ettiler (1935: 23).

Cenab'ın uğradığı hücumların aslında "yeni" veya "alışılmamış" olana duyulan tepkiden çok Osmanlı'da edebî okurların siyaset ve toplumsal hayatla daha önce hiç olmadığı kadar iç içe bulunmasından kaynaklandığı söylenebilir. Tanzimat, belirttiğimiz gibi, "yeni bir okur" yaratmıştı. Toplumsal olaylarla, ülke meseleleriyle, siyasetle iç içe olan, yönetimdekileri destekleyen veya eleştiren, hatta bizzat yönetimde yer alan dışa açık bir şairin kendi okuruydu bu. Ona "politik" ve "kahraman okur" diyoruz. Böyle bir ortamda şiiri kendi anlayışına göre aslına rücu ettirmek üzere yola çıkan Cenab, bu yerleşmiş ve epeyce de popülerleşmiş edebiyat algısının uzağına düştükçe yabancılaşmış, eleştirilir hâle gelmiştir. Fikret ise ona göre nispeten toplumsala açılarak aykırılığını azaltmış ve onun kadar çok eleştiri almamıştır.

Bununla birlikte, Cenab da bir şekilde kendi okurunu yaratmaya başlamıştı. Bu, yeni bir kuşağın, Servet-i Fünun'un okuru olacaktı. Bu konuda Cenab yalnız da değildi. Aynı

hassasiyeti, aynı sanatsal kaygıları ve idealleri taşıyan, nesirde ve şiirde güçlü isimler kalemleriyle ağırlığını hissettirmekteydi. Böylece bu edebî grup yeni bir edebiyat dili ve okurunu elbirliğiyle oluşturmaya başladı. Servet-i Fünun denildiğinde Halit Ziya'nın nesirde oynadığı rolü nazımda Cenab'ın oynadığını ileri süren Mehmet Kaplan, onun Fransa'dan yurda dönüşüyle Türk şiirinde önemli bir yenileşme ve değişmeye ön ayak olduğunu söyler:

Cenab Avrupa'ya gittiği zaman, modern Fransız şiirini yakından tanımış, memlekete dönünce, orada öğrendiklerini Türkçeye tatbika başlamıştı. Servet-i Fünun nazımının birçok hususiyetlerini ilk defa Cenab ortaya koymuştur. Her şeyden evvel Cenab, Avrupa'dan yeni bir şiir fikri ve üslup görüşü ile döndü. Bu fikir ve görüşü o, sembolistlerden ve kısmen neo-klasiklerden almıştı. Bu fikre göre *Malumat*'ta manzumeler neşretmeye başladığı zaman, büyük gürültüler uyandırdı. [...] Yazdığı güzel mısralar ve getirdiği yeni üslup, daha doğrusu yeni şiir görüşü etrafında izleyiciler buldu. Bunların başında Tefvik Fikret gelir (1971: 23).

Cenab'ın ülkesine döner dönmez yeni bir takım sanat unsurlarını edebî hayata dâhil etmiş olması edebiyatın Batılılaşması yolunda ciddi bir adımdır. İleride göreceğimiz gibi, bu yeniliklerden bazıları özellikle dekadanlık ekseninde sertçe eleştirilse de bazıları tam da ihtiyaç duyulan unsurların edebiyata dâhil olduğu ve onu geliştirdiği gerçeğini değiştirmez. Resim, kompozisyon fikri ve musiki bu yeniliklerden başta gelenlerdir. Tanzimat şairlerinin üzerinde pek durmadığı bu unsurların Cenab Şahabettin'in sanatında nasıl bir yer tuttuğuna bakmamız yerinde olacaktır.

Resim ve musiki, Cenab Şahabettin'in şiirini oluşturan en önemli iki unsurdur. Sanatında resim ve musiki ile kurulan ilişkinin oldukça mühim bir yeri vardır. Şiirle gerek bir resim kompozisyonu oluşturma gerekse musiki bestesini andıran bir sanat icra etme konusunda o, daima öncü ve örnek olarak gösterilir. Bu ikisi arasında resim, musikiye göre biraz daha öne çıkar. Bunda, etkilendiği Batılı şairlerin büyük rolü vardır: “Resim gibi şiir” anlayışının mükemmel örneklerini Batılı eserlerde görme fırsatını yakalayacak olan Cenab, ‘resim’, ‘tasvir’ ve ‘temaşa’ alıştırmalarını henüz ilk gençlik çağlarında gerçekleştirmiştir” (Akay, 2015: 25). “Tablo altı” ya da diğer adıyla “kartpostal şiiri” modasının öncülerinden biri ve bazı eleştirmenlere göre en güçlü şairi

de odur. Bu akım, Tanzimat'ta Rezaizade Mahmut Ekrem ile başlamış, Mehmed Celal başta olmak üzere Ara Nesil'de devam etmiştir ve o tarihlerde de son derece revaçtadır.

Resimden sonra musiki de Cenab'ın şiir anlayışında ilk sıralardadır. Bir yazısında o, edebiyatı musiki ile eşitler: “Biz hâlâ anlayamadık ki edebiyat bir musikidir: Sözün ve lisanın musikisi... Ondan yalnız zevk-i bedii beklemek hakkına malikiz” (Aktaş, 2011: 87). Şair, musikiye ne kadar önem verdiğini zaman zaman şiirlerinde de dile getirir:

Ben figanımda musiki ararım

Şairim ben, sağırdır insanlar (1984: 285)

Bu iki dize Cenab'ın musikiye verdiği önemi gösterdiği gibi, onun sanat anlayışını ve okura bakışını anlamamızda da anahtar işlevi görebilecek derecede önemlidir. Cenab'ın Fransız Sembolizmlerinden ne denli etkilendiği bilinmektedir. Verlaine, Valéry, Mallarmé gibi bu Sembolizmler her fırsatta musikinin şiirdeki vazgeçilmez unsur olduğunu söylemişlerdir. Ancak musiki kaygısı çoğu zaman müphem ve kapalı bir şiire yol açar. Cenab da onlar gibi, şiirini musiki ile bütünler. *Şairim ben, sağırdır insanlar* diyen şair, şiiri kutsallaştırırken, toplumu ise küçümsemekte ve ondan uzaklaşmaktadır. Bu anlayışı, ilk bölümde Fransız Sembolizmleri ve Dekadanlık bağlamında irdelemiştik. Bu yaklaşımı benimseyen Cenab da sanatı kitlelerden uzaklaştırıp ona bir tür kutsallık atfetmekte sakınca görmez. Şiir, onun gözünde bir çeşit din gibidir; bir tür efsunlu, kendi içine kapalı, şifreleri, özel bir lügati olan ayrı bir alandır. Sıradan, “kollektif okur”un böyle bir şiire ortak olması söz konusu değildir. Fransız şair Baudelaire “Okur'a” adlı şiirinde ona nasıl “İkiyüzlü okur, benzerim, kardeşim” (2016: 15) diye hitap ettiyse –ki, ileride göreceğiz, bu etki Fikret'te de çok belirgindir–Cenab da okurunu beğenmez. Onun muhatabı kitleler değil yine sanatçılar olabilir. Bu, şiirin kapalı bir çevrede alınıp okunması, toplumdan uzaklaştırılmasıdır. Cenab, Şinasi veya Namık Kemal gibi Tanzimat şairlerinin tersine insanlara fayda sunmayı değil kendi sanatıyla meşgul olmayı, onda derinleşmeyi tercih eder; çünkü sanat ona göre *özerk* bir uğraştır.

Cenab Şahabettin, açık ve anlaşılır bir dili benimseyen Tanzimatçılardan sonra Ekrem ve Hamit ile tekrar bireyselleşen şiiri aynı doğrultuda sürdürmeyi tercih etmişti. Bu, aynı zamanda Tanzimatçıların şiirden kapı dışarı etmeye çalıştığı divan şiiri geleneğinin yeniden merkeze alınması anlamına geliyordu. Böyle bir tutum, eskiyi unutmayan ve ona değer veren okurun hoşuna gidecek ama şiirden daha pratik ve doğrudan faydalar uman “kitlesele okur” tarafından da yadırganacaktır. Dolayısıyla Cenab, bir yanıla

divan şiirine de yaslanan ama yeni tarafları da inkâr edilemeyecek olan şiirleriyle hem ilgi toplamış hem de eleştirilere maruz kalmıştır. Şair, gerek dil gerekse kullandığı kelime ve ifadelerle devrinde yarattığı yadırgatıcı izlenimi sanat hayatı boyunca sürdürmüş, başka bir deyişle, ölene kadar hep Servet-i Fünun karakterini şiirinde ortaya koymuştur. Süslü ve kimi zaman muğlâk ifadelerle örülü bir şiir, onun ayırt edici özelliğidir. Okur, bu şiiri anlayabilmek için çaba sarf etmelidir: “Şair kullandığı istiare ve mecazlarla öyle bir hayal âlemi yaratır ki, bu âleme girebilmek her okuyucuya kolay olmaz” (Levend, 2011: 194). Cenab’ın, özellikle II. Meşrutiyet’ten sonra halk şiirinin sadeliğine eğilim gösterildiği bir ortamda eskiye nazaran biraz daha sade bir Türkçe kullanmaya gayret ettiği görülse de bu şiirler onun külliyyatı içinde mühim bir yer tutmamaktadır.

Asıl mesleği doktorluk olan Cenab, şiiri her şeyden ayrı, başlı başına bir iş olarak görmekteydi. Böylesi bir ilgi şairleri genellikle şiiri bir dil meselesi olarak görmeye yöneltir ve o dille kendilerine özgü bir “ses”e ulaşmaya çalışırlar. Cenab da musikiden yola çıkarak şiirde bir ses yaratma gayretindeydi. Daha sonra göreceğimiz gibi, Yahya Kemal de ömrü boyunca bu “ses”in peşinde koşacaktır. Mehmet Kaplan, bizzat Yahya Kemal’den dinlediğini belirttiği bir anekdotta, bir gün Yahya Kemal’in “Ses” şiirini okuyan Cenab’ın “Bunda ne var?” diye sorduğunu çünkü sadeliğin ona adeta şiirin ortadan kalkması gibi görüldüğünü söyler (1988: 355). Anlaşılan, Yahya Kemal’in aradığı “ses” ile Cenab’ınki birbirinden oldukça farklıdır. Peki, bu neden kaynaklanmaktaydı?

Her iki şairin şiir sanatına bakış açılarının farklılığına Yahya Kemal, *Siyasi ve Edebi Portreler* adıyla yayımlanan kitabındaki Tevfik Fikret portresinde de değinmiştir. Burada şair, Yakup Kadri ile birlikte çıkarmayı düşündükleri yeni bir dergi için Tevfik Fikret’in ricası üzerine Cenab Şahabettin ve Rıza Tevfik ile de görüştiklerini ancak birbirlerini anlamadıklarını şu sözlerle anlatır:

Edebî fikirlerimizi karşılıklı serdettik. Yakup Kadri ve ben, Rıza Tevfik ve Cenab Şahabeddin beylerle birbirimizi o kadar anlamıyorduk ki içtima’a kesel ve meraretle nihayet verdik. Onlardan ayrıldıktan sonra Yakup Kadri dedi ki: “Bizim yıkmak istediğimiz zevk ve fikirler işte bunların zevki ve fikirleridir, hâlbuki onlarla anlaşmaya gelmişiz!” (?: 10).

Doğrusu, her iki şair, Cenab da Yahya Kemal de Paris'ten yeni sanat telakkileriyle, Türk şiirini dönüştürecek yeni bir sanat anlayışıyla dönmüşler fakat Yahya Kemal bu konuda Cenab'a göre çok daha ileriye gidebilmiştir. Elbette her iki şair arasındaki kuşak farkını, bu süre zarfında değişen edebiyat ve sanat anlayışlarını göz ardı etmemelidir. Yahya Kemal'in şiirini incelediğimiz bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, mizaç farkları da her iki şairin sanat algılayışlarında belirleyici olmuştur.

Edebiyat ortamına bir yönüyle eskiye dönük bir yanıyla da şaşırtıcı ve alışılmadık tarzda şiirleriyle giriş yapan Cenab Şahabettin'in okurları o dönemde hiç de az değildir, bununla beraber onu şiddetle eleştirenler de öyle. Hasan Akay, bu duruma özellikle dikkat çeker:

Cenab'ın -20 Şubat 1896'dan itibaren Hüseyin Cahid'in çıkarmaya başladığı-*Mekteb*'de yayımlanan ve alışılmış şeyleri altüst eden şiirleri, kendisine büyük şöhret sağlamakla beraber aynı zamanda çok çeşitli hücumların hedefi haline getirmiştir. Şahsiyetini ve aradığı üslubu bulmanın en başarılı alıştırılmalarını burada ortaya koyan şair, hiçbir Türk şairine benzemeyen bir eda, yepyeni tabirler, orijinal tamlamalar (imajlar, hayaller) şahsi tasavvurlar ile geniş bir okuyucu topluluğu ve muarızlar kazandı (2015: 29-30).

İlk bakışta çelişki gibi görünse de Cenab'ın bu durumu aslında Batı'da Sembolizm şairlerin ve modernist bir çizgide yer alan tüm şairlerin de karşılaştığı bir durumdur. Lirik karakterli bir şiir yapısına sahip olan Cenab'da Fransız Sembolizm'in etkisi bilinmektedir. Ancak bu etki, onun neredeyse Fransız Sembolizm'ini de aşacak şekilde kendi uydurduğu kelime ve tabirleri kullanmaya sevk edecek ve bu durum edebiyat çevrelerinde ciddi eleştirilere sebep olacaktır.

Bu konuda, Ahmet Mithat Efendi'nin yazmış olduğu ve o tarihte geniş yankılar uyandıran "Dekadanlar" makalesinin başlattığı tartışmalar, okur meselesiyle yakından ilgili olması bakımından son derece önemlidir. Ahmet Mithat Efendi, *Sabah* gazetesinde yayımladığı makalesinde, Servet-i Fünûn şairlerini ve onlar arasında da en çok Cenab Şahabettin'i hedef almış, onun bir şiirinde geçen "saat-ı semenfam" terkiibini örnek göstererek herkese hitap eden bir edebiyatı hayata geçirmekten kaçtığını iddia etmiştir. Ahmet Mithat, bu yazısında Cenab'ı doğrudan "Dekadan" olmakla itham eder:

Birkaç seneden beri Paris’te beş on genç türediler, kendilerine “Dekadan” namını verdiler. Vakıa pek münasebetsiz bir nam. Lakin meslekleri daha münasebetsiz olduğundan namlarındaki münasebetsizliği örtüyor. Bu açık, sade ve herkes için anlaşılması kabil olan edebiyatta bir bidaa-i sahiha ile isbat-ı ehliyet edemeyeceklerini gördüklerinden o yoldaki edebiyatı mahvedebilmek zannına düştüler. Ey buna nasıl muvaffak olmalı? Onu bir köhne meta’ addederek bir bitpazarına göndermek ile. Değil mi. Vakıa öyle yapmağa davrandılar. Lakin eskilerin yerine bir meta-ı taze çıkarmak lazım geldi. Onu da çıkarmaya çalıştılar ise de anlaşılacak surette olsa mahiyetleri görülerek beş para etmeyeceğinden daha doğrusu o metaa verecek mahiyet bulamadıklarından anlaşılmağı ona mahiyet tayin ettiler. Şiirlerinden vezni kafiyeyi eski diye çıkarıp attılar. Ne onların cümlelerini ne de suret-i şerh ve intikadlarını tahkikte zerre kadar mübalağam olmadığını anlamak isterseniz Cenab Şahabettin Bey biraderimizin bu seneki Nevsâl-i Servet-i Fünun’da münderic “Sâl-i Edebî” sernameli makalesini okursunuz ki sername bile Fransızca “Année Littéraire tercümesi olup yoksa tabirat-ı Osmaniyemiz meyanında böyle bir tabir müşahid ve menüz değildir (Akay, 2015: 35).

Ahmet Mithat Efendi, gerçi sonradan *Tarik* gazetesinde yayımladığı “Teslim-i Hakikat” başlıklı makalede bu fikirlerini törpülemiş, ifadelerini yumuşatmıştır. Hatta yazar, Cenab Şahabettin ve Halit Ziya’yı kastetmediğini de ayrıca vurgulayarak tartışmayı bu iki isim etrafında dönmekten kurtarmaya çalışmıştır. Buna rağmen, söz konusu eleştiriler döneminde canlı bir tartışmayı başlatmaya yetmiştir.³¹

Sözü edilen tartışma odağında şu nokta gözden kaçırılmamalıdır: Ahmet Mithat Efendi’nin eleştirilerinin merkezinde yer alan şey aslında dönemin edebiyat çevrelerinde artık iyiden iyiye benimsenmiş, yaygınlık kazanmış bir anlayışın dışına çıkılmış olmasıydı. Bu, sade bir dille yazılmış ve herkesin anlayabileceği bir edebiyat anlayışıydı. Tanzimat’ın ilk neslinin yerleştiği ‘kollektif okur’a ulaşma fikri, kendine bu doğrultuda bir okur cemaati de yaratabilmişti. Daha önce de değindiğimiz bu noktanın altını çizmekte yarar görüyoruz. Şinasi ve Namık Kemal ile başlayan bu

³¹ Dekadanlık ile ilgili tartışmalar için ayrıca bkz. Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

çığırın dışında ve karşısında yer alan Cenab gibi şairlerin aydın ve sıradan okur kesiminde tepki uyandırması şaşırtıcı değildir. Elbette başka şairler de Cenab veya diğer Servet-i Fünun şairleri gibi süslü, sanatlı ve muğlâk ifadeler kullanıyorlar, yer yer anlaşılması zor ifadelere yer veriyorlardı ancak hiçbiri bu konuda Cenab Şahabettin kadar ileri gitmemiş, böyle bir üslûbu sanatının merkezine yerleştirmemişti. Cenab'ın ayrıksılığı ve uğradığı hücumlar buradan kaynaklanmaktaydı. Halka dönük bir edebiyat anlayışının iyice kanıksanmaya başladığı, şiirin özerk bir dil olmaksızın topluma dönük yazılmasının revaçta olduğu bir zamanda Fikret ve Cenab gibi şairler, özellikle de Cenab, bambaşka bir saftaydılar.

Cenab Şahabettin'in Ahmet Mithat Efendi'ye cevaben yayımladığı "Dekadizm Nedir?" başlıklı yazı bütünüyle incelenmeye değerdir. Fakat biz burada Cenab'ın görüşlerinin özetini vermekle yetineceğiz. Söz konusu yazısında Baudelaire, Verlaine ve Rimbaud gibi şairleri dekadanalara örnek gösteren Cenab, onların, herkesin duyamayacağı cinsten, müstesna, olağan dışı duyguları betimlemek istediklerini söyleyerek "geriye gitmek", "çökmek" anlamındaki "dekadan" sıfatının haksızlığına dikkat çeker. Fransızların "dekadan" sözünü ancak müstesna bir hissi ifade eden son eserler hakkında kullandığını ileri süren şair, geçmiş devirlerde de bazı şairlerin eserlerinde herkesin kolaylıkla anlayamayacağı özel duyguları dile getirdiğini ve ömründe birkaç kere "dekadan" olduğunu söyler (Akay, 2015: 36).

Böylece Cenab, Ahmet Mithat Efendi'nin kendisine yönelik hücumundaki haksızlığını, kolay anlaşılabilirliğin edebiyatın ruhuna aykırı olduğu tezine dayandırmaktadır. Aslında bu tartışmada Cenab, dönemin kimi önemli edebiyatçılarını kendi safına çekmeyi başarmıştır. Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Şemsettin Sami ve Hüseyin Cahit Yalçın bu tartışmada Cenab'ın tarafında yer almaktaydı. Özellikle, Ahmet Hikmet'in "Eslafta Dekadanlık" başlıklı, Şeyh Galib'in de tıpkı Cenab gibi sembolik eserler yazdığını ve bu vadinin eski Türk şairleri arasında mevcut olduğunu belirten yazısı dikkat çekicidir. Şunu da belirtmeden geçmemek gerekir ki, o dönem dilde sadeleşme ve millîleşme eğilimi güçlü bir biçimde kendini hissettirmeye başladığından Cenab'ın bu rüzgâra karşı durabilmesi kolay olmayacaktır. Şair, az sayıdaki eserleriyle de olsa bu akıma kısmen ayak uydurur.

Cenab Şahabettin, bazılarının dekadanalıkla suçladığı sanat tercihinin gayet doğal ve olması gereken bir tutum olarak değerlendirir. Ona göre, Servet-i Fünûn estetiğine sahip şairler okura ancak bu şekilde ulaşabilecektir ve aslında okura kendilerini en kolay ifade

etme yöntemi de budur. Şair, yeni ve alışılmamış tabirler kullanmalarını okuru zahmetten kurtarmak olarak değerlendirir:

Henüz tezezhür etmemiş bir bahar-ı sebzın ile memlû, bütün berk ü çemenle mestur, bütün bir hadaret-i mütemevvice ile mahdud bir rü'ya görürseniz... Bu rü'yayı kari yormamak, usandırmamak için-yalnız bir kelime, yalnız bir sıfatla anlatmanız iktiza ederse ne dersiniz? Biz “yeşil rüya” diyoruz. [...] “Serapa yeşil bir âlem içinde idim” denildiği zaman ne anlaşılıyor “serapa yeşil bir rü'ya içinde idim” dedildiği zaman da onun hayali anlaşılır. Bunu, ıtınab ü imlale düşmeksizin, başka türlü anlatmak mümkün değildir (Aktaran: Levend, 2011: 227).

Cenab, açıkça kendilerini okura başka türlü ifade edemeyeceklerini, dertlerini, duygularını anlatmanın en makul ve kolay yolunun bu olduğunu söylemektedir ki bunda büsbütün haksız olduğu iddia edilemez. Nitekim bu tartışmalara katılan bir başka Servet-i Fünun şairi Süleyman Nesib de bir yazısında bu şiirlerdeki mana ve hislerin “avamın dili” ile ifade edilmesinin mümkün olmadığını söyler. Avamın anlayamayacağı, duyamayacağı hisler onların sınırlı diliyle eda edilemeyecektir.

Bu tartışmalar ışığında denebilir ki, Cenab da Fikret de hemen her dönem kapalı ve okurun anlayışına yabancı bir dille yazdıkları eleştirilerinden kurtulamamışlardır. Bu noktada şu tip sorular akla gelebilir: Acaba Cenab Şahabettin ve arkadaşları gerçekten, o dönem Ahmet Mithat Efendi ve diğerlerinin hücumlarını haklı çıkaracak kadar okurdan uzak ve kapalı bir sanat mı icra ediyordu? Servet-i Fünun şiiri “Dekadan” sıfatını hak edecek ölçüde okura yabancı mıydı? Şairin şiirleri ve yazıları bu konuda bize ciddi ipuçları sunmaktadır. Onlar üzerinden konuyu irdelemekte yarar görüyoruz.

Cenab, bazı şiirlerinde, özellikle de şiir yazma maksadını açıkladığı “Şiirim İçin” başlıklı manzumesinde tamamen içe dönük, sanatı kendi zevki ve tatmini için icra eden bir şair hüviyetindedir:

Şiirimle demadem olurum maufil ü mesud:

Tezhib ederim nur-ı hayalat ile derdi

Bir dud-ı zer-endud u teselli ile mahdud

Bir levha olur her elemin çehre-i zerdi (1984: 176)

Bu gibi mısralar, onun, dertlerini birer musiki tınısına dönüştürerek oluşan bu sanattan teselli bulmaya çalışan, şiiri kendine dönük bir uğraş olarak gören bir şair olduğu kanısını güçlendirmektedir.

Öte yandan, Cenab Şahabettin, bazı şiirlerinde dille oynamayı seven ama bunu yaparken okuru da düşünen, hesaba katan bir şair izlenimi de uyandırır. Bu tarz şiirlerinde onun, kelime oyunları, mecaz ve türlü söz sanatlarını yalnız kendisine dönük, kendini oyalayacak şekilde düşünmediği, okurda mutlaka bir “etki” yaratmak istediği anlaşılmaktadır. Bunu kimi şiirlerinde kendisi de dile getirir:

Kâriyerimin ruhunu titretmeli şi’rim:

Gâh olmalı bir âh-ı tahassür gibi lertzân,

Gâh olmalı bir dem’a-i şâdî gibi rîzan,

Her şi’rimi bir hâli onun olmalı mülhim (1984: 188)

Cenab, bir ankete verdiği cevapta, yukarıda dizelerle ifade ettiği görüşlerini teyit eder: “Alelumum sanat ve alehusus edebiyat için güzellikten başka gaye tanımam. İtikadımca güzel bir eser vücuda getirerek karilerinde tatlı bir hülya uyandıran şair muvaffak olmuştur” (Ergun, 1935: 114). Cenab’ın burada sarf ettiği “güzellik” kavramı ne anlama gelmektedir? Şairin “ruhunu titretmek”, kendisinde “tatlı bir hülya uyandırmak” istediği bu okur, nasıl bir okurdur? Bu soruları cevaplamaya çalışacağız.

Yukarıda değindiğimiz gibi, Türk şiirinin yenileşme döneminin başlarından itibaren Şinasi ve Namık Kemal’de hâkim olan, daha sonra ise Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamit’le ciddi bir kırılmaya uğrayan topluma dönük sanat anlayışının Cenab Şahabettin ile tam anlamıyla değiştiğini, başka bir karaktere büründüğünü görmekteyiz. Artık hitap edilen okur algısı büsbütün değişmiştir. Bu büyük değişimi analiz ederken şairin bir mektubunda dile getirdiği şu görüşlere kulak vermek gerekir:

Güzellikten başka gaye aramam. Sanat eserleri bana zevk vermeli, nasihat değil, hamiyet hiç. Edebiyattan maksat ancak edebiyat olabilir. [...] Sanayi-i nefisede fayda aranmaz. Said Paşa ve Ragıp Efendi apartmanları çok para getirir fakat kıymet-i bediaları [estetik değerleri] hiçtir. Tam tersine, hiç kira getirmeyen, kirası sıfırdan fazla olmayan Süleymaniye Camii bir mimari şaheserdir. [...] Vehmedilmiş bir siyasal çıkar uğruna Cengiz’e karşı sevgi ve saygı telkin etmek üzere yazılan şiire de düzyazıya da edebiyat diyemiyorum. Bunlar elde kargı, kolda

kalkan, bir uzak geçmişe dönüşten başka bir şey değildir (Akay, 2015: 50).

Bu görüşlerden yola çıkarak şu söylenebilir: Cenab, yazdığı şiirden kendisine de okuruna da pay çıkararak, kelimenin tama manasıyla “estet” bir şairdir. O, yarattığı pitoresk veya musikiye dayalı kompozisyonla kendi dertlerini güzel bir şekle sokar ve bu “güzellik”ten okurun da yararlanmasını umar. Ancak unutulmamalı ki, bu “yarar”, Şinasi’lerin, Namık Kemal’lerin okura dönük “yarar” anlayışından çok farklıdır. Onlar okuru bilgi, fikir gibi alanlarda doldurmak ve geliştirmek için yola çıkmışlardı, Cenab ise okura sunulacak en büyük yararın onu bir “güzellik”le baş başa bırakmak olduğunu düşünmektedir. Midhat Cemal Kuntay’a verdiği bir mülakatta da o “Ve artık anlarsınız ki güzellikten başka bir mesleğin mürevveci de olamam” (İnci, 2018: 23) diyerek bir bakıma okura güzel bir eser sunmayı asli mesleği olarak gördüğünü belirtmektedir. Şair, bu yönüyle, güzelliğin “şiirin meşru tek yurdu” (1998: 141) olduğunu söyleyen, Fransız sembolistlerinin asıl ustası Edgar Allan Poe’nun yolundadır.

Öte yandan, bu güzellik, ilhamını tabiattan ve yaşamdan alan bir sanat eseridir. Şair bu sebeple kendisini en çok etkileyen şairlerden, “Her güzel şey şiirdir” diyen Recaizade Mahmut Ekrem ile de aynı çizgidedir. Hasan Akay’ın konuyla ilgili şu saptaması oldukça önemlidir:

Cenab Şahabettin’e göre şiir, her zaman mevcuttur, tabiat güzellikleri içinde, ümit ve aşk günleri içinde, özellikle mutlu anlarımızda, aşkla mest geçen saatlerde-bunun farkına varılmasa bile-öyle şiirler vardır ki, bunlara nispetle dünyanın edebiyat kütüphaneleri fakir kalır, kıtlık çeker. Önemli olan, onu şiire dönüştürme yeteneğini gösterebilmektir. Bu tür şiiri, ancak yüksek estetik beğeniye ve derin bir kültüre sahip insan hissedebilir, “görebilir”; zaten ifade edenler de sadece “görenler”dir ve görebilenler ise sadece ifade edebilecek yetenekte olanlardır (2015: 56).

Buna göre, Cenab Şahabettin’in estetik algısı yüksek bir şair ve tam anlamıyla bir “üslûpçu” olduğu ortadadır. Onun okurla yolu, ancak okurun bu estetiği kavrayabildiği yerde kesişir. Fakat bu noktada -Tevfik Fikret’te de görülen- suni ve tumturaklı dil engel olarak ortaya çıkar. Öyle ki, her iki şairin de şiirlerindeki kelime ve terkipleri sıradan ya da “kolektif okur” dediğimiz kesimler bir yana, değme münevveri bile yoracak düzeydedir.

Fark edileceği gibi, edebiyattan maksadın yalnızca edebiyat olduğunu düşünen, sanatta fayda aramayan Cenab Şahabettin'in okuruyla, Tanzimat döneminin, mesela sanatı toplumun ayağına götürmeye çalışan Namık Kemal'in okuru arasında hemen hiçbir benzerlik yoktur. Bu farklılık, Tanzimat nesli ile Servet-i Fünûn neslinin şiir estetiği arasındaki değişimden kaynaklanır. Şiirden ve edebiyattan başka şeyler anlayan şairlerin okur algısı da farklı olacaktır.

Bununla beraber, Tanzimat'la birlikte her geçen gün etkinliği ve yaygınlığı artan gazetecilik mesleği zamanla Cenab Şahabettin'in de ilgi alanına girmeye başlar. Halka yönelmede ciddi bir görev üstlenen dönem gazetelerindeki yazılar genellikle herkesin anlayabileceği, ortalama bir düzeydedir. İşte bu noktada, gazete okurluğu konusunda, Cenab'la Şinasi'nin veya Namık Kemal'in görüşleri neredeyse aynıdır. Cenab, "Gazete ve Gazeteciler" başlıklı yazısında şöyle söyler:

Gazeteleri gazeteciler yazar fakat kariler yazdırır. Gazeteci kendi istedi istediğini değil okuyacakların arzu ettiklerini neşreder. Gazetelerin cedvel-i münderecatını yazan rağbet-i umumidir. Ekmek cinsini müstehliklerin zevki tayin ettiği gibi gazetelerin meyl-i üslubunu da fikr-i karin gösterir. Kalem eğerçi muharrirlerin elindedir. Fakat telkinat hemen daima kalb-i karinden gelir (1998: 49).

Gazete yazarını okurların yönlendirdiğini iddia eden Cenab, söz konusu edebiyat olduğunda büsbütün farklı düşünür. "Sembolizm Nedir?" başlıklı yazı, Cenab'ın ne tür bir şiir okuru hedeflediğini gösterir niteliktedir. Kendi şiirinde de en çok sembolistlerden etkilenen Cenab'a göre;

Sembolik şiirde şair, ne demek istediğini söylemez, okuyucu onu kendisi bulmaya çalışır. Her okuyucunun kendine göre bir açıklama yapması, kendi zevk ve duygu dünyasına göre hüküm vermesi, eseri zenginleştirir. Kötü bir eser sembolik olmakla hiçbir şey kazanamayacağı gibi, iyi bir eser de sembolik olduğu için hiçbir şey kaybetmez. Sembolizm diğer edebi akımlar gibi, ne iyi, ne de fenadır. Önemli olan güzelliştir, eserin güzel olmasıdır (Akay, 2015: 38).

Alıntıladığımız bölümün son satırı Cenab'ı- yukarıda da değindiğimiz gibi-şiirin amacını "güzellik" olarak gören E. A. Poe gibi güçlü bir şaire bağlaması açısından önemlidir. Poe, şairin hakikat ve doğruluk gibi şeylerle değil güzellikle ilgilenmesini

önemsiyordu. Ancak sözü edilen “güzellik”i kavrayacak okur kimdir? Bu noktada, Cenab’ın sözleri bizi doğrudan Umberto Eco’nun “örnek okur”una götürmektedir. Cenab, bu sözleriyle şiirin okur tarafından “zenginleştirilen”, bir anlamda “tamamlanan” bir eser olduğunu düşünmektedir. Şairin ne demek istediğini “Okuyucu kendisi bulmaya çalışır” demek, edilgen, Eco’nun adlandırmasıyla “ampirik” okurun değil ancak “örnek okur”un işidir. Gazete yazarından farklı olarak, şair, okurun yönlendirmesiyle hareket etmeyip tersine, okura sunduğu eserle onu harekete geçirir, bir tür sınavın içine sokar. Gazete yazarı kendi düzeyini muharrir kabul ettirirken Cenab’ın anladığı manada şair ise tam aksine okurun kendi düzeyine çıkmasını ister.

Cenab’ın bu satırlarında öne çıkan şiir anlayışı bir tür “açık yapıt” olarak da değerlendirilmeye müsaittir. İlk bölümde ele aldığımız üzere, “açık yapıt”, Eco’nun kavramsallaştırmasıyla, “okurun yorumlama stratejilerine açık”, yani okurun olası yorumlarını dışlamayan hatta ona herhangi bir yorumu da en doğru veya tek doğru yorum olarak dayatmaya çalışmayan yapıttır. “Açık yapıt”ta “metnin kendi içinde var olan boşluklarla okura sunulduğu ve bu boşlukların okur tarafından, yine metinden hareketle keşfedilerek doldurulmasından” (Eco, 2016: 93) söz edilmektedir. Cenab, şiirde anlamı okuyucunun kendisinin bulması gerektiğini söyleyerek onun yorum serbestisine saygı duyar hatta bunu gerekli görür; anlamı şairin kastettiğiyle sınırlamaktan yanadır.

Şiiri mutlak güzelliği bulma sanatı olarak gören Cenab, mükemmellikten ziyade okurun his ve hayal dünyasıyla tamamlayacağı, ona bir yorum alanı açan eserler sunmanın peşindedir. Ancak bu okur toplumun genelinden ayırdır çünkü böylesine inceltmiş bir zevk ve yüksek sanat eserini herkesin anlaması beklenemez. Nitekim Cenab’ın “mücerret bir güzellik” anlayışını savunduğunu iddia eden Saadettin Nüzhet Ergun, onu cemiyetle alakası olmamakla da eleştirmiştir:

Esasen Cenab, cemiyetle alakası olan bir şair değildi. Kendi hayatımızla rabitası olmayan bir edebiyatın mümessili olarak kalmıştı. Bu itibar ile ki edebiyat tarihini de kendi çizdiği çerçeve dâhilinde görmek isterdi. Onun nazarında edebiyat, hayatın ve muhitin haricinde mücerret bir güzellikten ibaretti. İşte bu yüzden ki Cenab, verdiği eserlerle ancak mahir bir kuyumcu gibi telakki edilecektir (1935: 102).

Servet-i Fünûn'un ortaya çıkardığı yapma dil'in oluşmasında Cenab'ın-hiç şüphesiz-önemli rolü olmuştur. Bilhassa işitilmedik, bilinmedik ve alışılmadık sıfatları ve sıfat tamlamalarını alışılmadık tarzda kullanışı, daha önce bir araya getirilmemiş kelimeleri farklı usuller içinde bir araya getirme gayretleri, müzikal değeri bakımından bazen hiçbir lügatte bulunmayan garip kelimelere şiirde yer vermesi, bu yapay dilin oluşmasında etkili olmuştur.

Cenab Şahabettin'in bir başka yazısında Fransız sembolistlerine dair yaptığı değerlendirme kendisinin de şiirden ve okurdan beklentisini açıklamaktadır.

...Wagner'in bestelerindeki lezzet ve halâveti duymak için musikişinas olmak lazım geldiği gibi Fransız şübban-ı üdebasının asar-ı karihasını his ve idrak için de edebiyat ile perverde bir ruh-ı rakik-i şairane lazımdır. Her Fransızca bilen bu asar-ı cedideyi anlayamaz. Paul Verlaine'nin mümtaz şakirtlerinden Albert Samaine'in bir manzumesinde dediği gibi: 'Mana-yı seyyali, su altında Ophelia'nın saçları gibi dağılan sarışın beyitler... Bulut gibi, sada gibi ele geçmez şiirler... Ruha ancak lezzetli bir nüvaziş gibi dokunan muattar, asabi, leyal-i muhabbet neşideler...' şüphe yoktur ki herkesin anlayacağı bir lisan ile yazılamaz. Ya nezahet-i şiiriye ve rikkat-i fikriyeyi feda etmek yahut rağbet-i kariinden vazgeçmek... İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmağa mecbur olunca Fransız şübban-ı kalemi ahad-ı karinin şamata-i takdifine vezn-i hafi-i şiirin zenzeme-i tahsin-i mahremanesini tercih edivermiştir. Bu fedakari-i nezahat-perveraneden dolayı belki kaybetmişler, fakat şiir ve edebe şüphesiz kazandırmışlardır (Aktaran: Kaplan, 1976: 359).

Cenab'ın bu sözleri niceliğin karşısında karşı niteliği, çok kişi tarafından okunmanın karşısında ise az ama nitelikli okuru önemseydiğini göstermektedir. Ona göre, Fransız sembolist şairleri "rağbet-i kariinden vazgeçmek" pahasına "nezahet-i şiiriye"yi ve "rikkat-i fikriye"yi korumuşlardır. Böylece de kazanan edebiyat olmuştur. Cenab, çok açık bir şekilde şiiri kitlelerden ayrı, sadece has şiir okuruna münhasır bir uğraş olarak görmektedir. Hatta daha da ileri giderek, onun bir bakıma sanatı kutsallaştırdığını, yığınlardan uzak tutmak maksadıyla ona kutsiyet atfederek üstünlüğünü vurgulamaya çalıştığını söylemek mümkündür.

Mehmet Kaplan, Cenab Şahabettin'in bu görüşlerini değerlendirirken onun dil ve üslûp anlayışı açısından Fransız şairlerini örnek aldığı ileri sürer:

Fransız şairleri nasıl ince bir musiki fikri ile üsluplarını herkesin anladığı müşterek dilden ayırmak mecburiyetinde kalmışlarsa, Cenap ve diğer Servet-i Fünuncular da aynı estetiğe uyarak devrinde ve daha sonra ancak hususi bir dikkat ve hazırlık ile anlaşılabilen ve zevkine varılan bir üslûp vücuda getirmişlerdir (2006: 359).

Cenab, nitelik ile nicelik arasında ters bir korelasyon kurmakta ve bunun sanatın doğasında olduğunu da Fransız şairler üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Kaplan'ın dikkati çektiği “üslûplarını herkesin anladığı müşterek dilden ayırmak” ve “hususi bir dikkat ve hazırlık ile anlaşılabilen ve zevkine varılan bir üslûp” tam olarak bu düşünceye işaret etmektedir. İleride bu düşüncelerin daha gelişmiş ve ayrıntılı şeklini Ahmet Haşim'in poetikasında göreceğiz. Şunu belirtmek gerekir ki, Tanzimat'tan itibaren Haşim'e kadar geçen sürede şiirin kıymet ölçülerini bu derece inceltmiş, ona kendine dönük bir fonksiyon yüklemiş başka bir Türk şairi yoktur.

Cenab Şahabettin, şiirlerinden birinde, bir şair olarak okurdan ne beklediği sorusuna şu dizelerle cevap verir:

Ölümler ruhumu meczeylerim yazarken ben

Okuyan belki bir tebessüm eder (2015: 138)

Aynı yıllarda Tefik Fikret de okurdan gözyaşı beklediğini şiirlerinde beyan edecektir. Bu sebeple, şairin kastettiği tebessüm gerek şiirdeki bağlamı gerekse Servet-i Fünun karakteristiği düşünüldüğünde olsa olsa “hüzünlü bir tebessüm” olabilir. Çünkü bu şairler, Ekrem ve Hamit'ten başlayarak, kendilerini acınacak birer şair tipi olarak kurgulamayı tercih etmişlerdir. Okur, onlara üzülecek ve onlar için gözyaşı dökülecektir. İleride Fikret'te de göreceğimiz gibi, okurdan görmediği bu karşılığı bazen de deniz, ağaç vb. gibi tabiat unsurlarından beklerler. Mizaç olarak da kötümser bir yapıda olan Cenab-ve Fikret- okuru da aynı kötümser algının bir paydaşı olarak görür. Onların şiirlerine şöyle bir bakıldığında sanki bütün okurlarının da onlar gibi birer şair olduğu düşüncesine kapılmak bile mümkündür.

Açıkça görülmektedir ki, Servet-i Fünun ruhu ve sanat anlayışının en tipik temsilcisi olan Cenab'ın okurdan beklentisi birinci kuşak Tanzimat şairlerinin beklentisinden bütün bütüne farklıdır. Namık Kemal, okurlarını demokrasiye ısındırmak, onlarda bir

uyaniş, siyasi bir bilinç oluşturmak gibi topluma dönük beklentiler içindedir. Buna karşılık Cenab'ın tek isteği “güzel bir eser vücuda getirerek karilerinde tatlı bir hülya uyandırmak”tır (Aktaran: Ergun, 1935: 114). Şinasi mektebinde böyle bir beklenti ancak boş ve gereksiz bir iş olarak kabul edilir ve bir kenara itilirdi. Çünkü onlara göre şiir, bir dava işi, okur da bu davaya ortak olunması istenen aktif, politik kitledir. Bu yüzden, Tanzimat şiirinde “retorik” daima ön plandadır. “retorik”in başlıca gayesi ise, Aristoteles'i izleyerek söylesek, muhatabını sözün imkânlarından yararlanarak ikna etmektir. Tanzimat şiirindeki bu iddia, ikinci kuşakla birlikte çözülmeye başlar. Abdülhak Hamit, okuru ikna etmekten çok kendi dünyasını ona anlatmak, dertlerini paylaşmak amacındadır. Servet-i Fünun şiiri bu bireyselliğin en uç noktasıdır. “Biz” yerini artık “ben” almış, toplumsal algılayış bireysele dönmüş; “retorik” dil ise muhatabını ikna etmeyi değil duyguları terennüm etmeye dayalı “lirik” dille yer değiştirmiştir.

Bu durum aslında şiirin “modern” tarafının Türk şiirinde bir kez daha keşfidir denebilir. Recaizade Mahmut Ekrem ve Hamit buna çalışmış ancak biri şair kumaşının zayıflığı, diğeri ise eskimiş lügati ve üslûptaki kararsızlığıyla tam olarak başaramamıştı. Cenab, Türk şiirindeki bu yeniden modernleşme arzusunu bulunduğu yerden çok güçlü bir şekilde devralır fakat o da eskimiş söz ve terkipleri sebebiyle gelecek kuşaklara etkisi sınırlı bir şair olarak kalır. “Edebiyattan maksud yalnız edebiyattır” (Aktaran: Aktaş, 2011: 87) diyen bu şair, modern şiiri o sıralarda alışıla gelen sade dil ve topluma dönük olma ilkelerinden büsbütün farklı algılamaktaydı. Bu algılayış, onun “saf şiir” yolunda attığı adımların gerisinde yatan en önemli sebeptir.

Servet-i Fünûn mektebinin bir diğeri önemli temsilcisi olan **Tevfik Fikret** (1867-1915) gerek döneminde gerekse bugüne kadar geçen zamanda Cenab Şahabettin'e göre daima ön planda olmuştur. Şairin siyasi eleştiriler içeren şiirleri ve ilgi uyandıran inişli çıkışlı hayatı bunda büyük pay sahibidir. Fikret, sanat hayatının en olgun dönemlerinde Servet-i Fünûn estetiğine sıkı sıkıya bağlı ve onun en gözde şairlerinden biri ise de zamanla kaydettiği açılım ve değişimler sebebiyle onu sadece bir Servet-i Fünûn şairi olarak değerlendirmek mümkün değildir. Kenan Akyüz, bu noktanın altını özellikle çizer:

Onu arkadaşlarından ayıran şiirler ise daha çok sosyal konulardaki parçalardır. Edebiyat-ı Cedide'nin formülü “sanat için sanat yapmak”tı. 1900'den sonra Fikret, bu formülü “cemiyet için sanat” haline getirdi. Arkadaşlarından bir kısmı ise sonraları, şiirlerinde ikinci anlayışa da yer

ayırdılar. Fakat içlerinden hiçbiri bu formüle Fikret kadar tam bir samimiyetle bağlanabilmiş değildir (2005: 231).

Mehmet Kaplan, Fikret'in sanatını gençlik, olgunluk (1896-1900 arası, *Servet-i Fünun* dergisinde çıkan şiirler), 1900-1908 yılları arasında yazdıkları, II. Meşrutiyet sonrası (1908-1910 yılları) ve son yılları (1912-1915) olmak üzere ayırmıştır (1971: IV-V). Bu tasnif, ufak farklarla kendisinden sonra gelen pek çok araştırmacı tarafından da kabul edilmiştir. Kenan Akyüz, buna yakın bir tasnifle fakat II. Meşrutiyet sonrasını bir bütün halinde alarak dört bölümde inceler.³² Fikret'in şiirine bu açıdan bakıldığında, farklı dönemlerde “ferdiyetçilik-toplumsallık” arasında salınan ve çeşitli iniş çıkışlara karşın lirizmden retorik ve didaktik bir söyleyişe doğru kayan bir şiir anlayışı karşımıza çıkar. Biz de sözü edilen dönemlendirmeye göre hareket ederek ve şairin kendi görüşlerini de dikkate alarak Fikret'in sanat hayatı boyunca okura yönelik algısını tespit etmeye çalışacağız.

Fikret'in ilk şiirleri büyük oranda Divan şairleri ve Muallim Naci, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi ikinci nesil Tanzimat şairlerin etkisinde kaleme alınmış olup onun külliyatı içerisinde fazla önem taşımamaktadır. Fikret, bu ilk şiirlerini 1899'da yayımladığı *Rübab-ı Şikeste*'ye almışsa da kitabın “Eski Şeyler” başlıklı bölümüne koymayı uygun görmüştür. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun bu ilk şiirlerini ne kadar acemice gördüğünü şu sözlerle vurgular:

Bu devirde Fikret, manzumelerinde pek o kadar şahsiyetini aramaz. Sadece “selis” yazmış olmayı kendisine kâfi görür. Sonraları bu selasetin şiir için ne kadar kifayetsiz bir vasıf olduğunu düşünecek ve bir makalesinde söyleyecektir. [...] Bu ilk manzumeler, bütün erken yazarlarda olduğu gibi, başkalarında kendisini arayan bir kalem tecrübesi şeklinde kabul edilmelidir (2005: 267).

Şiirlerini ekseri *Mirsad* mecmuasında yayımladığı bu ilk yıllarda daha çok aşk ve bahar konularına eğilen Fikret'in edebiyat dünyasında parlamaya başladığı görülür. Hatta “İsmail Safa, çıkardığı bu mecmuada Fikret'i ‘anadan doğma şair’ (şair-i mâder-zâd) olarak takdim etmiş, gençlerin gözünde bir üstat seviyesine yükseltmiştir” (Akay, 2015: 33). Buradan, Fikret'in henüz gerçek sanatçı şahsiyetini bulmadığı zamanlarda dahi gözde bir şair olduğunu, gençlerin çoğunluğunu oluşturduğu bir okuyucu topluluğu

³² Bkz. Kenan Akyüz (1999). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi. S. 95

tarafından tanındığını ve önemsendiğini anlamaktayız. Bu da onun sanatçı şahsiyetinin ilk yıllarından itibaren ne kadar güçlü bir nüfuza sahip olduğunu göstermektedir.

Her şeye karşın Fikret bu dönemde henüz acemi sayılmalıdır. Şair, o sıralarda kendi orijinal şiirine ulaşamamıştır. Fikret, edebî musahabelerinden birinde bu acemilik döneminden Recaizade Ekrem'in *Zemzeme* ve *Takdir-i Elhan*'ı sayesinde kurtulabildiğini ve böylece “asar-ı sahiha-i şiiriye ne gibi şeyler olduğunu” birçokları gibi kendisinin de öğrendiğini anlatır (2000: 85). Ekrem'in poetikasına Tanzimat bölümünde genişçe yer vermiştik. Bu etkilenme bahsinde, onun, şiiri “güzellik”le özdeşleştirilmesi ve bu manada tabiatı mevzu edinmesi, ayrıca şiiri ölçülü ve uyaklı yazmak zaruretinden kurtarması Cenab'da olduğu gibi Fikret için de belirleyici olmuştur. Eseriyle Türk şiirinin serbest nazma geçişinde çok önemli bir aşama olan Fikret'in, Recaizade Ekrem'in “Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez, her şiirin mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi” (2008: 62) sözünün iyi bir uygulayıcısı olmak yolunda çaba sarf ettiği çok açıktır. Anjambmanlı yani cümlelerin birden fazla dizeye yayıldığı şiirler ve nazmı nesre yaklaştırması onun şiirdeki alışılmış kuralları esnetmesi anlamına gelmektedir.

Fikret'in Abdülhak Hamit ve Recaizade Ekrem'in şiir anlayışını kendisine örnek olarak aldığı onun muhtelif yazılarından da anlayabilmekteyiz. Şair, “İki Söz” başlığıyla yayımlanan bir musahabesinde gerek Hamit'in gerekse Ekrem'in poetik görüşlerini teyit eder, şiirin ne olduğu ve nasıl yazılması gerektiği konusunda onlarla hemfikir olduğunu açıklar. Bunun yanı sıra poetik içerikli şiirlerinden “Şaire Dair”de, Ekrem'in *Takdir-i Elhan*'ına ve Hamit'in *Makber* ön sözüne göndermede bulunan dizeler dikkat çekmektedir. Çoğunlukla tabiat-şiir-şair ilişkisi hakkındaki bu dizelerden bazıları şöyledir:

Ey şi'r-i pür-zilal-ı tabi'at, dem-i gurûb;

En âşıkâne manzaradır âlem-i gurûb.

Şair tabiatıyla olup mülhem-i gurub

Ruhundaki garabet-i sevdayı arz için

Feryadlar kılar ki garibanedir bütün!

...

Şakird-i feyzi mekteb-i âli-i kudretin,

Avare bir mukallidi şi'r-i tabiatın! (2004: 90)

Fikret'in bu ilk yıllarında Namık Kemal veya Ziya Paşa gibi şairler yerine Hamit ve Recaizade'den etkilenmesi anlamlıdır. İlerleyen yıllarda bireyselde çıkıp topluma dönük bir şiir yazmaya yönelecek olan Fikret, şiiri tamamen topluma dönük kurgulayan Namık Kemal yerine bireyi tercih eden şairleri seçerek daha en başından kendi sanatsal ilkelerini de ortaya koymuş oluyordu. Şiirde vezin ve kafiye içinde bulunduğu dar çerçeveden çıkararak, tem olarak tabiata yönelen, nazmı nesre yaklaştıran ve en çok da kulak için kafiye ağırlık veren Fikret, denebilir ki bu tercihlerinde daima Hamit ve Ekrem'in tesiriyle hareket etmiştir.

1896'dan sonra, Servet-i Fünun'a bağlı olduğu ve *Rûbab-ı Şikeste*'yi yayımladığı dönemde şairin asıl kendi ben'ini ve duyuş tarzını yansıtan şiirler yazdığını görmekteyiz. Şekil olarak bakıldığında, nazmın nesre yaklaştırılması, konuşma üslûbunun kullanılması, serbest ve parçalı müstezatlarla anlamın dizelere yayıldığı "anjambmanlı" cümleler, resme ve musikiye dayalı bir anlatım bu yıllar itibariyle onun sanatını belirleyen ve aynı zamanda da Türk şiirine yerleştirdiği unsurlardan en başta gelenlerdir. Fikret, bu dönemde Batı edebiyatlarıyla daha yakından ilgilenmiş ve bu da şiirine yansımıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu yıllarda şairin "kendisine has bir lisan ve edayı" aramaya başladığını ve bunda Garpli şairlerin, özellikle de Fransız Alfred de Musset'nin büyük tesirleri olduğunu belirtirken yine Fransız şair Coppee'ye ayrı bir parantez açar. Tanpınar'a göre, "Ona asıl tesir eden, şahsiyetini değilse bile bir manada tarzını bulmasına yardım eden, şair Coppee olmuştur" (2000: 267-268). Fikret'in şiirleriyle bu iki şairin eserleri arasında yapılan metinler arası incelemeler söz konusu etkinin boyutlarını ortaya koymaktadır. Burada ise bu konunun ayrıntısına girmeyeceğiz.

Fikret'in *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlayıp *Rûbab-ı Şikeste*'ye aldığı şiirleri (1896-1900) Mehmet Kaplan şöyle gruplandırmıştır: "1. Şairin kendi ben'ini, duyuş tarzını anlattığı şiirler. 2. Sanat görüşünü ortaya koyan şiirler 3. Kötümserlik temi 4. Hayal şiirleri 5. Aşk şiirleri 6. Tabiat şiirleri 7. Halûk 8. Kız kardeşi için yazdığı şiirler. 9. Portreler 10. Merhamet şiirleri 11. Vatan şiirleri 12. Dinî konulu şiirler" (1971: 80-125). Bunlardan poetik içerikli olanlarla (sanat görüşünü içerenler), vatan ve din konulu şiirler bir kenara konulursa ağırlığın " lirik" karakterli, bireysel duyuşu yansıtan şiirlerde olduğu fark edilecektir. Bunun yanında, sonradan topluma dönük bir karakter taşıyan şiirlerin de onun külliyyatında ciddi bir yer kapladığını söylemek mümkündür.

Recaizade kuşağı ile başlayan gözyaşı duyarlılığını derinleştiren Tevfik Fikret, Türk şiirine gözyaşını ve bütün bir Servet-i Fünûn edebiyatının karakterini belirleyen ağlamaklı hâli yerleştirmiş, bunu sanatın önemli bir bileşeni olarak görmüştür. Fikret'in sanatını bir "gözyaşı edebiyatı" olarak tanımlamak yanlış sayılmaz. Şüphesiz ki, bu duruma sebep olan "melankoli", Fikret'in olgunluk dönemi şiirlerinin en büyük gücüdür. "Tefekkür" adlı şiirinde ise *Bütün şiirlerimin ruhu tekeddürdür / Ki dem-be-dem duyarım kalb-i nâle-meşhûnda* (2004: 313) diyerek hüzne (melankoli) olan aşinalığını ve bu hüznü sanatının bir itici gücü olarak benimsediğini hissettirir. Mehmet Kaplan, bunun kaynağını maddi ve dış sebeplerden çok "ferdî ıstırap"ta görür (1971: 76). İçten gelen bu ıstırap onun şiirinin " lirik" bir karaktere bürünmesine de yardımcı olmuştur.

Şairin bu dönemde yazmış olduğu şiirlerin büyük çoğunluğu *Rûbab-ı Şikeste*'de yayımlanmıştır. O, söz konusu şiirlerin bazılarında okurdan gözyaşı beklerken bazılarında da kendi akıttığı gözyaşlarını şiirleştirir. "Girye-i Hüsrân" şiirinde gözyaşının bulaşıcı olduğunu ve başkalarının döktüğü gözyaşlarının da belki kendisine bir "gözyaşı taşkınlığı" getirebileceğini söyler:

Ağla, ey şi'r-i nâ-tüvân, ağla

Ağla, ey ruh-ı gam-nişân, ağla;

Ağla, ey çehre-i hazan, ağla...

Ağlayın, girye belki sâridir,

Bana bir cûşîş-i bükâ getirir! (2004: 256)

Bu mısralarda okurla karşılıklı bir diyalekt geliştirdiği görülen şairin aynı zamanda onlarla birlikte ağlayarak bunu bir gözyaşı şölenine dönüştürme isteği göze çarpar. Fikret, birer "apostrophe" örneği içeren bu tarz şiirlerinde insanlardan başka tabiat unsurlarından da kendisi adına bir acıma ve gözyaşı umar. "Mai Deniz"de *Sana baktıkça teselli bulurum, aldanırım; / Mai bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım* (2004: 409) diyerek denize seslenir ve onun kendisi için ağladığını düşünür. Bu şiir, aynı zamanda Fikret'in lirik karakterinin en fazla hissedildiği şiirleri arasında yer alır. Fransız romantiklerinden ve sembolistlerinden esintiler taşıyan "Mai Deniz"-ve bu tarz şiirler-onun okuyucuyu bir muhatap olarak dışarıda tuttuğu, şiirsel öznenin kendi duygusallığıyla ve yine kendine dönük bir edayla konuştuğu yapıtlarındandır. Hatırlanacağı gibi, Jonathan Culler, lirik şiirin okuru değil de şairin yine kendi kendisini ya da hayali/gerçek bir varlığı muhatap aldığı bir şiir türü olarak dramatik yahut epik

türlerden ayrıldığını söylüyordu: “Lirikte, şarkı söyleyen şair bir bakıma sırtını dinleyicilere döner ve ‘kendi kendisiyle ya da bir başkasıyla konuşur gibi yapar: doğanın ruhuyla, bir sanat tanrıçasıyla, kişisel bir dostla, bir sevgiliyle, bir tanrıyla, kişiselleştirilmiş bir soyutlamayla, ya da doğal bir nesneyle” (2007: 108). Edebiyat terminolojisinde “söz yöneltme” olarak geçen bu yönteme lirik şairlerde çok sık rastlanmaktadır. Fikret de bu tarz lirik şiirlerinde bir bakıma okura sırtını dönmekte, onu yalnızca kendi terennümlerinin bir dinleyicisi olarak şiire ortak etmektedir.

Öbür taraftan, Fikret’in geniş külliyatı içerisinde okuruyla doğrudan konuştuğu, en azından ilk bakışta öyle değerlendirilmeye imkân tanıyan şiirleri de mevcuttur. “Kari’lerime” bunlar arasında başta gelir. “Kâri’lerime”, Fikret’in okuruyla doğrudan, aracısız bir şekilde konuştuğu ve ondan sadece kendisi için gözyaşı akıtmasını beklediği, en bilinen şiirlerindendir:

*Size, ey bilmediğim, görmediğim kari’ler;
Size ithaf ile neşreliyorum bunları ben;
Size ithaf ile; zira, ne için ketmedeyim,
O sizin bilmediğim, görmediğim gözleriniz,
Safha-i şiirime ibzâl-i nigâh eylerken
Belki bir noktada birden durarak, velvelesiz,
Gösterişsiz iki üç katrecik isar eyler...
Ben bu ümmid ile teşyî-i hayat etmedeyim.*

*İki üç katre-i şefkat... Bu teselli yetişir;
Şu cedel-gâh-ı mukasside bütün hüsrarla,
Bütün âlâm u fecaiyle geçen günlerimin
İki üç katredir ancak silecek matemini.
Siz ki en doğru gören bir nazar-ı vicdanla
Ta uzaktan bana bakmaktasınız, müstağni
Tuhfe-i mahfidetinden... Ne samimiyettir
O bakış çehre-i eş’arına sakın sakın! (2004: 260)*

Fikret’in bu dizelerde, tanımadığı ve görmediği okurundan kendisi için gözyaşı dökmesini ve ancak bu şekilde biraz teselli bulacağını ifade etmesi, onun okurla kurduğu ilişkinin mahiyetini de ortaya koyar. Bu tarz şiirlerinde o, okuruyla son derece samimi bir ilişki içerisinde görünmektedir. Ferdî bunalımını körükleyen yalnızlık ve melankoli, bir şekilde şairi de okura yaklaştırmıştır denebilir. Fikret ve diğer Servet-i

Fünun edebiyatçıları kendilerine biçtikleri “acınacak insan” rolüne uygun olarak okurdan sürekli gözyaşı beklerler. Bu, okurun da kendileri gibi aynı hassasiyete ve duygu dünyasına sahip olduklarını düşünmelerinden ileri gelir. Başka bir deyişle, yalnızca bu türlü, kendileri için gözyaşı dökebilecek okurlara hitap etmek isterler.

Öte yandan, kendileriyle aynı duygusallıkta bir okuru bulmanın zor olduğu meydandadır ve şair de bunun farkındadır. Yine de o iki üç damla gözyaşının ümidi ile yaşamaktadırlar. Tanpınar, Fikret’in bu ithafındaki duygulu sözleri “şairin okurla mızımızca bir hasbihali” (2005: 271) diye niteler. Doğrusu, okurdan bu edayla bir şeyler istemek konusunda Fikret gerçekten de Türk şiirinde bir ilktir. Ondan önceki şairlerden mizacına en yakın olanı denebilecek Hamit bile şiir ithaflarında okurları karşısında böyle düşkün bir konumda olmamıştır.

Fikret’teki bu melankolik yönelimin kaynağını Türk edebiyatında Rezaizade Mahmut Ekrem’den Servet-i Fünun’a, Batı’da ise Poe’dan Baudelaire’e uzanan çizgide yakalayabiliriz. Önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, Baudelaire, Mallarme, Verlaine vb. gibi Türk şiirini derinden etkileyen Fransız şairleri melankoliyi şiirin merkezine oturtmuş, bu konuda da Amerikalı şair Edgar Allan Poe’dan esinlenmişlerdir. Poe, “Şiir Felsefesi”nde melankoliyi “şiiresel tonların en meşru olanı” (1998: 142) diye nitelendirir. Baudelaire ve Mallarme’de ise bu, “spleen” diye geçen “iç sıkıntısı” şeklinde kullanılır³³ ve oradan da Ekrem, Cenab, Fikret gibi şairler kanalıyla Türk şiirine sirayet eder. İleride göreceğimiz üzere, Haşim’in “melal”i de bu melankoliyle hemen hemen aynıdır.

Fikret’in “Ka’rilerime” şiiri, onun Baudelaire’e yakınlığı ve her iki şairin okura yaklaşımı konusunda da üzerinde durulmayı hak etmektedir. Baudelaire, Poe’dan etkilenerek şiire karanlığı, gizemi ve ürkütücülüğü sokmuştur. Bunların üstüne bir adım daha atarak “kötülük”ü de şiirinin bir yapı taşı haline getiren Baudelaire’in hayata ve insanlara da kötücül bir bakışla yöneldiği görülmektedir. En bilinen şiir kitabı *Les Fleurs du Mal*, Türkçeye *Kötülük Çiçekleri*³⁴ adıyla çevrilmiştir. Baudelaire, bu kitabının okurlara ithaf ettiği “Okur’a” adlı şiirinde şöyle söyler:

³³ Baudelaire’in küçük düzyazı şiirlerini içeren kitabının adı *Le Spleen de Paris*’tir (*Paris Sıkıntısı* Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2015).

³⁴ *Kötülük Çiçekleri* adıyla çevirenler arasında Sait Maden, Ahmet Necdet, Erdoğan Alkan,.. yer almaktadır. Kitap daha önce Sabri Esat Siyavuşgil, Vasfi Mahir Kocatürk tarafından *Elem Çiçekleri* adıyla Türkçede yayımlanmıştır.

*İç sıkıntısıdır bu!-Sahte yaşlar gözünde
Darağaçları düşler tütürüp çubuğunu
-İkiyüzlü okur,-benzerim,-kardeşim, onu
Bu kibar canavarı iyi tanırsın sen de (2016: 15)*

Bu ithaftaki “ikiyüzlü okur” nitelendirmesi Baudelaire’in hem insanlığa hem de okurlarına yönelik kötümser bakışını gözler önüne serer. Fikret’te de bu yaklaşımın bir benzerini, okurlarına “çamurdan yığın” nitelemesini yakıştırdığı “Ka’rilerime” şiirinin son bölümünde görürüz:

*Kim bilir, belki içinden biri âlâmınızın
-Evet, âlâmınızın; çünkü elemden hali
Yaşayan yok... Buna bi-çare beşer katlanıyor!-
Belki bir makes-i naçizi olur; en âli
Yaşayanlar bile hissetmede en müstahkar
Yaşayanlar gibidir... Aynı çamurdan bu yığın (2004: 260)*

Fikret’in okurlarını ve insanların tümünü “çamurdan bir yığın” olarak görmesi onun Baudelaire’den devraldığı kötücül bakışının bir yansımasıdır. Her iki şair de dünyaya ve insanlığa umutsuz, kötümser bir nazarla bakmaktadır. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Şiirinin Fransız Kaynakları* (2017: 222) adlı incelemesinde bu benzerliğe değinerek şöyle söyler:

Fikret’in karamsarlığı kimi yerde Baudelaire’in iç sıkıntısını veya onun kullandığı İngilizce sözcükle “spleen”ini çağrıştırır. Baudelaire şiirinin vazgeçilmez fonu olan sıkıntı, melankoli, karayazgı (le guignon) Fikret’te de aynı işlevdedir. Bu tavır, modern dünya karşısında bireyin bezginliğinde, gerçeğe saldırgan, ümitsiz yaklaşımında ifadesini bulur. Fikret’in çoğu şiirinde bu yaklaşımdan doğan şiddet mevcuttur: Onda da bireyin masumluluğu-çocuk dışında-reddedilir. İkisinin de şiiri, çoğu kez sürüye benzeyen kalabalık ortasında, sanatçının kaçınılmaz yalnızlığından hareket eder.

Buradaki son cümlenin altını çizmek gerekir. “Sürüye benzeyen kalabalık”tan kaçamayan şair, öfke ve hıncını şehre, yazgıya nasıl kusuyorsa aynı şekilde okura da yansıtmaktan kaçınmaz. O, kendini toplumdaki ayrıksı bir yerde konumlayarak “sürü”den soyutlamaya çabalar. Yuva, Fikret’in “Cevab” şiirindeki *Bir tevehhüm ki*

ayn-ı rüyadır... / Olamaz anlayan, gören mes'ud dizeleri üzerinden onun, şairi “anlayan, gören ve bu nedenle mutsuzluğunu bir üstünlük simgesi olarak taşıyan” (226) kişi olarak gördüğünü söyler. Fikret’e göre, şair, kitlelerden üstün, ayrıksı bir kişidir. Aynı şekilde Baudelaire de daha önce sanatçının sıra dışılığını pek çok şiirinde vurgulamıştır. Baudelaire’e göre, “Şairin hassasiyeti, kişiliğinden değil, onun ‘sahte ve yanlış karşısında ileri görüşlü’ olmasından gelir” (Yuva, 2017: 226).

Fikret, “Cevab” şiirinde daha önce “Karilerime” şiirinde çamur yığını olarak nitelendirdiği insanları “bir pislik toplamına indirger” (Yuva, 2017: 227). Topluma dönük bu ilenç, ayrıca her iki şairin yaşamış oldukları şehirlere de sirayet etmiştir. Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*’nda Fransa’nın başkentine lanetler düzerken bundan kötücül bir haz alır gibidir. Kitabın “Son Söz” adlı şiirinde şu dizelerle kente seslenir:

*Yürek halinden hoşnut, dağın başına çıktım:
Hastane, genelev, araf, cehennem, cezaevi
Ayağımın altında uzanan kente baktım*

*Gördüm aşırılıklar açmış çiçekler gibi
Acının mimarı ey Şeytan, dağa, bilirsin
Boş bir gözyaşı dökmek için gitmediğimi,*

*Yaşlı hovardası gibi yaşlı bir dilberin
Cehennemî büyüü beni hep gençleştiren
Aşkıyla mest olmak istedim koca fahişenin.*

*Ey kent, ağır, karanlık, nezleye tutulmuş, sen
İster hâlâ uyuyadur yataklarında sabahın,
Akşamın altın perdelerinde gez istersen,*

*Ey rezil başkent, severim seni! Orospuların
Ve haydutların her zaman hazlar sunar bize,
Ama, inançsız ahmaklar bunu nereden anlasın! (2003: 152)*

Yaşadığı kentin türlü pisliklerini ve rezilliklerini şeytani bir hazla kabullenen Baudelaire için Paris sıkıntı kaynağı olsa da o bu duruma ayak uydurduğunu göstermek ister gibidir. Fikret de kendi şehrine, İstanbul’a karşı “Sis” şiirinde benzer sıfatlarla seslenir:

*Ey sahn-ı mezâlim... Evet, ey sahne-i garrâ,
Ey sahne-i zî-şâ'saa-i hâile-pîrâ!
Ey şa'saanun, kevkebenin mehdi, mezârî
Şarkın ezeli hâkime-i câzibedârı;
Ey kanlı mahabbetleri bî-lerziş-i nefret
Perverde eden sîne-i meshûf-ı sefâhet;
Ey Marmara'nun mâi der-âguuşu içinde
Ölmüş gibi dalgın uyuyan tûde-i zinde;
Ey köhne Bizans, ey koca fertût-ı müisahhir,
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir;
Hüsniinde henüz tâzeliğın sihri hüveydâ,
Hâlâ titrer üstüne enzâr-ı temâşâ.
Hâriçten, uzaktan açılan gözlere süzgün
Çeşmân-ı kebûdunla ne mûnis görünürsün!
Mûnis, fakat en kirli kadınlar gibi mûnis;
Üstünde coşan giryelerin hepsine bî-his.
Te'sîs olunurken daha, bir dest-i hıyânet
Bünyânına katmış gibi zehr-âbe-i lânet!
Hep levs-i riyâ, dalgalanır zerrelerinde,
Bir zerre-i safvet bulamazsın içerisinde.
Hep levs-i riyâ, levs-i hased, levs-i teneffu';
Yalnız bu... ve yalnız bunun ümmîd-i tereffu'.
Milyonla barındırdığın ecsâd arasından
Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk u dirahşan?*

*Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehir;
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!.. (2004: 475-476)*

Görüleceği gibi, Baudelaire'in Paris'e bakışıyla Tefik Fikret'in İstanbul'a bakışı arasında çok ciddi benzerlikler vardır. Kirin, karmaşanın, haksızlıkların cirit attığı başkentte, Baudelaire'in Paris'te yaşadığı sıkıntının neredeyse aynısını yaşayan şair, bunu şehre ilenç düzerek dışarıya vurur. Okura yansıtılan keskin bir karamsarlık ve bezginlik halidir.

Tevfik Fikret'in İstanbul'u yaşlı bir büyücüye, fahişeye benzettiği bu meşhur şiirini yalnızca dönemindeki Abdülhamit yönetimine bir tepki olarak söylediğini düşünmek yanıltıcı olur. Şairin topluma ve yaşantıya dönük genel algılayışını bu dizelerin yazılmasında birincil sebep olarak görmek daha akla yatkındır. Buna bir de Baudelaire etkisi ilave edildiğinde böyle bir bakış ortaya çıkmaktadır.

Bununla birlikte, her iki şairin topluma ve şehre bakışında moderniteyle kurulan ilişki bağlamında mahiyet farkından söz edilmelidir. Baudelaire, bilindiği gibi modernizm karşı bir *modernist* şairdir. O, modernitenin toplumsal yaşamı getirdiği noktayı kıyasıya eleştirir. Fikret'te ise bu türlü bir perspektif görebilmek zordur. O tarihi bir bütün olarak algıladığı gibi, İstanbul'a dönük lanetlemesi de yukarıda değindiğimiz gibi kendi mizacından ve siyasal yönetime karşı duyduğu tepkiden kaynaklanmaktadır. Fikret'te Baudelaire'deki gibi bir "modernleşme eleştirisi" söz konusu edilemez. Sonuç olarak, farklı değer yargılarından yola çıkmış olsalar da Baudelaire gibi Fikret'in de dünyaya kötümser bakışını yaşadıkları şehirlere, topluma ve de okurlarına taşımış olduğu anlaşılmaktadır.

"Ka'rilerime" şiirine tekrar dönecek olursak, Fikret bu şiirde her ne kadar kötücül bir bakışa sahip olsa da okuruyla duygusal ve samimi bir iletişim içinde görünmektedir. Ancak bundan on yıl sonra ise kitabının başına yazdığı yeni bir hitap şiirinde ise o,³⁵ Tanpınar'ın "mızımızca bir hasbihal" dediği bu konuşma şeklinden kurtulmuştur. Fikret, bu yeni ithafında bambaşka bir ruh haliyle okurun karşısına çıkmıştır. İlk ithaftaki o okurla dertleşen, ondan gözyaşı bekleyen şairin yerine kendi bağımsızlığını, güçlü kişiliğini vurgulayan dizeler, okurla mesafeyi sınırlar:

Kimseden ümmid-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl

Kendi cevvim, kendi eflakimde kendim tairim

İnhina tavk-ı esaretten girandır boynuma

Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür bir şairim (2004: 259)

Okurdan gözyaşı bekleyen şairin yerini artık kimseden bir şey beklemeyen, kendi kendine yeten güçlü bir şair almıştır. Fikret, bu dizeleriyle, yazılarında zaman zaman kendisini de içine katarak şikâyet ettiği Servet-i Fünun'un o ağlamaklı, marazi tutumundan kurtulmak yolunda ciddi bir adım atmış olduğunu okura da göstermektedir. Ancak "Ka'rilerime"de gözlemlediğimiz, şairin ayrıksı hali burada da devam

³⁵ "Ka'rilerime" şiirinin yayım tarihi 1315, diğer ithaf şiirinin ise 1325'tir.

etmektedir. Orada okurları bir çamur yığını olarak gören şair şimdiye kendi yüksek kişiliğiyle halktan ayrı bir konumdadır. Artık okurla bir hasbıhale de girilmez, yalnızca bulunulan makamdan ona kendi hali arz edilir. “Ka’rilerime”deki şairden artık başka türlü şeyleri, mesela özgürlüğü, kimseye minnet etmemeyi ya da tek başınalığı savunan bir dil geliştirilmiş, bu arada lirik eda da yerini hamasete ve retoriğe bırakmıştır.

Fikret’in 1901 yılından sonra yazdığı (Servet-i Fünun sonrası) ve *Rübab-ı Şikeste*’nin ikinci baskısına dâhil ettiği şiirler çoğunlukla ideolojik şiirlerdir. “Daha önce his ve hayale ağırlık veren şairin, 1900-1909 yılları arasında didaktik ve ideolojik mahiyette şiirler yazdığı, fakat o devirde yayımlanmamış olan şiirlerinin hem öz hem de üslûp açısından önceki şiirlerinden farklılık arz ettiği görülmektedir” (Akay, 2015: 68). Peki, nasıl bir farklılıktır bu? Aslında sadece “Sis” şiirini okumak bile öncekilerle bu grup şiirleri arasındaki farkı göstermeye yeter. Artık daha yüksek sesle konuşan, öfkeli, hırçın bir özne söz konusudur bu şiirlerde. Şairin çıkış noktası kendi ben’inden uzaklaşarak topluma ve siyasete doğru kaymaya başlamıştır. Bu artık onun şiirinin yönünü tayin eden en önemli noktalardan biridir.

Bir idealin yansıtılması açısından *Halûk’un Defteri* (1905), Fikret’in külliyyatında ayrı bir öneme sahiptir. Bu kitabındaki şiirlerinde Fikret’in kendisine hedef seçtiği okurları daha çok gençlerdir. Haluk, burada gençler adına bir sembol olarak belirir. Ülkesinin gençlerine ve onlar üzerinden de milletine hitap eden şair, gençlikten umutludur ve onlara daima güven, cesaret ve hırs aşılama çalışır. Fikret’in kendi içine dönük, duygularını terennüm eden “lirik” karakterli şiirlerin ağırlıkta olduğu *Rübab-ı Şikeste*’den sonra, sanatının bu aşamasında sanki Şinasi veya Namık Kemal’de gördüğümüz türden bir söyleme geçiş kolayca fark edilecektir. Şiirleri arasında, söz gelimi *Rübab-ı Şikeste*’de yer alan “Ömr-i Muhayyel” ile *Halûk’un Defteri*’nde yayımlanan “Ferda” arasında yapılacak bir karşılaştırma söz konusu değişimi çok iyi örnekler. İlki tamamen şairin kendi duygulanımlarına, içinde taşıdığı ferdî ıstıraba ve melankoliye dayalıyken öbüründe hamasi bir ton ve öğretmen edası dikkati çeker. İlk alıntı “Ömr-i Muhayyel”den:

*Bir ömr-i muhayyel... Hani gül-bünler içinde
Bir kuşcağızın ömr-i baharisi kadar hoş;
Bir ömr-i muhayyel... Hani göllerde, yeşil, boş
Göllerde, o sâfiyyet-i vecd-âver içinde
Bir dalgacığın ömrü kadar zail ü muğfel*

Bir ömr-i muhayyel! (2004: 368)

Aşağıdaki dizeler ise “Ferdâ” şiirinden:

Bir neslin oğlusun; bunu yâd et zaman zaman.

Asrın unutmama, bârikalar asr-ı feyzidir:

Her yıldırımında bir gece, bir gölge devrilir,

Bir ufk-ı itila açılır, yükselir hayat;

Yükselmeyen düşer; ya terakki ya inhitat. (2004: 568)

İki şiir arasındaki üslûp farkı kolayca anlaşılabilir. Birinde lirik bir söyleyiş, diğesinde ise hamasete dayalı bir söylem ön plandadır. *Haluk’un Defteri*’ndeki üslûp *Rûbab-ı Şikeste*’deki lirizmi yitirerek bir hitabet üslûbuna dönüşmüştür. Fikret’in II. Meşrutiyet’ten sonra şiirini artık his ve hayale dayalı olmaktan uzaklaştırarak daha didaktik ve ideolojik bir şekle dönüştürdüğü görülür. Bu, Fikret’in tıpkı Tanzimat’ın ilk nesil şairlerinde olduğu gibi bir “yeni insan” yaratma idealinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple, önceki şiirlerinde dikkati çeken lirik eda, yerini hitap eden bir söyleyişe bırakır.

Fikret’in, yaşantısında da iyi bir hatip olduğu sıkça söz edilen bir özelliğidir. Tanpınar, “Fikret, hatip adamdı” (2005: 269) diyerek bu gerçeği vurgular. Bunun şiirine de yansımış olduğunu söyleyebiliriz. Mehmet Kaplan’a göre o, “Şiiri, yüksek sesle inşad edilen bir söz sanatı olarak görmekte”ydi (1971: 171). Özellikle Servet-i Fünun’dan sonra kaleme aldığı şiirlerde öne çıkan hamasi ve ideolojik ton, onda zaten bulunan hitabet hevesi ile birleşerek didaktik bir şiiri ortaya koymaktaydı. Oğlu Haluk’a hitaben yazdığı şiirlerde de aslında Haluk bir “muhatap persona” durumundadır. Şairin seslendiği okur oğlunun şahsında bütün bir ülke gençliği hatta milletidir.

Edebiyat-ı Cedîde şâiri Fikret’in hayâl-hakikat çatışması çevresinde bireysel temaları ele aldığı metinlerde dil göstergelerini etrafında birleştiren ses ile "Sis", "Millet Şarkısı" ve "Ferdâ" gibi metinlerde dil malzemesini şiir hâline getiren ses ve söyleyiş farklıdır. İkincilerde Nâmık Kemal'den, Süleyman Nazif'ten gelen bir ses ve söyleyişin zenginleşerek varlığını sürdürdüğünü söylemek yerinde olur (Aktaş, 2011: 94)

Yine de lirik ben, onda bütün bütüne kaybolmuyor ve “Rûbab’ın Cevabı” vb. gibi şiirlerde de lirik üslûpla karşılaşıyoruz. Buna karşın, son yıllarında Fikret’in sanatta aradığı şey “saf şiir”den çok düşünce ve idealizmdir demek yanlış olmasa gerektir.

Bunu hem *Halûk'un Defteri*'nde, hem *Şermin*'de ve hem de *Son Şiirleri*'nde görmekteyiz. Artık ülkesinin gençlerine ve çocuklarına seslenen, onlara kendilerinin ve ülkelerinin geleceğini kurtarmanın yollarını sunan bir idealist “öğretmen” edası hâkimdir. Şair, bu uğurda dilini de mümkün merteye sadeleştirir. Çocuklara hitaben yazdığı *Şermin*'de, dil oldukça sadedir. Bu kitaptaki şiirlerin hemen hepsi eğitim odaklı bir anlayışla yazılmıştır. Mehmet Kaplan, “eğlendirerek öğretme” amacı da taşıdığını söylediği bu şiirlerin aslında *Halûk'un Defteri* ile tam bir bütünlük içinde olduğunu ileri sürer ki bunda son derece haklıdır. Her iki kitapta da bir “yeni insan tipi”nin (Kaplan, 1971: 158) vurgulandığı görülür.

Fikret'in Servet-i Fünûn'dan sonra “toplumsal” olana açılışının izlerini kullandığı kelimeler üzerinden ortaya koyan Mehmet Kaplan, önceleri sınırlı bir duyuş tarzını yansıtan ve hüznü ağırlıklı kelimelerden sonra daha iyimser kelimelerin kullanıldığını belirtiyor. “Sabah Olursa” ile “Haluk'un Defteri”nde kullanılan kelime kadrosuna bakıldığında bu farkın net olarak görülebileceğini söylüyor (1971: 198). Daha önce Cenab'ın kendine özgü, halkın pek aşına olmadığı sözlüklerden oluşan bir lügat geliştirdiği üzerinde durulmuştu. Fikret de buna yakın bir dille yazmıştır. Ancak topluma dönük şiirler yazmaya başladığında bu durum değişir ve şair kelime seçimi konusundaki aşırılıktan vazgeçer. Millî Edebiyat şairleri gibi sade ve herkesin anlayacağı tarzda yazmasa da kelime kadrosu bakımından gözle görülür bir değişim hemen fark edilecektir.

Fikret'in edebî musahabeleri şiir sanatı ve okur konularında son derece zengin ve ilgi çekici malzemeler sunmaktadır. Bir musahabesinde nesir-nazım farklılığına değinen şair, “iyi manzumeler”in farkını şöyle ifade eder: “İyi manzumeler ekseriya mensur eserlerden daha güç anlaşılır; sebebi, bunlarda efkârın gâh pek mütekâsif olması gâh pek yüksek bulunmasıdır” (2000: 112). Fikret'in burada öne sürdüğü “güç anlaşılma” meselesi yalnızca nazmı nesirden ayıran bir farklılık olarak değil fakat “iyi manzumeler”i de diğer manzumelerden ayıran bir özellik olarak anlaşılmalıdır. Çünkü “mütekâsif” ve “yüksek” olan şiir her zaman anlaşılabilmesi için çaba ister, dolayısıyla yüksek düzeyde bir okuru, Eco'nun tanımlamasıyla “örnek okur”u gereksinir. Tanzimat'ın birinci kuşak şairleri, şiire “güç anlaşılma” gibi bir değer atfetmedikleri gibi böyle “yüksek” manzumeler peşinde de değillerdi. Namık Kemal, tersine, şiirde beğenisi yüksek okura seslenmeyi abes bile bulmaktaydı. Fikret'le birlikte, elbette yanına Cenab'ı da katarak, Türk şiirinde nitelikli sanata ve o sanatın muhatabına dair

değer yargısının ciddi bir şekilde değiştiğine tanık oluruz. Aynı yıllarda süre gelen halka dönük şiir anlayışının dışında kalan Servet-i Fünun şairleri “dil”de bir yenilik yaratmanın peşindeydi. Tanpınar, “Fikret’in sanatı bir dil yaratma sanatıdır. Mehmed Emin Türk Sazı’nda halk için bir dil kabul ediyordu; bu da münevverler için yapıyor” (2013. 234) diyerek bu olguya dikkat çeker.

Tevfik Fikret, daha ileri tarihli bir musahabesinde ise bu fikirlerini bir derece daha yukarıya taşır. Mehmet Emin Yurdakul’un 1897 yılında yayımladığı *Türkçe Şiirler*’i dolayısıyla kaleme aldığı yazıda şair, biri halk ve diğeri de yüksek kültürlü kesim için farklı edebiyatlar olabileceğini söyledikten sonra kendi safını da ortaya koyar. Mehmet Emin’in ve benzer anlayışla yazan şairlerin muhatabını “Veli Dayı” adıyla sembolleştiren Fikret, onu şöyle tarif eder: “Hayat-ı maddiyenin bütün meşak ve müşkülâtını ancak kalbinin ferahlığı ile, fikrinin darlığı ile, o lakayd, o mütevekkil, o sabur ve hamul ümmiliği ile iktiham edebilen...” (2000: 147). Şairin seçtiği sıfatların karakter ve emek açısından övücü, şiir okuru açınsındansa sınırlayıcı ve küçültücü (“fikrinin darlığı” vb.) olması dikkat çekicidir. Zaten yazının devamında da “Veli Dayı” için yazmanın kendisi için mümkün olmadığını da beyan eder: “Bugün mesela Veli dayılar için, münhasıran onların anlayabileceği gibi bir lisan-ı tahrir tasavvur edemiyorum. Zaten ümmiler için yazı yazan bir muharrir yoktur. Âmâlar için resim yapan musavvir olmadığı gibi...” (148). Beğenisi gelişmemiş okura yazmanın âmâlar için resim yapmaktan farkı olmadığını ileri süren bu görüş Fikret’in “sanat için sanat” prensibine ne denli bağlı olduğunu göstermektedir.

Fikret, hayatı boyunca bütün varlığıyla sanatını en iyi şekilde icra etmeye çalışan bir şair portresi çizer. Bunun için hayatta nasıl çalışıyorsak şiir için de öyle çalışılması gerektiği üzerinde durur. Şiirin bir “yapım”, bir “zanaat” olduğunu gerek edebî yazılarında dile getiren gerekse sanatında tatbik eden bir şairdir o. Tanpınar, “Fikret’in çok titiz bir sanat anlayışı[na]” sahip olduğunu söyler (2005: 270). Mehmet Kaplan da Fikret’in bu yönüyle, şiirini “bir matematik problemini çözer gibi” yazan E. Allan Poe arasında bir benzerlik bulur (2016: 79). Hasan Akay ise “Yaptığı işin, -‘gerçek şiir’in değil fakat ‘manzumeyi tanzim etme/kurma’ işinin farkındadır” (2015: 35) diyerek benzerliği vurgulasa da Fikret’in bu yönünün onu çoğu zaman “saf şiir” yerine “manzume” yazmaktan da uzaklaştıramadığını ima eder.

Öte yandan, bu benzerliğin Tevfik Fikret’te şair okur ilişkisi açısından önem taşıyan bir başka yönü daha vardır: Yazım tekniğini okurla paylaşma, bir başka deyişle şiirin arka

planını okura açıklama hevesi. Bazen şiirlerinde bazense yazılarında şiir yazma uğraşının meşakkatli saatlerini, ümitsiz anlarını, beğenmeyişlerini vb. okura samimi bir şekilde anlatmaktan çekinmeyen şair bu bakımdan gerçekten de E. Allan Poe ile büyük benzerlik gösterir. Poe, “Şiir Felsefesi”nde şairlerin bir tür cinnetle ve kendinden geçmenin yarattığı sezgiyle yazdığının düşünülmesini istediğini öne sürer ve şöyle der:

İnsanların, olayların perde arkasına, bir düşüncenin girift ve kararsız kabalıklarına, ancak son anda yakalanan hakiki amaçlara-tam olgunlaşmadan akla gelen sayısız fikre-başa çıkılamaz olduğu için umutsuzca vazgeçilen, tümüyle olgunlaşmamış düşlere-ihtiyatla gerçekleştirilen seçimlere ve elemelere – acı veren silmelere ve boşlukları doldurmaya- tek kelimeyle, işin mekanik yönüne-dekor değişimine-merdivenlere ve cin tuzaklarına-[...] kırmızı boyaya ve siyah yamalara gizlice bir bakış fırlatma düşüncesi, onları düpedüz irkiltir (1998: 139-140).

Poe, şairlerin genelinde var olduğunu düşündüğü bu anlayıştan farklı olarak bir adım atar ve meşhur “Kuzgun” şiiri üzerinden okuru şiirin mutfağına sokar. Amacı, “yazımındaki hiçbir unsurun rastlantıya ya da sezgiye gerek duymadığını-yapıtın bitimine adım adım, bir matematik probleminin kesinliği ve katı mantığıyla ilerlediğini-açıkça ortaya koymak[tır]” (1998: 140). Böylece o, şiirin saf ilhamla kendiliğinden, bir tür cezbe halinde yazıldığı kanısının ne kadar yanlış olduğunu okura ilan etmiştir.

Aynı yaklaşım, Tevfik Fikret’te de karşımıza çıkmaktadır. O da şiir yazmanın aslında ne denli zor bir uğraş olduğunu, kararsızlıklar, yeniden yazıp silmelerle dolu, çileli ve aynı zamanda mekanik bir iş olduğunu okuruyla paylaşmaktan çekinmez. “Bir Muhavere-i Edebiyye” başlıklı şiiri, Fikret’in şiir sanatını ne denli ciddiye aldığını, şiiri ne emekler ve zorluklarla yazdığının kanıtıdır.

*-Kolay mı? San’atı siz öyle kendi kendisine
Olur biter mi kıyas eyliyorsunuz? Heyhat!
Vücuda gelmek için bir sahife-i nagamât
Neler çeker o beyinler, neler çeker de yine
O nağmelerdeki tesiri bulmayıp kâfi
Arar bu aczini tasvire bir lisan-ı hafî.
Kolay bu, öyle mi? Siz kaninat-ı san’atte
Ne ıstırab iledir bilseniz güzar-ı hayat (2004: 186)*

Yine, “Kendi Kendime” başlıklı şiirde söyledikleri onun çalışma konusundaki azminin kanıtıdır:

Bir buçuk, işte bir buçuk saat

Bir küçük, ruhsuz neşide için

Bu kadar sa’y, itina, zahmet

Topu bir kıta, ya kaside için (2004: 318)

Şiirin bir mısraı için bile ne denli uğraştığını yine bir şiiriyle anlatan Fikret, böylece bu konuya verdiği önemin altını çizer. Şairin bu sözleri herhangi bir dost meclisinde yahut arkadaş çevresinde değil doğrudan okurlarına hitap ettiği şiirlerinde sarf etmiş olması onun okuruyla kurduğu samimi bir iletişim şeklidir. Ancak aynı zamanda tıpkı Poe gibi o da okura alışılmadık bir şey sunarak onu şaşırtma amacı da güder. Çünkü hemen hiçbir şair bu zorlukları okuruyla paylaşmak istemez. Fikret böylece hem şiir sanatını ne kadar ciddiye aldığını kanıtlamış olur hem de okuruyla bunu paylaşarak bir samimiyet gösterisi ortaya koyar. Onun “La Dans Serpantin” ve “Sanat” adlı şiirleri de bu bağlamda değerlendirilmeye müsaittir.

Tevfik Fikret, sanatını icra etmenin çileli yolculuğunu sadece şiirlerinde değil makale ve yazılarında da okurlarına anlatmaktan geri durmaz. Bu noktada, Fikret ile Poe arasındaki çok çarpıcı bir benzerlikle daha karşı karşılaşılr. Fikret, 1894’te *Ma’lumat* gazetesinde yayımladığı “Manzume-i Garra” başlıklı yazısında tıpkı Poe’nun “Şiir Felsefesi”ndeki gibi şiir yazmanın sancılarını anlatmakla kalmaz, Poe’daki motiflerin ve kompozisyon anlayışının neredeyse aynısını kullanarak şiir yöntemini okura sunar.

Fikret’in çizdiği şair portresinin Poe’nun kompozisyonundaki şairle ve bir kuş motifi üzerinden açığa çıkan duygularla şiir yazma macerası arasındaki koşutluklar yadsınamayacak boyuttadır. Bu benzerliğe Mehmet Kaplan da Tevfik Fikret kitabında dikkat çekmiştir. Her iki şair de şiirin arka planını okura çekinmeden anlatır. Fikret, “bir beyit yazılışının aşamalarını okuyucuya anlatarak onu ‘yaratma’ çalışmasının içine sokar” (Yuva, 2017: 260). Okurla bir şiirin yazılış macerasının paylaşılması bir şaire ne kazandırır, diye sorulabilir. Doğrusu Batı’da Poe’nun bu yaklaşımı genellikle hınzırca ve hiç de dürüst olmayan bir gösteri olarak değerlendirilmiştir. O, yazmış olduğu şiiri kendi zekâsının bir kanıtı gibi sunmuştur aslında. Fikret’te ise daha çok şiir yaratma gayretinin yoruculuğu ve şairin sanatı zevkle iştigal edilen bir meslek gibi gördüğünün okura izahı gibi bir amaç sezilmektedir. Örneğin, saatler süren çalışma neticesinde

ortaya ancak birkaç dize çıkmıştır fakat şair bunu kabullenmiş, olağan görür hâle gelmiştir. Sanat, Fikret için bir çalışma biçimidir.

Fikret'in Poe'yu tanıması öykündüğü şairlerden Baudelaire ile olur. Kendisi de Poe gibi şiirin ilhamdan çok bir yapım işi olduğuna inanan Baudelaire, Poe'nun "Şiir Felsefesi"ni Fransızcaya çevirmiş ve derslerde okutmuştur. Fransız şairlere ve özellikle Baudelaire'e ilgisi bilinen Fikret'in bu metinden etkilenmiş olma ihtimali yüksektir. Her ne şekilde olursa olsun, Fikret, görülen o ki, şiirin "yapılan bir şey" olduğunu yenileşmekte olan Türk şiiri içerisinde ilk fark eden isimlerden biri olmuştur. Başta öykündüğü yerli üstatlardan hiçbiri, ne Hamit ne de Ekrem, sanatın bir yapım, bir kurgu olduğu fikrini Fikret kadar dile getirmemiş ve uygulama sahasına koymamıştır. Ekrem, Takdir-i Elhan'da şiir- resim ilişkisi üzerinde durarak kompozisyon fikrinden söz ediyor ama yine de "duygunun kendisinin sanat olduğunu" (Daşcıoğlu, 2014: 78) zannediyordu. Hamit son derece dağınık, parçalı bir üslûpla tabiat levhaları çizerken işin mekanik yönüne neredeyse hiç kıymet vermiyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar, onun "mükemmeli isteme[diğini]" söylerken Mehmet Kaplan da "Hamit, parça parçadır" diyerek onun hiçbir zaman "bir sistem vücuda getirme[diğini] ileri sürer (1971: 168). Fikret ise onlara öykündüğü acemilik dönemini, Behçet Necatigil'in deyişiyle "Gurbet burcu"nu çabucak aşarak kendi orijinal şiirini kurmuş, bunu da şiir üzerinde titizlikle "çalışarak" başarmıştır. Kaplan'a göre o, "Edebiyat tarihimizde şiirin çalışma mahsulü olduğunu açıkça söyleyen ve ispat eden ilk şahsiyet[tir]" (1971: 169).

Sanatın "zanaat" tarafına verdiği önemle Fikret, sonraları kendisinden etkilenmiş olan ve bir süre dostluk da yürüttükleri Yahya Kemal'e de örnek olacaktır. Beyatlı'nın selefleri arasında en takdirkâr ve hayranlıkla andığı isimlerin başında Fikret gelmektedir: "Kendi neslimin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, ruhumda, ahlakımda, zevkimde, lisanımda, sanatımda en büyük tesiri o icra etmişti. Şark âleminden kafamı o çıkarmıştı." (Beyatlı, ?: 6)

Öte yandan, sanat üzerine sürekli bir çalışma ve düşünmeyi ilke olarak benimseyen şair, okurla bir ortak paydada buluşmayı istemiyor değildir. Yalnız bunun için okurun da çaba sarf etmesini bekler:

Benim söylediğimi kardeşim anlamazsa söylediğim ne işe yarar! Fakat bu yalnız benim çalışmamla, yalnız benim hizmetimle olmaz. O da himmet etmeli, o da çalışmalı. Ben anlatmak için nasıl uğraşacaksam o

da anlamak için öyle uğraşmalı. Ben ona sesimi duyurmak için nasıl biraz aşağı inmek, biraz aşağı eğilmek mecburiyetinde isem o da kendisine hitap eden sadayı işitmek, duymak için biraz başını kaldırmak, biraz doğrulmak, biraz yükselmek mecburiyetindedir (2000: 146-147).

Okurla arasındaki seviye farkının çok açık bir şekilde ayırtında olan şair, bunun aşılması için hem kendisinin hem de okurun çaba sarf etmesi gerektiğini söyleyerek o zamana kadar alışılmamış bir öneride bulunmuş oluyor. Zira Tanzimat'ın birinci kuşak şairleri koşulsuz olarak “kolektif okur”un bulunduğu mevkie inmek düşüncesindeydi. Bunu ne kadar başarabildikleri sorusu ayrı bir mesele olup Tanzimat şiiriyle ilgili bölümde üzerinde genişçe durduk. İkinci nesil şairleri Ekrem ve Hamit ise kendilerini anlayacak duygusallıkta bir “nitelikli okur”u yeter görmekteydi. Servet-i Fünûn'a gelindiğinde ise Cenab'ın son derece keskin ve tavizsiz tavrıyla karşılaşmıştık. Cenab, Ahmet Mithat Efendi öncülüğünde kendisine yöneltilen “Dekadan” suçlamasına bir tepki olarak “rağbet-i kariinden vazgeçmek” uğruna kendi bildiği şiiri yazmaktan şaşmayacağını beyan etmekteydi. O, Fransız sembolistleri gibi, okura kendi duyuş ve algılayışına ortak olabildiği oranda kapılarını açan bir şiir anlayışına sahipti. Fikret, bu konuda asla Cenab kadar tavizsiz değildir. Okur konusunda Cenab'a göre çok daha yumuşak ve dengeli ifadeler kullanır.

Fikret ile Cenab arasında okura bakış meselesinde dikkati çeken en önemli farklılardan biri Fikret'in “mimetik” anlatıma Cenab'dan daha fazla yer vermesidir. Hem sahne sanatlarında hem de okunmak üzere yazılan metinlerde karşımıza çıkan “mimesis”, edebiyatta en çok diyaloglar yoluyla sağlanabilmektedir. Böylece canlandırma yoluyla Aristoteles'in *Poetika*'da vurguladığı “eylem içindeki insanları” taklit eden şair (2003: 23), olayları ve durumları “anlatarak” değil “göstererek” aktarmayı tercih eder. Fikret'te bu türden şiirlerin sayısı az değildir. “Süha ile Pervin”, “Balıkçılar”, “Hasta Çocuk” vb. bunlar arasında en bilinenlerdendir. Ancak onun sadece olgunluk döneminde değil daha erken ve daha geç dönem şiirlerinde de aynı yöntemi kullandığını görürüz. O, anlatacağı mevzuları karakterleri karşılıklı konuşurmak yoluyla okura sunmayı sevmiş görünmektedir. Üstelik bunlarda sahne sanatlarına özgü konuşma çizgisi de kullanır. Aşağıdaki örnek, *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan 1312 tarihli “Bir Hatıracık” şiirinden:

*Dokuz yaşında.. Hayır, on birinde var lakin
Vücudu pek ufacık, hal ü tavrı pek sakın:
—Nasıl dilendiriyor validen, zavallı, seni?*

__Ninem... Beyim, ninem olsaydı!

Gerden-i semeni

Büküldü kaldı garibane; bir menekşe gibi. (2004: 152)

Fikret, şiirini oluştururken fırsatını bulduğu her anda kişilerini konuşturmayı tercih eder. Bu duruma şairin en bilinen şiirlerinden biri olan “Süha ile Pervin”den de örnek sunmamız yerinde olacaktır:

SÜHA

__Çocuk muyum?

“Mesut ve meshûr”

Âh işte güldünüz, gülünüz!

Bugün hayatımı tecdid eden tenezzülünüz

İlel-ebed beni tıflane şadkam edecek bir iltifat-ı kaderdir...

PERVİN

□Çocuksunuz gerçek! (2004: 265)

Bir sanat biçimi olarak “mimetik” anlatım yani tiyatro tekniği Fikret’in bazı şiirlerini dramatik türde değerlendirebileceğimizi göstermektedir. Bunlarda “estetik uzaklık” azaldığından okurun metne intibakı daha kolay olmaktadır. Fikret’in şiirde uyguladığı tiyatro tekniğini dikkate değer bulan Tanpınar “Bu adam niçin tiyatro yazmadı acaba?” (2013: 231) diye sormuştur. Öyle ki, Fikret, kimi zaman şiirlerinde poetik düşüncelerini de teatral bir şekilde okura sunar. *Musahabe-i Edebiyye*’de yer alan manzum yazılarından birinde bunu görürüz:

Diyorsunuz ki: Zununun fünûna tercihi

Değil muvafık-ı akl u hakikat ü hikmet

Güzel bu zannınız amma, zununa teşbihi

Neden sayılmalı şi’rin muvafık-ı nasfet?

Bugün hakikat-i fen bizce şi’re dâhildir

Zunun buyurduğunuz şey fünuna şamildir (Okay, 2015: 153).

Burada Fikret’in, şiirdeki anlatıcıya karşı şiirden anlayan bir başkasını yani hiç de sıradan olmayan bir okuru muhatap ettiği görülmektedir. Orhan Okay, bu muhatabın hayalî değil gerçek bir kişi olabileceği var sayımından hareket eder ve o kişinin de söz konusu dönemde şiir ve hakikat tartışmalarıyla gündemde olan Beşir Fuat’ı veya onunla aynı fikirde olan okurları temsil ettiği görüşünü savunur. Elbette Beşir Fuat olduğu konusunda kesin bir yargıya varmak güçtür. Ancak Fikret, öyle anlaşılıyor ki, Beşir Fuat ya da onunla aynı fikirleri paylaşan bir kişi ile kendisini, şiirinde kurduğu tiyatro

sahnesinde karşı karşıya getirmek istemiş ve bu şekilde de okura kendi poetik görüşlerini daha inandırıcı biçimde sunmayı denemiştir. Bu, bir tür “örnek okur”dur.

Poetik görüşlerin tiyatro tekniğiyle anlatıldığı şiirlere örnek olarak “Hüsn ü An” ve “Zekâ” da verilebilir. Onlarda da benzer kişileştirmelerle birbirinden farklı şiir telakkileri konu edilir. Hepsini için ortak olan şeyse, bunlarda bir şekilde şiirin iç meselelerinin tartışılmış olmasıdır. Şiirin nasıl yazılabileceği, imge, hayal ve hakikatin şiirdeki yeri vb. gibi poetik konular böylece Türk edebiyatında ilk kez şiirin içinde ve okurun gözü önünde tartışılmış olmaktadır. Aynı yıllarda, bir başka Servet-i Fünun yazarı Halit Ziya’nın da *Mai ve Siyah*’ta bu konuları romanının merkezî yerine oturttuğu unutulmamalıdır. Bu romanda Ahmed Cemil’in giriştiği edebiyat münakaşaları bir yönüyle Servet-i Fünun’un edebiyat anlayışının bir savunusu olarak okunmaya son derece uygundur. Örneğin, romanın bir yerinde Ahmet Cemil, şiirin anlamı ve kelimelerin ses değerleriyle ilgili şöyle bir görüş öne sürer: “Bence kelimelerin mevzu manasından başka bir de –nasıl tabir edeyim-seda manası vardır” (2001: 133). Bu fikir, hem Cenab’ın hem de Fikret’in şiir anlayışının merkezinde yer almaktadır. Cenab’ın “Yeni Elfaz” başlıklı makalesinde, şiirde kullanılan kelimelerin ses olanaklarına verdiği önem, keza Fikret’in ses olanaklarını sonuna kadar kullandığı şiirler Ahmet Cemil’in düşüncesinin benimsenmiş ve uygulanmaya çalışılmış olduğunu gösterir.

Cenab’da ise mimetik tarza Fikret’te olduğu kadar başvurulmadığı görülmektedir. Hatta onun şiir kitabında bir tane bile konuşma çizgisi kullanılmış şiir bulunmaz. Cenab, öyküleştirmeyi, sahnelemeyi değil daha ziyade “ lirik ben”in duygularını doğrudan okura sunmayı seçer. Dolayısıyla şiiri, Fikret’inkine göre çok daha kendine dönüktür. Şiirde kurulan diyalog ise, dramatize etmenin bir yoludur. Eserdeki kişilerin duygu ve düşüncelerini en canlı aktarma aracı diyalogdur. Buradan şu hükme varılabilir: Şiirlerinde “temsil”i (“mimesis”) öne çıkaran Fikret, her ne kadar suni, anlaşılabilir kelime ve terkipleri bolca kullansa da yine Cenab’a göre daha geniş bir okur tabanına sahip olabilmiştir. Çünkü “mimetik anlatım”, okurla sanat olayı arasındaki mesafeyi, yani “estetik uzaklık”ı azaltmanın yollarından biridir. Doğrudan anlatımda yeknesaklıktan kurtularak okuru esere bağlı kılabilmek zor bir uğraşken, “temsil”e başvurup kişileri konuşturmaya, olayları canlandırmaya başladığımız zaman okuru da metne adapte edebilmek kolaylaşır. Cenab, gerçi kimi şiirlerinde sinemasal diyebileceğimiz görüntü imgelerini de kullanır ama diyaloglarla kurulan bir yapı söz

konusu değildir. Buna karşın, tiyatrodan yararlanan Fikret'in "lirik" karakterli şiirlerinde ise diyaloglara neredeyse hiç yer verilmemiştir.

Fikret, "Musahabe-i Edebiye" başlıklı şiirlerinde okur meselesine önemli bir yer ayırmaktadır. Bunlardan birinde, kendisinin şiiri yazarken harcadığı emeğe karşılık onu anlamak için çaba göstermeyen okurun tembelliğinden yakınır:

*Anlamak bir büyük meziyetse,
Anla... Yok mani, faziletse,
Anlama... Yorma fikr ü hâtırını (2004: 179)*

Şiirin, Fikret için hem yazan hem de hitap edilen kişi bağlamında "çalışma" ile ne kadar ilintili olduğuna yukarıda değinmiştik. Bu şiirin devamındaki dizelerde ise bu kez şair, okurun, şiiri anlamak için yeterince çalışmayıp kendi anlayış yoksunluğunu şiirin bir noksanı olarak görme yanlışına dikkat çeker:

*Mutlaka her me'ali, her fikri
Herkes anlar mı? Herkes anlayacak
Şey de olmaz değil, olur, ancak.*

*Bir güzel levhanın serairini
Seyredenler bütün görüp duyamaz;
Kimi çok ihtisas eder kimi az*

.....

*Mesela bir hayali anlamayız
Ruhumuz aşına değildir ona
O kadar etmemiştir istila*

*Bunu ben anlamam, deriz.. ne güzel
Bunu hiç kimse anlamaz, demeyiz
Sonra derler ki: "Biz de siz misiniz?
Belki biz âcizane anlıyoruz. (2004: 179)*

Bu dizelerde şair, şiiri anlama noktasında kendi idrak yoksunluğunu genelleştirip şiire kabahat bulanları son derece ince bir dille eleştirir. Okurun şiiri anlamamasının suçunu şiirde ve şairde aramanın yanlışlığına dikkat çeker. Oysa kendisi bin bir zahmetle o dizeleri vücuda getirmektedir:

Nasıl teressüb eder katre katre şi'riyyat

Beyin dedikleri gavr-i siyah fikrette! (2004: 179)

Bu türlü şiirlerde Fikret'in tam da Baudelaire'nin bir tarzda okuruyla çekişme içine girdiği görülmektedir. İnce bir ironi ile kavrayışı eksik olan okuru eleştiren şair, okuru karşısına alır gibidir. Senli benli bir dil üzerinden okurla kavga eden Fikret'in hayli bedbin bir eda ile okura şiir okumanın kolay bir iş olmadığını göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Mehmet Kaplan, Fikret'in dilinin “okumuş tabakanın dili” olduğunu ileri sürerek onun toplumsal içerikli şiirlerinde de diğerleriyle aynı lügati kullandığını, söz gelimi bir kenar mahalle kadınına İstanbul Türkçesi ile konuşturduğunu söyler (1971: 198). Ona göre, Fikret'in dili “yapma, mekân ve zaman dışı bir dildir” (222). Peki, öyleyse döneminde o kadar geniş bir okur kitlesine nasıl ulaşabilmiştir? Kaplan, bunu üslûptaki kıvraklıkla açıklıyor:

Fikret, beyandan daha fazlasını yaptı. Heyecanını mısraının hareketleriyle, bir rakkasenin vücudunun kıvrılışları gibi, gözle takip edilebilir bir hale getirdi. İşte üslûptaki bu başarısı ona arkadaşları ve okuyucuları arasında büyük bir hayranlık uyandırdı. Fikret, şarkı söyleyen aruzla konuşuyor, hikâye anlatıyor, heyecanlı hitabeler veriyordu. Bu, Türk şiirinde daha önce görülmemiş bir şeydi (1971: 222).

Tumturaklı diline ve dağınık üslubuna rağmen “Şair-i azam” unvanı verilerek el üstünde tutulan Hamit gibi, Fikret de bütün aşırılıklarına rağmen ciddi bir okur kitlesince önemsenmiştir. Bunda şairin cumhuriyet resmi paradigmatlarıyla ters düşmemesinin hatta cumhuriyet rejiminin politikalarına yön vermiş olmanın getirdiği popüleritenin etkisi de inkâr edilemez.

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de Fikret'in, “okurun zaaflarına” hitap ettiğini ileri sürerek şöyle der: “Karii hislerinden tutarak sürüklemeye çalışırdı” (2005: 269). Bu tespit, şairin bir his ve hayal şairi mi yoksa bir ülkü ya da düşünce şairi mi olduğu sorusuna da verilen bir cevaptır. Tanpınar, onda hissî bir bakışın baskın olduğunu vurgulamak ister. Aslında Fikret de “Zekâ” adlı şiirinde Tanpınar'ı doğrulamaktadır. Bu şiirin bütününde şair, his ve hayalin şiirin ana unsuru olduğunu belirterek bunun, bazılarının sandığı gibi şiir sanatını küçültücü bir özellik olmadığını da ısrarla vurgular:

Şiir değil! diye bühtan ederdi ber-mutad

Hayal ü his ile mâli güzide bir gazele...

*Evet, bu dâr-ı hakâyıkta her eser mutlak
Şikâr-ı nâhun-i tenkid olur; Zekâ'nın da
Günüün birinde bütün sânihatı yoklanacak,
Ve hep o felsefe hulyaları meyanında
Hayatının kalacaktır yegâne mâ-hasali
Hayal ü hiss ile mâli güzide bir gazeli (2004: 273)*

Modern Türk şiirinin öncülerinden biri olarak Fikret, sanatta hayali hakikatten daha üstün tutar. Mehmet Akif ise *Safahat*'ının "Bana sor sevgili kari, sana ben söyleyeyim" şeklinde başlayan girişinde, Fikret'in bu ve bu minvaldeki şiirlerine cevap içeren şu dizeleri yazmıştır:

*Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim
İnan ki her ne demişsem görüp de söylemişim*

Şiirde "hakikat"i değil, "güzel"i ön planda tutan, his ve hayale düşünceden daha fazla önem veren Fikret ile Akif arasındaki esaslı farklardan biridir bu. Aslında bu ön sözün bütünü Fikret'e ve onun sanat görüşünü paylaşanlara karşı bir eleştiri ve cevaptır. Bir sonraki bölümde, Mehmet Âkif'i incelerken iki şairin "karie" seslenişleriyle adeta bir atışma halini alan farklı şiir telakkilerine ve okur algılayışlarına yer vereceğiz.

İlk kitabı *Rûbab-ı Şikeste* kısa sürede tükenen ve büyük ilgiyle karşılanan Tevfik Fikret, Fransız sembolistleri ile kıyaslandığında okura o derece kayıtsız değildir. Gül Mete Yuva, aşağıda alıntıladığımız yazısına dayanarak Fikret'in, şiirlerini okumayacak olanlar üzerine bile düşündüğünü ve onları yazılarına konu yaptığını ileri sürer:

İşte her Pazar gecesi Tarik'e "Hafta-i Edebî" hazırlamak için masamın başına geçtiğim zaman karşımdaki pencerelerden birinin perdeleri sanki aralık edilerek sabah keyfini henüz çatmış beyaz takyeli, vaşak kürklü, çember sakallı, dargın bakışlı bir efendi elinde gazetesiyile ortada görünür; gazetenin iç sayfalarında bir noktayı parmağıyla göstererek hiddetli hiddetli bir şeyler söyler, söylediği şeylerin arasında "on para...", "edebiyat..." kelimelerinin iki nefeste bir tekerrürünü, çarpıştığını duyarım, sıkılırım (2017: 111).

Fikret'in okurdan bütün bütüne uzaklaşmak yerine onu anlamaya çalışmak, onunla empati kurmak gibi bir gayretin içinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Buna karşın, o yine de kendi şiir anlayışından taviz vermeyip bildiği doğrultuda yazmayı sürdürür.

Fikret'in şiir yazarken noktalamaya ayrı bir önem verdiğiinden söz edilir. Yazım ve noktalama işaretlerinin yerli yerinde kullanılması anlamın doğru biçimde aktarılması ve doğru bir okumanın elde edilmesi için gerekli bir şarttır. Bu sebeple, kendi şiirlerini çok güzel okuduğu bilinen Fikret, eserlerinde titizlikle kullandığı noktalama işaretleri sayesinde okurun da kusursuz bir okumaya ulaşması niyetini güder. Buradan, sanatlı bir dil kullanan Fikret'in bu dile kavrayabilecek düzeyde bir okuru hedeflerken bir yandan da ona tekil bir okuma sunduğu sonucuna varılabilir. Fikret'in "nitelikli okur"u, muğlâk ve kapalı sözlerden kendi yorumunu çıkarması ya da metindeki boşluklardan kendi dünyası ve tahayyülüne göre anlamlar devşirmesi beklenen bir okur değildir. Noktalamaya tam riayet, bu düşüncenin açık bir tezahürüdür. Her bir noktalama işareti, anlamı sınırlar ve belli bir daireye hapseder. Çok anlamlılık, Eco'nun deyişiyle "açık yapıt" peşindeki sanatçı, imla kuralcılığından kendini uzak tutar. Fikret ise tam tersine, Memet Fuat'ın dikkat çektiği gibi, "üç noktalar, ünlemler, noktalı virgüllerle, okurları kendi okuyuşuna yaklaştırmak ister" (2003: 100). Fikret, okura anlamlandırma özgürlüğü sunmayı değil onun üzerinde egemen olmayı arzu eder. Şiirinin tek ve doğru okumasının kendi okuması olduğunu düşünmesi çok açık bir şekilde bu yaklaşımın işaretidir.

Servet-i Fünûn şairlerinin şiirlerinde "poetic persona" genellikle içe dönük, hastalıklı derecede duygusal, kötümser, bedbin vb. bir şiirsel özneye tekabül eder. Bu özne, kendisi ağlamaklı olduğu gibi okurdan da yine kendisi için gözyaşı dökmesini ister. Fikret'in toplumsal konulu bazı şiirleri dışta tutulursa bütün bir Servet-i Fünun şiiri külliyatı bu çerçevede değerlendirilebilir. Bedbin şair, kendisi gibi bir "bedbin okur"a dert yanmaktadır, denebilir. Ancak "persona"nın yanıltıcı olabileceğini, şairle şiirde konuşan kişinin her zaman birebir mütekabiliyet ilişkisi içinde bulunmak zorunda olmadığını unutmamak gereklidir. Örneğin, Fikret için bu ihtiyat payını göz ardı etmek kimi zaman yanlış sonuçlar doğurabilir. Ali Ekrem'in Fikret'i en yakından tanıyan birkaç kişiden biri olarak söylediği şu sözler, onun şiirinde yansıyan karakteri yani personası ile gerçek kişiliği arasında tahmin edilenden de büyük farklılıklar olduğu anlamına gelmektedir:

Ben Fikret'i hayat-ı hususiyesinde ra'na bilirim. Kendisi dünyada şen, bahtiyar olmak için her türlü müsaade-i tabiata mazhar olmuştur. Bünyesi kavi, demevi, lenfavi sıhhati her zaman mükemmel, iştihası fevkaladedir. Hayat-ı hususiyesinde bahtiyar olmak için birçok esbab mevcuttur:

Haremmini sever, oğlu Haluk'a perestiş eder, medar-ı maişeti pek yolundadır. Pederinin ağniyadan olduğunu herkes bilir. Tevfik Fikret saatlerce değil, hatta günlerce şuh ve şatır kakhahalarıyla bütün ahbabını şadan ettiğini belki bin kere meclisinde bulunarak gördüm. O kadar ki insan kendisinin böyle bir fitrat-ı Mesudiye temasta bulunmasıyla bahtiyar olduğunu hisseder. O halde Fikret'in eş'arında hüküm-ferma olan bedbini, acılık, hırçınlık nedir? (Uçman, 1997: 49).

Fikret'in aynı zamanda Servet-i Fünûn topluluğunun en esprili ve neşeli şairlerinden biri olduğunu Halid Ziya başta olmak üzere dönemin başka isimleri de dile getirir. Şiirleriyle taban tabana zıt bu durum, bize göre ancak şiirin de bir kurgu olduğu gerçeğiyle açıklanabilir. Bir sanat eseri olan şiirde "poetik persona" ile şairin yaşantısı ve kişiliği arasında fark olması tabiidir. Nitekim Fikret de musahabelerinden birinde bu konuya değinir ve şiirde konuşan öznenin her zaman şairin ruh ve yaşantı halini temsil etmeyebileceğini, etmek zorunda da olmadığını Fransız şair ve yazar Victor Hugo üzerinden ortaya koyar:

Ekseriyetle bu böyle oluyor; sahayif-i muharrereden müteşekkil mücelledat ile safayif-i vekayiden ibaret kitab-ı hayat arasında pek geniş, pek derin açıklık var; en samimi addolunanlar bunu en mahirane örtenlerdir. "Şiirin güzeli yazılamayanlardır" demek o kadar doğru değildir. "hakiki hisler söylenmeyenlerdir" dersek daha doğru bir şey söylemiş oluruz. Şairler, sanatkârlar, muharrirler cemiyet-i beşeriyenin müteaddit lisanlarıdır; bu muazzam kitle-i zi-ihayat hissiyatını onlar vasıtasıyla tebliğ eder. Hâlbuki dil ne kadar kemiksiz bir şeydir, düşününüz! (2000: 170).

Fikret, anlaşılan, şiiri bir sanat eseri olarak Aristoteles'in "mimesis" kuramından da farklı değerlendirmekte, onun okura olaylar ve kişilerin birebir temsilini vermek zorunda olmadığını söylemek istemektedir. Bunun arkasında, şiiri bir fayda aracı olarak görmemek düşüncesinin yattığı düşünülebilir. Nitekim Fikret de Cenab da güzelliği faydaya tercih etmişler, güzel bir eser vücuda getirerek okurun hislerine hitap etmek, estetik zevkini doyurmak amacı gütmüşlerdir.

Bu bölümde, Servet-i Fünûn neslinin iki önemli şairi Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret'in gerek şiir algılayışları gerekse okura bakışlarında selefleri ve kendi

dönemindeki şairlerle benzeşen ve ayrışan yönlerini incelemeye çalıştık. Ayrıca bu iki şairin birbiriyle de şiir sanatı ve okur meselesi hakkında örtüşen ve farklılık taşıyan yönlerini değerlendirmeye gayret ettik. Karşımıza çıkan tabloda, Cenab'ın Servet-i Fünun estetiğine Fikret'ten daha sadık, okur konusunda ise Fikret'ten daha seçkin bir bakış açısına sahip olduğunu gördük. Fikret'in aksine toplumsal ve siyasi konulardan uzak duran Cenab "güzel" olanın peşinde Fikret'le aynı istikamette yürürken kendi his ve duyarlılığını okurlarıyla paylaşmaktan asla şaşmamıştır. Fikret, her ne kadar his ve hayal şairi olarak bilinmeyi istese de bununla sınırlı kalmamış, sanatını toplumun ve insanlığın gelişimi, ülkesinin ferah ve aydınlık geleceği için kullanma yoluna giderek bu açıdan birinci kuşak Tanzimat şairleriyle aynı safta buluşmuştur. Fikret'te "düşünce" en az "duygu" kadar şiirin kuruluşunu yönlendiren bir unsurdur.

Cenab'ın şiiri neredeyse tümüyle bir "nitelikli okur" yöneliktir; ona bazı özellikleriyle "örnek okur" da diyebiliriz. Buna karşın Fikret, kitleye bir şeyler söylemenin de peşinde olmuştur. Sanat hayatının hiç değilse bazı dönemlerinde "kitlesele" ve "politik okur"u da dışlamaz, onu geliştirmenin ve onun ufkunu geliştirmenin yollarını arar. Fikret, okuru şiirinin içine daha fazla çekebilmek, "estetik uzaklık"ı en düşük dereceye çekmek için onun hislerine hitap etmekle yetinmez, diyaloglar yoluyla oluşturduğu "mimetik" anlatımı kullanır. Cenab, "mimesis"e, göstermeye dayalı bu tekniğe itibar etmez çünkü "lirik" dilin ortadan kaybolacağı endişesini taşır. Tumturaklı bir dil konusunda birbirleriyle yarışan bu iki şair karşılaştırıldığında denebilir ki, okurun rağbeti açısından daha fazla kaybeden hep Cenab olmuş ve olmaktadır. Çünkü Fikret her şeye rağmen okurun nazarında daha "samimi", Cenab ise ona göre "yapmacık" ve uzak kalmaktadır.

Servet-i Fünun şairlerinin muhatabı kim? sorusunun cevabını Yusuf Ziya Öksüz'ün şu saptamasında da bulabilmek mümkündür:

Sanat ve edebiyatı, ancak havas için gerekli gören Edebiyat-ı Cedideciler, bu sebeple edebiyatın herkes tarafından anlaşılmasını ihtiyaç olarak görmezler. Bunlara göre, ancak belli bir öğrenim ve kültürden geçmiş olanlar bunu anlayabilirler. Özellikle sanatkarca yazılan yazılardan avamın yararlanması düşünülemezdi. ... Sanatı, ancak havas için gerekli gören bu edebî topluluk tabiatıyla lisan itibarıyla da havas'ın dilini seçecekti (1995: 45).

Alphan Akgün ise Servet-i Fünûn şairlerinin amacını “oluşturdukları imaj kurgusunu okurun deneyimle ulaşamayacağı bir mesafede tutmak, şair ile okuru birbirinden ayırmak” (2014: 73) olarak tanımlar. Bunun arkasında hiç şüphesiz bireysellik yatmaktadır. Kendi duyularını özgün bir dille ifade etmeye çabalayan Cenab ve Fikret, okurun kapılacağı yabancılaşmayı bile isteye kurgular gibi görünmektedir. Zira kullandıkları terkipler okuru yadırgatmaya ve ona yorum yaptırmaya yöneliktir. Ramazan Korkmaz, “batık imgeler” dediği, Cenab ve Fikret’te karşılaştığımız “boş kalan ser-te-ser yuva”, “ser-sefid baykuş”, “uçup giden mürgan”, “uçarken düşüp ölen kelebek” türünden terkiplerin örtük analogi yoluyla okuru düşünmeye, yorum yapmaya sevk ettiğini savunur. Ona göre, “Örtük analogi yöntemiyle insan, doğadaki değişmelerde kendi sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü okur” (2014: 154). Bunu elbette ki sıradan okurun, Eco’nun tasnifiyle söyleyecek olursak “ampirik okur”un gerçekleştirmesi kolay olmayacaktır. Bu tür bir okuma ancak belli bir kültüre ve okuma deneyimine sahip “okur” yani “örnek okur” tarafından gerçekleştirilebilir.

Cenab ve Fikret’in şiiri bütün bir Servet-i Fünûn edebiyatını kuşatacak ve onu temsil edecek mahiyette bir şiidir. Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil karakterinin içe dönük, karamsar ve kırılğan yapısıyla bu edebiyatın ortak bir tipi olduğu görüşü kimi eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir. Bunların içinde Tanpınar’ın “Ahmet Cemil ile Mülakat” başlıklı yazısı en dikkate değer olanıdır. Tanpınar, Ahmet Cemil ile gerçekleştirdiği hayali röportajda Ahmet Cemil’in ağzından “Zaten şiir de tebellür etmiş gözyaşı demek değil midir? Bütün samimiyetini, müessiriyetini buradan almaz mı? Doğrusunu söylemek lazım gelirse, biz elde mendil bir edebiyat yaptık, çünkü samimi idik” (2005: 283) sözleriyle Servet-i Fünûn edebiyatının bütün türlerindeki ortak ilkelerin altını çizer. Doğrusu, Ahmet Cemil’in bütün bir Servet-i Fünûn edebiyatını temsil ettiğinde, topluluğun ortak özelliklerini şahsında topladığında şüphe yoktur. Tevfik Fikret’in “Süha ve Pervin” şiirindeki Süha’nın Ahmet Cemil’den bir farkının olmadığı hatırlanacak olursa romanda veya şiirde aynı dünyanın ve yaşama tarzının yansıtıldığını rahatlıkla söyleyebilmek mümkündür.

Söz konusu özdeşliğe dikkat çeken araştırmacılardan Ramazan Korkmaz, şiir dilinin bu anlamda Ahmed Cemil’in idealindeki gibi olduğunu savunur: “*Mai ve Siyah*’taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Servet-i Fünun kuşağı,

bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağıdalı ve örtük bir dili tercih ederler” (2014: 155).

Sonuçta, hem Cenab hem de Fikret bir yerde şiirini genel okur kitesinden kaçırır, ancak kendi hislerine ortak olabilecek az sayıda okuru ise şaşırtmaya ya da hayran bırakmaya çalışan bir dil geliştirirler. Tıpkı divan şiirinde olduğu gibi, yeni hayaller ve söz hünerleriyle okurun etkilenmesi amaç edinilir. Rus Biçimcileri ve Prag Yapısalcılarının “şiiri şiir yapan ilkelere” olarak gördüğü dilbilimsel sapmalar ve alışılmadık bağdaştırmalar Servet-i Fünûn’un karakteristik özelliklerindedir. “saat-i semenfam”, “leyal-i girizan”, “havf-i siyah” vb. gibi daha pek çok örnek verebileceğimiz bu alışılmadık kullanımlar okur için ilk başta yadırgatıcıdır. Fakat bu özerk dili şaşırtıcı ve merak uyandırıcı bulan “örnek okur”, eserin peşini bırakmaz. Fikret ve Cenab gibi şairlerin aradıkları okur, tam olarak odur.

Bu denli incelmış ölçütlerle yazmaya direnen Servet-i Fünûn şairleri, özellikle Cenab, yanı başlarında yükselen sadeleşme akımına da duyarsız kalarak iyice halka yabancılaşırlar. Gerçi Tevfik Fikret, Cumhuriyet’in resmî paradigmasını şekillendiren bir şahsiyet olarak şairliğini de gündemde tutabilmiş hatta bu durum ona okur nezdinde bir popülerlik de sağlamıştır. Yalçın Armağan, Tevfik Fikret’in geç dönem şiirlerinde “toplumcu” görülen bir anlayışa sahip çıkmasından dolayı “ilerici” sayıldığını, Cenab Şahabettin gibi kendi özerk şiir diline bağlı kalmaya çalışan bir şaire göre daha çok ilgi gördüğünü savunur (2017: 76). Fikret, bir bakıma “kitlese okur”u bütünüyle dışlamamış ve bunun karşılığını da kısmen alabilmişken Cenab ise sanatından ödün vermemeyi tercih etmiş ve az sayıda okura seslenmeyi kabullenmiştir. Yine de Fikret’in kitleler üzerindeki bu etkisi fazla uzun sürmemiş, özellikle dilinin eskimişliği sebebiyle o, zamanla çok sınırlı sayıda şiir veya mısra ile hatırlanan bir figüre dönüşmüştür. Cenab’ın ise kapalı şiirdeki ısrarıyla Fikret kadar da topluma mal olamadığını ve o düzeyde bir okunurluk elde edemediğini görüyoruz.

Şiiri başlı başına bir uğraş olarak gören Servet-i Fünun şairleri için edebiyat, onu anlayabilecek kapasitede okurun beğenisine hitap eden bir sanat olarak görülmektedir. Bu nedenle, bu şairler çok sayıda okura ulaşma veya popülerlik kaygısı da gütmazler. Onlar için az ama kendi dünyalarını anlayabilecek seviyede okur daha önemlidir. Bu topluluğun içinden bir yazar olan Hüseyin Cahit Yalçın, söz konusu durumun altını şu sözlerle çizer: “Servet-i Fünun edebiyatı umuma, avama mahsus değildi. Oraya yazı yazan muharrirler âcizleriyle beraber yüksek bir emele teveccüh etmişlerdi. San’at için

çalışıyorlar, san'atkâr olmak istiyorlardı, bittabi popüler olmuyorlardı” (Emil, 222). Fikret de bir yazısında aynı görüşleri farklı cümlelerle dile getirir: “Bizim, yani o muharrirlerin, o muharrirlerin ki maksadları yazmak, yalnız yazmak ve iyi yazmaktır; başka niyet-i mestureleri, hiçbir niyetleri yoktur” (Yuva, 2017: 136). Popülerlik, ün kazanmak çok sayıda okura ulaşmanın en bilinen yoludur. Servet-i Fünun şairleri, kendi sanat ilkeleri uğruna buna sırt çevirmiş, kitlelere dönük bir şiirin peşine düşmemişlerdir.

Gül Mete Yuva, Divan şiirinden Servet-i Fünun'a kadar uzanan süreçte şairlerin okuyucu konusundaki algısını şöyle değerlendirir:

Okuyucu, Divan edebiyatında çok sınırlı bir azınlık, Tanzimat yazarlarında ise olabildiğince geniş olması arzulansa da, her iki durumda da edebiyat dili hitap ettiği kesime uymaya çabalar. İlki, Divan edebiyatı, okuyucusunun bildiği aynı mecazları, aynı hazır imgeleri kapsayan bir dil kullanır. Tanzimat edebiyatında kelimenin geniş anlamıyla “mesaj” iletme, yazının bizzat kendisine yönelik endişelerden öndedir. Servet-i Fünun yazarları ise başka bir yolda ilerler: Edebiyat dili artık bir geleneği yaşatma amacını bırakır, ayrıca herhangi bir faydaya hizmeti de reddeder (2017: 136).

Yuva, gayet haklı bir tespitle Servet-i Fünun yazarlarının “edebiyat dilini yeniden tanımlamaya çalıştıklarını” söyler. Bu anlamda, Fikret de Cenab da “modernist” birer şair kimliği taşımaktadır. Çünkü yeni, farklı bir dil inşa etmeye çalışmışlardır ve bunda da başarılı sayılabilirler.

Servet-i Fünun şairlerinin genel olarak şiiri bir dil problemi olarak algıladığını ve toplumdan uzak, ayrı bir şiir dili kurmaya çalıştığını, bununla beraber duygusal açıdan da okurlarıyla ortaklık kurmanın peşinde olduklarını söylemek mümkündür. Fikret'te bu ikili özellik Cenab'a göre daha belirgindir. Fikret'in “Hemşirem İçin” şiirinde hem annesine hem kız kardeşine hem de eniştesine hitap ediyor olması onun gerçeklikle kurduğu ilişki ve zaman zaman kendi ailesinden kişileri de şiirde muhatap kabul etmesi açısından dikkate değerdir. Onun bariz etkiler taşıdığı Baudelaire'in okur algısı ile bu noktada ciddi bir ayrılığa düştüğü ortadadır. Baudelaire, “Kadınlarım, kızlarım, kız kardeşlerim için yazılmadı bu kitap; komşumun kadınları, kızları, kız kardeşleri için de değil. Bu işi, faydalı davranışları güzel bir dil kullanımıyla karıştıranlara bırakıyorum” (Aktaran: Yuva, 2017: 111) diyerek toplumun geneliyle arasına bir sınır çizgisi

çekiyordu. Fikret'te ise bunun tam tersi bir yönelim göze çarpar. Dolayısıyla Fikret'in lirizmi henüz modern olana tam manasıyla dönüşmemiş bir lirizmdir demek yanlış sayılmamalıdır. İlk bölümde ele aldığımız gibi, *Modern-lirik*, okura sırt çevirmesiyle, onu doğrudan muhatap almamasıyla farkını ortaya koymaktaydı. Oysa Cenab ve Fikret'in şiiri –özellikle de Fikret'inki- daha çok okura iç dökme anlayışı çerçevesinde şekillenir; onların lirizmi içlilik ve ezgisellik gibi lirizmin baştan beri değişmeden kalmış temel unsurlarını ihtiva eder. Fakat bu *modern-lirik*'tir denemez.

Çalışmamızın ilk bölümünde Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın şiiri fikre ve ideolojiye sıkı sıkıya bağlı, düşüncelerin açıklanması ve kitlelerin aydınlatılması yönünde bir “araç” olarak anladıklarını görmüştük. Onların gözünde şiir, bir davanın yüksek perdeden bir sesle dile getirilmesi, okur ise bu davaya inandırılması gereken toplumun tümüdür. “Yeni insan” a ulaşabilmek için eskisinden ayrı, yeni bir şiir dili inşa edilmeliydi. Bu durum Hamit ve Recaizade ile bir miktar kırılmış, artık amaç olarak “dava”nın yerini “güzellik” almaya başlamıştır. Okura içini dökmekten gocunmayan şair artık üst perdeden konuşmadığı gibi, “biz” zamiriyle kurulan bir toplumsal cemaat anlayışından da “ben” diline geçmiştir. Fakat asıl büyük değişim Cenab ve Fikret'le olmuş, şiir araçsallıktan çıkarak “amaç” halini almış, okuru retorik ile ikna etmeye çalışmak yerine lirik bir dille sanatını icra etmek düşüncesi öncelikli konuma yükselmiştir. “Sanat için sanat” görüşünü savunan Servet-i Fünun topluluğunun bu anlamda en etkili iki şairi olan Cenab ve Fikret sözü edilen değişimin de en başta gelen isimleridir. Servet-i Fünun'la lirizm, Türk şiirinde kaybettiği tahtına tekrar oturmaktadır.

Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret, Servet-i Fünun döneminin iki önemli şairi olduğu gibi bugün de Türk edebiyatı tarihini şekillendiren, sonraki kuşakları yönlendiren şairleri olarak önem taşımaktadırlar. Bunda her ikisinin de bir gözyaşı duyarlığı diyebileceğimiz, Servet-i Fünun'un karakterini belirleyen marazi derecedeki hassasiyeti şiirde en yetkin şekilde temsil etmiş olmasının büyük payı vardır. Ancak bu hassasiyetin getirdiği lirik söyleyişte paydaş olan iki şairden Fikret, zamanla retorik ve didaktik bir söyleyişe kayarken Cenab ise birkaç şiiri dışta tutulursa lirizmde ısrarcı olmuştur. Bunun sonucunda Fikret'in şiiri münevver kesimle sınırlı kalmayarak geniş kitlelere ulaşabilmiş, buna karşılık Cenab'ın şiiri –sözcük seçiminin de etkisiyle- çok daha kapalı, sınırlı sayıda okura hitap eder hale gelmiştir. Fikret hem bireyci hem de toplumcu bir şairdir, Cenab ise yalnızca bireycidir. Bu sebeple, Fikret'in okuru iki tiptir, “duygusal

okur” ve “kolektif / kitlesel okur”. Buna karşılık Cenab, “nitelikli okur”dan şaşmaz, klasik şiirdeki o “aura”yı daima korur ve “örnek okur”a yönelir.

Osmanlı'nın içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal şartlar ile edebiyat arasında süre gelen çift taraflı etkileşim, şiirin kendi içine kapalı kalmasına yani özerk bir sanatın sürdürülmesine artık imkân vermemektedir. Millî Edebiyat bu şartlar altında, geniş bir toplumsal tabanın üzerinde yükselirken Servet-i Fünûn ruhu ise yavaş yavaş yürürlükten kalkacaktır.



BÖLÜM III: II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADAR TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1908-1923)

II. Meşrutiyet ile Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreç Osmanlı'da milliyetçi duyguların hızla yükseldiği bir dönemdir. Aynı zamanda bu dönem, topyekûn bir millî mücadele ve onun getirdiği millî uyanışın eserlerde yansıtılması sebebiyle Millî Edebiyat dönemi olarak anılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde öncelikle edebiyat tarihlerinde Millî Edebiyat akımı içinde değerlendirilen ve Yeni Lisan hareketi ile bu akımın öncüsü olan şairler; Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem'in okur algısı incelenecektir. Ardından da özellikle kolektif mit yaratmak, milliyetçi bir söylem geliştirmek vb. açısından bu topluluğun devamı sayılabilecek Birinci Hece Kuşağı şairleri (yaygın bilinen adıyla Beş Hececiler: Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy) ele alınacaktır. Bu şairler, her ne kadar Cumhuriyet sonrasına da uzanan yıllarda eser vermişse de asıl çıkışlarını gerçekleştirdikleri ve ün kazandıkları dönem uluslaşma dönemi olduğu için tezin bu bölümünde ele alınmaktadır. Birinci Hece Kuşağı şairlerinin ağırlıklı olarak Cumhuriyetten sonra kaleme aldıkları bireysel karakterli şiirlerde öne çıkan okur tasavvuru ise çalışmanın organik bütünlüğünü bozmamak için bu bölüme dâhil edilmiştir. Son olarak, genellikle Millî Edebiyat akımına da dâhil edilen fakat bizce bu anlayışla sınırlandırılmayacak olan Mehmet Akif Ersoy ve Yahya Kemal Beyatlı ile onlara göre çok daha bireysel bir anlayışla yazan Ahmet Haşim'in okura bakışları incelenecektir. Elbette bulunduğu dönemden bugüne az ya da çok bir iz bırakan ve farklı edebî topluluk/hareketler içerisinde boy göstermiş başka şairler de bulunmaktadır. Bunlar içindense tekke ve halk şiiri tarzında eserleriyle tanınan Rıza Tevfik Bölükbaşı ve arayış içinde santimental bir poetik kimliğe sahip Celal Sahir Erozan'a da yeri geldikçe değineceğiz.

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılına kadar geçen süreçte Osmanlı topraklarının pek çok toplumsal ve siyasal olaya sahne olduğu bilinmektedir. Her biri gerek toplum gerek fert düzeyinde büyük etkiler bırakan savaşlar, yönetim zafiyetleri, göçler ve her türlü yıkım arka arkaya gelerek Osmanlı'daki yaşamı ciddi anlamda etkilemiştir. Bu yıllarda yaşanan Balkan savaşları, Çanakkale ve diğer cephelerdeki savaşlarla verilen ulusal var oluş mücadelesi,

İstanbul'un işgali, tehcir, vb. Osmanlı devletinin ve toplumunun üzerine bir karabasan gibi çökmüş durumdaydı.

Bu hiç de iç açıcı olmayan tablo elbette ki şair ve yazarları da etkilemiş ve onları da az veya çok karamsarlığa itmiştir. Söz gelimi, Süleyman Nazif "Dicle ve Ben" adlı şiirinde Irak'ın Osmanlı topraklarından ayrılışının verdiği hüznü son derece içli bir sesle, kaybedilene duyulan özlemle dile getirir. Aynı şekilde Mehmet Akif Ersoy gibi inançlı, mümin bir şair bile o dönemde şu mısraları yazmaktan kendini alamamıştır:

Tecelli etmedin bir kere Allah'ım Cemalinle

Şu üç yüz elli milyon ruhu öldürdün Celalinle

Oturmuş eğlenirken senin, hâşâ, zevalinle

Nedir ilhadı ihmalin o sâmit infialinle? (2017: 177)

Mehmet Akif, bu sözlerin hemen ardından "Sus ey divane!" diyerek ölçüyü aşmaması gerektiğini bir anlamda kendi kendine ihtar eder. Akif'in bu türlü serzenişleri ülkenin maruz kaldığı hazin durum karşısında en yürekli ve cesur kalemlerin bile nasıl bir yeise düştüklerini anlayabilmek açısından dikkate değerdir. Bu şiirde, içinde bulunduğu kısa süreli umutsuzluk halinde, bir Allah'la bir kendisiyle konuşan şiirsel özne, isyan ile tevekkül arasında gidip gelerek içsel bir tartışmaya girer. Bu esnada muhatabı da Allah ile kendisi arasında sürekli değişmektedir. Vatan ve millet aşkıyla dolu olduğu herkesçe bilinen Mehmet Akif'in, cesaret ve azim duygularını artırmak isteğiyle genelde muhatap aldığı topluma değil de kendine dönük yazdığı bu mısraları ondaki bedbinliğin ve ümitsizliğin toplumsal kaynaklı olduğunu gösterir.

II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı'da Tanzimat'a kadar uzanan dört farklı siyasal düşünce akımının etkin olduğu bir dönemdir. Bu dört akım Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülüktür. Bunlardan Batıcılık Cumhuriyet'te dahi varlığını sürdürürken Ahmet Mithat'ın *Üss-i İnkılap*'ta hararetle savunduğu Osmanlıcılık ise özellikle Balkan Savaşları sonrası tamamen iflas etmiştir. Osmanlı devletinin içinde bulunduğu durum, sürekli toprak kaybı ve daha önce Osmanlı sancağı altında birlikte yaşayan farklı millet mensuplarının birer birer Osmanlı devletinden ayrılması en çok Türkçülük akımının gelişmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla bu senelerde yani Meşrutiyet döneminde ülkede hâkim olan en kuvvetli fikir akımları arasında Batıcılık ile birlikte Türkçülüğün yer aldığını görüyoruz.

Tarik Zafer Tunaya, çoğunlukla Türkçülük, kimileri tarafından da Turancılık olarak isimlendirilen milliyetçi ideolojinin zamanın iktidar partisi İttihat ve Terakki Fırkası tarafından da desteklendiğini savunur.³⁶ Bununla birlikte, söz konusu fırkanın uzun süre Osmanlılık düşüncesini savunduğu bilinmektedir. II. Meşrutiyet'ten sonra iktidarı devralan İttihat ve Terakki grubu, üst üste gelen başarısızlıklar ve özellikle 1911 yılındaki Balkan Savaşları mağlubiyetiyle Osmanlılık düşüncesinin geçersizliğini anlamış ve mecburen Türkçülüğe bağlanmış bulunuyordu. Nitekim Türkçülüğün lideri konumundaki Ziya Gökalp'in de o dönemde sarf ettiği “Dünyanın Şark'ı da Garp'ı da bize celî bir surette gösteriyor ki bu asır ‘milliyet’ asrıdır” (2007: 46) sözleriyle bu vakıayı çoktan kavramış olduğu anlaşılmaktadır.

1923'te kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ideolojisi olan ulus-devlet fikri de Türkçülük hareketinin etkisiyle bu dönemde ortaya çıkmış ve güçlenmiştir. Farklı milletlere mensup Müslüman ya da gayrimüslimlerin kendi ulus devletlerini kurma arzusuyla hareket etmesi Osmanlı'da artık ne Osmanlılık ne de İslamcılık fikrinin geçerli olabildiğini göstermektedir. Batı'dan güçlü bir dalga halinde gelen milliyetçilik fikri çok çeşitli milletlerden oluşan Osmanlı'da da temelli bir değişimi zorlamaktaydı. Yeni Osmanlılar, Jön Türkler ve onların desteğiyle kurulup iktidara gelen İttihat ve Terakki Osmanlı'da ulusçuluğun kök salmasına doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunmuştur.³⁷

Türkçülük ekseninde gelişen millîleşme hareketine şair, edip, vb. unvanıyla tanınan pek çok isim de öncülük etmiş veya destek olmuştur. Tarık Zafer Tunaya, “millî şair” olarak ünlenen fikir adamı ve ideolog Ziya Gökalp'in Türkçülük akımının gelişmesindeki rolüne vurgu yapar:

Türkçülerle İslamcılar arasında en büyük fark Türk birliğinin dine değil de milliyete, İslamcılıktan önce var olan Türklüğe, eski ve parlak bir maziye dayanmasındadır. Bu akıma göre, Türk birliği geniş bir ülke idi, adı da Turan olacaktı. Turancılık geniş bir milliyetçilik akımının adı olmuştur. Gökalp, Çarlık Rusya'nın yıkılışı sırasında bu idealin gerçekleşeceğini ilan etmiştir (2007: 241).

³⁶ Bkz. Tarık Zafer Tunaya (2007). *İslamcılık Akımı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

³⁷ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Hilmi Ziya Ülken (2014). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tunaya'nın satırlarında dikkat çeken bir nokta, akımın o zamanki iktidar tarafından desteklenmiş olmasıdır ki, bazı araştırmacıların dile getirdiği “Güdümlü edebiyat” iddiası da bu noktadan yola çıkılarak tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmaya çalışmamızda değineceğiz ancak öncelikle meseleyi Millî Edebiyat ekseninde hareket eden kurum ve derneklere de katılmış olan şair ve yazarlar üzerinden ele almamız daha uygun olacaktır. Çünkü bu oluşumların edebiyatın toplumsal seyri ve edebiyat-siyaset ilişkisi açısından çok ciddi bir öneme sahip olduğunu görmekteyiz.

Bahsedilen dönemde özellikle peş peşe açılan dernekler hem siyaseti hem edebiyatı birlikte yönlendirebilmekteydi. Sözü edilen derneklerin kurucuları arasında Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Cahit Yalçın ve Mehmet Emin Yurdakul gibi şair ve yazarların bulunması dikkat çekicidir. Örneğin, 1908 yılında faaliyete geçen Türk Derneği Ahmet Mithat Efendi'nin öncülüğünde kurulmuştur. Bu yazarların hepsinin de ya dergi sahibi ya da zamanın etkin dergilerinde ve dolayısıyla da edebiyat/kültür kamuoyunda ciddi nüfuz sahibi olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla bu süreçte dergiler ve dernekler birlikte harekete hız katar. Nitekim *Genç Kalemler* başta olmak üzere, 1911 yılı itibarıyla pek çok dergi de Türkçülük düşüncesini yayma maksatlı yayınlara başlamıştır: “Osmanlı'da milliyetçiliğin gelişmesi onun edebiyatına da yansımıştır, demektense milliyetçiliğin en çok edebiyatla birlikte büyüdüğünü, her ikisinin birbiriyle etkileşim içinde ivme kazandığını söylemek daha isabetli olacaktır” (Çetişli, 2007: 142). Böylece edebiyat-siyaset bütünleşmesi iyice ete kemiğe bürünür hale gelmiştir.

Bütün bu sebeplerden ötürü, II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı'da edebiyatla siyasetin neredeyse iç içe geçtiği bir dönem olarak öne çıkar. Nitekim 1911'de Selanik'te ortaya çıkan Genç Kalemler hareketi de tam bu döneme denk düşmektedir. Türkçülük akımının siyasi gelişmelerin en başta gelen hadiselerinden biri olabilmesinin ardında bu akımın edebî faaliyetlerle yürütülmesinin de payı bulunmaktadır. Şiir, Osmanlı'da artık yönetim ve siyaset alanlarında kendine yer açmakta hatta onları yönlendirir bir konuma erişmektedir.

Önceki bölümde vurguladığımız gibi, Servet-i Fünûn şiirinin genel karakteristiği bireysel, içe dönük (“ezoterik”) bir şiir olmasıdır. Bu topluluğun şairleri geniş halk kitlelerini muhatap olarak dikkate almazlar. Ancak hemen onu takip eden yıllar içinde yükselen bu milliyetçi hareket ister istemez ferdî karakterli şiirden daha toplum odaklı, halkın geneline dönük ve ayrıca kamuoyunu yönlendirmeye namzet, dışa açık (“egzoterik”) bir şiir anlayışını getirmiş ve yaygınlaştırmıştır:

Genel olarak bakıldığında bu dönemde şiir ferdiyetçilikten sıyrılarak artık büyük ölçüde toplumsallaşmıştır demek yanlış sayılmaz. Türk şiiri, 1908-1923 döneminde muhteva bakımından iki ana koldan varlığını sürdürür. Bunlar, ferdiyetçi şiir kolu ile toplumcu şiir koludur. Güçlü bir geçmişe sahip olan ferdiyetçi şiir, varlığını sürdürmekle birlikte edebî sahaya olan hâkimiyetini yavaş yavaş toplumsal şiire bırakır. Toplumun altüst eden sosyal ve siyasi çalkantılar, büyük savaşlar, birçok fikir hareketi gibi etkenler toplumcu şiirin daha öne çıkmasına zemin hazırlar (Çetişli, 2007: 208).

Bu toplumsallaşmayla birlikte şiir tekrar –Tanzimat’ın ilk kuşağında olduğu gibi- lirik karakterden uzaklaşarak didaktik, hamasi ve retorik ekseninde bir söyleme doğru hızla yol almıştır. Yeni edebiyat politik merkezli olmak üzere şimdi yeni baştan inşa edilmektedir. Bu tutum, Millî Edebiyat şairlerinin okur algısını belirleyebilmemiz açısından bize ciddi bir veri sunmaktadır. Keza şairlerin birey olarak kendilerini değil de toplumun ve ülkenin gidişatını önemseyip ona göre yazmak yolunu tercih ettiği Millî Edebiyat şiirinin iktidar tarafından desteklenmesi ve bu yönüyle bazı araştırmacıların ileri sürdüğü gibi “güdümlü” bir edebiyat olup olmaması tartışmaları da bizim için önemli bir soruna işaret etmektedir. Burada şu soru akla gelecektir: Şinasi ve Namık Kemal gibi şairlerin daha önce ciddi anlamda politize ettiği okur kitlesi, Servet-i Fünûn şairlerinin bireysel karakterli şiirlerinden sonra şimdi yeniden ve daha da güçlü olarak siyasi bir edebiyatın içine mi çekilmektedir? Elbette konumuz açısından sorulması gereken bir başka soru ise şudur: Millî Edebiyat akımı gerçekten siyasetle içli dışlı bir şiiri doğurmuşsa bu şiirleri yazan şairlerin tasavvur ettiği okur kimdir? Bu soruları cevaplamaya çalışacağız.

3.1. Politik Şairin “Millî Okur”u

İncelememizin bir önceki bölümünde Türk şiirinin Tanzimat’la birlikte hızlı bir şekilde hem siyasete hem de geniş toplum kesimlerine açıldığını gördük. Şinasi, Namık Kemal gibi şairler yönetime dair fikirlerini şiirleri vasıtasıyla okura açıkça ifade ederek onları hak, hürriyet, demokrasi vb. gibi kavramlara alıştırmaya çalışmışlardır. Böylece artık Osmanlı’da hem onların arzu ettiği yeni bir insan tipi hem de kendi içine kapalı olmayan, dış dünyaya dönük, öğrenmek isteyen “aktif”, “politik” ve “öğrenci” bir Osmanlı şiir okuru yaratılmış oluyordu. Tanzimat’ın ilk kuşak şairlerinin bu ideallerini gerçekleştirmede başarısız oldukları söylenemez. Ne var ki, onları takip eden Abdülhak

Hamit, Recaizade Ekrem ve Muallim Naci gibi ikinci kuşak Tanzimat şairleri siyasetle pek ilgileri olmayıp sanatı kendine dönük bir uğraş olarak algıladıkları için yeni oluşan bu “aktif”, “öğrenci” ve “politik okur” tipi de değişmeye başlar. Batı’dan devşirdikleri romantizmin tesiriyle tabiatla ve daha çok tabiatta seyrettikleri duygusal benlikleriyle meşgul olan bu şairler “gözyaşı edebiyatı” diye nitelendirilen Servet-i Fünun şiirinin de temellerini atmışlardır. Tanzimat’ın ikinci kuşak şairleri okurlarını duygusal yakınmalara, iç dökmelere, lirik söyleyişe ve senli benli hasbihal edasına alıştırmış gibiyken bu kez de marazi bir ruh haliyle kendi içine kapanan, okurdan uzak bir tavırla *modern-lirik* söyleyişe doğru yaklaşan Cenab ve Fikret’in daha da bireysel karakterli şiiri ağırlığını hissettirmeye başlar. “Gözyaşı”, bu dönemde şair ve okurun buluştuğu ortak payda haline gelmiş gibidir.

Modern Türk şiirinin tıpkı Tanzimat’ta olduğu gibi politik ve toplumsal fikirlere açılması ise yine bu dönemde, Servet-i Fünûn’un içinde belirecektir. Servet-i Fünûn’un sembol ismi, okurundan kendisi için gözyaşı isteyen Tefik Fikret, zamanla bu kimliğini bir kenara bırakarak şiirleriyle tarih, toplum, siyaset, bilim vb. her konuda okura kendi görüşlerini birer beyanname şeklinde ilan etmekten geri durmaz. Bu sırada form olarak şiir nesre iyice yaklaşmış, klasik beyit anlayışı ise çoktan kırılmış durumdadır. Aynı yıllarda Mehmet Âkif, dile çok hâkim bir şair olarak bu yeni teknikleri şiirinde başarıyla uyguladığı gibi topluma dönük olmayı memleketin içinde bulunduğu şartlar sebebiyle kaçınılmaz bellemiş, didaktik ve politik yoğunlukta şiirleriyle ülkesinin bağımsızlığı için samimi bir çaba içine girmiştir.

Türkiye’de Millî Edebiyat adının yerleşmesi her ne kadar II. Meşrutiyet sonrasına tarihlense de bunun bir evveliyatının olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Başta Fuad Köprülü olmak üzere Ağâh Sırrı Levend ve Yusuf Ziya Öksüz gibi araştırmacılar XIV. ve XV. asırlarda yazılan eserlerde arı Türkçe ile ortaya çıkan millîleşmeye dikkat çeker. Köprülü’nün *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-ı Türkî-i Basit* adlı çalışmasında ayrıntılı bir şekilde ortaya koyduğu gibi, “millî” bir şiir anlayışı Osmanlı’da yirminci yüzyıldan çok daha eski tarihlerde, 16. asırda filizlenmeye başlamıştır.³⁸

Söz konusu dönemde sadeliğin bugün anladığımız manada millîlik ile doğrudan ilgisi bulunmasa bile özellikle Türkçeye sahip çıkma, onu arı duru bir şekilde kullanma

³⁸ Çalışmamızın birinci bölümünde Köprülü ve başka araştırmacılara dayanarak bu konuyu etraflıca incelediğimizden tekrara düşmemek için burada daha özet bir şekilde ele alıyoruz.

noktasında millileşmeye kapı açan bir fonksiyonu üstlendiği görülmektedir. Yusuf Ziya Öksüz ise söz konusu olguya şu şekilde dikkat çeker:

Bu yüzyıllarda yazılan eserlerin pek çoğu ya halk kitlelerine hitap maksadıyla ya da Anadolu beyliklerinin sade Türkçeden hoşlanan hükümdarlarına sunulmak üzere yazıldığından mümkün olduğu kadar yabancı kelime ve terkiplerden uzak, temiz bir Oğuz Türkçesiyle yazılıyordu. Bu eserlerde kullanılan dil Türk halkı, hatta aydınları arasında konuşulan açık, sevimli ve düzgün bir Türkçe idi (1995: 8).

Öksüz'ün sözünü ettiği tarihsel aralığın henüz divan edebiyatının tam anlamıyla teşekkül etmediği zamana rastladığı anlaşılmaktadır. Fevziye Abdullah Tansel de, edebiyatımızda, dilde ve vezinde Türkçülük cereyanları asırlarca önce, Türkî-i Basit hareketiyle başladığını savunanlardandır (1969: XVIII). Tansel'in bu saptamasının kaynağında Fuad Köprülü'nün bilimsel çalışmaları yatmaktadır. Sadelik anlayışını şiirin merkezine koyan ve okurun anlayışını hesaba katan Türkî-i Basit cereyanını çalışmamızın birinci bölümünde daha etraflı ele aldığımız için burada tekrarlamıyoruz.

Geçmiş asırlardaki örnekleri bir tarafa konulacak olursa, literatürde sınırları belirli, kendine ait ve özel ilkeleri barındıran Millî Edebiyat terimi birçok araştırmacı tarafından birbirine çok yakın tarihsel aralıkta –en azından başlangıcı itibariyle– konumlanmaktadır. Millî Edebiyat akımını, edebiyat araştırmacılarının genellikle 1911-1923 arası olarak sınırladığı söylenebilir. Ancak başlangıcını 1911'den önceye veya sonraya çekip bitişini ise 1923'ten sonrasına da taşıyanlar vardır. Söz gelimi, Kenan Akyüz ve Orhan Okay 1908 yılını milat olarak alırken Kâzım Yetiş, Millî Edebiyat'ın çerçevesini 1911'den Cumhuriyet sonrasına hatta 1970'lere kadar uzatır ki bu görüş ayrı bir tartışma konusudur.³⁹ Ömer Faruk Akün, Millî Edebiyat'a dört temel edebî metni dayanak gösterir. Bunlar Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun “Üzümcü” (1911) adlı hikâyesi; Ömer Seyfettin'in “Sanat” (1917) şiiri; Yahya Kemal'in “Ezansız Semtler” (1922) adlı yazısı ve Faruk Nafiz'in “Sanat” (1926) şiiridir. Böyle olunca, Millî Edebiyat tarihsel olarak 1911-1926 yıllarını içine almaktadır (Dayanç, 2012: 92). İsmail Çetişli, Millî Edebiyat'ın sınırlarını 1940 yılındaki Garip hareketine kadar getirmektedir. Bilge Ercilasun ise “millî” teriminin Tanzimat'tan itibaren karşımıza çıktığını, ilk önce yerli roman ve hikâyelerin üzerinde bu ibarenin yer aldığını hatırlatır

³⁹ Bkz. Kâzım Yetiş, *Dönemler, Problemler, Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2007.

(2011: 104). Ancak Ömer Seyfettin'in 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde yayımladığı "Yeni Lisan" makalesini Millî Edebiyat'ın başlangıcı olarak görmek eğiliminin yaygın olduğunu belirtmek gerekir. Ömer Seyfettin, aynı zamanda 30 Ocak 1910'da Ali Canip'e yazdığı teşvik edici mektubuyla da bu hareketin öncüsü konumuna yerleşir.

Kısacası Millî Edebiyat cereyanında ilk kıvılcımı Ömer Seyfettin çakmıştır denebilir. Ancak burada, Ömer Seyfettin ile birlikte Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp isimlerini yan yana anmak gerekir ki Millî Edebiyat'ın asıl itici gücünü oluşturan Yeni Lisan hareketi bu üç ismin girişimleriyle başlamıştır. Mehmet Emin Yurdakul'u ise *Türkçe Şiirler*'i ile bu isimlerin yanına eklemek şarttır.

İçeride ve dışarıda türlü hesapların yapıldığı, Osmanlı'nın bu en karmaşık ve çalkantılı döneminde şiir ile siyasetin iç içe geçmesi kaçınılmaz bir gelişme olmuştur. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Mehmet Emin gibi şair ve teorisyenlerin başını çektiği Millî Edebiyat akımı bu şartlarda doğar. Millî Edebiyat'ın siyasetle iç içe olması dolayısıyla "politik" bir şiir olarak değerlendirilmesi bu konuda çalışan birçok araştırmacının fikir birliği içinde olduğu bir konudur. Örneğin Orhan Okay, Birinci Hece Kuşağı'nı da kapsayan 1908-1923 arası dönemi sanat ve edebiyat endişesinden uzak, siyasi bir edebiyat olarak değerlendirir (1992: 288). Sanat endişesinin geri planda kalması hiç şüphe yoktur ki okuru politize etme düşüncesinin bir yansımasıdır. Bu da edebiyatın bir tür propaganda aracı olarak görülmesi fikrini beraberinde getirir. Tanzimat döneminde Şinasi ile başlayan bu çığır, görünen o ki, Millî Edebiyat ile çok daha teşkilatlı ve sistemli bir yapıya bürünmüştür. Bu şairlerin okurlarına aşlamak istedikleri birtakım toplumsal-politik fikirler vardır ve bunu birbirleriyle gayet bütünleşik bir şekilde, planlı bir hareketin parçası olarak yerine getirmektedirler.

Türk edebiyatında "millîlik" düşüncesi Avrupa'dan esen milliyetçi rüzgârın etkisiyle Tanzimat'la birlikte görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde Osmanlı yazarlarının kendi hikâye ve romanlarını tercüme eserlerden ayırmak maksadıyla başına "millî roman" veya "millî hikâye" ibaresini ekledikleri görülür.⁴⁰ Ancak bu daha sonra ortaya çıkacak milliyetçilik akımı ve Millî Edebiyat cereyanıyla ilgisi olmayan bir kullanımdır. Millî Edebiyat kavramını ilk kez ortaya atan isim *Genç Kalemler* ve *Türk Yurdu*'ndaki

⁴⁰ Konuyla ilgili ayrıntılı bir kaynak olarak bkz. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017

yazılarıyla Ali Canip Yöntem'dir.⁴¹ Şair ilk kez *Genç Kalemler* dergisinde “edebiyat-ı millîye” terimini kullanmıştır. Ancak akımın kesin olarak kimle başladığı sorusuna cevap arandığında genellikle Mehmet Emin Yurdakul'un (1869-1944) adı öne çıkmaktadır. Bilge Ercilasun, Mehmet Emin'in 1898 yılında, hece vezniyle *Türkçe Şiirler* kitabının yayılması dolayısıyla Avrupalı Türkologların onu “İlk Türk millî şairi” olarak kabul ettiğini ileri sürer (2011: 105). Sözü edilen şarkiyatçılardan W. Gibb'in, bu eseri dolayısıyla Mehmet Emin'e övgü dolu bir mektup yazdığı ve bu mektupta onu Türk millî şairlerin ilki olarak nitelendirdiği bilinmektedir.

Millî Edebiyat'ın Mehmet Emin Yurdakul ile başladığını savunanlardan İsmail Çetişli, bu iddiasının temeline şairin ilk şiiri olan ve 1897'de Selanik'teki *Asır* gazetesinde, Türk-Yunan savaşı üzerine yayımlanan “Anadolu'dan Bir Ses Yahut Cenge Giderken” şiirini oturtur. “Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim uludur” dizesiyle başlayan bu şiir, araştırmacıya göre Millî Edebiyat'ın bir sembolü gibidir:

Adı geçen şiir, gerek yalın ve açık dili, gerek hece vezni, gerekse millî kimlik bilinci ve bundan duyulan heyecanı yüksek sesle dile getirmesi bakımlarından esasları büyük ölçüde birinci dünya savaşı sonlarına doğru belirginleşecek olan millî edebiyatın bütün unsurlarını üzerinde taşır. Üstelik bu şiir, edebiyat-ı cedide anlayışının kamuoyuna büyük ölçüde hâkim olduğu hatta moda olarak algılandığı bir dönemde kaleme alınmıştır. Bu bakımdan Mehmet Emin'i millî edebiyat hareketinin ilk ciddi müjdecisi olarak kabul etmek hatalı olmayacaktır (2007: 155).

Bunun yanında Mehmet Emin'in, tıpkı Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp gibi, Millî Edebiyat akımının önde gelen teorisyenlerinden biri olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Kâzım Yetiş, onun “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” adlı şiirini “hem kendisinden evvelki veya kendi devrindeki şiiri değerlendirmek hem de nasıl şiir istediğini, şiirin nasıl olması gerektiğini ortaya koymak” bakımından “Millî Edebiyat'ın ilk poetikası” (2007: 59) olarak kabul eder. Kâzım Yetiş, “Halk-köylü tarafından okunan bu kitap halka ne veriyor?” diye sorduktan sonra “Biz Nasıl Şiir İsteriz” adlı şiirin ilk bölümünde Köroğlu gibi halk şairlerinin ikinci bölümünde ise aydınların yazdıklarının Mehmet Emin'in istediği şiir olmadığı sonucuna varılacağını söyler. Burada Köroğlu, şaire göre yol kesip

⁴¹ Bkz. Muharrem Dayanç, “Millî Edebiyat Dönemi, Milliyetçi Edebiyat ve Millî Edebiyat Kavramı Üzerine Düşünceler.” *Eskişehir Osmangazi Üniv. Sosyal Bilimler Dergisi*. Haziran 2012 .13 (1). 91-103

haraç alan yani eşkıyalık yapan biri olduğu için her ne kadar halkın içinden gelse de kötü bir rol modeldir.

*Köroğlu ne? Anadolu dağlarında görünen,
Hep evleri yapıları çamurlara bürünen
Köycüklerde rençberlerin yurtlarında okunur:*

*Bir kitap ki ya bir yetim keçisini çaldırır;
Ya bir çiftçi çocuğunu ıssız dağa kaldırır;
Öyle şeyler belletir ki akıllara dokunur. (Tansel, 1969a: 21)*

Aydınların şiiri ise altından bir heykel gibi süslüdür fakat şair bunu da istemez. Onun kendisi ve milleti için istediği şiir bu ikisinin de dışındadır. Onun istediği şiir “Anadolu insanını anlatan, onların dertlerini dile getiren, kolayca anlayıp okuyabildikleri ve kendilerini buldukları bir şiir”dir (Yetiş, 2007: 61).

Mehmet Emin’in bu şiiri Millî Edebiyat’ın ne yapmak istediğini ortaya koyması bakımından ciddi bir öneme sahip olmanın yanı sıra şairin okur tasavvuru konusunda da çok önemli ipuçları sunmaktadır. Öyle ki, şairin kendisine hedef bellediği okur kitlesi şiirin şu dizelerinde ilan edilmiştir:

*Biz o şiiri isteriz ki çifte giden babalar
Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler*

*Başlarını açık, beyaz sinesine koysunlar;
Yüreğinin özleri için çarpındığın duysunlar;
Bu çarpıntı, bu ses nedir? Neler diyor? Bilsinler. (Tansel, 1969a: 21)*

Bu dizeler Mehmet Emin’in bir şair olarak hangi nitelikte okuru muhatap aldığını tartışmaya yer bırakmayacak şekilde göstermektedir. Şair, “Çifte giden babalar” ya da “Odun kesen analar” gibi ifadelerle kırsal yaşantının içinde henüz saflığını yitirmediği var sayılan insanları muhatap kabul etmekte, şiirini onlar için yazdığını söylemektedir. Şiir onlara hitaben yazıldığına göre onlar da bu hitaba kulak vermelidir çünkü anlatılanlar yine onların dünyasını merkeze alır. Ağırlıklı olarak taşrada, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerin dışında, kısacası Anadolu’da yaşayan bu okur tipini ‘millî okur’ olarak isimlendirebiliriz. Millî Edebiyat’ın devamı olan Birinci Hece kuşağında da karşılaştığımız bu okur tipi, sadece İstanbul, İzmir gibi büyük merkezlerde değil

Anadolu'nun köy ve kasabalarında zor şartlarda yaşamaya çalışan, türlü zorluklara göğüs geren, yıpranmış, çile çekmiş ve çekmeye devam eden genç yaşlı bütün insanları içine alır. Şairin nazarında bu insanlar, “okur” olarak şiirin ne dediğini bilmelidir: *Bu çarpıntı, bu ses nedir? Neler diyor? Bilsinler.* Bunu sağlayacak olansa Mehmet Emin'e göre açık, anlaşılır bir dille yazmakta olan şairin kendisidir. Öyleyse bu tür şiirlerinde Mehmet Emin aslında şairlere seslenmektedir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu bir mektubunda, Mehmet Emin'in şiirlerini “atasözü gibi saf ve müşfik, bir nine hitabı gibi cana iş[eyen] sözler” (Tansel, 1969: XXXIX) olarak değerlendirir ve “bize kuvvet verecek, benliğimizi uyandıracak” dediği bu şiirlerin hükümet tarafından köylülere dağıtılması gerektiğini söyler. Müftüoğlu'nun bu önerisi, Mehmet Emin'in şiirlerinde muhatap olarak daha çok Anadolu insanını hatta Anadolu'da yaşayan köylüleri hedeflediğine işaret ederken birazdan ele alacağımız üzere siyasetle ilişkisine de vurgu yapmaktadır.

“Biz Nasıl Şiir İsteriz?”, Mehmet Emin'in kısa bir poetik manifestosu olarak değerlendirilmelidir. Bu şiirde şehirli insanlardan çok köylülere hitap edilmesi gerektiği fikri açıkça dile getirilir. Bu noktada, Tanzimat'tan itibaren üzerinde durduğumuz faydacılık prensibinin bir ilke olarak tekrar ortaya çıktığını görmekteyiz. Şair, “Bu yazdıklarımız okuyanlara, dinleyenlere ne veriyor? Onlara ne katıyor?” vb. sorularına cevap bulmak isterken hep bir fayda gözetir. Nitekim Kâzım Yetiş, “Mehmet Emin de Namık Kemal gibi edebiyatı eğitim, dolayısıyla fayda açısından ele alıyor (60) diyerek onu edebiyatta faydacılık prensibi açısından Namık Kemal'e yakın bulur. Ayrıca bu şiirde halk edebiyatı mahsullerinin ahlaka mugayir ifadeler içermesi sebebiyle eleştirilmesi de Mehmet Emin'in Namık Kemal'le birleştiği bir noktadır. Aslında Namık Kemal, yalnızca Mehmet Emin'in değil, Millî Edebiyat'ın diğer iki önemli ismi Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in de fikir babası olarak değerlendirilir ki, bu şairlerdeki Namık Kemal etkisini ileride daha ayrıntılı şekilde ele alacağız.

Millî Edebiyat'ın kurucularından Mehmet Emin'in Anadolu insanını hem şiirlerinde malzeme olarak kullandığını ve hem de yeni şiirin okuru haline getirmek istediği açık bir şekilde görülmektedir. Bu tercihin, milliyetçilikle birlikte onun sanat hayatının önemli bir prensibini teşkil ettiğini onun kendi sözlerinden de çıkarsamak mümkündür:

Halkçılık nokta-i nazarından ilk defa olmak üzere şiirlerimde hedefim halkın hayatından ilham alarak onu mevzu ittihaz etmek ve bunları halkın

diliyle terennüm etmek oldu: Zavallılar, Anadolu, Ahretlik bu nevi şiiirlerdendir. Halkın içerisinde çığnenen, hor görülen kuvvetli unsurlara içtimai mevkilerini vermek yine gayelerim cümlesinden oldu. Yine ilk defa olmak üzere Demir, Demirci, Çiftçi gibi şiiirleri yazdım. Bunlar halkçılık bakımından karakteristik şiiirlerdir (Aktaran: Gökşen, 1963: 22).

Uzun seneler bürokrat olarak devlet kademelerinde görev yapan şairin okur meselesinde Anadolu'nun köylüsünü, esnafını vb. yani halk tabakasını tercih etmesi dikkat çekici olmakla birlikte şu sorular akla gelmektedir: Mehmet Emin'i böyle bir harekete yönelten sebep neydi? Şair, yalnızca hesapsız, gönülden bir taşralı duyarlılığıyla mı Anadolu insanına dönmüş, onu kendine okur olarak belirlemişti? Mehmet Emin'in kendi yazdıkları üzerinden gidilecek olursa somut olarak ilk karşılaşılabilecek sebep, şairin o güne kadar avamı muhatap alan sanatçıların azlığını fark ederek halkı eğitmek için onun seviyesinde yazmak gerektiği fikridir:

Mademki aşağıda bulunanları yukarıya doğru çıkaracağız, o halde onların buldukları yere inmemiz lazımdır. Acaba, şimdiye kadar yazılmış, basılmış olan o kütüphaneler doluları kitaplardan bu adamlar için bir kitap seçilip gösterilebilir mi? Asla! Altı asırdan beri yalnız şu toprak üzerinde bütün fikirler bir avuç halkı düşünmüş, bütün yürekler bir avuç halk için çarpınmış, bütün kalemler bir avuç halk için yazmış, beride milyonlarca yığın yığın zavallılar hep bunlardan uzak kalmıştır. Hâlbuki o milyonlarca halk için kitaplar yazılmak suretiyle o halk nurlandırılacak olursa, neler olmaz! (Tansel, 1969: L).

Çok açık bir şekilde halka yönelik, eğitimci bir anlayışın tezahürünü içeren bu satırlarda şairin toplumu aydınlatma görevinin altı çizilmektedir. Şair bir öğretmen gibi halka yani okura yaklaşmalı, onu bilgiyle donatmalı ve duyularını geliştirmelidir. Aslında şaire göre kitleleri o güne dek edebiyatla, sanatla buluşturamamanın sorumlusu yine aydınlardır. Şair, aydınlara, şair ve yazarların gereğini yerine getirmediğinden şikâyetçidir. Böylece “milyonlarca yığın yığın zavallılar”ın edebiyattan uzak kalmasının sorumluluğu aydınlara yüklenmiş olur.

Öte yandan, bu yaklaşımın politik bir yönünün olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Şair, “altı asırdan beri” dediği Osmanlı kültür hayatının taşrada yaşayanları dışladığı savıyla hareket ederek Osmanlı'daki devlet zihniyetinin tersine “milliyetçi” bir tavır alır. Artık

“millî okur” muhatap alınmalı, ona göre yazılmalıdır. Osmanlı’da Divan şiirinin bir saray edebiyatı olduğu, yalnızca sınırlı bir kesimin zevkine göre inşa edildiği düşüncesine yaslanan bu iddiayı ilk bölümde tartıştığımız için tekrara lüzum görmüyoruz. Ancak şunu söylemek gerekir ki, aydınlar ile halk arasında dünyanın her yerinde büyük mesafeler vardır. Sıradan okurun sanat duyarlılığı ve kapasitesinin edebiyatçıyı yönlendirmesi, onu kendi bulunduğu seviyeye çekmesi ise niteliksel gelişimi ve özgünlüğü ister istemez azaltacaktır.

Mehmet Emin’in hayalindeki “millî okur”a yönelişinin arkasında yatan sebeplerden biri de onun anne-baba ve cetlerine duyduğu minnet ve bağlılık olarak düşünülebilir. Hamdullah Suphi Tanrıöver, şairin okuma yazma bilmeyen fakat coşkun bir mizaca sahip babasıyla, Anadolu’nun taşra kasabasında geleneklerine bağlı bir yaşam süren annesine sevgi ve hürmetinin çok büyük olduğundan söz eder:

Şairin cetlerini, millî yolu niçin kabul ettiğini anlamaya çalışırken ehemmiyetle zikrettiğimiz gibi, anasının, Edirne taraflarında Uzunca-Ova’daki Hasköy’den olduğunu kaydetmeye lüzum vardır; hatta evinin sakin köşelerinde Anadolu Türk şarkılarını, eski Anadolu masallarını söyleyen karısı, Şebinkarahisarlı, Anahtar-Ağası’nın, yani eski kal’anın anahtarlarını saklayan koyu bir Türk’ün soyundan gelmiş temiz yürekli, faziletli bir Türk kadınıdır (Tansel, 1969: XVI).

Bu durumun Mehmet Emin’in Anadolu insanına yönelmesinde ciddi bir gerekçe oluşturduğu söylenebilir. Fuad Köprülü de benzer bir nokta üzerinden hareket ederek onun “Anadolu’nun felaket menkıbelerini dinleye dinleye büyüdüğü için Türklük hissini kalbinin en derin köşelerine nakşetmiş ve başka sanatkârların daima küçümseyerek gördükleri halk kitlesine karşı her zaman derin bir muhabbet besle[diğini]” (Aktaran: Tansel, 1969: XLIII) belirtir.

Mehmet Emin’in kendisi de Anadolu halkına yönelişinin bu ailevi kaynaklarını yazılarından birinde gururla itiraf eder:

...Ben ne yolda yazmalı idim? Gözleri ilk açılışında bir balıkçı kulübesinin isli çatılarına ilişen ve ninesinin söylediği ninni seslerini dalgaların uğultuları boğan bir balıkçı oğluna nasıl yazı yazmak yaraşır, işte öyle! Ahalinin düşüncelerini kendi beyninde, duygularını kendi yüreğinde duyan ve o cahil ana baba arasında eline alıp okumak

için bir kitap bulamayan ve yüzünü okşamak için uzanmış bir el ve za'f – 1 ruhuna kuvvet vermek için karşısında bir kuvvet göremeyen bir avam evladına nasıl yazı yazmak yaraşırsa işte öyle... (Aktaran: Tansel, 1969: L).

Bu görüşleriyle şairin, içinde büyüdüğü, kendisini yetiştiren insanları unutmadığı, onlara değer verdiği anlaşılmaktadır. Ancak bu insanların eğitilmesi, geliştirilmesi de gerekmektedir. Ne kadar saf, duyarlı, iyi insanlar olsa da “medeni” olmadıklarını, çünkü Osmanlı siyasetinin onları geri bıraktığını düşünen şair, onları aydınlatmak ister. Böylece “millî okur”un duyarlılığı okşanırken bir yandan da ona ideolojik fikirler aşılır.

Bu tutum, Şinasi mektebinin sanat anlayışından hiç farklı sayılmasa gerektir. Nitekim bu benzerlik Kenan Akyüz’ün de dikkatini çekmiştir. “Tanzimat edebiyatının unutulmuş bu prensibine yeniden bağlanmak lüzumunu Mehmed Emin nasıl duymuştu?” (1999: 133) diye soran Akyüz, bunun en önemli sebepleri arasında onun bir halk çocuğu olmasını, okuma yazma bilmeyen babasına akşamları hikâyeler okumasını, köylerde memleketin temel tabakası olan halkı yakından tanınmasını gösterir. Ancak bu, sebeplerden yalnız biri olabilir. Zira Mehmet Emin, hiç şüpheye yer vermeyecek şekilde, çok güçlü milliyetçi rüzgârı arkasına alarak bu yeni ideolojinin bayraktarlığını yapmaktadır. Anadolu insanını yakından tanınması hatta onların içinden gelmesi milliyetçi ideolojiyi yaymak isteyen ve bu amaçla halka yönelen şairin elini güçlendiren bir olgu olarak düşünölmelidir.

Walter Ong’un “okuru kurgulama” fikrinden hareketle her şairin kendisine az çok “muhayyel” bir okur tipi yarattığı üzerinde daha önce durmuştu. Bu noktada şu sorular akla gelecektir: Geleneksel aile yaşantısından, anne babasının kendisine anlattığı hikâyelerden ilham alan şair acaba muhatabını kendi babası gibi biri olarak mı tasarlamıştır? Her ne olursa olsun, Mehmet Emin’in bir şair olarak zihninde tasarladığı “millî okur”un gerçekte karşılığı var mıdır? Eğer varsa, şair bu okura ne kadar hitap edebilmiştir? Bir başka deyişle, kendisine Anadolu insanını muhatap seçen şair, bu okura gerçekten sesini duyurabilmiş midir? Bu sorulara cevap verebilmek için Mehmet Emin’in öncelikle “millî okur”undan ziyade dönemindeki şair-okurlar tarafından ne şekilde algılandığına bakmak faydalı olabilir.

Mehmet Emin'in *Türkçe Şiirleri*'nin dönemindeki büyük edebî şahsiyetler tarafından genellikle olumlu tepkilerle karşılandığı bilinmektedir. Örneğin Tefik Fikret, Mehmet Emin'e yazdığı bir mektupta, birlikte buldukları bir şiir meclisinde onun şiiri okunurken herkesin, hatta oğlu Halûk'un bile son derece ilgiyle ve anlayarak dinlediğini şairi övmek maksadıyla anlatır: "Açık, düzgün söz söyleyen bir hemşehrin köyden getirdiği kara haberi etrafına toplanan üç dört komşu nasıl merak ve ehemmiyetle, dikkatli dikkatli, soluk soluğa dinlerse biz de sizi öyle dinliyorduk. Dikkat ve ehemmiyetle dinliyor ve her söylediğinizi anlıyorduk" (Tansel, 1969: XXX). Fikret, bunu şairin büyük bir başarısı olarak görürken "havas-ı edeb" dediği üst düzey okurların da bu sese kayıtsız kalmadığını sözlerinin sonunda ayrıca belirtir:

Siz ki, şiirlerinizi köylülere, çiftçilere hitap etmek, fikirlerinizi onlara duyurmak, meşaleniz ile onları aydınlatmak, hisleriniz ile o yaraları sarmak, bağlamak emelindediniz; maksadınızda muvaffak olacağınızı, olduğunuzu ispat için, mini mini bir zihnin manzumenizi bir okunuştaki anlamasından daha parlak şahit aramayınız.. Beride iktidar-ı sanatınızı takdir eden birçok havas-ı edeb olduğunu da unutmamalı! (Tansel, 1969: XXX).

Fikret'inkine benzer övücü sözler "şair-i azam" Abdülhak Hamit tarafından da dile getirilmiştir. Hamit, "Bendeniz sizin yazdığınız yolda yazamamakla beraber, bunun umuma ne kadar nafi ve muin olacağını bildiğimden iştihadınıza gıpta ederim. Bizler yalnız zevk-i selime hizmet etmek istedik, siz bir cem-i gafir'e hadim oluyorsunuz." (Tansel, 1969: XXXIII) sözleriyle takdirlerini sunar.

Bu sözlerdeki samimiyet payı büsbütün inkâr edilemese de Hamit ve Fikret gibi şairlerin sade lisan ve Millî Edebiyat anlayışına karşı zaman zaman müstehzi tonda menfi, zaman zamansa sert polemikçi bir üslûpla yaklaştığını hatırdan çıkarmamak gerekir. Hamit'in "Bizler yalnız zevk-i selime hizmet etmek istedik" sözü iki türlü değerlendirilebilir. Birincisi onun böyle bir şiir anlayışını yanlış da bulsa sürdürdüğü, ikincisi ise asıl şiirin bu, yani "zevk-i selime hizmet eden" şiir olduğu düşüncesine sahip olduğudur. Gerçekte Hamit de Fikret de örtülü bir şekilde siyasete yer vermiş olsalar da hiçbir zaman Mehmet Emin'in yazdığı gibi bir şiirin peşinde olmamışlardır. Ancak bu şiirlerin halka dönük coşkusunu ve o halkı uyandırma gayretini büsbütün gereksiz görmedikleri için övgü ve beğenilerini sundukları anlaşılmaktadır. Tefik Fikret'in bu konudaki menfi görüşlerine ileride tekrar döneceğiz.

Dönemin bir başka edebiyatçısı Fazlı Necip ise bir mektubunda “...herkesin anlayabileceği, zevk-yab olacağı bir şiir çığırını açmanın vücutu inkâr olunabilir mi?” diye sorduktan sonra Mehmet Emin’in halka doğru gitmekle son derece önemli bir vazifeyi sırtlandığını dile getirir:

Efrad kendi anlayacağı bir şiiri arar. Zemzemeler havasındır. Şimdi Âşık Garip’ler, Köroğulları ile uğraşan efrad-ı millete ruhu tesrir edecek, ulviyet-i diniyyeyi, mahabbet-i vataniyyeyi, mahabbetin serairini, hâsılı bütün mealiyi, herkes tarafından anlaşılacak, herkesin kalbinin tellerine dokunabilecek bir ahenk ile ifham eder surette böyle millî, ulvi bir şiir çığırını açmak edebiyatımızın en büyük levazımından, en ciddi ihtiyacatındandır. Siz bu meslekin müceddidi, pişvası oluyorsunuz (Aktaran: Tansel, 1969: 20).

Fazlı Necip’in, “edebiyatımızın en büyük levazımından, en ciddi ihtiyacatından” biri olarak gördüğü bu yeni şiire bakışı aslında demokratik bir anlayışın tezahürüdür. Şair, halkın geneline hitap eden bir şiire ihtiyaç duyulduğunu, bunun da insanların vatan ve millet sevgisini, bağlılığını artıracak olduğunu düşünmektedir. Fazlı Necip’e göre, herkesin bir şekilde ortak olabileceği, kendi idrakince kavrayabileceği şiiri yazmak önemlidir ve yeni dönemde de şairin yapması gereken budur.

Mehmet Emin’i “millî” bir şiir ihtiyacını karşıladığı düşüncesiyle metheden isimler bunlarla sınırlı değildir. Ancak Mehmet Emin’in gerçek okurunu saptamak için bu övgülerin bir tarafa konulması gerektiği açıktır. Gerçekte onun okur perspektifi gerek İstanbul gerekse Anadolu halkını oluşturan toplumsal tabakalar içinde çeşitlilik göstermektedir. Her yaş aralığından ve her sınıftan insan onun eserlerinde konu edildiği gibi, muhatabı da farklılık göstermektedir. Kenan Akyüz’ün vurguladığı gibi, o “bulunduğu topluluk içindeki temel kütleyi, türlü okuyucu zümrelerinin en genişini keşfetmiştir” (2014: 503). Şair, çocuklara, devlet idarecilerine, askere hitap eden şiirler yazmıştır. Kimi zaman askerin yarasını saran hemşire ve hastabakıcılara da seslenir. Bu çeşitliliği birkaç şiir üzerinden örneklemekte yarar görüyoruz.

Çocukların ve gençlerin ülkesine, milletine yararlı; vatanına ve dinine sadık bireyler olarak yetişmesini isteyen şair, bu sebeple onlara yönelik didaktik türde azımsanmayacak sayıda şiire imza atmıştır. Son derece sade, anlaşılır bir dille kaleme aldığı bu şiirler edebî nitelik bakımından fazla değer taşımasa da yüklendiği işlev

bakımından önemsiz kabul edilemez. Şair, güllerle çocukları kıyasladığı, çocuklara yönelik şiirlerinden birini “Çocuk Şiirleri Şairine” ithafıyla yayımlamıştır:

*Ey çocuklar, ben sizleri onlardan çok severim
Yüzünüze her gün baksam yine doymaz gözlerim
Şu dünyada sizler kadar sevecek şey bulamam
Ah, sizlerden aldığımı hiçbir şeyden alamam*

*Onlar ne ki, bu toprağın bir çiçeği, hayvanı!
Sizler ise onun büyük bir mahlûku, insanı;*

Onun viran yerlerini şenletecek evladı (Tansel, 1969: 98)

Şairin, hedef kitle olarak çocuklar ve gençler üzerine özellikle yoğunlaştığı ve bu anlamda döneminde çocuklara yönelik şiir yazarlar arasında Tevfik Fikret, Ali Ulvi ve İbrahim Alaatin Gövsa gibi isimlerle beraber öne çıktığı görülmektedir. Şairin, kimi şiirlerini çocukları kastederek “Küçük Vatandaşlarıma” hitabıyla yayımlaması da onun çocuklara verdiği değeri göstermektedir. Bununla birlikte, Mehmet Emin’in çocuk şiirleri üzerine bir inceleme yapan Bedri Aydoğan, onun çocuklara yönelik “Sofra Başı”, “Babacığım” ve “Anneciğim” şiirlerini başarılı bulsa da diğerlerinde dil açısından zaman zaman muhatabın düzeyine uymayan kullanımlar olduğunu belirtmektedir:

İncelediğimiz şiirlerden birkaç örnek veriyoruz. Ahretlik, alil, aziz, bahtiyar, biçare, cenk, edep, fütuhat, hasret, ırz, kadr, lütuf, mahbus, mukaddes, mübarek, nur, vazife. Bu sözcüklerden bir kısmını konuşan çocuklar söylerler ki düzeylerinin üstündedir. Mektepli şiirinin öznesi küçük bir okul çocuğudur. Marifet, cehalet, fütuhat, cenk eylemek, kalelik etmek gibi kullanımlar onun dil düzeyini biraz zorlayacak özelliktedir (Aydoğan, 2010: 138).

Şairin çocuklara yazarken onların anlamayacağı sözcükler kullanmakla aslında muhatabına karşı bir “empati” yoksunluğu yaşadığı yani kendisini muhatabının yerine koyamadığı anlaşılmaktadır. Bu “empati” eksikliği söz konusu şiirlerin hedef okura ulaşmak noktasında başarılı olamadığı gerçeğine işaret etmektedir. Şairin askerler için yazdığı şiirlerin de bu açıdan aynı kaderi paylaştığı görülür. Her ne kadar Türk askerine hitaben yazılan şiirler şairin isteğine uygun olarak cephede çarpışan Türk askerlerine

dağıtılmışsa da onların okuyucu üzerinde ciddi bir tesir yaratacak kudrette olmadığı rahatça görülmektedir. “Orduya Selam” adlı şiirin şu dizelerine bakalım:

*Ey gözleri cesaretler,
Kalbi öcler saçan asker!
Senin göğsün hakanların
Tahtlarına kanat gerdi
Tekbir sesin düşmanların
Toplarına cevap verdi*

Selam sana şanlı ordu

Sen kurtardın aziz yurdu! (Tansel, 1969: 196)

Mehmet Emin’in kafiye örgüsüne dikkat ederek orduya hitaben yazdığı bu şiir zorlama bir hamaset diline sahip olması bakımından şair tarafından idealize edilen okura uzaktır. Şiirde “sen” diliyle seslenilen askerin, ısmarlama söylenmiş izlenimi uyandıran bu dizelerde kendini bulabilmesi zordur. Kaldı ki, bu şiirlerin pek çoğunun dönemin milliyetçi yönelimli hükümeti tarafından sipariş üzerine yazıldığı da bilinmektedir.

Doğrusu Mehmet Emin, memleketin içinde bulunduğu savaş ortamını her şeyden fazla önemsemekte, bu sebeple kaleminin bütün gücünü de millî mücadelede yer alan askerlere, komutanlara hasretmektedir. Atatürk ve İsmet İnönü’ye hitaben yazdığı övücü şiirleri de onun külliyatı içinde hatırı sayılır bir yer tutmaktadır. Onun gözünde millî mücadeleye destek veren herkes, cephede birebir çarpışmasa da sanki kutsal bir mertebededir. Hatta bazı şiirlerinde “Hilal-i Ahmer Hanımlarına” ithafıyla orduda görev yapan hastabakıcılara seslenmiş, *Yeryüzünün kanatsız melekleri sizlersiniz/ Güvercinler gibi saf, aylar gibi dilbersiniz* (Tansel, 1969: 227) dizeleriyle onları da yüceltmıştır. Bu şiirler, yoğun bir hamaset üslûbuna sahiptir.

Şair, aynı hamaset üslûbuyla askerlere, komutanlara seslendiği gibi topyekûn millete de seslenmiş, daha çok kahramanlık içeren övücü sözlerle milletini ataletten ve boş vermişlikten kurtarmaya dönük, vatanı için bir şeyler yapmaya sevk eden şiirler kaleme almıştır. Bu tip şiirlerinde onun son derece zengin bir tarihsel malzemeyi kullandığını, Türklerin eski çağlardan beri söylene gelen efsane ve hikâyelerinden yararlandığını görmekteyiz. Bunlarda zaman zaman yarı mistik ve romantik bir milliyetçi söylem de dikkati çekmektedir. “Ey Türk Uyan”, şiiri bunlardan biridir:

Ey milletim! Sen bundan tamam beş bin yıl evvel

Altaylar'da yaşarken
Tanrı'n sana dedi ki, "Ey Türk ırkı, bu yerden
"Güneşlere süzülen kartal gibi uç, yüksel!
"Senin her bir kuvveti ram edici ellerin
"Bütün mağrur başlara yıldırımlar saçacak;
"Sana Çin'in, İran'ın, Hind'in, Mısır'ın, her yerin
"Er isteyen tahtları kollarını açacak!"
Sen bu sesin önünde rüzgâr gibi dolaştın
Sert yelesi dikilen arslan gibi savaştın (Tansel, 1969: 129)

Anadolu'daki millî mücadeleyi gönülden destekleyen şairlerden biri olan Mehmet Emin'in, bu uğurda aktif görevlerde de bulunduğu dair belgeler mevcuttur. Atatürk'ün bu sebeple şaire övgü ve takdir içerikli yazmış olduğu telgraf bunlardan biridir. Millî mücadele yıllarında memleketin dört bir tarafını gezerek buralarda halkı ve savaşa katılanları coşturan Mehmet Emin, denebilir ki bu hamasi tondaki coşkulu konuşmalarının benzerlerini şiirinde de sürdürmüştür. Bu sebeple, onun okura bakışı, mücadele azmini artırmak amacıyla konuşmalar yaptığı Anadolu halkına bakışından ayrı değerlendirilemez.

Mehmet Emin, edebî çevreler tarafından övgü ve takdirlerle karşılandığı gibi, eleştirilere de muhatap olmuştur. Bu kimi zaman hakaretimiz seviyedeki eleştirilere şairin "Anlamayanlara" adlı şiirinde verdiği cevap kayda değerdir:

Ey sevgili kardaşlar, vatandaşlar,
Evet siz,
İnilmeyen şiirime kaval sesi dediniz,
Gözyaşıma güldünüz; ben bunlara katlandım;
Yalnız, tahkir edilen millî ruhtan utandım.
.....
Siz kuyumcu olunuz, ben demirci olayım;
Elmas saçan dehayı bütiün sizde bulayım
Alev saçan her ocak vatan için yanmıştır
Biz hepimiz bir ruhla sarılalım çekice. (Tansel, 1969: 409)

Şüphesiz ki, kaval sesi vb. göstergeler şairi eleştirirken halkı ve halk kültürünü de küçümsemek, tahkir etmek maksadıyla söylenmiş sözlerdir. Şair, bu tip eleştirileri yapanların kendisini anlamadığını, buna rağmen tuttuğu yoldan asla vazgeçmeyeceğini belirtir. "Kuyumcu" olmaktansa "demirci" olmayı tercih ettiğini söylerken de sanatta

inceliği ve salt estetiği değil halkın yanında olmayı ve eserlerinde de halkın yaşantısını yansıtmayı ön planda tuttuğunu vurgular.

Mehmet Emin, “Büyük Sanatkâr” adlı şiirinde ise işin “kuyumculuk” kısmında fazlaca takılı kalan şairlerin yanlış bir tutum içinde olduklarını dile getirerek sanata toplumsal bir görev yükler:

*Hayır, sanat, yalnız bir süslü hayal, vezin değil;
Yanlı kuru bir eğlence, yalnız bir zevk için değil.
Bence, büyük sanatkâr Peygamberler soyundandır;
Yüreğinde muztarip ruhlar için acı titrer;
Onun dili Allah’ın konuştuğu bir lisandır:
Yüreklere aşk, iman, ümid, rüya ilham eder (Tansel, 1969: LII)*

Şair, Ruşen Eşref’e verdiği bir mülakatta şöyle söylüyor: “Bana göre şiir, güzellik için olmakla beraber iyilik içindir de... Yaradılışım, terbiyem, çevrem, zamanım beni ikincisine yöneltmiştir” (Gökşen, 1963: 16). Bu sözleriyle şair, öyle anlaşılmaktadır ki iyiliği güzellikten daha fazla önemser. İyiliğin güzelliğe göre daha ağır basması, onun ülkesi ve toplumu için yararlı olma ilkesinin getirdiği bir sonuçtur.

Mehmet Emin, okura yazıyla değil de tıpkı bir halk ozanı gibi sözle (ses) hitap etmek ister. Bu bakımdan, onun “muhayyel okur”u divan şiirinin gelişmiş, zekâ ve söz hüneri arayan nitelikli okuru olmayıp ona koşut olarak süren halk şiirinin okuru ya da “dinleyeni”dir. Nitekim şair, Baki ve Fuzûli gibi divan şairlerini çok önemsemekle beraber onların okur olarak sadece sınırlı bir kesime hitap ettiklerini belirtir ve bu durumun kendisinde yarattığı hayal kırıklığını şu sözlerle belirtir:

Fuzûli’yi bizim aşk ve hicranlarımızı terennüm ettiği ve Baki’yi de koca bir şehamet devrimizi yazdığı mersiye ile bir destan suretinde yaşattığı için tebci ederim. Yalnız eserlerinin lisan ve şekil itibariyle bizim öz dilimize uygun bulunmaması ve bunların sunacağı iksirin az kişiye nasip olması beni üzüyor. Bundan dolayıdır ki ben öz dille şiir yazmak ihtiyacında bulundum (Gökşen, 1963: 17).

Kesin olan şudur ki, divan şiirinin süslü, sanatlı dili bir millî lisan üzerinde çalışan Mehmet Emin gibi şairler için çoktan aşılmış ve bir daha diriltilmemesi gereken bir dildir. Bununla birlikte şair, divan şiirini bütünüyle yadsımaz, tersine, ondaki sanat gücünü önemser. Söz gelimi, Namık Kemal’de gördüğümüz sert divan şiiri karşıtlığı

onda bulunmamaktadır. Buna karşın, Agâh Sırrı Levend'in altını çizdiği gibi “yazdıklarını halka okutmak isteğinde[ki]” (2011: 349) şair için divan şiiri bir model olamaz.

Bu noktada, Erol Köroğlu'nun dikkat çektiği bir durum Mehmet Emin'in okurla ilişkisi bakımından değer taşımaktadır. Köroğlu, Mehmet Emin'in eserlerinde sözlü geleneğe yaslandığını ve halk edebiyatının form ve motiflerini kullandığını belirtir ancak ona göre onun okuruyla ilişkisi halk şiirindeki sanatçı-izlerçevre ilişkisinden farklılık arz eder:

Halk edebiyatı formları halkın içinde yaşayan geleneksel âşıklar, destancılar, şairler tarafından belirli uzlaşımın içerisinde üretilmiştir. Burada sanatçı ile izlerçevesi arasındaki ilişki yataydır. Sanatçı kendisinden ne beklediğini, izlerçevre de sanatçıdan ne alacağını bilir. Oysa Mehmet Emin ile izlerçevesi arasındaki ilişki dikeydir; halkın arasından çıktığı halde aldığı modern-Batı'ya dönük eğitimden yola çıkarak bir aydın tavrı sergiler ve geri ya da aşağıda bulunduğu halkı eğitmeye, onların seviyesini yükseltmeye çalışır. Mehmet Emin, geleneksel bir halk şairi değil, didaktik bir öğretici olduğu için çok sesli halk edebiyatı formlarının sadece belirli yönlerini temellük eder (2010: 290).

Burada Köroğlu'nun altını çizdiği nokta, şairin aslında hitap etmek istediği topluma yabancı kaldığıdır. Bunun yanı sıra Mehmet Emin'in, halkın bu şiirlerde kendisini bulmasını istediği halde ona alttan alta tepeden bakan bir şair edasına sahip olduğu da vurgulanmaktadır. Bu durum bizim daha önce dile getirdiğimiz “öğretmen şair” olgusuna işaret etmektedir. Daha önce Namık Kemal gibi Tanzimat şairlerinde gördüğümüz bu durum ileride Ziya Gökalp'te de değineceğimiz gibi, Millî Edebiyat'ın da başta gelen özelliklerinden biridir.

Mehmet Emin, sahneleme tekniğine dayalı, diyaloglu şiirler de yazmıştır ki bu teknik söz konusu dönemde zaten revaçtadır. Yukarıda Tevfik Fikret'in bu türlü şiirleri olduğunu örneklerle açıklamış ve bunun yol açtığı mimetik anlatım neticesinde okura sanatsal olarak daha yakın bir kurgunun ortaya çıktığını söylemiştik. Tevfik Fikret, Mehmet Akif ve Mehmet Emin Yurdakul o yıllarda bu tekniği en çok uygulayan şairler arasında yer alır.

Diğer yandan, Mehmet Emin'in mimetik tarzdaki şiirleri genellikle yoksul ve gariban kesimin, dertli ve bitap Anadolu insanının durumunu anlatan şiirlerdir. Şair, bu konuda da Fikret ve Mehmet Akif ile ortakdır zira bu iki şair de benzer kesimin duygu ve düşüncelerini aktardığı şiirlerde daha çok diyaloglarla örülü bir anlatıma başvurmuştur. Mehmet Emin'in "Anadolu" başlıklı şiirindeki şu bölümü sözünü ettiğimiz anlatım tekniğine bir örnek olarak gösterebiliriz:

*Başında bir eski püskü peştamal
Koltuğunda bir yamalı boş çuval!..
__Ne o bacı?
__Ot yiyoruz, n'olacak!
__Tarlan yok mu?
__Ne ökiüz var, ne toprak...
Bugüne kadar ırgat gibi didindim;
çifte gittim, ekin ekim, geçindim.
Bundan sonra !
__Kocan nerde?
__Ben dulum;
Kocam şehit, bir nenem var, bir oğlum. (Gökşen, 1963: 31)*

Yine, Tevfik Fikret'in bu tarz şiirlerini hatırlatan "Zavallı Kayıkçı"da yoksul kesimin hayat mücadelesi sade ve açık bir dille, konuşma tekniğine de başvurularak anlatılır:

*Batı yeli, su yüzünü alt üst eden bu çılgın
Yılan gibi ıslıklarla agu gibi esiyor
Koca koca vapurların yollarını kesiyor.
O kayığın atıldığı bir yosunla taşlığın
Açığında dalgacıklar büyüyor;
Şahlanarak gökyüzünde uçan kuşu kapıyor,
Uğrağına ne gelirse dövüyor;
Uğuldaya uğuldaya kıyılara çarpıyor.
Babacığım, tufan olsa şu şimdiki fırtına
Sen Nuh gibi gönül bağla, merhametli Tanrı'na.
Ancak sen de biraz daha kuvvetini al ele;
İşte, işte, uzak değil, yüz adım yok iskele (Tansel, 1969: 61)*

Burada "poetik persona"nın şiirin ortalarında değişerek sırayla baba ile oğul arasında gidip geldiği görülmektedir. Böylelikle deyiş yerindeyse, şair, okurunda uyandırmak

istediği vicdan ve merhamet hislerini kuvvetlendirmek maksadıyla dramatik anlatıma başvurarak etkileyiciliği artırmayı dener. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Fikret'te de zaman zaman karşılaştığımız bu teknik sahneleme yoluyla şiire teatral ve hatta sinematik bir zenginlik kazandırır. Okur, anlatılanları bir tiyatro ya da sinema filmi izler gibi gözünde canlandırabilme imkânına kavuşacaktır. Şair, görüldüğü kadarıyla böyle bir beklentiyle yazmaktadır. Hemen bir önceki neslin şairlerinden Recaizade Ekrem'de de bu düzeyde olmasa bile aynı tekniğin örneklerine rastlamıştık.

Mehmet Emin'in şiirlerindeki milliyetçi söylem çoğu zaman hamasi bir çizgide yer almaktadır. Enver Naci Gökşen'in "[Edebiyatımızın] tok ve erkek sesli ozanı" (1963: 16) olarak nitelediği Mehmet Emin, anlatım tonu olarak hamaseti de genellikle şiirinin merkezine yerleştirmiştir. Mehmet Emin, bu tercihiyle aslında şiirini kalıcı kılacak diğer noktaları göz ardı etmiş gibidir. Onun pek çok şiiri tartışmasız bir şekilde "kitlesele okur"un rahatlıkla anlayabileceği basitliktedir ancak bunlar edebî kıymeti açısından yüksek sanatın içerisinde değerlendirilmesi mümkün olmayan bir iptidailik barındırır. Kenan Akyüz'ün söylediği gibi, "Sosyal hizmet prensibi Mehmed Emin'in şiirlerini –zaruri olarak- lirizmden uzaklaştırmış, didaktizme götürmüştür" (1999: 136). Şiiri öz Türkçe ile yazmak, sade bir dille halka dönmek isteyen Mehmet Emin, sanatsal çıtasını yeterince yukarıya taşıyamamıştır. Hülya Argunşah'ın "Hece vezinli ve sade Türkçe ile yazılmış şiirin öncülüğünü yapan Mehmet Emin de Gökalp gibi şiiri bir hedef olarak görmemiş, halkının acılarını, sıkıntılarını, dertlerini şiirle anlatmak yolunu seçmiştir" (2009: 219) şeklindeki yorumuna bir açıdan katılmak mümkünse de bunun genellikle teoride kaldığını vurgulamak gerekir. Kâzım Yetiş'in dile getirdiği gibi;

Mehmet Emin Yurdakul, doğrudan lisan bahsetmiyor, ama halkın anlayacağı ve kendini bulacağı bir şiiri istiyordu; dolayısıyla yazdığı şiirde ortaya koyduğu tavırla lisan meselesine öncelik vermiş oluyordu. Buna göre Mehmet Emin'de Millî Edebiyatın unsurları halkın anlayacağı sade bir dil ve halkın dertlerinin anlatılacağı bir muhtevadır (2007: 62).

Ancak okur olarak taşra insanını önceleyen bu iyi niyetli çıkış, Mehmet Emin'in şiirini edebî açıdan yukarılara taşımaya yetmemiştir. Okuru eğitilecek bir kitle olarak görme, onu duyarlıklarını harekete geçirerek yönlendirme fikri hakiki sanatın amaçlarıyla ister istemez çelişecektir. Tanzimat'ta Şinasi ile başlayan, şiiri bir fikir iletme aracı olarak görme anlayışı onda da belirgin şekilde kendini gösterir. Onun şiirini estetik beklentiler için okumak "nitelikli okur" için hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Gelgelelim, Anadolu

okuru için de bu şiirler fazla “şehirli”dir. Kısacası o, taşraya yönelen bir şehirli milliyetçiliği ile yazmıştır ki bu da her iki kesime de aslında uzak bir şair tavrıdır.

M. Behçet Yazar’a verdiği mülakatta şair, Baki ve Fuzûli gibi divan şairlerini tebci ettiğini söylerken eserlerinin lisan ve şekil itibariyle bizim öz dilimize uygun bulunmaması ve bunların sunacağı iksirin az kişiye nasip olmasından üzüntü duyduğunu (17) belirtir. Ayrıca öz dille şiir yazmaya yönelişinin sebeplerinden biri olarak divan şairlerinin bu dili benimsememesinden kaynaklanan sanatçı-okur kopukluğunu ileri sürer. Oysa kendisinin hedefi bellidir: “Halkın şairi olmak! İşte benim sanatımın ve hayatımın gayeleri...” (Tansel, 1969: LV).

Öte yandan, bu fikrin uygulama sahasındaki karşılığına bakıldığında net olarak görülür ki Mehmet Emin’in şiirinde bir halk ozanı dinamizmi ve vezin kıvraklığı bulunmamaktadır. Ayrıca yine halk ozanlarının dinleyeni şiire ortak kılan coşkusu da bu şiirlerde yeterince hissedilmez. Bu yönüyle onun şiirleri herhangi bir halk ozanına göre bile hantal denebilecek bir yapıda ve okuru harekete geçirmekten yoksundur. Mehmet Emin’in bu sebeple, “Halkın şairi” olma iddiasını gerçeğe taşımakta zorlandığı anlaşılmaktadır. Onun şiirlerinde, hedeflenen Anadolu’lu yani taşralı okurun nabzını tutmaya engel bir yapaylık da fark edilecektir. Şiirdeki dil, okuruna farklı ve ayrıcalıklı bir konumdan seslenen, ne kadar onların içlerinde doğup büyümüş olursa olsun, ona yabancı bir şehirlinin dilidir. Sonuçta bu şiirler yine entelektüel zümrenin ilgisini çekmiş ve hatta bu zümre içinde çeşitli tartışmalara da yol açmıştır. Fikret’in küçümseyen, Ömer Seyfettin’in *Yeni Lisan*’da yayımladığı ve şaşkıncu bir eleştirelilik barındıran yazıları Mehmet Emin’in halka doğru açılmak isterken farkında olmadan entelektüel kesim içinde sınırlı kaldığını ve bugün ancak edebiyat tarihleri için bir önem taşıdığını göstermektedir.

Halka açılmayı düşünen, halk şiirini önemseyen Mehmet Emin’in şiiri ne tam olarak halk şiiri ne de şehirlidir. Halk şairleri okunmaktan ziyade dinlenmek için şiir üretir, buna karşılık halk şiirini öven Mehmet Emin’in şiirleri ise okunmak için yazılmış halk şiirleri gibidir. Ruşen Eşref’e verdiği mülakatta “Halkın şairi olmak! İşte benim sanatımın ve hayatımın gayeleri!” (2000: 149) diyen Mehmet Emin “halk şairi” sayılabilirse de halkın hislerine tercüman olan, gerçek anlamda bir “halkın şairi” olamamıştır. Onun şiirlerindeki abartılı coşku daha çok, “devlet ideolojisiyle iç içe bir propaganda çabasından kaynaklan[maktadır]” (Köroğlu, 2010: 302).

Her şeye rağmen, “Mehmet Emin’in okuru kimdir?” sorusuna en azından teorik düzeyde tek bir cevap verilemeyeceğini görmekteyiz. Şair, Millî Edebiyat anlayışının bir gereği olarak “millî okur” a yani Anadolu insanına seslenmek ister ancak kullandığı “yapma dil” aslında aydınları muhatap aldığını gösterir. *Türkçe Şiirler*’in iki ayda iki bin nüsha satılarak rekor kırması nicelik açısından bir başarı sayılabilirse de bu durum daha çok içinde bulunulan siyasi ortamla ilgilidir. Ülkenin içinde bulunduğu durum edebiyatçılarla siyasi erki birlikte hareket etmeye zorlamaktadır. Bu sebeple o, “yazdığı coşkulu kahramanlık şiirleriyle devletin savaş yıllarındaki kültürel propaganda gereksinimini en iyi karşılayan şair” (Köroğlu, 2010: 288) olarak öne çıkmaktadır. Gerçekten de güçlü bir şekilde yükselen milliyetçi dalgayı yakalayan şair buna uygun eserleriyle ilgi toplar ancak bu ilgi kalıcı değildir. Zira onun yapmak istediği şey aslında aydınların dikkatini çekebilmektir.

İster epik isterse lirik karakterli olsun, pek çok eserinde tıpkı annesi ve babası gibi okuma yazma dahi bilmeyen Anadolu insanına yönelmek isteyen Mehmet Emin’in bu konuda halefleri için en azından teorik planda yol açıcı olmayı başardığını da belirtmek gerekir. Şemseddin Sami ve Fazlı Necib başta olmak üzere, Anadolu insanının kalbinde atan bir “hiss-i millî”ye dikkat çeken edebiyatçı dostlarının da özel mektuplarında onu ciddi anlamda yüreklendirdiği ve desteklediği görülür. Böylece Anadolu halkında topyekûn bir “millî heyecan” yaratabilmek, şairin asli gayesi haline gelir. Zira o sıralarda vatanın buna ihtiyacı olduğunu düşünülür.

Anadolu’ya yönelen ve orada bir “millî okur”u arayan şairler içinde Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949) mutlaka anılması gereken isimlerden biridir. “Feylesof Rıza” lakabıyla da tanınan şairin hem sofistike bir şiir zevkini hem de halkın beğenisini birlikte yürütmeye çalıştığı görülür. Onda tasavvufi söylem hemen dikkati çeker ancak halk şiirinin nefes türünde denemeleriyle yalın bir dile de kaydığı görülür. Özellikle Hece şairlerine ilham kaynağı olan Rıza Tevfik’in şiiri Türk edebiyatı için önemli bir açılamdır.

Koşmalar, divanlar, nefesler ve Türkçe şiirler adlı bölümleri ihtiva eden *Serab-ı Ömrüm* adlı şiir kitabı ancak 1934 yılında basılabilen Rıza Tevfik, zengin bir kültürel altyapı ve zekâ ürünü olduğu belli şiirlere imza atmıştır. Kitabının epigrafında *Hak vergisidir o kabiliyet bizde / Şairlik o imtiyaz-ı müstesnadır* (2012: XXXVIII) diye yazan Rıza Tevfik’in şairliği verili bir kabiliyet olarak gördüğü bellidir. Şinasi ve Namık Kemal hayranlığıyla ilk şiirlerine imza atan şairin Galatasaray Sultanisi’nden disiplinsizlik

nedeniyle atıldıktan sonra özellikle Gelibolu’da halk kahvelerine sık sık giderek buralardaki âşık atışmalarını ve diğer saz şairlerinin şiirlerini dinlemeye başlaması ondaki millî damarın oluşmasına imkân sağlar.

Ondaki asıl milliyetçi eğilim 1905 yılında *Çocuk Bahçesi* dergisinde yayımladığı yazıyla belirginleşir. Türklere mahsus orijinal bir edebiyat olmamasından yakınarak artık yeni bir “millî edebiyat” kurulmasının zamanı geldiğini belirttiği bu yazıda, şiirin muhatabını da dolaylı yoldan sorunsallaştırır. Ona göre Türk edebiyatı yalnızca “aristokrat dili” ile şiir yazarların oluşturduğu bir edebiyat olmamalıdır (2012: XXIV). Bu sebeple, Abdullah Uçman’ın söylediği gibi derinlikli bir arayışa giren şair özellikle tasavvuf ve folklor kültüründen çokça yararlanarak kendi dil anlayışını oturtmaya çalışır. Bu sıralarda Mehmed Emin’in *Türkçe Şiirler*’indeki anlayışı benimsemiş görünmektedir. Hem dildeki sadeliği hem de romantik bir içliliği bünyesinde barındıran şiirlere imza atan Rıza Tevfik, 1905’te yayımladığı “Selma Sen de Unut Yavrurum” isimli şiiriyle iyice tanınır hâle gelmiştir.

Rıza Tevfik, hece şairleri gibi hükümetle bir bağlılık içine girmeyen, dostları ise çoğunlukla Servet-i Fünûn çevresinden olan bir şairdir. Ruşen Eşref’e verdiği mülakatta o, gerçek anlamda “millî okur” a hitap eden bir şair olarak kendisini diğerlerinden ve özellikle de Servet-i Fünûn şairlerinden ayırır:

...millî vezin tarzında güzel şeyler yazılabilirse, Anadolu halkı tarafından asıl bunlar rağbet görecektir. Çünkü Kemal’i, Fikret’i, Cenab’ı ömründe bilip tanımamış, işitmemiş milyonlarca halk vardır ki benim burada yazdığım bir nefesi ezberliyor. Adalarda, Sivas’ta, bilmem nerede okuyup anlıyor; niçin dersiniz: Bu bizim yazdığımız şeyler onların kendi dilleri, kendi zevkleri, hele kendi inanışları için adeta bir kaide, bir yasadır (2000: 137).

Rıza Tevfik bu görüşlerinde haklı görünmektedir. Zira anadolu’nun muhtelif yörelerinde de karşılık bulabilen, şehirli kesim dışındaki okurları da etkileyebilen şiirleri o yıllarda ne Servet-i Fünûn ne de Milli Edebiyat şairleri yazabilmiştir. Buna karşılık, onun azımsanmayacak sayıda şiirinin de Servet-i Fünun karakteri taşıyan karanlık, bedbin, romantizmi en uç seviyede sergileyen eserler olduğu görülmektedir. Şu şiirinde olduğu gibi:

Zulmet-gedenin ka'r-ı hevlnâki derindi

Zihnindeki müthiş uçurumlar gibi mübhem!

Dağ, taş, mütehayyir... O güzel meşcere ebkem...

Durgun derenin nefha-i miskini serindi... (2012: XXII)

Rıza Tevfik'in halk şiiri şekil ve edasıyla yazdığı koşma türündeki şiirleri bazı eleştirmenler tarafından Millî Edebiyat'ın numuneleri arasında gösterilmiştir. Bunlarda sade bir dil kullanan şair aynı zamanda halk şiirini ne derece iyi tanıdığını da kanıtlar. Buna karşılık, Ömer Seyfettin bu manzumelerin halkın anlayamayacağı ibareler barındırdığından yola çıkar ve terkipli dilin halk şiirine de dâhil edilmesini eleştirerek Rıza Tevfik'i "edebiyat zalimi" diye nitelendirir. Rıza Tevfik ise buna cevaben söz konusu şiirleri kendi zevki ve keyfi için yazdığını söyler ve şöyle devam eder: "Zalim asıl benim o taliimdir ki beni lale devrinde yetiştireceğine böyle baldıran devrinde yetiştirdi" (Aktaran: Levend, 2011: 353).

Bu cevapla Rıza Tevfik'in herhangi bir akımın güdümünde şiir yazmaktansa kendi istediği tarzda, içinden geldiği gibi yazmayı tercih ettiği ve bu konuda divan şiirini de örnek aldığını görmekteyiz. Gerçi divan şiirinde de şairlerin büsbütün özerk bir sanat anlayışıyla ürettiklerini söylemek doğru olmaz ancak benimsedikleri, kendilerinin ve çevrelerinin sanat zevkine uygun yazmak konusunda hayli serbest oldukları da su götürmez. Şiirlerini kendi zevki ve keyfi için yazdığını söylemesi Rıza Tevfik'in okura yol göstermek, onu aydınlatmak vb. gibi didaktik bir yönelim içinde olmadığını kanıtı sayılmalıdır.

Politikayla içli dışlı olmayan, çevresiyle ilişkilerinde ve şahsi yaşantısında son derece serazat bir portre çizen Rıza Tevfik, sanatı açısından daima ilkeli bir duruş sergilemiştir. Rıza Tevfik'in Harbiye Nezareti'nin kendisine teklif ettiği ve cephedeki askerlere dağıtılması düşünülen bir eser yazma önerisini sırf işin içine yüksek miktarda para girdiği için reddettiği bilinmektedir.

Rıza Tevfik'in Milli Edebiyat mensuplarından en önemli farkı didaktik olmaktan ısrarla kaçınması ve yapmacık bir millikten de uzak durmasıdır denebilir. Gerçekten Türk şiiri içinde kendine ayrı bir alan açabilen şairler arasında değerlendirebileceğimiz Rıza Tevfik, hangi tür şiirleri söz konusu olursa olsun sağlam bir kompozisyon, sade bir dille farklı toplumsal kesimlere seslenebilmiştir. Ancak onun en çok aydınlar arasında hoşagiden ve değerlendirilen bir şair olduğunu da unutmamak gerekir.

Abdullah Uçman'ın "II. Meşrutiyet'ten sonra Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'e kadar Rıza Tevfik Türk şiirinde adeta tek başınadır" (2004: XXVII) diyerek edebiyat tarihi açısından önemini vurguladığı şair, okur çevresi olarak da Anadolu'da geniş bir çevrede yankı bulabilmiştir:

Geniş kültürü ve şair tabiatıyla Türk şiirinin asıl kaynağını kolayca keşfeden Rıza Tevfik'in âşık tarzı ve tekke şiiri geleneğine bağlı aşk, tabiat ve gurbet temlerini işlediği divan ve koşmalarıyla, mistik bir ruhla yazdığı nefesleri Türk aydınları yanında anadolu'nun en ücra yerlerine kadar yayılarak geniş bir kütle üzerinde etkili olur" (2004: XXVI).

Bu saptamadan yola çıkarak Rıza Tevfik'in aslında diğer Milli Edebiyat şairlerinin yapamadığı bir şeyi başardığını, hem aydınlar hem de Anadolu halkı nezdinde okunurluğa ulaştığını söylemek mümkündür. Ancak asıl ağırlık noktasının yine de halk kesiminden çok aydınlar grubundan oluştuğunu belirtmek gerekir. Sade bir dile yaslanan şair, bu tasarrufuyla hem kitlesel okura hem de aydınlara yönelmiştir.

Taşra, ya da Anadolu, II. Meşrutiyet sonrası itibarıyla yalnız şairlerin değil hikâye ve roman yazarlarının da ilgi alanı haline gelmeye başlar. Millî Edebiyatçılar İstanbul dışında kalan Anadolu coğrafyasını ve orada yaşayan insanların hayatlarını eserlerinde işlerler. **Ömer Seyfettin (1884-1920)** bu yazarlar arasında başta gelenlerdendir. Genellikle modern Türk hikâyeciliğinin kurucusu olarak bilinen ve Maupassant tarzı kısa hikâyeleri ile edebiyat tarihlerinde adından söz ettiren Ömer Seyfettin şiir de yazmış ve şiirleriyle Millî Edebiyat anlayışının tohumlarını ekmiştir.

Mehmet Emin Yurdakul'un fiilî olarak Millî Edebiyat'ın başlatıcısı olarak görüldüğü pek çok araştırmacı tarafından dile getirilse de bu hareketin daha resmî ve genel kabul görmüş olan bir başka miladı da vardır. Gayet yerinde bir gerekçeyle, Millî Edebiyat'ın miladı, birçok kaynakta Ömer Seyfettin'in 11 Nisan 1911'de *Genç Kalemler*'de yayımladığı "Yeni Lisan" makalesi olarak kabul edilir. Modern Türk öykücülüğünün kurucularından Ömer Seyfettin'in şair olarak Türk edebiyatında bir ağırlığından söz etmek mümkün değilse de döneminde fikrî yazıları ve öyküleriyle yapmaya çalıştıklarını az sayıdaki şiirlerinde de devam ettirdiği görülmektedir.

Modern Türk öykücülüğünün kurucusu olarak kabul edilen Ömer Seyfettin, pek çok edebiyatçı gibi yazı hayatına şiirle başlar. Ancak bu şiirler, onun ileride tutacağı yoldan dil ve anlayış olarak çok uzaktır: "Tevfik Fikret tesirindeki aşk ve tabiat konularını

işlediği ilk şiirlerinde, Servet-i Fünuncular gibi ağır ve çok sanatlı bir ifade kullanmıştır. Bunların dil bakımından yabancı kelime ve terkiplerle yüklü oluşunun sebebi aruzla yazılmış olmalarıdır” (Tansel, 1992: 65). Bununla beraber, kısa zaman içerisinde o, asıl hedefi olan “Beyaz Türkçe” doğrultusunda şiirler yazmaya başlayacaktır. Bu şiirler halka dönük ve halkın anlayacağı sadeliktir. Türkçenin sadeleşmesi konusunu bir mesele olarak ortaya atan Ömer Seyfettin, bu düşünceyi makalelerinde işlediği gibi şiirlerinde de uygulamaya koymuştur.

Ruşen Eşref’e verdiği mülakatta Ömer Seyfettin, gençliğinde, sonradan karşısında duracağı divan edebiyatını okuduğunu ve o minvalde şiirler de yazdığını söyler ancak bu ilgi geçicidir. Zamanla o da diğer Millî Edebiyatçı şair ve yazarlar Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp gibi, Namık Kemal’in çekim alanına girmiştir. Bunu kendisi de şöyle ifade eder:

Divan edebiyatı! İşte nihayet edebiyat tarihi için bir saha! Daha fazlasına aklım ermez. Şinasi’den sonraki edebiyata gelince: Kemal’i çok sevdim. *Evrak-ı Perişan*’dan sayfalar ezberledim. Bana hayatiyet veren, beni iyiye, doğruya, güzele samimiyetle alakadar eden Kemal’dir sanıyorum (Cunbur, 1992: 5).

Ömer Seyfettin’in ilk eserleri ile sonraki eserlerini dil bilincindeki farklılık açısından inceleyen eleştirmenler aradaki dil farkını ortaya koymuşlardır. Bu arada, Ömer Seyfettin halka dönük bir edebiyatçı olduğunu kanıtlamak maksadıyla daha ilgi çekici bir işe de imza atar. Şair, Ali Canip Yöntem ile birlikte *Genç Kalemler* dergisinde “Dün-Bugün” başlığı altında Servet-i Fünun şairlerinin şiirleriyle kendi şiirlerini yan yana bastırarak aradaki farkı okurların da görmesini sağlamışlardır. Ona göre, Servet-i Fünun şairlerinin suni dili yanında kendi eserlerinin dili çok daha halka ait, halkın arasında yaşayan dildir. Bu hareketiyle Ömer Seyfettin’in büyük bir özgüvene sahip olduğu görülmektedir.

Gerçekten de Ömer Seyfettin dendiğinde bugün pek çok okurun aklına sade, anlaşılır bir Türkçe gelmektedir. Konuşma Türkçesi denilebilecek bu dilin edebiyata uygulanması, yazarın bir başarısı olarak kabul edilmelidir. Nitekim o, özellikle Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp ile birlikte sistemli ve kararlı bir şekilde, dil bilincinin yerleşmesi için çalışmış, eserlerinde de bunu bizzat tatbik etmiştir. *Genç Kalemler* ve “Yeni Lisan” adları tam bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Ali Canip Yöntem ile iyi arkadaş olan

Ömer Seyfettin, bir gün Canip'e yazdığı bir mektupta Arapça, Farsça terkiplerin ancak süs için kullanılabileceğini, bunları terk ederek "tasfiye" yolunda büyük bir adım atılabileceğini söyleyerek arkadaşına şöyle seslenir: "Geliniz Canip Bey, edebiyatta, lisanda bir ihtilal vücuda getirelim. Ah büyük fikir. Sây, sebat ister" (Alangu, 1968: 229). Bu teklif Yeni Lisan'ın ve Millî Edebiyat'ın doğuşunu haber vermektedir.

Aynı günlerde Ömer Seyfettin, Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* dergisine "Yeni Lisan" başlıklı bir yazı gönderir ve imzasız olarak yayımlanan bu yazı hem Millî Edebiyat'ın hem de "Yeni Lisan" hareketinin başlatıcısı olur. Peki, 18 Nisan 1911 tarihinde yayımlanan bu tarihî öneme sahip yazıda Ömer Seyfettin neler söylemektedir? Bu satırlarda yazarın hem dil ve edebiyat hakkındaki görüşleriyle hem de okur algısıyla ilgili çok önemli bilgilere ulaşılabilmektedir.

Her şeyden önce, Ömer Seyfettin'in dönemindeki mevcut toplumsal ve siyasal durum içinde çok yönlü görevler üstlendiği anlaşılmaktadır. İsmail Parlatır, *Genç Kalemler* hareketinin öncelikle dilde sadeleşme düşüncesinden doğduğunu ve bunu da edebiyatta millîleşmenin izlediğini ileri sürer (1992: 98). Buna göre, her iki düşüncenin de (dilde sadeleşme ve millîleşme) kaynağı Ömer Seyfettin'dir. Çünkü onun, derginin birinci sayısı için kaleme aldığı ilk "Yeni Lisan" makalesinin temelinde bu iki düşünce yatmaktadır. Öyleyse dilde sadeleşme ve millîleşmeden şairin ne anladığını sorgulamamız gerekecektir.

Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan" makalesinde "millî dil"e sık sık vurgu yaparak şunları söyler:

Türkler ancak kuvvetli ve ciddi terakki ile hâkimiyetlerini, mevcudiyetlerini muhafaza edebilirler. Terakki ise ilmin, fennin, edebiyatın hepimizin arasında intişarına vabestedir. Ve bunları neşir için evvela lazım olan millî ve umumi bir lisandır. [...] Eski lisan nedir? Asla konuşulmayan, Latince ve İbranice gibi yalnız kendisiyle meşgul olanların zevk ve idrakine taalluk eden bir şey. [...] Evet, şimdiki lisanımızda Arabî ve Farsî kaideleriyle yapılan cem'ler, terakib-i izafî, terakib-i tavsîfî, vâsf-ı terakibîler yaşadıkça saf ve millî addolunamaz. Bu lisanı kimse anlamaz (Parlatır, 1992: 99).

Ona göre dilde sadeleşmenin amacı millî bir edebiyat yaratmaktır. Fakat bunu da her şeyden önce bir "millet" olabilmek için savunmaktadır. Bu bakımdan, ileride

göreceğimiz üzere, Ömer Seyfettin'in Türkçecilik yaklaşımını devletin resmî paradigmasını belirleyen bir ulusçuluk fikrinden –tıpkı Ziya Gökalp'te olduğu gibi- ayrı düşünmek safdillik olur.

Ömer Seyfettin'in bundan sonraki önerileri, her ne kadar Ali Canip'e yazdığı mektupta bir “tasfiye”den söz etse de bu kelimenin ilk anlamını çağrıştıracak denli keskin değildir. O, Türkçedeki Arapça ve Farsça kelimelerin tümünden atılması fikrine karşıdır. Yaşayan dilde var olan yabancı terkip ve çoğul ekleri vb. kullanımın sürdürülmesinden yanadır. Bu konuda daha yumuşak ama kararlı bir tutum sergiler. Ancak yine de bu dillerden geçmiş olan ve gündelik dilde yaşamayan terkiplerin ve edatların terk edilmesi düşüncesindedir. Arapça ve Farsça çoğul yapma kurallarından da vazgeçilmesini ister. Burada iddiasını, Türkçe gramer kurallarının her ne olursa olsun işletilmesi gibi sağlam bir gerekçeye dayandırmaktadır.

Ömer Seyfettin'in dil anlayışının merkezinde yer alan en belirgin unsur İstanbul Türkçesidir. Onun ülküdaşı, dava arkadaşı Ziya Gökalp ile de en çok anlaştıkları nokta budur. İstanbul Türkçesi onlara göre, halkın konuştuğu lisanın ta kendisidir çünkü: “Ve biraz düşünen inkâr edemez ki millî bir edebiyat ancak annelerimizin konuştuğu lisanla, İstanbul Türkçesiyle, hani birbirimizle her gün konuştuğumuz bir lisanla vücuda gelebilecektir” (Parlatır, 1992: 103). Ömer Seyfettin yalnızca “Yeni Lisan”da değil, daha başka pek çok yazısında da İstanbul Türkçesinin önemini vurgulamıştır. “Türkçeye Kimler Osmanlıca Der?” başlıklı makalesindeki şu cümleler dikkat çekicidir:

İstanbul Türkçesi ile doğacak millî bir Türk edebiyatı, millî bir hars, dağınık ve perişan kalan bir milletin millî birliğini temin edecek, seksen milyon kardeşimizi muasırlaştıracaktır. Fakat bu kadar mukaddes ve büyük bir gayeye ancak canlı ve tabii bir lisanla gidilebilir. O da, daima tekrar ediyoruz: Sevdiğimiz, konuşurken mahzuz olduğumuz, latif ve ahenkli İstanbul Türkçesidir (Tansel, 1992: 70).

Ömer Seyfettin, aynı yazıda İstanbul Türkçesini “eski İstanbul hanımefendilerinin konuştukları Türkçe”, başka bir yazıda ise “Analarımızın samimi ninnilerini terennüm eden tekellüm lisanı” (Çetişli, 2011: 67) diyerek biraz daha açıklama gereği duyar ki aynı düşünce daha sonra Yahya Kemal'de de karşımıza çıkacaktır. Her iki isim de bu saf İstanbul Türkçesini “Beyaz Lisan” olarak nitelendirir. Ancak bir fark vardır ki o da

Yahya Kemal'in "Beyaz Lisan"ın köklerini eski Yunan'a kadar dayandırmasıdır. Bu konu Yahya Kemal bahsinde tekrar ele alınacaktır.

Peki, gayet kararlı bir şekilde savunulan bu "Beyaz Lisan" ile şair hangi okuru hedef almaktadır? Ömer Seyfettin, günlük dilin yabancı veya yapma terkiplerle bozuma uğratıldığı, süslü ve sanatlı bir şiir dilinin günlük hayatta yeri olmadığını düşünmekte, bu sebeple de "sokağın" dilini kendine bir ölçü kabul etmektedir. Ancak burada da belirlediği hedef kendine mahsus incelikleri ve kültürel geçmişi olan İstanbul Türkçesidir. Argo ya da İstanbul Türkçesinin saflığını ve zarafetini bozan kullanımlar tercih edilmez. Sokakta konuşulan bir dil olarak İstanbul Türkçesi, onun okur olarak geniş bir toplumsal kesimi hedef aldığını gösterir.

İnci Enginün, Ömer Seyfettin'in ısrarla üzerinde durduğu konuşulan dil/İstanbul Türkçesi konusunda yazarın asıl başarısının bu fikri uygulama sahasına koyabilmesi olduğunu söyler:

Millet ve dil arasındaki sıkı bağ, 20. yüzyıl başında Türkçülerin adeta yepyeni keşifleridir. Fakat bu basit gerçeğin yaygınlaşması, benimsenmesi pek de kolay olmamıştır. Bu gibi sözlerin ilmî yazılar ve makalelerde soyut planda işlenmesi nispeten kolaydır. Fakat dil kendisini edebî eserlerde gösterir. Konuşulan Türkçenin yazı dili haline gelmesi, yazarların bu dil ile sanatlarını kabul ettirmelerine bağlıdır. İşte Ömer Seyfettin'in küçük hikâyelerinde, yazdığı bir roman ve bir tiyatro oyununda da bu görüşünü samimiyetle uyguladığını görürüz (1992: 43).

Burada Enginün'ün tespitine bir şerh düşerek Ömer Seyfettin'de konuşma dilinin yazı diline dönüşmesinin tam anlamıyla gerçekleşmediğini, savunulan İstanbul Türkçesinin, kendine has incelikleriyle ancak çoğu zaman kitabi bir dilde eserlere yansıdığını eklemek gerekir. Bir başka deyişle, konuşma diline doğru giden ancak geniş halk kesimini tam merkezden yakalayamayan bir dil tatbik edilmiştir.

Yaşayan bir dilin peşinde olan Ömer Seyfettin, aynı bakış açısıyla geçmiş edebiyatçılara sert eleştiriler yöneltmiştir. O, tıpkı Mehmet Emin Yurdakul gibi, Servet-i Fünûn şairlerini değerlendirirken "güzel" eserler verdiğini söylediği bu şairleri bir yandan da "salon edebiyatı" yapmakla suçlar. Bu sonradan çok yaygınlaşacak suçlamayı yazar şöyle sürdürür: "Fikret ve Cenap, son derece milletimize, zevkimize muhalif Fransızca şiirler vücuda getirmişlerdir" (Parlatır, 1992: 102). Ömer Seyfettin, Servet-i Fünûn

şairlerinin halktan kopuk olduklarını, bunun da kullandıkları dilin yapmacık olmasıyla doğrudan ilintili olduğunu ima ederken millîlik konusunu daima birinci ölçüt olarak gündemde tutar.

Ömer Seyfettin, yaşayan, millî bir dilin peşinde olduğu gibi millî bir şiirin de peşindedir. Ona göre, “Millî şiirler millet için yazılır, bir zümre için yazılan şiirler millî sayılamaz” (Tansel, 1992: 70). Burada da hem divan edebiyatına hem de çağdaşı diğer şairlere, başta Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti olmak üzere, bir eleştiri vardır. Yazara göre, onların hepsi de millî dil bilincinden uzaktır çünkü okurları sınırlıdır. Böyle olunca genele hitap edememekte, mahdut bir çevrenin edebiyatı olarak kalmaktadır. Millî Edebiyat’ın en ayırıcı vasfı ise, Ömer Seyfettin için, belirli bir zümreye değil herkese hitap eden bir edebiyat olmasıdır: “Yalnız bir sınıfın, bir zümrenin zevkine, umdelerine tercüman olan ‘imtiyazlı edebiyat’ gayr-i millîdir, sun’idir. Millî edebiyat bütün halka hitap eden bir edebiyattır” (Çetişli, 2011: 77).

Burada yazarın dikkat çekici bir ayrıma gittiğini görürüz. O, bütün halka hitap etmeyi, sadece alt veya orta sınıf insanlara değil, toplumun bütün katmanlarına aynı anda hitap edebilmek olarak düşünür: “Millî edebiyatı ‘avam edebiyatı’ ile karıştırmamalı. Güneş nasıl en yüksek şahikaları, en alçak vadileri aynı ziya ile aydınlatıyorsa, edebiyat da milletin alçak, yüksek bütün fertlerine hitap etmeli. Hiçbirisinin zevkini ihmal etmemeli” (77). Bu sözler Ömer Seyfettin ile Mehmet Emin’in okura bakışı arasındaki bir farka da işaret etmektedir. Mehmet Emin, daha ziyade köylünün, kasabalının, Anadolu’nun kırsal kesiminde yaşayan halkın okuyup etkileneceği bir şiirden yanayken Ömer Seyfettin toplumun bütün kesimlerini hedef gözetir. Okumuş veya okumamış, şehirli-köylü, avam-havas herkes onun okuru olabilir. Fakat bu, nasıl olacaktır? Hem yüksek bir beğeni ve zevke hem de avam veya orta sınıfın zevkine aynı anda nasıl hitap edilebilir? Meselenin bu tarafı yazar tarafından yeterince açıklanmaz ancak “beyaz lisan” halk ve seçkin kesim arasında, tam olarak kime hitap ettiği bilinmeyerek bir ara konumda varlığını sürdürür.

Fark edileceği gibi, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti şairleri açısından şiir için zaruri görülen unsurlar Millî Edebiyatçılar için sanata ve topluma yapılan en büyük kötülüklerden biri sayılmaktadır. Sanatta gayeleri birbirlerinden farklı olan bu şairler, doğal olarak, toplumla olan münasebetleri, dolayısıyla okur tasavvurları bakımından da büyük bir ayrılık içindedir. Biri, şiiri toplumu geliştirmek ve ona tercüman olmak yolunda bir hizmet telakki ederken, diğeri toplumun kendisini anlayabilecek kapasitede

ve duygudaşlıkta olan az sayıda ferdine hitap etmeyi sanatın doğası olarak görür. Sanatı toplumun ayağına götürmek Millî Edebiyatçılar için bir gayeyken bu durum Servet-i Fünûn şairleri için kabul edilemez. Genç Kalemler hareketinin mensupları konuşma dilini yazı diline yaklaştırmak isterken hedeflerinde “kitlesele okur” vardır; buna karşılık Servet-i Fünûn şairleri kendilerini kitleden soyutlamakta ve oldukça sınırlı bir okur kümesine hitap etmektedir.

Ömer Seyfettin’in şiirlerini değerlendirenler genellikle öyküleriyle şiirlerini ayırmaktadırlar. Öykülerindeki sanatsal düzeyin şiirlerinde yer almadığı kanısı hâkimdir. Ali Canip Yöntem ise onun bütün eserlerini kapsayan değerlendirmesinde şöyle der:

Ömer, sırf edebiyat adamı değildi; fikir adamıdır da... Onun için, onun eserleri tetkik olunurken telkin ve propaganda cihetleri de etüt edilmelidir. Ömer aynı zamanda propagandacı idi; mutlaka bir fikir aşılırdı. Hayat için, hayatın ateşi için, hayatın kudreti için ve inkılâpçılık için yazardı (Tansel, 1992: 71).

Burada Ali Canip’in altını çizdiği noktanın, Ömer Seyfettin’in eserlerinin topyekûn bir “propaganda” aracı olarak değerlendirilmesinin üzerinde durmak gereklidir. Şairin bu durumu bir nakısa olarak değerlendirmedeği anlaşılısa da sonradan gerek Ömer Seyfettin’e gerekse Millî Edebiyat’ın içinde yer alan pek çok şaire propaganda hatta “güdümlü edebiyat” cihetiyle ciddi eleştirilerin yöneltildiğini görürüz. Bu kısımda incelememize bu eleştirilerin en fazla yoğunlaştığı isimlerden biri olan Ziya Gökalp ile devam edeceğiz.

Hem Türkçülük ve hem de Millî Edebiyat akımının en aksiyoner isimlerinden biri de şair, sosyolog **Ziya Gökalp** (1876-1924)’tir. Bugün en çok bir ideolog olarak bilinen Gökalp, gerek şiirleri gerekse bilimsel çalışmalarında daima Türkçülük fikrinin savunusunu yapmış ve bu uğurda çaba sarf etmiştir. Bu yüzden Gökalp’i şair olmaktan ziyade bir fikir adamı olarak değerlendirenler hiç de az sayılmaz. Doğrusu onun şiirleri hep bir fikrin kitlelere anlatımını dolayısıyla okuru ikna etmeyi esas almıştır. Bu sebeple onun şairlik yönünü tamamen yok saymak mümkün olmasa da bilim adamı kimliğinin daima ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın eserleri arasında şiir türünde yazdıklarının hiç de azımsanmayacak bir yer tuttuğu da unutulmamalıdır. Şiirleri bir bakıma makale yoluyla ulaşamadığı geniş halk kesimine sesini duyurmak, onları

eğitmek için kullanır. Bu eğitimin içeriğinde ise ulusçuluk programı yatmaktadır. Yılmaz Daşcıoğlu'nun vurguladığı gibi, Ziya Gökalp ile “Batı’da XVIII. ve XIX. yüzyıl edebiyatlarının önemli işlevlerinden birisi olan uluslaşma sürecini oluşturmanın Türk edebiyatındaki (sadece temsilcisi değil) kurucusu ile karşı karşıya olduğumuz” (2011: 57) ortadadır.

Pek çok edebiyatçı gibi Ziya Gökalp de yazıya şiirle girmiş ve şiir anlayışında da geleneksel edebiyatın tesiri altında kalmıştır. II. Meşrutiyet öncesi şiirlerinde aruzu kullanan Gökalp, divan edebiyatının nazım şekillerine bağlı kalırken bir taraftan da o dönemin önemli şiir hareketlerinden Servet-i Fünûn edasına da sahiptir. Bunlar şairin külliyyatında *Dağınık Şiirler* adıyla yayımlanmıştır. Bununla beraber, Gökalp’in dile ve edebiyata bakışında çok geçmeden bir kırılma gerçekleşir. Gökalp’in şiir anlayışını ve dolayısıyla muhatap aldığı okur kesimini değiştirmeye başlaması *Köylü Şiirleri* ve *Şakî İbrahim Destanı* (1908) adını taşıyan eserleriyle olur:

Hece vezniyle yazdığı ve Oruç, Ezan, Namaz, Zekât, Bayram adlı Köylü Şiirleri’nde İslam akidelerinden de faydalanarak Türk köylüsünün ahlak ve fikirce yükseltmenin yollarını arıyordu. Aynı sıralarda yayımladığı Şakî İbrahim Destanı’nda, işlediği fikirlerin zenginleştiği, köylü yanında daha geniş kitleyi de ele aldığı görülür (Tansel, 1989: XV).

1909 senesinde *Peyman* adlı haftalık gazetede yayımladığı manzumelerde de memleket hayatını konu edinen şair, 1911 yılında basılan “Turan” adlı şiirleriyle Türklük ve Osmanlılık hakkındaki fikirlerini de değiştiriyor, ırk ve kan birliğini esas alan düşüncelerini şiirlerinde de işlemeye başlıyordu. Böylece şiir, Ziya Gökalp için toplumsal ve siyasi konuların ele alındığı bir mecra hatta bir tür propaganda merkezi olmaya başlamıştı. Fevziye Abdullah Tansel, onun “Turan”dan sonra yazdıklarıyla *Türkçülüğün Esasları*’nda dile getirdiği görüşlerin bir tür propagandasını yaptığını ileri sürer:

Turan adlı şiirinden sonra gençler için yazdığı Kızılelma, çocuklar için yazdığı Alageyik’te, bu mefkûreyi sembolik bir hikâyesiyle anlatan Gökalp, Altın Yurt, Altın Destan, Millet, Meşhede Doğru, Akkurum adlı şiirlerinde aynı ideali terennüm eder. [...] Şiirlerinin mühim kısmını, Türkiye’yi hars ve medeniyet bakımından yükseltme gayesi ile yazmıştır;

bunlarda ileri sürdüğü fikirler, makalelerinde de üzerinde durduğu meselelerdir (Tansel, 1989: XXIII).

Gökalp, bir bilim adamı titizliğiyle hayatı boyunca üzerinde zihin yordduğu pek çok toplumsal meseleyi şiirlerinde de dile getirmiştir denebilir. Kadın hukuku, hukuk ve din ilişkisi, halk-münevver ayrımı, medeniyet, memleketin kalkınması, çocukların yetiştirilme tarzı vb. konuları o şiirlerinde de sıkça konu etmiştir. Meselenin “propaganda” ve “güdümlü edebiyat” boyutunu geniş olarak ele almadan önce şunu söylemek gerekir ki, bu durum, onun eserlerine ister istemez didaktik bir yön kazandırmaktaydı. Böylece lirizmden uzak düşen Gökalp, yoğun bir şekilde vatani konuları ele alan kahramanlık şiirleriyle epik-romantik bir şiir dili kurar. Bunlarla şair, toplumu, içinde bulunulan zor günlerde bilinçlendirmek ve ayağa kaldırmak maksadını taşımaktadır.

Mehmet Emin Yurdakul ve Ömer Seyfettin gibi Ziya Gökalp da destanlardan, halk hikâyelerinden sık sık yararlanmıştı. Milletine aşılacak istediği düşünceleri en çarpıcı biçimde duyurabileceği her türlü menkıbe, anekdot, masal vs. onun şiiri için bir malzeme olabilmiştir. Ancak onun asıl ayırıcı vasfı ve “millî şair” olarak anılmasına sebep olan tarafı kullandığı dil idi. O, dilde sadeleşmenin ve kitabî dilden (yazı dili) kurtularak yaşayan Türkçeyi, arkadaşı Ömer Seyfettin’in konuştuğumuz dil/İstanbul Türkçesi dediği dili şiire yerleştirebilmek gayesindeydi. Fevziye Abdullah Tansel, Gökalp’in “Turan” adlı şiirini neşrettikten sonra yabancı kelime ve kaideleri hiç kullanmadığını, bunların yerine ise “eski eserlerde ve halk dilinde bulunan Türkçe kelime ve tabirleri canlandırdığını” (1989: XXXI) vurgular. Şairin Dede Korkut hikâyelerinden faydalanarak Azrail yerine “Ölüm Beği” tabirini kullanması buna bir örnek olarak gösterilebilir.

Dil konusunda, Ziya Gökalp’in 1916 tarihli “Lisan” isimli manzumesi hem “Yeni Lisan” hareketinin hem de Millî Edebiyat’ın oluşumunun çok önemli bir belgesidir:

Güzel dil Türkçe bize

Başka dil gece bize

İstanbul konuşması

En saf, en ince bize

Lisanda sayılır öz

Herkesin bildiği söz

Manası anlaşılan

Lügate atmadan göz (Filizok, 2005: 270)

Bunun gibi dizeler onun dilde sadeleşme fikrinin en açık dile getirildiği dizelerdir. Burada Ömer Seyfettin'in de ısrarla üzerinde durduğu İstanbul Türkçesinin öne çıkarıldığını görmekteyiz. Bu, sade ve külfetsiz bir konuşma dilidir ve buradan söz konusu şairlerin aslında okura daha kolay bir şekilde ulaşmayı amaçladığı ortadadır.

Gökalp, Türkiye'de iki farklı dil kullanıldığını ileri sürer. Bunlardan biri sadece yazıda olan fakat konuşulmayan Osmanlı Türkçesi diğeri ise konuşulduğu halde yazılmayan konuşma dili yani İstanbul Türkçesidir. Gökalp de tıpkı Ömer Seyfettin gibi özellikle "İstanbul hanımlarının" konuşma dilinin yazıda da hâkim kılınmasını ister. Bu dilde sözcükler yabancı ve Türkçe olmak üzere bazılarınca sanıldığı gibi kesin bir ayrıma tabi tutulmaz, halkın söz varlığına girmiş bütün yabancı sözcükler Türkçeleşmiş sayılır.

Agâh Sırrı Levend, Ziya Gökalp'in bu görüşünün gerçekleşmiş olduğunu ve bugün de uygulandığını savunur.⁴² Levend'in dikkati önemlidir zira sadeleşme hareketi Türkçede yeni bir dönem başlatmış, buna ayak uyduranlar halkın gerçek dilini bularak geniş bir okur kesimine ulaşmışlardır. Yahya Kemal Beyatlı bunun en tipik örneği olarak kabul edilebilir. Gökalp gibi Millî Edebiyatçılar bu dili savunmakla önemli bir çığır açmış oluyorlardı. Fakat işin sanat yönünün eksik kalması ve fikrin öne çıkması bu şairlerin yakaladığı çok önemli bir avantajı yeterince değerlendirememesi sonucunu doğurmuştur. Oysa aynı noktadan hareket eden Yahya Kemal Beyatlı ve Faruk Nafiz Çamlıbel gibi şairler ise sanatı ideolojiye bağımlı kılmayarak daha kalıcı ve saf şiire ulaşabilmişlerdir. Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul ve Ömer Seyfettin okura bir ideali aşılama fikrini ön planda tutarak şiirin estetik yönünü ihmal etmiş, sanatı ideolojiye hizmet etmek maksadıyla kullanmışlardır.

Şiirde her zaman salt duygunun değil düşüncenin de çeşitli biçimlerde görünür olduğu gerçeği inkâr edilemez. Bunun yanında düşünceyi inceltilmemiş, yoğrulmamış bir şekilde okura sunmakla şiirin kendine has yapı ve ahengi içinde eriterek vermek arasında bir fark olsa gerektir. Gökalp ve arkadaşları bu konuda genellikle ilk grup içerisinde yer almaktadırlar. Buna karşılık Türk şiirini modernleştirmek bakımından çok

⁴² Bkz. Agâh Sırrı Levend. *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Dil Derneği Yayınları, 2010.

daha ileri boyutta bir işlev yüklenen Yahya kemal, Necip Fazıl gibi şairlerse, ileride göreceğimiz gibi, düşüncenin inceltilmiş halini sunmak konusunda daha mahirdirler. Bir bakıma ideolojinin estetize edilmiş hali diyebileceğimiz bu durum onların sanatçı kudretinin diğerlerine nazaran daha fazla olmasıyla da ilişkilidir elbette.

Gökalp'in şiiri de arkadaşlarında olduğu gibi, sanatın değil, sanat yoluyla fikirleri yaymanın bir aracıdır. O, *Yeni Hayat* kitabının ön sözünde dile getirdikleriyle şiiri, bir fikrin veya idealin telkini olarak gördüğünü beyan eder: “Şuur devrinde şiir susar, şiir devrinde şuur seyirci kalır. İçinde bulunduğumuz zaman, galiba birinci devreye aittir. [...] halk terbiyesinde de bazı fikirlerin vezin kisvesinde arz edilmesi fena mı olur?” (Tansel, 1989: XXXIII). Burada Gökalp'in idealizminin şiirdeki yansımaları görmekteyiz: Edebiyatı yüksek sınıflara değil halka dönük olarak icra etmek. *Türkçülüğün Esasları*'nda o, yüksek tabaka ya da aydın denilen kimselerin iki sebepten halka doğru gitmesi gerektiğini söyler: “Halktan millî kültür terbiyesi almak ve halka medeniyet götürmek için...” (1976: 47). Halkın yaşam biçimi, gelenek ve göreneklere, kısacası bütün bir kültürünü asıl kıstas olarak belirleyen Gökalp, şiirlerinde ve yazılarında her zaman bu ölçü doğrultusunda hareket etmiştir denebilir.

Gökalp'in “Sanat” adlı şiiri hem millî kaynaklara hem de okur olarak halka doğru yönelişin bir başka kayda değer belgesi sayılabilir. Bu uzun şiirin özellikle şu dizeleri şairin muhatabı konusunda dikkate değerdir:

*Aruz sizin olsun hece bizimdir
Halkın söylediği Türkçe bizimdir
“Leyl” sizin “şeb” sizin “gece” bizimdir
Değildir bir mana üç ada muhtaç.*

.....

*Halk bir viran kale, duvarı siyah,
Giren de peşiman girmeyen de ah
Duyarız biz ona hürmet, siz ikrah
Size dert veren şey bize bir felah*

*Ey şair Parnasse'tan çık, gel Ortaç'a;
Baudelaire'i, Verlaine'i kesme haraca
Sen kendi gücünle tırman yamaca
Bu yükseliş belki olur miraç (Tansel, 1977: 112)*

Görüleceği gibi, bu manzumesinde Gökalp, halkın gündelik dilinde yaşayan Türkçeye itibar etmenin önemini vurgularken, ona yabancı kalanlarınsa yanlış bir yol tuttuğunu söyler. Halk, her ne kadar yokluk ve sıkıntılarıyla kişiye dert verse de şair ona hürmet etmekte ve o derdin de kendisine ferahlık verdiğini görmektedir. Kâzım Yetiş, bu şiirde halkın konuştuğu Türkçenin öne çıkmasına vurgu yapar ve bu durumun “Mehmet Emin ve Ömer Seyfettin’de de dikkat çeken ve üzerinde birleşilen bir husus” (2007:104) olduğunu dile getirir. Biraz yukarıda vurguladığımız gibi bu, “Beyaz lisan” anlayışının bir sonucudur.

Öte yandan söz konusu şiir, Gökalp’in muhatap aldığı okurun aslında tam olarak vücut bulmamış, bir yönüyle muhayyel bir okur olduğunu da göstermektedir. Evet, halkın konuştuğu Türkçe esas alınır fakat o halk henüz yeterince tanınmamakta, bir okur olarak net bir portresi çizilememektedir. Mehmet Emin’in şiirinde gözlemlediğimiz köylü ve şehirli okur arasında kararsız kalma durumu Gökalp’te de dikkati çeker: Şairin fikirlerini yaymak, bir bakıma politize etmek istediği okur topluluğu aydınlar mıdır yoksa halk mı? Şiirde halk “bir viran kale” olarak tanımlanmakta ve ona şair tarafından hürmet duyulduğu söylenmektedir. Siyah diye nitelenmesi bu halkın yoksulluğunu ve yeterince tanınmadığını göstermektedir. Bu halkı oluşturan her bir fert geliştirilmeli, yeni ve millî ideolojiye ısıdırılmalıdır. Ancak Gökalp’in bu fikirleri dile getirdiği bu ve benzeri şiirlerin birçoğu ise halka değil okumuş, aydın kesime yöneliktir. Bu kesim “millî” davranmaya ikna edilmeye çalışılırken o millî düşüncenin dayanak noktası olan halk ise şaire “bir viran kale” gibi yıkık dökük bir görüntü sunar.

Gökalp’in şiirlerinde muhatap alınan okurun kim olduğu sorusuna yalnızca “halk” veya “avam” şeklinde cevap verebilmek mümkün değildir. Gerçekte şair, geniş bir Anadolu okur kitlesine birtakım fikirleri aşılarken asıl uyarı ve hatırlatmalarını ise “Ey şair” vb. çeşitli hitaplar yoluyla kendi çevresindeki okur kesimine yani aydın tabakaya yapar. Şaban Sağlık, Gökalp’in muhatabını “Lisan” şiiri üzerinden tartışırken bu duruma dikkat çeker:

Ziya Gökalp, “Lisan” adlı şiirinde birinci çoğul şahıs, yani “Biz” olarak konuşur. Bu biz, Türk milletidir. Zaman zaman da bu “biz”, “Sen” şeklinde ikinci tekil şahsa seslenir ki, onlar da “aydınlar” olsa gerek. Şiirde hâkim olan söylem, “biz”in “sen”e emir ya da rica kipiyle direktif vermesi şeklindedir. Halk (Türk milleti) kendi aydınına, neyi nasıl yapacağı anlamında direktif verir. Bu da Ziya Gökalp’in ütopyik tavrına

uygundur. Çünkü Gökalp'e göre aydın halkın emrinde olmalıdır. Yani halk efendi, aydın ise hizmetçi gibidir (2011: 278).

Sadece “Lisan”da değil, yukarıda bir bölümünü alıntıladığımız “Sanat”ta⁴³ da tıpkı “Lisan” şiirinde olduğu gibi, şairin muhatabı birer “okur” olarak aydınlar ve en çok da diğer şairlerdir. *Ey şair Parnasse'tan çık, gel Ortaç'a; /Baudelaire'i, Verlaine'i kesme haraca* dizeleriyle şiirdeki anlatıcının bilhassa Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti şairlerini kastettiği açıktır. Bu “şair-okur”lara, kendi öz kaynaklarından yararlanmaları, Batılı şair ve akımları takip etmek ve onlar gibi yazmaktan vazgeçmeleri için çağrıda bulunulur.

Gökalp'in “şair-okur”lara seslendiği bir başka şiiri “Asker ile Şair” adını taşır. Millî mücadele içinde şair ile askerın vatan için yaptıklarını karşılaştıran Gökalp, şairleri askerdeki manevi kudret ve bilince sahip olmamakla eleştirir. Cephede kanını akıtan askere karşılık şairler de hiç değilse kalemiyle onlara destek olmalıdır:

*Şair odur, senin yazın hep nesir
Uyuyan sen, odur sezen ve duyan
Şair odur, çünkü onun kalemi
Uyurken de düşmez asla elinden*

.....

*O orada senin için kanını
Seve seve akıtırken, ey şair
Sen ne için ona birkaç anını
Vakfederek yazmıyorsun bir şiir* (Sağlık, 2011: 285)

Burada “sen” ve “ey şair” hitabıyla seslenilen kişi tabii ki tekil olmayıp genel bir şairler topluluğunu ama özellikle vatan savunmasına kayıtsız kalan şairleri işaret etmektedir. Önceki bölümde Namık Kemal'in Hamit ve Ekrem'e mektuplar yazarak onlardan vatan için şiir yazmalarını istediğinden söz etmiştik. Namık Kemal, vatanın içinde bulunduğu durum sebebiyle bireysel tarzda, içe dönük şiirler yazılmasını tasvip etmeyerek, halefi şairlerden askerî mücadeleye yarar sağlayacak eserler kaleme almasını duygulu ve yüceltici sözlerle talep etmekteydi. Benzer durum Ziya Gökalp'te de karşımıza çıkmaktadır ancak bu kez şair bu talebini kişisel mektuplarında değil de bütün okurlarına açık bir şekilde, şiirlerinde ele alır. Onun muhatabı bir anlamda millî konulara “duyarsız” şairlerdir ki onların ikna edilmesinin vatan için büyük bir kazanım olacağına şüphe yoktur.

⁴³ Bu şiir daha önceki baskılarda “Ortaç” adıyla yayımlanmıştır.

Ziya Gökalp'in aydınlara hitaben yazmış olduğu en dikkat çekici şiirlerden biri de "Deha"dır. Bunda Türklüğü dolayısıyla "millet" kavramını öne çıkaran şair, "okumuşlar" dediği aydın kesime milletten çok şey öğrenmesi gerektiğini söyler:

Okumuşlar, bırakınız gururu

Millî harsı öğreniniz milletten

O vicdandır, sizse onun şuuru

Köksüz şuur uzak değil cinnetten (Sağlık, 2011: 282)

Açıkça bir "millî" dil ve edebiyat oluşturmak isteyen Gökalp, muhatap aldığı "şair-okur"ları bu konuda ikna etmek amacı güder. Dolayısıyla burada bir "poetika"dan çok "politika"dan söz etmek daha doğru olur. Zira Ziya Gökalp'in şiirde ve edebiyatın genelinde en belirgin kaygısı topluma yön vermektir. O yüzden sanat ve estetik endişesi, her zaman ideolojinin bir adım gerisinde kalır. Şairin *Yeni Hayat* kitabına yazdığı epigraf, onun şiirde yapmak istediklerini ve okura hangi amaçla yaklaştığını açıkça göstermektedir: "Çocuk terbiyesinde birtakım dersler oyun tarzında verilir; bunun gibi, halk terbiyesinde de bazı fikirlerin vezin kisvesinde arz edilmesi fena mı olur?" (1989: 97). Gökalp, şiir yoluyla halkı terbiye etmek, onu eğitmek istemektedir. Sanat, topluma hizmet etmek ve ona yarar sağlamak için bir araç konumundadır.

Gökalp'in iddiasını sunarken çocuklara bazı şeylerin oyun yoluyla öğretilmesi örneğini yalnızca bir benzetmeden ibaret görmemek gerekir. Zira onun dil açısından son derece basit yazılmış olan eserlerinin bir kısmı ise okur olarak özellikle çocuklara yöneliktir: "Kurt ile Ayı", "Asker Duası", "İlahi", "Yeşil Boncuk", "Küçük Tomris", vb.. bu tarz şiirlerinden bazılarıdır. Aslında bunları şiir olarak değerlendirmek doğru olmaz çünkü hemen hepsi şiirden ziyade manzume veya fabl olarak bilinmekte ve de okunmakta idi. Gökalp'in bu eserleri doğrudan çocukları muhatap alan didaktik karakterli şiirler olarak değerlendirilmelidir. Böylece o da çocuk ve genç okurları dikkate alan, onlara yönelik yazmayı önemseyen şairler grubunda yer alır.

Gökalp'in "poetika"sının "politika"dan bağımsız olmadığını söyledik. Bu politikanın özünü ise birazdan göreceğimiz "millî-romantik" hülya belirlemektedir. Gökalp'in "Turan" idealiyle şekillenen ve ütöpik bir karakter arz eden bu romantizm onun bütün metinlerinin ruhuna sinmiştir denebilir. Şair, genç -yaşlı, okumuş-cahil, aydın-avam kim varsa onları elinden geldiğince bu idealin bir parçası yapmaya davet eder. Böylece şiir, okuru etkilemeye ve bilinçlendirmeye dönük bir propaganda aracı haline gelir.

Gökalp'in gerek şiirleri gerekse *Türkçülüğün Esasları*'nda da dile getirdiği tekliflerle oluşturulması planlanan millî dil için esas ölçü "halk" ve halkın kullandığı "yaşayan Türkçe" olmaktadır. Coğrafi ve siyasi olarak Türklük dışındaki unsurlardan uzaklaşan Osmanlı'da millî politikanın edebiyat sahasındaki uygulamaları Anadolu'nun öz Türkçe kaynaklarına gitmek suretiyle yürütülmeye çalışılmaktadır. Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*'nda şöyle söyler: "Türk edebiyatı halkın darbı meselleriyle bilmecelerinden, halk masallarıyla halk koşmalarından, destanlardan, halk cenknameleriyle menkıbelerinden, tekkelerin ilahileriyle nefeslerinden, halkın nekreguyane fıkralarından ve halk temasından ibarettir" (1976: 35).

Ziya Gökalp'in şiirlerinin "saf şiir" niteliğinden uzak olduğu genellikle dile getirilen bir tespittir. Aslında bunun gerekçesi uzun uzun tartışmaya mahal vermeyecek denli açıktır. Tanzimat'la başlayan ve bizim ilk bölümde çokça üzerinde durduğumuz "şiiri araştırmaya" yönelimi önce Recaizade ve Hamit'le, ardından Servet-i Fünun şairleriyle ciddi bir kesintiye uğramışsa da toplumsal, siyasi ve kültürel etkenlerle dilde sadelik ve milliyetçilik akımının güçlü bir şekilde kök salması bu yönelimi tekrar şiirin gündemine sokmuştur. II. Meşrutiyet senelerinde gazete ve nesir türleriyle beraber şiir de sade bir dille yazılmaya başlanmış ve artık bu eğilimin dışında konumlanan şairler gözden düşer hâle gelmişlerdir. Hamit ve Cenab gibi kendi özerk şiirini korumaya önem veren ferdî karakterli şairlerin bile zaman zaman bu akıma kapılmaktan kendilerini alamadıkları görülür.

Öte yandan yine aynı dönemde şiire "saf şiir" açısından bakıldığında elde ne kaldığı sorusuyla pek ilgilenilmemekteydi. Tebliği ve kitlelere yön verme kaygısı estetik endişenin öylesine önüne geçmişti ki şiirin sanat boyutunu konuşmak bile lüks sayılmaktaydı. Lirik söyleyiş yerini çoğu zaman didaktik ve hamasi söyleyişe terk etmiş ve bununla halka ulaşılsa da şiir, nitelik yönüyle epeyce aşağılara çekilmişti. Gökalp'in bu noktadaki rolü ve konumunu F. Abdullah Tansel şöyle yorumlar:

Şahsi mevzularda, aile hayatına ilişik olanlar dışında eser vermemesi, şahsi aşklarını ifade eden şiirleri bulunmaması bakımından Mehmet Akif ve Mehmet Emin'e benzeyen Gökalp'i, onlardan ayıran yanı, yalnız mütefekkir değil, bir sosyolog ve filosof olmasıdır. Gökalp, içtimai eserlerinde, makalelerinde ileri sürdüğü fikirlerini, nazariyelerini daha geniş bir kitleye, daha çekici, ahenkli bir ifadeyle ve kolaylıkla

anlatabilmek için şiiri vasıta olarak kullanan idealist bir şairimizdir (1989: XXXIV).

Bu satırlarda öne çıkan anahtar kelimeler bellidir: kitle, kolaylık ve vasıta. Gökalp'in şiirlerinin büyük bölümü, sistemli düşünce ürünlerinin halka aşılması için şiir formunda ifade edilmiş şeklidir denebilir. Söz gelimi, "Küçük Hemşire", "Kadın", "Ev Kadını", "Meslek Kadını", "Aile", "Mektepli Hanım Kızların Marşı" vb. kadının toplumsal konumunu sorgulayan ve bu yönde bir bilinç uyandırma amaçlı yazılmış şiirlere aittir. Yine benzer şekilde, o "Esnaf Destanı" ve "Köy" adlı manzumelerinde, "bu sınıfların fikirce ve hayat seviyesi bakımından yükseltilmesi için" (Tansel, 1989: XXV) yazar.

Gelgelelim, pek çok Millî Edebiyat şairinde görülen durum Ziya Gökalp'te de göze çarpmaktadır. O, her ne kadar köy ve taşraya yönelmiş olsa da gerçekte köyü ve köylüyü çok az tanımaktadır. Köy, tıpkı Cahit Külebi'nin şiirindeki gibi gidilip görülmeyen ama varlığı bilinen, uzaktan uzağa terennüm edilen ve elbette romantize edilen bir yerdir. Böyle olunca mekân olarak köy ve okur olarak köylü de muhayyel bir karakter taşır, kimliği tam olarak bilinmez. Yine de köye ve Anadolu'ya yönelme çabası en azından onun varlığını hatırlatmak bakımından büsbütün küçümsenemeyecek bir çabadır.

Bir bütün olarak bakıldığında *Kızılalma* ve *Yeni Hayat*, Gökalp'in makalelerinde dile getirdiği fikirlerin basitleştirilerek şiir formunda okura sunulduğu kitaplardır. Bunlarda ideolojik unsurlara sık sık müracat edilir ve okurda duygusal olduğu kadar ideolojik planda bir hareketlenme amaçlanır. *Kızılalma*'daki şiirler okuru coşkuya sevk ederek millî kimlik uyandırmak amacı taşırken aynı amaç *Yeni Hayat*'ta daha sakin ve bilgece bir söylemle elde edilmeye çalışılır. Ancak her ikisinde de okura tıpkı Namık Kemal'de olduğu gibi öğretmen edasıyla yaklaşan bir şair duruşu öne çıkmaktadır. Bu noktada, Gökalp'in *Yeni Hayat* kitabının ön sözünde dile getirdiği ve yukarıda da yer verdiğimiz görüşler son derece anlamlıdır. Şuur devrinde şiirin geri planda kaldığını söyleyen Gökalp, öte yandan şiirin "şuurlu müteşairler" eline geçtiğini söyleyerek mevcut edebî ortamı özetler. Gökalp'in bu satırlarda kendisini de dâhil ettiği "müteşair" şairler gurubu belli ki şiiri bir ders programının aracı olarak gören, estetik endişesi geri planda "öğretmen şair"lerden oluşmaktadır. Kısacası şiir, kitlelere yön vermek ve onu eğitmek isteyen fikir adamının elinde estetik bir uğraştan çok araç konumundadır.

Orhan Okay da Gökalp'in şair olmaktan çok fikir adamı olduğunu ve bu yüzden "şairleri[nin] de estetik endişeden çok uzak ve tamamıyla ideolojik manzumeler" (2015: 69) olduğunu söyler. Okay ayrıca, Gökalp'in birçok şiirinde *Türkçülüğün Esasları*'nda programlaştırdığı ideolojisini daha basit dille gençlere aşılamaya çalıştığını ileri sürer. Bu görüşler, Gökalp'in şiirlerini kaleme alırken hedeflediği okur kitlesinin daha çok gençler ve çocuklardan oluştuğu kanısını güçlendirmektedir. Bir fikri yaymanın ve uzun soluklu olmasını sağlamanın en geçerli yolu genç nesilleri etkilemek ve o davaya inandırabilmek olsa gerektir. Bu yüzden Gökalp de şiirlerinde "şair-okur"ların ve aydınların dışında genç neslin okurlarını da hedef belleyerek onları politize etmeye çalışır. Aşağıdaki dörtlük bu maksadın en açık örneklerinden biridir:

*Kardeşlerim! Niçin çekelim bu sefaleti,
Hürriyet olmasın mı bizim de penahımız?
Hakk'ın yetişmiyor mu kitab-ı adaleti,
Olsun bizim de nur-ı Huda padişahımız*

Ziya Gökalp'in şiirlerine topyekûn bakıldığında modern estetiğin gereklerinden biri olarak kabul edilen lirizmin ya çok zayıf ya da hiç olmadığı fark edilecektir. Onun şiir sanatını daha ziyade bir "dava aracı" olarak benimsemiş olduğu görülür. Bu sebeple, lirizm bu şiirlerde çok geridedir. Behçet Necatigil, Ziya Gökalp'in şiirinde gizli bir lirizmden söz edilebilirse de bu şiirlerin "çokluk, bir tekniğe düzyazı içeriğini yerleştirmek sınırını aşmadığı için asıl büyük şiirin gereği olan boyut ve derinlikten, sonraki zamanları da kapsama gücünden yoksun" (1974: 294) olduğunu belirtir.

Doğrusu Gökalp'in eserlerinde lirizme zaman zaman bir yakınlık görülse de onun ideolojiyi önceleyen şiirsel tavrı bu yakınlığı büsbütün rafa kaldırmıştır denebilir. Bu bakımdan, Gökalp'in de kendisini tıpkı Namık Kemal, Tefik Fikret veya Mehmet Emin gibi ideolojinin emrinde şiir yazan şairler silsilesine dâhil etmesi konumunun farkında olduğunun bir işareti sayılmalıdır. Gökalp, edebiyatı toplumsal ve siyasi bir projenin halka ve aydınlar benimsenmesinde en verimli araçlardan biri olarak görmekte ve şiire de bu perspektifle yaklaşmaktadır. Ziya Gökalp'e söz konusu projenin temelini oluşturan uluslaşma bağlamında ileride tekrar değineceğiz.

Bu noktada, söz konusu şairlere propaganda ve millî romantizm bağlamında tekrar dönmek üzere Millî Edebiyat'ın bir başka temsilcisi **Ali Canip Yöntem'in** (1887-1967) okurla ilişkisine bakacağız. Ali Canip Yöntem, Millî Edebiyat şairleri içerisinde dil ve sanat konusundaki bazı fikirleriyle diğerlerinden ayırabileceğimiz niteliklere sahiptir.

Bugüne intikal eden şiirleri Gökalp ve Mehmet Emin'den de az olmasına rağmen o, edebiyatın sanat boyutunun bütün bütüne ihmal edilmesine razı değildir. Bir yazısında şöyle söyler: “Şuradan hülasa olarak söyleyeyim ki halka doğru edebiyat demek, edebiyatı halkın idraki için aşağı bir seviyeye indirmek değil, mevzuundan bünyesine kadar her şeyi halkın ruhunda yaşayan Türk ruhiyat ve lisanından alarak yüksek bir edebiyat meydana çıkarmak demektir” (Aktaran: Ercilasun, 2011: 116).

Öte yandan, şair bununla da kalmayarak bir yazısında açıkça “yüksek sanat”ı savunur ve diğer millî şairlerin de bu düşüncede olduğunu ileri sürer. Ali Canip'e göre, arkadaşlarının içinde “Sanat faide içindir” diyecek kadar dar düşünceli kimse yoktur ve hepsi de sanat perisinin istiklalini müdafaa eden gençler ve anane bilmez ruhlardır: “Pekiyi bilirler ki bir şiirin sihrini, ulviyetini otuz milyon halk takdir edemez. Sanat şimdiye kadar aristokrat, asil yaşamış ve şimdiden sonra da yine öyle yaşayacaktır. Onun en hakiki gayesinin de bedî bir haz olduğunu kimseden öğrenmek ihtiyacında değildirler” (Aktaran: Ercilasun, 2011: 106).

Ali Canip bu satırlarda Millî Edebiyat şairlerinin avama dönük ve sanatı ikinci plana atan bir anlayışla yazdığı eleştirilerine cevap vermektedir. Ancak onun bu konuda oldukça zorlama bir savunuya giriştiği gözden kaçmamaktadır. Nitekim kısa bir süre sonra da kendisi de “arkadaşlarım” dediği şairlerden biri olan Mehmet Emin'i tam da bu açıdan küçümseyecektir: “Eğer millî bir edebiyat bizce yalnız şeklen teceddüde olsaydı, Türkçe Şiirler sahibi Emin Bey'in eserlerini kozmopolit değil, en büyük Türk şiirleri diye iddia ederdik” (Aktaran: Ercilasun, 2011: 107).

Burada paradoksal bir durum dikkat çekmektedir: Ali Canip, yüksek bir sanat zevkini, “avam”a değil “has okur”a hitap etmeyi önemli addederken bir yandan da edebiyatı sosyal fayda ekseninde değerlendirmektedir. Bu durum, şiir izlerçevesinin gerçekte kim olması gerektiği sorusunu askıda bırakmaktadır. Aslında sadece ona özgü olmayan, dilde sadeleşme ve Yeni Lisan hareketiyle ortaya çıkan şairlerin pek çoğunda Millî Edebiyat'ı bir toplum projesi olarak gören anlayış egemendir. Millî kimlik, Türklük, Türkçe yazmak gibi olgular etrafında yeni temelleri atılan bir toplumun üzerinde duracağı ilkeler bir anlamda dil ve edebiyat yoluyla halka aşılarmaktaydı. Bu noktada, has edebiyatı savunan Ali Canip'in sosyal fayda prensibinden neden bir türlü vazgeçemediği sorusunun cevabı da belirginlik kazanmaktadır. Ali Canip, “Bizce Türklük laik=laique bir idealdir ki yenilik tabirinin hemen müradıdır” (Ercilasun, 2011: 109) diyerek söz konusu ilkelerden belki de en belirleyici olanını gündeme

getirir: “sekülerlik” (“laicism”). Millî Edebiyat kadrosu ve daha ziyade Ziya Gökalp özelinde ve onların devamı sayılan Birinci Hece kuşağı bağlamında bu konuyu biraz daha ayrıntılı incelemeyi yararlı görüyoruz.

Aslında yalnızca Ali Canip’te bu kadar açık ve net bir ifadeyle dile getirilmiş olsa da Millî Edebiyat şairlerinin neredeyse tümünde ümmet anlayışından millet anlayışına geçiş sebebiyle seküler bir eğilimin varlığından söz edilebilir. Sadık K. Tural, milliyetçilik hareketlerinin kaynağında üç ayrı düşüncenin etkili olduğunu savunur: “1. Millî birlik 2. Bağımsızlık 3. Dinin birleştiriciliği yerine tarihî ve diğer sosyo-kültürel belirleyicilere bağlanan bütünleşme arzusu” (1992: 479).

Ziya Gökalp de dilde sadeleşme meselesini bir taraftan dinî terminolojinin terk edilişi, en azından geri plana itilmesi, bir tür sekülerleşmenin başlangıcı olarak görme eğilimindedir. Osmanlı’da Türkçenin sadeleşmesi meselesi etrafında çıkan tartışmaların geçmişine bakıldığında 1890’lı yıllara kadar uzandığı görülmektedir. Bu tarihten itibaren 1900’lü yılların başlarında ve II. Meşrutiyet döneminde büyük ölçüde yerleşecek olan sadeleşme eğiliminin arkasında ne denli güçlü bir siyasi etkinin yer aldığını görmek gerekir. Özgür TÜRESAY, şöyle açıklıyor:

Sadeleştirme artık, bir ulus yaratma yönündeki düşünsel çabaların, vazgeçilmez kimlik siyasetinin temel aracı olarak tahayyül edilmektedir. Bu kertede, söz konusu olan yazı dilinin sadeleştirilmesi değil Osmanlıcanın yüzlerce yıllık birikiminden, başka bir deyişle Arap ve İran kökenli kültürel zenginliğinden arındırılıp Türkleştirilmesidir (2009: 33).

Bu, bir anlamda “fazlalıklardan kurtularak” Türklüğün özüne dönüş hareketinin en önemli itici gücü dildir demek abartı olmamalıdır. Sade bir dille inşa edilen edebî metinlerin okura yani halka ulaşmasıyla ümmet toplumundan ulusçu Türk devletine geçişin kolaylaştırılması öngörülmektedir. Şaban Sağlık, konuyla ilgili makalesinde Millî Edebiyat şairlerinin poetik tavır olarak halkı esas aldığı ve onu, edebî eserler aracılığıyla ulus/millî kültürün aşılacağı bir kitle olarak gördüğü ana fikri üzerinde durur: “Politik yönü ağır basan edebiyat teorilerinden biri de Millî Edebiyat’tır. Millî Edebiyat, kavramdaki ‘millî’ sıfatından da anlaşılacağı gibi, milleti anlatan ve tanıtan hatta ona millî kimliğini hatırlatan; yerine göre millî kimlik inşa eden bir edebiyat anlayışıdır” (2011: 257). Ziya Gökalp işte bu anlayışı hem ilmî hem de poetik bir kavrayışla sistemleştirmeye çalışanlar arasında en başta gelen isimlerden biridir.

Şaban Sağlık, aynı makalenin devamında “Onun asıl derdi bir Türk kimliği inşa etmektir” (273) dediği Ziya Gökalp’in, Osmanlı’nın sosyal ve hukuki anlamda Türklük bilincini körelttiğini iddia ederek Turancılık “ütopyası”na kaydığını ileri sürer. Yukarıda değindiğimiz sekülerleşme eğilimini de yansıtan bu ütopyayı doğrudan bulabileceğimiz eserlerinden biri *Türkçülüğün Esasları* ise diğeri, şiir formunda yazılmış olması sebebiyle bizi daha fazla alakadar eden, *Yeni Hayat*’tır. “Şair bu kitaptaki şiirlerinde ütopyayı adeta ‘yeni hayat’ sözüyle karşılar ve söz konusu ettiği yeni hayatın bütün unsurlarını manzumeler şeklinde anlatır” (275). Gerçekten de gerek bu kitabında gerekse şairin diğer kitaplarındaki şiirlerinde parça parça da olsa sekülerleşme bir kimlik modeli inşasının dile getirildiğini görmekteyiz.

Gökalp’in *Yeni Hayat*’ta yer alan “Vatan” şiirine bakıldığında, idealize edilen bir “milli okur”a ezanın ve Kur’an-ı Kerim’in Türkçeleştirilmesinin gerekliliğinin anlatıldığı görülür:

*Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur,
Köylü anlar manasını namazdaki duânın.
Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kur’ân okunur.
Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Hüda’nın.
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!* (1989: 86)

Son derece basit bir dille anlatılan bu fikirler, bir taraftan alttan alta da olsa devletin laikleşmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Erol Köroğlu, bu kitapta sayıca en fazla din grubundaki şiirlerin yer aldığını belirterek bunda devletin yeni reformist planlarının yansımalarını görür:

İttihatçılar bu dönemde yavaş yavaş dinin devlet tarafından denetim altına alındığı bir laiklik siyasasını uygulamaya koymaya çalışmaktadırlar. Cumhuriyet Türkiye’sinde tamamlanacak bu projenin ana yörüngesi, Gökalp’in dinle ilgili şiirlerinde geliştirilir. Örneğin kitabın birinci şiiri olan “Din”de sevgiye dayalı bir iman vurgulanır. Bu bir vülgarizasyondur; toplumsal hayatı düzenleyici kurallara sahip bir kurum olarak din, bir duyguya indirgenmektedir (2010: 280)

Köroğlu’nun bu dikkatinden yola çıkarak denebilir ki, Ziya Gökalp fikir yazılarıyla olduğu kadar hatta onlardan da fazla olarak, şiirlerindeki ideolojik söylemle gerek aydınları gerekse kitleleri seküler bir kamusal hayata ısındırmayı amaçlamaktadır. *Yeni*

Hayat, bu düşüncenin en yoğun biçimde dile getirildiği şiir kitabıdır. Şair, böylece cumhuriyet Türkiye'sini şekillendirecek ulusçu-laik karakterli resmî bir paradigmayı yavaş yavaş şekillendirmekle kalmamakta, çevresindeki yazar ve aydınları etkileyerek edebî bir kanonun oluşmasında da ciddi bir rol oynamaktadır.

Şu bir gerçek ki, Türkiye'de Millî Edebiyat'ın kurucu isimleri arasında yer alan Mehmet Emin, Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp arkalarındaki güçlü destekle birlikte ve yükselen siyasi-toplumsal dalganın da etkisiyle ciddi bir kanon oluşturabilmişlerdir. Bu, sadece Türkiye'ye özgü bir durum da değildir aslında. Millî edebiyatın birçok ülkede yeni ve millî bir gelenek yaratmak, aynı zamanda da ulus bilincini kuvvetlendirmek amacıyla oluşturulmuş birer kurgusal araç olduğu iddiası kimi araştırmacılar tarafından dile getirilmiş ve oldukça yaygınlık kazanmıştır. J. Hobsbawm ve Gregory Jusdanis gibi teorisyenler bunlar arasında başı çeker. Çalışmamızda edebiyatın millîleşmesi ve halk romantizmi bağlamında bu görüşten zaman zaman yararlanmaktayız. Fakat burada önceliğimiz okur tasavvuru olduğu için bu iddianın tarihsel ve toplumsal izdüşümlerini ayrıntılı olarak ele almıyoruz.

Gelinen noktada şu soruyu sormak gerekir: “icat edilen gelenek”i öne çıkaran veya halk kaynaklarına yönelen suni bir romantizmin doğurduğu edebiyat okura bir şeyler sunmak niyetini taşıyorsa bu okur kimdir? Gregory Jusdanis, Yunan edebiyatı üzerinden temellendirdiği incelemesi *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*'de kurmaca olsun veya olmasın, edebiyatın, milletin aynası olmakla kalmayıp aynı zamanda halkı toplumsal açıdan önemli değer ve normları edinmeye teşvik eden bir araç olarak düşünüldüğünü savunur.⁴⁴ Jusdanis'in bu iddiasının arkasında dünya ölçeğinde oldukça kemikleşmiş bir ulusal edebiyatlar literatürünün bulunduğunu söylemek bile fazladır. Biraz yakından bakıldığında görülür ki, Türk millî edebiyatı da bu zincirin belirgin bir halkası olarak tezahür etmektedir. Dolayısıyla Ziya Gökalp'ten Ömer Seyfettin'e, Mehmet Emin'e hatta birazdan ele alacağımız Hece kuşağı şairlerine dek görülen durum, Jusdanis'in savıyla doğru orantılı olarak, halka millî “değer ve normları” aşılacaktır denebilir. Öyleyse var sayılan okur, yarı kurgu yarı gerçeğe dayalı olarak “üretilen” millî geleneğin benimsetileceği millet, seçkin veya avam farkı gözetilmeksizin en geniş manasıyla halktır.

⁴⁴ Bkz. Gregory Jusdanis (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür. Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bu bakımdan mesela Ziya Gökalp'in *Yeni Hayat*'taki şiirlerinde “Yasaya Doğru”, “Türk'e Göre” üst başlıklarını kullanması anlamlıdır. “Gökalp bu başlıkları kullanarak, Türkçü okur kitlesinin toplumsal algılama düzeyini çerçevelemeyi hedeflemektedir” (Köroğlu, 2010: 279). Millî bir gelenek yaratılması sürecinde halk, okur olarak kendisine bu idealin benimsetileceği bir kitle olarak görülür. Şair için bu bir görevdir ve şiir bu doğrultuda, tıpkı Tanzimat'ta olduğu gibi, özerk bir sanat uğraşı olmaktan çıkarak bir “araç” durumuna geçer. Millî Edebiyat mensuplarının iktidar tarafından desteklenmesiyle de hem şairi hem okuru buluşturan ortak bir “kanon” edebiyatı meydana gelmiştir.

Murat Belge, ulus devletlerin “millî hassasiyetler” yani kanonlar yüzünden hep gerilimle kurulduğundan (2004: 54) söz eder. Türkiye'de ise Millî Edebiyat akımı, bir ulus devletin yükseliş sürecinde tam da böyle bir kanonik görev yüklenmiştir denebilir. Bu dönemde yazılan şiirlerde amaç, edebiyatın sanatsal niteliğini ve imkânlarını geliştirmekten çok hazırlanmakta olan yeni bir toplumsal oluşumun sözcüsü ve destekleyicisi olmaktır. Nitekim Hülya Argunşah da Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve arkadaşlarının başlattığı Yeni Lisan ve Turancılık gibi hareketlerin sadece dil ve edebiyat planında düşünülmesinin yanlış olacağını haklı bir şekilde dile getirir. Ona göre “Bu hadiseler, dilden edebiyata aksedip ‘Millî Edebiyat’ın doğumuna sebep olmuş, oradan da milletin hayatına genişleyerek yeni bir devletin kurulmasında ve bu yeni devletin temel politikalarının belirlenmesinde etkili olmuştur (2011: 4).

Konuya hemen hemen aynı perspektiften yaklaşan Elif Baki de yeni kurulan Türk devletinin Osmanlı mirasından arındırılmış bir Türk kimliği ortaya çıkarmak istediğini ve bunun için de bir edebiyat kanonu oluşturduğunu ileri sürer (2010: 15). Ziya Gökalp, işte bu yeni kanon edebiyatını kurmanın peşindeydi ve bunda da başarılı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gökalp'in Türk kültürü ve Türk dili üzerine bina edilecek bir “ulus devlet”in özelliklerini şiir üzerinden halka ve aydınlara anlatmaya çalıştığı yadsınamayacak bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin “Deha” adlı şiirinde o, aydınlara şöyle seslenir:

Okumuşlar bırakınız gururu
Millî harsı öğreniniz milletten
O vicdandır sizse onun şuuru
Köksüz şuur uzak değil cinnetten

Doğru sanat, doğru ahlak, doğru din

Hep ondadır halk içine dalınız

Dahi gibi her hatadan pak, emin

Olmak için feyzi ondan alınız (1976: 23)

Bu Şiirde “dâhi”ler, “kahraman”lar ve “arif”ler bir arada anılır ve hepsine birden telkinde bulunulur. Bu telkin, halka yönelme ilkesidir fakat Şiirde anlatıcının seslendiği kitle halk olmayıp aydınlar zümresidir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde toprak kayıplarına bağlı olarak gayrimüslim unsurların ülkeden ayrılması sonucu Osmanlıcılığın, İslam birliğinin sağlanamaması sebebiyle de İslamcılığın bir çözümlenmekten uzaklaşması millî birlik ve dayanışmaya bir alan açmaktaydı. Bu noktada ulus devleti temel alan bir milliyetçi anlayışın hızla yükselmesi Gökalp ve arkadaşlarının hem yararlandığı hem de pay sahibi olduğu bir durumdur. Dolayısıyla sözü edilen Şairlerin siyasi gidişatta ne derece rol oynadığı sorusu ister istemez akıllara gelecektir. Bu Şairler, siyaseti, yönetim biçimini hatta yeni bir devletin temel paradigmasını belirlemek üzere mi yazmaktaydı? Eğer öyleyse hepsi de resmî ya da gayri resmî bir sosyokültürel yapılanmanın mimarı olmuş, okurlarını da bu yeni yapılanmanın paydaşları haline getirmeye çalışmışlardır. Kanon, yalnızca edebiyattan siyasete ya da tersi bir biçimde tek taraflı işlememekte, her iki alan arasında geçişken bir özellik arz etmektedir. Dolayısıyla bu dönemde hem devleti biçimlendiren hem de onun tarafından biçimlendirilen bir edebiyat söz konusudur.

Kayahan Özgöl “Millî Edebiyat Güdömlü Bir Edebiyat Mıdır?” başlıklı yazısında söz konusu kanonik yapılaşmanın altını çizerken son derece sert eleştirel bir tonda, Ziya Gökalp başta olmak üzere hareketin Şairlerini dönemin hükümetine tamamen angaje olmakla suçlar:

Selanik, Genç Kalemler gibi İttihad ve Terakki'nin de mesken tuttuğu yer olmasaydı Millî edebiyat yine de bu Şehirde ve bu dergide mi doğardı? Yunan işgalinden sonra, fırkanın merkez-i umumi azası Ziya Gökalp'in İstanbul'a taşınması, Millî edebiyatın İstanbul'a kayışında hiç mi pay sahibi değildir? Durkheimci sosyolog Ziya Gökalp'in, edebiyatı geniş halk kitlelerinin güdülendirilmesinde bir sosyal vasıta saydığını bilmeyen mi var? Dili sadeleştirme gayreti biraz da o geniş kitleyi kolay yönetebilme/yönlendirebilme isteğinden kaynaklanıyor mu? (2009: 72).

Özgül, bu gibi kışkırtıcı soruları yönelttikten sonra şöyle söylüyor: “O halde, edebiyata-spot cümlelerinin bolluğu sebebiyle akılda kalması kolay olduğu için, bilhassa şiire-millî ve hamasi olduğu kadar, siyasi bir işlev de yüklenmeye çalışıldığı niçin söylenemesin?” (72).

Bu sorunun cevabı aslında kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Burada konu ister istemez yeniden “propaganda” kavramına gelip dayanmaktadır. Doğrusu, Şinasi’de, Namık Kemal’de gördüğümüz “topluma fikir aşılama” ve bu doğrultuda “şiiri araçsallaştırma” anlayışının çok daha günlük siyasete dayalı şekli Millî Edebiyat ile ortaya çıkmıştır denebilir. Tanzimat şiirinde oldukça soyut planda kalan mesaj verme dürtüsü millî şairlerde çok daha somut örneklerle ve siyasi erklere bağlı bir biçimde kendine yer bulur. Bu sebeple, Kayahan Özgül’ün şu tespitinde haklılık payı bulunmaktadır: “Savaş yıllarında her milletin edebiyatında vatan, millet, milliyet kavramları öne çıkarsa da bizim adına ‘Millî Edebiyat’ diye geldiğimiz hareket, savaş kadar-belki ondan da fazla-hükümet tarafından biçimlendirilmiş, hatta manipüle edilmiş bir propaganda hareketidir” (2009: 71).

Millî Edebiyat dönemi eserlerinin pek çoğunun Birinci Hece Kuşağı şairlerininkini de içine alarak nasıl hükümet desteğiyle ve propaganda amacıyla üretildiği, bu anlamda güdümlü bir sanat anlayışının temsilcisi oldukları görüşü sıkça dile getirilen bir iddiadır. Birinci Dünya Savaşı sıralarında halka dönük propaganda faaliyetinin oldukça zayıf kaldığını gören İttihat ve Terakki hükümeti bu açığı edebiyatçılar yoluyla kapatmanın yollarını aramıştır. Normal şartlarda çok az sayıda şiir kitabı basılan bu yıllarda geniş çaplı bir propaganda faaliyeti başlatılarak yazar ve şairlere dolgun ücretlerle eserler sipariş edilir. Ziya Gökalp, bu faaliyetin yürütülmesinde bizzat rol oynar ve kurduğu *Yeni Mecmua* isimli dergide dönemin yazarlarını toplayarak onları devletin istediği türde yayınlar üretmeye teşvik eder. Karşılığında yüksek bir telif ödeneceğini de bu yazarlara hatırlatır. Bu derginin özellikle Çanakkale özel sayısıyla kamuoyuna dönük coşkulu bir propaganda faaliyeti yürüttüğü bilinmektedir. Halit Fahri’nin anılarında anlattığına göre, Ziya Gökalp Hece şairlerine ve bilhassa Yusuf Ziya ile kendisine heceyle ve sade dille yazmak konusunda telkinde bulunmuş hatta yayımladığı şiirlerden bazılarında telif de ödemiştir. Ortaya çıkan eserler böylece edebîlik vasfından çok ulus bilincine katkıları ve politik göndermeleriyle değerlendirilecek seviyededir.

Yusuf Ziya Ortaç'ı incelediği çalışmasında Selçuk Çıkla da bu durum üzerinden bir tespit yapar ve Faruk Nafiz Çamlıbel'i ayrı tutarak Birinci Hece kuşağı için şöyle söyler:

... Her biri ya siyasete atılarak ya yayıncılığa gönül vererek ya güdümlü eserler ortaya koyarak ya da başka birtakım sebepler yüzünden Cumhuriyet öncesinin verimliliğini, sanat endişe ve kaygısını maalesef kaybetmiş ve Türk edebiyatında Beş Hececiler'in heceye geçtikleri o ilk yıllardaki heyecan ve etkileri giderek zayıflamıştır (2010: XII).

Bu minvalde, Beş Hececiler'den bazılarının “sipariş” eserlerle nasıl zengin olduğuna dair ortaya konulan belgeler de bu sıralarda sanatın gerçekten bir politik malzeme haline getirildiğini kanıtlar niteliktedir. Bunu zaman zaman bizzat şairlerin kendisi de itiraf etmektedir. Söz gelimi Yusuf Ziya Ortaç, nasıl “harp zengini” olduğunu anılarında şöyle dile getirir: “Birinci Dünya Harbinin ilk harp zengini bendim galiba: Cebimde, Harbiye Nezareti'nin çifte saatli kapısından çıkarken, iki yüz yirmi lira vardı... İki yüz yirmi liraya dört odalı bir ev alınırdı o zaman!” (Çıkla, 2010: 118). Yusuf Ziya'nın sözünü ettiği yüksek meblağlı telif ücreti Enver Paşa'nın teşvikiyle gerçekleşmiştir.

Gelgelelim, o şiirlerin pek çoğu, bugün neredeyse hiç kimse tarafından okunmaz, edebiyat tarihi içerisinde de ciddi bir önem taşımazken aynı yıllarda orduya, askere ve Türk halkına yönelik samimi ve maddi kazanç gütmeyen yazılan pek çok şiir hâlâ okur nezdinde karşılığını bulmaktadır. Millî Edebiyat akımı içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hâlâ tartışılan Mehmet Akif ve Yahya Kemal'i bu bağlamda ayrı bir yerde konumlandırmak gerektiği ortadadır.

Bu noktada, Tanzimat şairleriyle Millî Edebiyat şairlerinin şiire ve dolayısıyla okura bakışları arasında “araçsallık” yönüyle bir benzerlik görmekle beraber ciddi bir farkı da gözden ırak tutmamak gerekir. Şinasi, Namık Kemal gibi şairler şiiri politik bir propaganda aracı olarak kullanırlarken Millî Edebiyat şairlerinden farklı olarak arkalarında çoğu zaman bir destek bulamamışlar hatta iktidarla ters düştükleri için nefyedilmişlerdir. Tanzimat şairleri okura seslenirken genellikle kurumsal bir destekten mahrumdular. Oysa ne Mehmet Emin ne de Ziya Gökalp böyle bir tehlikeyi yaşamışlardır. Onlar bizzat hükümet tarafından halkı yönlendirmeleri için desteklenmiş ve bu destek hiç de kısa süreli olmamıştır.

Millî Edebiyat döneminde faaliyete geçen Türk Yurdu, Genç Kalemler ve Türk Derneği gibi oluşumların millî konulara ilgi duyan ciddi bir okur kitlesi yarattığı bilinmektedir. Bu durum, söz konusu şairlerin propaganda ve manüplasyona dönük, saf şiir niteliklerinden yoksun şiirlerinin aslında okurun da beklentisini karşıladığını göstermektedir. Bir anlamda dönemin edebiyat okurları “ister bir gazete ya da dergide yayımlanan tek tek, ister kitap haline getirilmiş edebiyat ürünlerini okuyor olsunlar, sadece edebî olmakla kalmayan, edebiyatın ötesine geçen bir şey okuduklarını biliyorlardı[r]” (Köroğlu, 2010: 258). Şiirin kamusal planda yaygınlaşması ve kitleye hitap eder bir hâl alması bu dönemin en göze batan unsurlarından biri olmuştur. Selanik’te hareketin ilk kıvılcımının çakıldığı zamandan beri amaçlanan “millî okur” gerek İstanbul’da gerekse Anadolu’da artık pekâlâ ortaya çıkmış durumdadır.

3.2. Millî Romantizm ve Bireysel Duyuşların “Nahif Okur”u

Buraya kadar, Millî Edebiyat şairlerinin okura politik bir program ekseninde seslendiği ve son kertede ulus inşasına dayanan romantik bir tarih kurgusu üzerinden “yeni insan” ve “yeni okur”u inşa etme fikri üzerinde duruldu. Bu okur tipine, millî değerler doğrultusunda bir misyon yüklenmesi dolayısıyla “millî okur” adını veriyoruz. Bu kısımda ise önce söz konusu “millî romantizm” anlayışının okurla ilgisini Birinci Hece kuşağı şairlerini de işin içine katarak değerlendirecek, ardından Hececilerin lirik duyarlılık ve söyleyişle yazdığı şiirlerin hitap ettiği okuru tartışacağız.

Millî Edebiyat döneminin şiirde poetika ile politikanın iç içe olduğu bir dönem olduğunu daha önce söyledik. Baskın otorite, romantize edilmiş bir milliyetçi tarih algısını topluma yerleştirmek niyetindeydi. Edebiyat ise bunu sağlamanın en iyi araçlarından biri hatta ilkidir denebilir. Victoria R. Holbrook’un altını çizdiği üzere, Millî Edebiyat akımı Osmanlı’nın son döneminde “icat edilmiş” bir milliyetçi edebî kültürü poetik olarak yerleştirmekteydi.⁴⁵ Bu, Nergis Ertürk’ün nitelendirmesiyle söylemek gerekirse, aslında “edebîliği olmayan bir edebiyat”tır (2018: 126). Bir başka deyişle, ilk bölümde tartıştığımız, Batı’daki modern edebiyat parametrelerinin tam karşıtında, poetik olandan çok politik olana öncelik veren bir edebiyat anlayışı söz konusudur.

⁴⁵ Holbrook’un konuyla ilgili görüşlerinin tamamı için bkz. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç. İstanbul: İletişim yayınları, 1998.

Ömer Seyfettin, “Yeni Lisan”ı en çok toplumu dönüştürmek için gerekli görmektedir. Ulus devletinin edebiyat eliyle yaratımında bütün Millî Edebiyat şairlerinin payı bulunmaktadır. Okur ise bu noktada biraz hayalî olarak sunulan ortak ülkünün paydaşlarından kılınmaya çalışılacaktır. Bu sebeple, Millî Edebiyat’ın okurlarını “millilik” şemsiyesi altında birleşmek üzere bir yönüyle “politik”, bir diğer yönüyle de “öğrenci okur” olarak konumlandırmak yanlış olmasa gerektir. Osmanlı okurunun politize olması ciddi anlamda Tanzimat şairleriyle başlamışsa da Millî Edebiyat şairleri eliyle çok daha kuvvetli bir “politik okur” imgesinin yerleştiği rahatlıkla ifade edilebilir. Bu süreci devam ettiren şairlerse bütün poetik kararsızlıklarına rağmen Beş Hececiler olarak anılan şairler olacaktır.

Edebiyatın millileşmesi hiç şüphesiz Batı’dan gelen romantik etkilerle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle son yıllarda dile getirilen görüşlerden biri de Millî Edebiyat grubundaki şairlerin siyasi erkle eşgüdümlü yazın anlayışlarının gerisinde kendi romantik hülya ve tahayyüllerinin payı olduğudur. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Mehmet Emin Yurdakul’un romantik bir duyarlılıkla Türkçülük fikrini yaydığı iddiası farklı kişilerce öne sürülmüş dikkate değer bir iddiadır. Söz gelimi, Ağâh Sırrı Levend, Ziya Gökalp’in, daha Türk Ocağı ve Türk Yurdu dergisi kurulmadan kaleme aldığı yazılarla Türkçülüğün romantik evresini açan adam olduğunu söyler (1975: 139). Bununla beraber, Ağâh Sırrı Levend’in, Millî Edebiyat’a atfedilen bu romantik karakteri son derece “romantik” denebilecek bir bakış açısıyla ele aldığını görürüz. Levend, “...milliyet akımı içinde yeni bir ufuk açılır, yeni bir ülkü belirir. Başlar o yana döner, kalpler tatlı bir heyecanla çarpar. Bu ülkü Kızıl Elma’dır. Kızıl Elma neresidir? Buraya nereden ve nasıl gidilir? Bunu kimse bilmez. İşin zevki de ona bilmeyerek sürüklenmektir” (2014: 55) gibi sözlerle hareketi nesnellikten uzak bir duygusal bağlılık hatta romantizm içinde idealleştirir. Behçet Necatigil ise onun, “gönlünde romantizmi, kafasında idealizmi besl[ediğini], şiirlerini de bir gönlüyle bir kafasıyla yaz[dığımı]” söyler (1975: 293).

Gerçekte II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan süreçte Türk şiirinin önce güçlü bir biçimde romantizmin daha sonra da sembolizmin etkisi altında olduğu görülür: “İlki milliyetçi tavrın doğuşunda etkili olan romantizmdir. Romantik akım, edebî düzeyde millî kimliğe ve Anadolu gerçeğine sahip çıkışta önemli rol oynamıştır. Yazıların büyük bir bölümünde savunulan görüşler kadar kullanılan üslupta da romantik tavır dikkati çeker” (Kabadayı, IV). Ziya Gökalp’in külliyyatına bütünüyle bakıldığında söz konusu

romantizm eğiliminin onun halkçı düşüncesinden kaynaklandığı fark edilecektir: “Edebiyat romantizmdir. Romantizmin esası ise halk edebiyatlarıdır. Avrupa’daki bütün romantizm hareketleri de halk destan ve masallarını model almakla başlamıştır. O hâlde edebiyatımız millileştirilirken romantizm ve klasisizm devirlerini de beraber yaşamış olacaktır” (Kocahanoğlu, 1987: 46). Gökalp, nasıl bir hareketin içinde bulunduğunun kökenleriyle birlikte farkındadır. O, Öcal Oğuz’un bir yazısında andığı “Ossiancılık” a benzer bir yaklaşımı benimsemiştir: Oğuz’un yalnızca değini olarak yer verdiği bu terimi, daha sonra yine onun yazısından yola çıkarak Emrah Pelvanoğlu’nun da bir makale ile ele aldığını görürüz: “Ossianizm ve Beş Hececiler”.

Bu başlık, sözü edilen romantik hareketin yalnızca Gökalp, Mehmet Emin, Ömer Seyfettin gibi ilk kuşak milliyetçi şairlerle sınırlı kalmadığını, hareketin devamını sağlayan Birinci Hece Kuşağının da (Beş Hececiler) bu romantik kavrayışın merkezinde yer aldığını göstermektedir. Pelvanoğlu’nun “Başka hiçbir yapıt Avrupa romantik akımlarını bu kadar derinden etkilememiştir” sözleriyle gündeme getirdiği yapıt, 1761 yılına tarihlenen, Macpherson’un Halk şiiri seçkisi, *The Works of Ossian*’dır (*Ossian’ın Şiirleri*). Pelvanoğlu’na göre, “18. yüzyıl sonundan 19. hatta 20. yüzyıla ulaşan bir zaman alanı içinde romantik sanat akımlarının dışında da birçok sanatçı, düşünür ve devlet adamını etkileyen Ossian, Batılı halkların uluslaşmasında ve modernleşmesinde önemli bir iz bırakmıştır” (2007: 7).

Elbette meselenin bizi en çok ilgilendiren yanı hiç şüphesiz bu hareketin Türkiye’deki, daha doğrusu Osmanlı’daki Millî Edebiyat ve uluslaşma süreci ile bağlantısıdır. Gökalp’in, yukarıda alıntıladığımız sözlerinde söz konusu hareketin bir benzerinin kendileri için model olduğunu ve bununla edebiyatımızın klasik ve romantik devirlerini birlikte yaşayacağını söylemesi onun planlı ve ileriye dönük bir işe koyulduğunun göstergesidir. Bununla birlikte, o, bu alanda bir öncü rolü oynayacak ve geriden gelenler yani Beş Hececiler biraz da şairlik tabiatlarının Gökalp’e göre daha kuvvetli olması sebebiyle bu modelin Türkiye’deki izdüşümünü hakkıyla icra edeceklerdir. Konuşulan dil bağlamında özellikle halk kaynaklarındaki “sözlü” alana yönelen Gökalp ve Mehmet Emin’in girişimini Birinci Hece Kuşağı şairleri de sürdürür. Bu sebeple, Pelvanoğlu’nun altını çizdiği üzere, Macpherson’un sözlü edebiyat geleneği olan Ossian şiirlerini yazılı alana taşıması gibi, Millî Edebiyat ve Beş Hececilerde de “Saf / Sözlü / Anadolu / Türk olan, Arap ve Fars taklidi Osmanlı / şehir / yazılı olanın yerine ikame edilerek uluslaşma süreci tamamlanacaktır” (2007: 9).

Doğrusu, Orhan Seyfi'den Faruk Nafiz'e hemen bütün Beş Hececilerin şiirlerine bu gözle bakıldığında bir benzerlikten söz etmek mümkündür. *Milli Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler* adlı çalışmasında Osman S. Kocahanoğlu da bu tür bir romantizmden söz eder: “Hececilerin daha sonraki şiirlerinde halk edebiyatı geleneği memleketçi bir romantizmle birleşmiş, Anadolu'nun tabiat güzellikleri şiire yansımaya başlamıştır” (1987: 56). Ancak “Ossian”ın tıpkı Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de bir karşılığının bulunması gerektiği unutulmamalıdır. Oysa gerek Millî Edebiyatçılar gerekse Hece şairleri Anadolu'ya dönük romantik bir dil inşa ederken aslında yöneldikleri bu toprakların halk kaynaklarını, kültürünü tam olarak bilmemekte ona dışarıdan bir gözle bakmaktadırlar. Dolayısıyla Ziya Gökalp de Mehmet Emin de Anadolu halkına duyarlı ancak son kertede “şehirli” birer aydın kimliği taşımaktadırlar. Bu yüzden de gerçek anlamda “millî şair” ya da “halkın şairi” olamamış ancak “halk şairi” olarak anıla gelmişlerdir. Kısacası, “millî şair” olarak anılan bu isimlerin aslında “şehirli milliyetçiliği” yaptığını iddia etmek mümkündür.

Bu noktada karşımıza şöyle bir olgu çıkmaktadır: Birinci Hece Kuşağı şairleri, yaygın ismiyle Beş Hececiler, Millî Edebiyat'ın bir devamı olarak tıpkı Ziya Gökalp ve arkadaşlarında olduğu gibi, seküler bir ulus devletin şekillenmesinde rol oynamışlardır. Bunu yaparken de Batılı kaynaklardan mülhem bir milliyetçi romantik akımın tesiri altında hareket etmişlerdir. Bu yaklaşımın okura bir yön vermek, ona belli fikir, program veya ideolojileri yüklemek anlamına geldiğinde şüphe yoktur. Hece şairleri ulus bilincinin yerleşmesinde edebiyatı etkin bir propaganda aracı olarak sonuna kadar kullanırlar. Dolayısıyla şöyle bir iddiada bulunmak mümkündür: Tanzimat'tan sonra, önce Hamit ve Ekrem, ardından Cenab ve Fikret ile kesintiye uğrayan “şiirin araçsallaşması” eğilimi, Millî Edebiyat ve ardından Hece Kuşağı ile tekrar canlanarak oldukça güçlü bir damar haline gelmiştir. Şairin okurdan çok kendine dönük bir edayla konuştuğu lirik şiir böylece yönünü tekrar topluma doğru çevirmiş, hedeflenen okur kesimi ise o zamana dek hiç olmadığı kadar genişlik kazanmıştır.

Öte yandan, meselenin göz ardı edilmemesi gereken bir başka boyutu daha vardır. Birinci Hece kuşağı şairlerini salt bu propagandist ve ulusçu-romantik yazın anlayışı içerisine sıkıştırarak onların okurla ilişkilerini de bu doğrultuda, bir öğretici/yönlendirici –alıcı ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek eksik hatta yanıltıcı olacaktır. Bu şairlerin milliyetçi yazın anlayışı dışında geliştirdikleri ferdiyetçi bir poetik tutum da vardır ki bunun Orhan Seyfi Orhon başta olmak üzere kimi üyelerinde milliyetçi söylemin önüne

geçtiği bile söylenebilir. “Bireysel duyular” olarak adlandırdığımız bu poetik yönelim doğal olarak şairlerin okur algısını da çeşitlendirmektedir. Dolayısıyla bu bölümde, Birinci Hece Kuşağı şairlerinin şiir anlayışlarını ve okur algısını değişik açılardan irdelemeye çalışacağız.

Birinci Hece Kuşağı şairleri (Beş Hececiler), edebiyat tarihlerinde genellikle Millî Edebiyat’ın yazın anlayışını türlü yönleriyle sürdüren şairler olarak anlatılır. Gerçekte ortak bildirimleri olmasa da kendilerini bir topluluk olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Çoğunlukla birlikte hareket eden Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Enis Behiç Koryürek birçok kaynakta “Beş Hececiler” olarak anılır. Ancak Mehmet Emin, Ziya Gökalp, İbrahim Alaadin, Halide Nusret ve Şukufe Nihal ile birlikte bu sayıyı ona çıkaran ve dolayısıyla onlara “Hecenin On Şairi” diyenler de bulunmaktadır. Bu görüş farklılıkları bir tarafa, biz, Millî Edebiyat’ın devamı sayılabilecek ve döneminde baskın olan, yukarıda adını verdiğimiz beş şairi Hece kuşağının ilk temsilcileri olarak kabul edip incelememizi sürdüreceğiz.

Birinci Hece Kuşağı şairlerinin her şeyden önce bir bütün olarak Millî Edebiyat’ın ulusçu tutumunu iyice yerleştiren bir şiir üretimine yöneldiklerini söylemek yanlış olmaz. Bunda Ziya Gökalp’in bir lider vasfıyla kendilerini yönlendirmesinin payı büyüktür. Konuyla ilgili birçok belge ve tanıklık göstermektedir ki, Birinci Hece Kuşağı şairlerinin hemen hepsinin Millî Edebiyat’a yönelişi Ziya Gökalp’le tanışmaları neticesinde olmuştur. Bu yüzden Necip Fazıl, bir eleştiri yazısında Hececilerin edebi hareketini ne hececi ne de millî edebiyatçı kelimelerinin ifade edebileceğini, mütareke veya tecrübe nesli demenin daha doğru olacağını söyleyerek bunu da “dizginleri Ziya Gökalp’in elinde bulunan bir yarı resmî cereyan” (Aktaran: Acehan, 1998: 73) olarak değerlendirmiştir. Kısakürek’in bu iddiası ilk bakışta biraz abartılı gibi görünse de Hece şairlerinin kendi ağzından anlattıkları ve bazı tanıklıklar meselenin bu boyutunun yabana atılmaması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Örneğin, Halit Fahri’nin bir yazısında Tevfik Fikret’ten şiir diline bir laiklik getirdiği için övgüyle söz etmesi bu soy şairlerdeki seküler-ulusçu bir anlayışın tezahürüdür.

Şairlerin kendileri tarafından da sık sık dile getirilen bu Ziya Gökalp etkisiyle onların da şiiri uzun zaman bireysel duyudan çok topluma dönük bir anlayışla düşündükleri görülmektedir. İlk eserlerini aruz ölçüsüyle yazıp meşhur olduktan sonra sade dil ve hece veznini tercih etmelerinin ardından yatan politik sebepler açıkça ortadadır. Vezin konusunda kendilerine yönelik eleştirilerle başlayan tartışmalar da bu tercihin politik

yönünün küçümsenmeyecek boyutta olduğunu göstermektedir. Hece vezni bu şairler için seküler-ulusçu anlayışın da bir gereği gibi görülmektedir. Mesela Yusuf Ziya, aruzun dini medeniyetin kurduğu ümmet edebiyatı olduğunu asıl halkın ruhuna hitap eden ölçünün ise hece ölçüsü olduğunu savunur. Ona göre, “Edebiyat, zevk-i millî ve hususidir” (Ürkmez, 2009: 60) ve o millîlik de ancak hece ölçüsüyle tam olarak sağlanabilir. Buradaki zevk-i millî, muhatap alınan millî okurun zevki demektir. Halit Fahri de “Türklerin vezni hece veznidir” (Ürkmez, 2009: 89) savıyla bu görüşü paylaşanlardan biridir.

Ancak Beş Hececilerin hem lirik hem de milliyetçi ve topluma dönük tarafının bulunduğunu unutmamak gerekir. Bu şairler hemen hemen istisnasız olarak hem ulusalcı programa hizmet etmiş hem de bireysel plandaki lirik karakterli şiirlerini yazmayı sürdürmüşlerdir. Hülya Argunşah, ulusçu söylem ve lirik karakterin birlikteliği açısından Hece şairleri ile onların öncüllerini şu şekilde değerlendirir: “Bu ulusalcı duyum, Beş Hececiler ile Mehmet Emin Yurdakul’da kendisini iyiden iyiye hissettirir. Beş Hececiler, şiir kalitesi bakımından daha niteliklidir. Faruk Nafiz Çamlıbel, şair olarak bu sarsıntılar arasında şiirini tesadüflerin şiiri yapmaz. Sesine sahip olmasını bilir” (2014: 242). Bu durum, Hece Kuşağının ilk temsilcileri olan bu beş şairin ayrı ayrı değerlendirilmeyi hak ettiğini göstermektedir.

Birinci Hece şairleri her şeyden önce konuşma dilinin edebiyat diline irca edilmesi noktasında Ziya Gökalp ve diğer Millî Edebiyat şairleri ile sıkı bir ilişki içindedir. **Orhan Seyfi Orhon**’un (1890-1972), Millî Edebiyat’ın ortak ilkelerinden sayılabilecek, “İstanbul’un konuşma dili”ni hâkim kılmak konusunda en başarılı hece şairlerinden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. O, “İstanbul’un birçok halk deyimlerini süslü, kıvrak ve renkli hayallerle şiirine sokup canlandırmıştır. Orhan Seyfi İstanbul’un konuşma dilini tatlı bir eda ve kıvraklıkla şiirlerinde yaşatmayı başarmış[tır]” (Kocahanoğlu, 1987: 107). Bu, Ömer Seyfettin’de ve Ziya Gökalp’te önemle altı çizilen ve şaşmaz bir dil prensibi halinde uygulanmaya çalışılan “Beyaz Lisan” anlayışıdır. Nitekim Orhan Seyfi’nin şiir dili en az onlar kadar arı ve duru, kolay ve kıvrak bir söyleyişe sahiptir. Bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, Yahya Kemal’de şahikasına çıkacak olan “Beyaz Lisan”, Orhan Seyfi’nin kaleminde okuru kendine çekecek bir pürüzsüzlükle şiire yansır.

1919 yılında yayımladığı ilk eseri *Fırtına ve Kar* ile döneminde epeyce ün kazanan, yıllar içinde pek çok şiiri bestelenen Orhan Seyfi Orhon’un şiirleri buna rağmen

genellikle yüksek sanat eseri olarak değerlendirilmez. Onun içli fakat yüzeysel bir şekilde aşk, ayrılık gibi temleri el alması kendisine “kadın şairi” unvanının verilmesine sebep olmuştur. İnci Enginün, “Şiirleri sevgi, aşk, deniz ve mehtaptan ibarettir’ dense yeridir” (2002: 40) diyerek Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç’ın “kadın şairleri” olarak nitelendirilmesinin doğru olduğu görüşünü savunur. Enginün’ün sözlerinden aşk, deniz ve mehtap gibi konuların en çok kadınları ilgilendiren konular olduğu ve dolayısıyla da bunlara şiirlerinde bolca yer veren şairlerin de daha çok kadın okurlara hitap eden şairler olduğu yargısına ulaşılmaktadır. Gerçekten öyle midir? Orhan Seyfi, Yusuf Ziya veya diğerleri, münhasıran kadınlara yönelik bir poetika mı gütmüşlerdir? Yoksa asıl hedefledikleri kadın okurlar değil de başkaları mıdır? Bu soru üzerinde durmakta yarar görüyoruz.

“Kadın şairleri” nitelendirmesiyle, daha çok kadın okurların zihnini dinlendiren ve aynı zamanda hoşça giden; aşk, sevgi temaları şiirlerin sahibi olan şairlerin kastediliyor olması akla yatkındır. Zira aşk, mehtap, deniz gibi konular hem romantik ve hülyalı hem de dingin bir şiir atmosferi oluşturur. Bunların kadın okurlara erkeklere göre daha çok hitap edeceğini söylemek temelsiz bir iddia olarak değerlendirilemez. Ancak bu şairlerde ve en çok da Orhan Seyfi’de dikkati çeken bir olgu, kadınlara hitap etmekten çok, kadınlara duyulan aşk, romantik anlar ve ayrılık teması etrafında aslında erkek okurlarla kurulan “duygudaşlık”tır. Nitekim Ali Donbay, Orhan Seyfi Orhon üzerine yaptığı incelemede, onun en çok işlediği temaların aşk ve kadın olduğunu söyler: “Aşk idealize eden bütün şairler gibi Orhan Seyfi de kadına ve kadın güzelliğine ilgi duymaktan, şiirlerinde kendisine mahsus bir sevgili yaratmaktan geri kalmamıştır” (2009: 125). Araştırmacı, Orhan Seyfi’nin “Gönlüm” şiirinde aşka ve kadına bakışını sembolize ettiğini söylüyor. Şiirden bir bölüm şöyledir:

Benim gönlüm bir kelebek,

Dolaşıyor çiçek çiçek.

Tükenecek ömrü böyle

Çırpınarak, titreyerek. (Donbay, 2009: 126)

Bu dizelerde biraz hovarda ve çapkın, kadınları hayatının merkezine koymuş bir özne konuşmaktadır. Bu “poetik persona”, kadınlarla gönül eğlendirmekten hoşlansa da onların kendisine yaşattıklarından üzüntü duyacak, sarsılacak kadar da hassas, içli bir kişidir. Dikkat edildiğinde, şiirde geçen her bir cümle şairin kendisi gibi bir okura iç dökmesi, onunla derdini paylaşması olarak okunabilir. Şiirsel özne, sanki kadınlarla

ilişkilerinden muzdarip, hem çapkın hem de acı çeken bir erkekler meclisinin içinden konuşmaktadır. Bu, anlaşıldığı kadarıyla kadınlardan çok erkeklere hitap eden bir dildir.

Öte yandan, Donbay, bu aşkın genellikle “şiddetli olmayan, çoğu kez yaşanmış ve daha çok karşılıklı bakışmalara, saf, temiz ve masum duygulara bağlı olduğuna” (127) dikkat çeker. Bu da Orhan Seyfi'nin şiirlerinin hem kadınlar tarafından daha fazla sevilmesinin hem de bestelenerek şarkı formunda da bugün dâhil icra ediliyor olmasının sebepleri arasında gösterilebilir. Orhan Seyfi'nin özellikle “Diyorlar” ve “Veda” gibi şiirlerinin yayımlandığı dönemde çok sevildiği ve geniş kitlelerce okunduğu gibi şarkı olarak da pek çok kişinin dilinden düşmediği bir gerçektir. Bunlardan daha çok “Veda Busesi” adıyla bilinen “Veda” şiirinden bir dörtlüğe bakabiliriz:

Hani o bırakıp giderken seni

Bu öksüz tavrını takmayacaktın?

Alnuna koyarken veda busemi

Yüzüme bu türlü bakmayacaktın? (Donbay, 2009: 131)

Orhan Seyfi Orhon'un Birinci Hece Kuşağı şairleri arasında, bu konuda yalnız olmadığını görmekteyiz. Nitekim İnci Enginün'ün “kadın şairleri” grubunda değerlendirdiği Yusuf Ziya Ortaç'ta da buna benzer mısralar dikkat çeker. Ramazan Korkmaz ise, dönemin bir başka şairi Celal Sahir'de de kadın aşkının önemli bir izlek olduğunu söyler (2014b: 241). *Bütün hayatımı onlar verir ve ben yaşarım / Onlar olmasa öksüz kalır eşarım* (Karaca, 1993: 197) diyen Fecr-i Ati şairi Celal Sahir de Hececilerle bu konuda birlikte düşünülebilir. Celal Sahir'i incelediği çalışmasında Nesrin T. Karaca, “Kadın ve daha özel bir tabirle ‘sevgili’ temasını hemen bütün şiirlerinde bulmak mümkündür”(agy.197) diyerek bu olguya dikkat çekmiştir. Bu sebeple, aralarında organik bir bağ olmasa da bir “kadın şairleri” grubundan söz edilebilir.

Mektuplarında okumuş, medeni bir kadın özlemini dile getiren Yusuf Ziya, şiirde kadınların aldatıcı rolünü ön plana çıkarır ve neredeyse bir “femme fatal” portresi çizer. “Kadın Aşkı”nda bunun örneğini açıkça görmek mümkündür:

Şair, kadın kalbi ulvî bir mabed değil

Her yolcuğu sarhoş eden bir meyhanedir (Ürkmez, 2009: 293).

Kadının tehlikeli, zalim, aldatıcı olduğunu dile getiren pek çok mısra göstermektedir ki, bu şairler kadınlara değil erkeklere kadınları yazmaktadırlar. “Kadın ki hayatın en

büyük manasıdır” (Ürkmez, 2009: 289) diyen Halit Fahri’de de yine kadınların oyununa gelen erkeklerden söz edilir. Bu demektir ki, muhatap kadınlar değil, kendileri gibi, kadınların oyuna getirdiği aşk mağduru erkeklerdir.

Bu şairlerin aşk, tabiat, mehtap konulu şiirleriyle iki tür okuru hedeflediği var sayılabilir. Birincisi, bu tarz şiirler okumaktan hoşlanan bir “kadın okur” kitlesi, ikincisi ise bu konularda neredeyse kadınlarla eşit bir duyarlığa sahip, “nahif” diye nitelendirilebilecek bir erkek okur cemaatidir. Şairlerin bu okur tipinden birini mi öncelediği yoksa ikisini birden mi dikkate aldığı sorusunu kesin olarak cevaplandırmak mümkün gözükmese de ağırlıklı olarak kendisiyle “hemdert” bir erkek okur grubuna hitap ettiği ileri sürülebilir. Nitekim onların şair duyarlılığı kadın dünyasını anlamaları için bir avantaj sağladığı gibi kadınlardan yana çektikleri üzüntü ve hayal kırıklığı bakımından da erkeklerle aynı safta buluşurlar. Böylelikle kadınlar konusunda dertli bir âşık-erkek söylemi ön plana çıkmaktadır. Rahatlıkla ifade edilebilir ki, kadınlarla gönül ilişkilerinde yaralanan, küsen, aşktan kaçan bir “nahif okur” grubu Orhan Seyfi’yi, Yusuf Ziya’yı hatta Faruk Nafiz’i yoğun bir “katharsis” duygusuyla okuyacak ve şiirdeki özneyle kendisini özdeşleştirecektir. Bu, söz konusu şiirlerdeki “empati” (“duygudaşlık”) gücünün ne denli yüksek olduğunu da gösterir.

Bu kuşağın şiirde “sen” diliyle kadın okura seslendiği büsbütün inkâr edilemese de bu gibi hitaplarda aslında şiirsel öznenin retorik yoluyla yine aşktan ve kadından yana dertli bir erkek okur cemaatine hitaben ya da o cemaatin içinden konuştuğu fark edilecektir:

Her akşam muhakkak tesadüfümüz,

Yolumun üstünde yine sen varsın.

Nedir bu sevinçle gülümseyen yüz?

Vefasız, galiba çok bahtiyarsın! (Donbay, 2009: 127)

Öte yandan Orhan Seyfi’nin yalnızca aşk ve mehtap şiirleri yazmadığı da bilinmektedir. Millî Edebiyat çizgisinde şiirler yazdığını ve ondaki Ziya Gökalp etkisini daha önce kanon ve ulusçuluk bağlamında ele almıştık. İbnülemin Mahmut Kemal İnal’dan öğrendiğimize göre, o “Millî Edebiyat’ın istikbalin edebiyatı olduğu fikrini Ziya Gökalp’ten alarak benimsediğini, bu güzel Türkçe ve hece vezniyle yazılacak şiirlerin istikbalin edebiyatını vücuda getireceğini” söyler ve ekler: “Ziya Gökalp’in nokta-i nazarını bütün kalbimle kabul ettim” (Donbay, 2009: 4).

Bilge Ercilasun, hem Orhan Seyfi hem de arkadaşlarının bu tutumlarının, millî konulardaki hassasiyetlerinin millî bir Türk devletinin kurulmasını sağladığı görüşündedir (1995: 87). Ancak yukarıda etraflıca değindiğimiz gibi, söz konusu tutumlarının “hassasiyet”in ötesinde olduğunu hatırlamak gerekir. Şairin *Çınaraltı* ve *Kadro* dergisi başta olmak üzere çeşitli mecra ve kurumlarda yürüttüğü Türkçülük faaliyetleri üzerinde uzun uzadıya durmuyoruz. Atatürk’e övgü ve benzer hamaset içerikli kahramanlık şiirlerinin de onun külliyyatı içerisinde aslında ciddi bir öneme sahip olmadığı görülmektedir. Ancak millî-romantizm anlayışıyla kaleme aldığı *Peri Kızı ile Çoban Hikâyesi* üzerinde bir parça durulmalıdır.

Orhan Seyfi’nin ikinci şiir kitabı olan bu eser manzum bir hikâyedir ve Ziya Gökalp’e ithaf edilmiştir. Bu hacimli eseri Türk şiirindeki millî-romantik duyuşun tipik bir örneği olarak değerlendirmek yerinde olur. Millî Edebiyat’ın Anadolu köklerine dayalı yeni bir ulus anlayışı inşa etme fikrine yazılarıyla olduğu kadar şiirleriyle de destek veren Orhan Seyfi, bu eserin yazılış hikâyesini anlatırken dikkat çekici tespitlerde bulunur. Şair, Türkçenin en mükemmel, en zarif şekliyle işlendiği bir Millî Edebiyat anlayışına sahip olduğunu belirtirken bu yeni edebiyatın ilhamını halktan aldığını söyler. Edebiyat, halkın masallarını, efsanelerini, hassasiyetini kullanacak fakat onları bugünün zevkiyle yeni terkip haline koyacaktır. Orhan Seyfi şöyle devam eder: “Motifler halkın, kompozisyon bizim!... O zaman millî olacaktı. Bu düşünceler, bana hepsini içine alan bir aşk efsanesi yazmak arzusunu veriyordu. Çocukluğumda dinlediğim bir masalın, hatırımda bazı kıyıları vardı. Onları alıp millî bir efsane haline koymayı düşünüyordum...” (Donbay, 2009: 162-163). Orhan Seyfi’nin bu görüşlerine dayanarak Hobsbawm’ın “icat edilmiş gelenek” kavramına uygun düşen bir milliyetçi sistem içinden konuştuğu görülmektedir. Nitekim şair, yazılarında da efsaneleri bugüne uyarlayarak yine bir millî romantik anlayışı ortaya koymuştur.

Gerçekte ise Orhan Seyfi’yi hem arkadaşları arasında hem de edebiyat tarihinde ayırıcı kılan en önemli unsur daha çok aşk şiirlerinde öne çıkan lirizmdir. Şair, bir röportajında en çok lirik mevzuları sevdiğini söylemiş ve “Nasıl yazarsınız?” sorusuna da “Duygularım taşıdığı zaman hafızama kazır sonra kâğıda geçiririm” (Ürkmez, 2009: 184) cevabını vermiştir. Cevdet Kudret’in “arkadaşları arasında en ince bir lirizme sahip olan şairdir” (Donbay, 2009: 158) dediği Orhan Seyfi, lirik bir duyarlılığı genellikle eserlerine yansıtır. Onun Faruk Nafiz Çamlıbel hariç olmak üzere diğer Beş Hececiler’e göre bir nebze daha fazla kalıcı olabildiğini söyleyebiliyorsak bunda lirizmin rolünü unutmamak

gerekir. Bu itibarla Orhan Seyfi'yi, Ali Donbay'ın da ifade ettiği gibi, “hiçbir zaman büyük şair iddiası olmayan” ve “duygularını samimi olarak ifadeye ve his dünyasını okurlarıyla paylaşmaya gayret eden” (155) ortalama seviyede bir şair olarak tanımlamak yanlış sayılmayacaktır.

Orhan Seyfi, her ne kadar kendi mizacına uygun nahif bir okuru öncelese de şair olarak muhatabından üstün bir konumda bulunmanın da gerekli olduğunu savunur. Ona göre, şair eserinde okurun seviyesinden yukarıya çıkabilmelidir. Okurun “Bunu ben de söylemek isterdim” (Ürkmez, 2009: 20) diyebileceği bir dil ve söyleyiş perdesine sahip olması şairin lehinedir. Bunu okur üzerinde bir otorite kurmaktan çok şairliğin ayırıcı vasfı olarak görme eğiliminde olan Orhan Seyfi'nin şiirlerinde açıktan açığa bir üstünlük duygusu yansıtan mısralara tesadüf edilmez.

Orhan Seyfi'nin okuyucularına ithaf ettiği “Ben” adlı şiiri, onun bütün hayat algılayışını ve şiire bakışını özetler mahiyettedir. Bir aşk adamı olarak çevresinde tanıdığı kişilerin aksine hayat yolunda başarılı olamadığını itiraf eden şair, aynı kaderi paylaşan, kendisi gibi “nahif okur”una selam verir gibidir:

Ne hırs, ne haset, ne kin...
Kalbimde gençliğimin
Şevkini taşıyorum. (Donbay, agy. 131)

“Vasiyetname”, Orhan Seyfi'nin “dostlarım” dediği bu okur kitlesine ümitsiz ve kırgın bir hitabı olarak okunabilir:

Dostlarım, anmayın artık adıml!
Siliniz gönülden eski yâdımı!
Kırınız, sonuncu itimadımı;
Ölünce bir daha beni aldatın! (Donbay, agy. 155)

Sonuçta, Orhan Seyfi Orhon en çok kendisi gibi “nahif okur”a hitap eden, Faruk Nafiz'le birlikte, Beş Hececiler içinde lirazmiyle en fazla dikkati çeken şair olsa da fazlaca şairlik iddiası olmayan, okura hislerini perdesiz bir şekilde sunmaya gayret eden bir isim olarak değerlendirilebilir.

Genç Kalemler'in yayımlandığı zamanda henüz aruzla ve Servetifünun etkisinde şiirler yazan ve Birinci Hece grubuna diğerlerine göre daha geç katılan şairlerden **Yusuf Ziya Ortaç** (1895-1967), bugün daha çok mizah ve portre yazarlığı ile gazetecilik yönüyle bilinmektedir. Yine de şairlik yönüyle o yıllarda arkadaşlarından hiç de geri kalmayan,

Yahya Kemal Beyatlı ve Rıza Tevfik gibi şairlerin son derece önemseydiği bir şiir yazarıdır Yusuf Ziya. Ne var ki, kendi şairliği kendisini de tatmin etmeyecek ve bunu da şu sözlerle dile getirecektir: “Ben şiirin en iddiasız adamıyım. O büyük işe benim gücüm yetmez. Yıllardır yeni denemelerle kendimi zorlamayışımın sebebi budur ve güzel şiire, büyük şiire, Tanrısal şiire duyduğum erişilmez saygıdır” (Önal, 1986: 19). Şairin mizah edebiyatı ile çok daha fazla anılması bu görüşlerin adeta bir sonucu gibi düşünülebilir. Öyleyse şiirde iddiası olmadığını ileri süren bu şair neyi amaçlamaktadır?

Bu soruya cevap vermek için onun Ziya Gökalp ve dolayısıyla Millî Edebiyat programıyla olan ilişkisini hatırlamak gerekir. Biz, Yusuf Ziya'nın da Ziya Gökalp'in önderliğinde Millî Edebiyat kanonunda yer aldığı ve hatta yazdığı sipariş şiirleriyle nasıl “harp zengini” olduğunu önceki bölümde değerlendirdik. Gerçekte onun üzerinde çok fazla durmayı gerektirecek bir şiir yazmadığını, dolayısıyla topluma dönük yazma anlayışının ondaki yüksek sanat cevherinin önüne geçtiğini söyleyemeyiz. O, bu konudaki eksikliği bir anlamda mizah yazarlığıyla kapatma yoluna gitmiştir.

Selçuk Çıkla, onun şiirini iki dönem halinde inceler. İlki Ziya Gökalp ile tanışana kadar yazdığı hakiki şiirler, diğeri ise bu tanışmadan sonra yön değiştirip gerçek şiir vadisinden uzaklaşarak yazdığı hamasi şiirler (2010: 153-212). Bu yön değiştirme onda öyle belirleyici olmuştur ki, Yusuf Ziya, “Şairlere” başlıklı şiiriyle sanki ötekilere, daha çok bireysel konularla ilgili yazan şairlere bu yolu terk edip topluma dönmelerini ihtar eder. “Ey şair, uğraşma kendi derdinle” mısraıyla başlayan şiirde ülkenin içinde bulunduğu durumun yol açtığı acı ve yıkımlar etkileyici denebilecek tasvirlerle anlatıldıktan sonra tekrar şaire dönülerek, ondan vatana bir teselli vermesi beklenir:

Ey şair, rübabın artık ölü mü?

Ağlıyor vatanın, bu dertli nine

Şiirinle teselli ver bu enine (Önal, 1986: 75)

Yusuf Ziya'nın tıpkı Ziya Gökalp gibi “şair okur”lara hitaben bir uyarı çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle o, Türk halkına tercüman olmak ister ama asıl seslendiği kitle şairler ve aydınlar grubudur.

Yusuf Ziya, çeşitli yazı ve röportajlarında kendisinin de içinde bulunduğu hece şairlerinin avama hitap ettiği eleştirilerini kabul etmemiştir. Ona göre bu şairler millete hitap etmektedirler ve millet de avam-havas ayrımı içermemektedir. Dolayısıyla şiirleri gerçek edebiyatın yaptığı gibi “herkes tarafından en dakik nokatına kadar anlaşılmasa

da yine ruhta bir his dalgası yapa[caktır]” (Ürkmez, 2009: 10). Böylece şairin “millî okur” tasavvurunun da son derece geniş olduğu anlaşılmaktadır.

Mehmet Önal, onun şiir anlayışını değerlendirirken dört unsur üzerinde durmuştur: tabiat, kadın, romantik tarih anlayışı ve bohem hayat (1986: 21). Araştırmacı, Yusuf Ziya'nın bu dört unsuru okuyucuya sunarken onları mutlaka mizah terazisinde tarttığını ve böylece okuyucunun hislerine tercüman olmaya çalıştığını da (agy. 21) söyler. Gerçekten Yusuf Ziya'nın şiirleri dikkatli bir gözle incelendiğinde Önal'ın sözünü ettiği gibi, aşk ve romantizm ile mizah yönünün şairde ne denli baskın olduğu anlaşılmaktadır. Ondaki bohem hayatın yansımalarının da ayrıca incelenebileceğini söyleyebiliriz.

Yusuf Ziya'nın yukarıda değindiğimiz, “ısmarlama” diye tabir edilebilecek, zamanın hükümetince yazılması istenen şiirleri hayli yekûn tutmaktadır. 1916'da yayımladığı ve ilk şiir kitabı olan *Akından Akına*'nın devlet tarafından sipariş edilerek yazıldığı bilinmektedir. Keza *Cenk Ufukları* (1917) onun ikinci “ısmarlama” kitabıdır. Şair, ardından kadın, aşk ve ölüm gibi konulara ağırlık verdiği *Âşıklar Yolu*'nu yayımlamış fakat çok geçmeden vatan, millet temlerini ele alan hamasi tondaki şiirlerini içeren *Şairin Duası*'nı kaleme almıştır. Seçme şiirlerinden oluşan eserlerini saymazsak şairin kitap boyutunda yayımladığı sonraki şiirleri mizahi ve eleştirel manzumeler olmuştur. Bugün artık mizah yazarlığı ve dergiciliği⁴⁶ ile bilinen şairin Birinci Hece grubunun şairlik yönünden en zayıf kalan üyesi olduğunu söylemek mümkündür.

Yusuf Ziya, az sayıdaki şiirleriyle de olsa çocukları ihmal etmemiştir. *Kuş Cıvıltıları* adıyla basılan bir kitapta çocuk şiirlerini toplayan şair, tamamen çocukların anlayabileceği bir dille yazmış, onların dünyasına uygun bir iklim yaratmayı denemiştir.

Edebî yeteneğini ve birikimini daha çok mizahi yazılarında kullanmayı tercih eden Yusuf Ziya'nın şiirlerinde muhatap, bir yönüyle “millî okur” iken, bir yönüyle de Orhan Seyfi'de olduğu gibi, “nahif okur”dur demek mümkündür. Zira onun aşk, sevgili, kadın gibi temler üzerinde yoğunlaşan azımsanmayacak sayıda şiiri bulunmaktadır. Bu şiirlerde o, zaman zaman hassasiyetinin getirdiği bitkinlik ve kırılmışlıktan söz eder ve kendisini anlayacak okurlara derdini döker.

Hece şairlerinin bir diğeri olan **Enis Behiç Koryürek** (1891-1949), farklı ve beklenmedik poetik yön değiştirmeleriyle dikkat çeken bir isimdir. Sadettin Nüzhet

⁴⁶ Şair, Türk matbuatının en uzun soluklu dergilerinden *Akbaba*'yı çıkarmıştır.

Ergun, “Bilhassa milliyet, vatanseverlik hislerini terennüm eden şiiirleriyle tanınmış, kuvvetli şiiirlerimizden biridir” (Aktaran: Tevetoğlu, 1985: 31) sözleriyle tanımlar. Ergun, onun eserlerinin memleket gençliği üzerinde faydalı tesirleri olduğundan söz eder. Bu “fayda”nın ne olduğu konusunu ele almadan önce şiiirin Millî Edebiyat’la kesişen yoluna daha yakından bakmalıyız.

Enis Behiç’in millî sanat anlayışı gerek vezinde gerekse konu ve söyleyişte olsun Ziya Gökalp’in etkisinden bağımsız düşünülemez. O tıpkı arkadaşları gibi, Ziya Gökalp’le tanışmasının neticesinde aruzdan heceye yönelmiş ve daha çok “Osmanlı milliyetçiliği” diye adlandırılan yarı mistik şiiirler kaleme almıştır: “O da Orhan Seyfi ve Yusuf Ziya ile beraber aynı sanat ve ideal yolunda ve aynı mürşid (Ziya Gökalp)’in izinde yürüdü” (Tevetoğlu, 1985: 32). Buna rağmen, onun şiiirinde Ziya Gökalp’e göre önemli bir ayrılık noktası bulunmaktadır. Hatta o, hem Ziya Gökalp hem de yakın arkadaşları Orhan Seyfi, Faruk Nafiz vb. ilk kuşak hececilerle de ayrışır. Bu farkı Kenan Akyüz şöyle açıklar:

Bazı şiiirler Millî Edebiyat deyiminden eski Türk tarihine, efsane ve geleneklerine bağlanmayı anlayarak bu tarzda şiiirler yazarken (Mehmed Emin, Ziya Gökalp, M. Nermi), bazıları Osmanlı İmparatorluğunun parlak devirlerini yaşatmaya çalışıyor (Yahya Kemal, Enis Behiç); bazıları da millîleşmeyi halk şiiirine bir dönüş sayarak, halk şiiirleri yazıyor (Rıza Tevfik, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya) ve hemen hepsi, -birinci gruptakiler hariç-ferdiyetçi bir sanat anlayışı içinde, yalnız kendi duygu ve hayallerini terennüm ediyorlardı (1999: 169).

Akyüz’ün saptaması bize sadece Millî Edebiyat’ın başlatıcıları olarak kabul edilen Gökalp ve Mehmet Emin ile Birinci Hece şiiirleri arasında değil aynı zamanda Hece şiiirlerinin kendi arasında da millîlik anlayışının değiştiiğini göstermektedir. Bu bakımdan, bir Mehmet Emin’in Millî Edebiyat içindeki yeri ile Yusuf Ziya’nınki farklı olduğu gibi, aynı kuşakta yer alan Hece şiiirlerinden Enis Behiç ile diğer bütün Hececiler arasında da bariz bir fark olduğu söylenebilir.

Kaldı ki bu fark yalnızca ideolojik görüş ayrılığında değil söylem düzeyinde de belirginleşmektedir. Selim Kocahanoğlu’na göre “Beş Hececiler içinde başlarda tutunduğu milliyetçi şiiir anlayışından sonraları en keskin biçimde ayrılan isim hiç şiiüphesiz Enis Behiç Koryürek olmuştur. Öyle ki son yıllarında hem dil, hem anlayış

hem de muhteva olarak o, millî edebiyat anlayışından bir hayli uzak düşer” (1987: 90-91).

Edebiyat tarihleri Enis Behiç’in şiirinin en çok epik yanı üzerinde durmuştur. Nüzhet Şahin, onun için “Şiirlerinde derinlik bulamayanların hakkı olabilir fakat şüphe yok, epik nevide eşsiz, benzersizdir...” (Tevetoğlu, 1985: 32) değerlendirmesini yapar. Doğrusu, ilk zamanlar o da diğer Hece şairleri gibi millî çerçevede ve hamasi şiirler yazmıştır. Atatürk için, Cumhuriyetin onuncu yılında yazdığı “Gazi” şiiri, döneminde yaygın olan tipik bir övgü şiiridir. Fakat epik şiir konusunda Tevetoğlu’nun dile getirdiği hususiyeti başkalarının da dile getirdiğini görmekteyiz. Örneğin, Enis Behiç’in büyük bir şair olamadığını söylese de Ahmet Muhip Dıranas’ın şu tespiti önemlidir: “...fakat arkadaşları olan Hececilerin hanım hanımcık sesleri yanında edebiyatımıza erkek ve epik sesi getiren odur” (Aktaran: Tevetoğlu, 1985: 84). Aynı şeyi benzer sözlerle edebiyat tarihçisi İsmail Habip Sevük de ileri sürmüştür: “Hecenin şairleri arasında Hece’ye erkek bir ses getirendir” (Aktaran: Tevetoğlu, 1985: 88). Her iki yorum da doğru kabul edilebilir zira yukarıda Orhan Seyfi ve Yusuf Ziya başta olmak üzere Hece şairlerinin bir “kadın şairleri” algısı yarattığına değinmiş ve bu konuda İnci Enginün’ün değerlendirmelerine yer vermiştik. Aşk, mehtap, deniz ve benzeri temler etrafında dönen şiirler arasında Enis Behiç’in güçlü sesi fark yaratmışa benzemektedir. Şairin bu tarz şiirlerinden biri olan “Süvariler”den aktaracağımız bir bölüm bu konuda okura fikir verebilir:

*Biz kasırğa oğulları, biz kanatlı süvariler
Sınırlarda akın eden tama yedi bin nefer!
Ordumuzun doludizgin hücumundan
Dalgalanır bir kahraman uğultu
Şimşek gibi kılıç çalan,
Yorulmayan bu ordu,
Hep muzaffer
Cenk eder.
Bu asker
Er oğlu er
Şehlevendler fırkası! (Tevetoğlu, 1985: 143)*

Bu hamasi üslûp ister istemez karşısında coşkulu ve “politik” bir okur gereksinecektir. Aslında Enis Behiç’in bu “erkekçe” söylemi Türk şiirinde alışılmadık bir tutum

değildir, örneklerini daha önce Tanzimat'ın ilk kuşağında özellikle Namık Kemal'de bulabiliriz. Ancak Dıranas'ın da dikkat çektiği gibi, aynı kuşak ve aynı ekol şairlerinin nahif ve kırılğan şiir dünyasının yanında onun erkeksi sesi daha fazla kendini göstermiştir denebilir. Enis Behiç, uzun bir süre bu coşkulu söyleyişi sürdürmüş ve muhatabını da bu coşkuya ayak uydurabilecek, romantik ve hamasi üslûba yatkın bir kitlenin içinde aramıştır.

Son eseri olan ve bugüne dek hak ettiğince üzerinde durulmamış *Varidat-ı Süleyman Çelebi* (1949) ile tasavvufa kayan Enis Behiç, böylece hedef okuru da ister istemez değiştirmiş olmaktadır. Gerçekte Hece kuşağı şairlerinin geleneksel okuruyla onunki de her zaman aynı değildir. Öyle ki, eserlerinden en çok ses getireni, ilgi toplayanı *Varidat-ı Süleyman* olduğundan bu eserle ilgilenen okur doğal olarak Millî Edebiyat'ın politik ve romantik okur tipiyle hiç uzlaşmamaktadır. Aruz vezniyle yazılmış bu eser tasavvufî terim ve sembollerle örülü, oldukça ağır bir dile sahiptir. Bir ruh çağırma seansında Çedikçi Süleyman Çelebi adında bir Mevlevi dervişiyile temasa geçen ve onun ağzından yazan şair, bu eseriyle okurlarını heyecanlı, ilginç bir tecrübeye davet eder. Millî Edebiyat içinde tasavvufa bu denli ciddi bir yönelim gösteren şair yalnızca Rıza Tevfik'tir ve o da zaten Enis Behiç'in şiirini etkileyen isimler arasında yer alır.

Sanatının son yıllarında, dil, anlayış ve muhteva açısından Millî Edebiyat akımından oldukça farklı bir yerde konumlanan Enis Behiç'in şiiri deneysel ve keskin sapmalarla daima farklı türde okurlara hitap etmiştir denebilir. İspirtizma deneylerinin yanı sıra o güne kadar örneğine rastlanmamış “görsel şiir” denemeleri dönemin okuru için farklı ve şaşırtıcıdır. “Gemiciler” şiiri bu tarz eserlerinin en bilinenidir. Epik bir dille kaleme aldığı bu şiirde Enis Behiç, dizeleri bir gemi yelkeni formunda sayfaya dizerek şekil-içerik arasında bir uyum yaratmıştır. Osman S. Kocahanoğlu, şairin bu ve buna benzer başka şiirlerinde “pala bıyıklı leventlerin kadirgaları ile Akdeniz sularında dalgaları yararak düşman kadirgalarına saldırışı”nı (1987: 90) gözler önüne serdiğini söyler. Bu yönüyle son derece yenilikçi bir anlayışa imza atan şair modernist bir çizgiyi yakalamıştır. Enis Behiç'in bu tarz denemeleri geleneksel şekil özelliklerinin dışına çıkmaya hazır, yeniliklere ve farklılığa açık, bunu arayan bir okura hitap etmektedir. Bu sebeple ona “yenilikçi okur” diyebiliriz. Edebiyatın toplumsal gelişmelere angaje olduğu hatta onu bir ölçüde yönlendirdiği Millî Edebiyat çağırının içinde sanatın kendisine dönük yenilikler yapmakta cesur bir tavır sergileyen şair bu konuda yol açıcıdır. Çok geçmeden Nâzım Hikmet bu yolda daha büyük adımlar atacaktır.

Birinci Hece Kuşuğu içerisinde yer alan beş şairden biri de “Aruza Veda” şiiriyle tanınan **Halit Fahri Ozansoy** (1891-1971)’dur. Şairliği genellikle iki dönem altında incelenen Ozansoy, sanatının gerek Divan ve Servet-i Fünun şiiri etkisindeki ilk yıllarında gerekse Batı ve Halk şiirine yöneldiği ikinci döneminde daima şiirin iç problemlerine, ses, lirizm, musiki gibi konulara eğilerek nitelikli sanatın peşinde gibi görünür. Etkilendiği şairler ise daha çok parnasyenler ve sembolistlerdir. Şair üzerine doktora çalışması bulunan Abdullah Acehan, Hakkı Tahsin’in anlattıklarına dayanarak onun bu etkileri en çok Yahya Kemal’le tanıştıktan sonra yaşadığını vurgular:

Özellikle Fransa’dan yeni dönen Yahya Kemal’le tanıştıktan sonra pek çok geceler onunla birlikte Fransız şairlerinin eserleri üzerine eğilerek pencerelerde sabahın ilk ışıklarını karşılarlar. Sembolist ve parnasyenleri tanıdıktan özellikle Yahya Kemal’le tanıştıktan sonra Andre Chenier, Jean Moreas, Charles Baudelaire, Jose Maria de Heredia, Henri de Regnier’nin mısraları onun için en nefis his ve hayal membarları olduğu gibi gelecekteki şiir anlayışının teşekkülünde rol oynayacak olan şairlerden bazılarıdır (Aktaran: Acehan, 1998: 226).

Sözü edilen şairleri kendisine rehber edinen Halit Fahri’nin saf şiire yaklaşması, eğer böyle bir cevheri de varsa, olası gözükmetedir. Nitekim aynı zamanda hece ölçüsüne de yöneldiği ikinci dönemde Ahmet Haşim’le çok benzer poetik görüşler öne süren Halit Fahri, sembolizmi şiirin asıl mecrası olarak görmüştür. “Biz de sembolist olmuştuk” diyen şair, Paul Verlaine’in “Her şeyden evvel musiki” diye başlayan şiiriyle ortaya attığı teze sarıldığını itiraf eder: “Tez doğrudur, şiir iç sesidir, şair kendi içinde o sesi bulursa orijinaldir, bulamazsa demek ki şiire yeni bir ses getirememiştir” (Aktaran: Acehan, 1998: 228).

Şairin şiirde ses ve musikiye önem vermesi onun okura bir şeyleri anlatmaktan çok duyurmak fikrinde olduğuna işaret etmektedir. Kendi bireysel duyularını okura sunan Halit Fahri, anlam açık seçik ifade edilmesine de taraftar değildir. O, şiirin okura yalnızca birkaç noktayı göstererek gerisini telkin etmesi gerektiği fikrinde: “Şiirde yalnız birkaç noktayı işaretle geriye kalanı okuyana telkin etmek lazım gelir. Ta ki herkes aynı levha veya işaret veya hadise etrafında kendi zevklerine göre bir âlem inşa edebilsinler” (Acehan, agy. 364).

Okura tanınan bu serbestlik ve yorum özgürlüğü, onun şiir anlayışını Hermeneutik ve Yorumsamacılık gibi okur merkezli kuramların öne sürdüğü okur tipleri doğrultusunda değerlendirmemize imkân sağlamaktadır. Iser'in "metni yorumlayan ve tamamlayan kişi" (Eco, 2013: 30) olarak tanımladığı "örtük okur" ile Riffaterre'in "üst okur"u Halit Fahri'nin "kendi zevklerine göre bir âlem inşa edebilsinler" dediği okur tipiyle neredeyse aynıdır. Bu, dönemi için farklı ve yenilikçi bir görüştür. Böylelikle Halit Fahri'nin bu sözlerle ortaya koyduğu okur tipinin bütün Hece şairlerinden farklı olduğunu söyleyebiliriz. O, anlamın okuyucuya doğrudan sunulduğu bir şiirin peşinde değildir. Bu sebeple, vasatı temsil eden "ampirik okur" onun asıl muhatabı değildir.

Beri yandan, Halit Fahri, şiirin büsbütün kapalı ya da muğlâk olması gerekliliği üzerinde durmaz, hatta belli bir açıklığa sahip olması gerektiğini de söyler. Ancak o "Bir eserin manasını tamamıyla kavramak için terbiye-i hassasiyeye de lüzum vardır" (Acehan, agy. 377) diyerek okurda belli bir düzeyin gerekliliğini vurgular. Bu sözleri, onun "kitlese okur"a yaslanan bir anlayışa karşı olduğunu göstermektedir.

Bütün bu bilgiler bize Halit Fahri'nin en azından teorik planda saf şiirin peşinde, ona uzak olmadığını göstermektedir. Abdullah Acehan, Halit Fahri'nin propagandaya kapılmayarak lirik şiirin peşine düştüğünü vurgular: "Hiçbir akım veya ekolün propagandasını yapmamıştır. Şiirini ve sanatını bazılarının emelleri doğrultusunda malzeme olarak kullanmamıştır. Bu sebeple onun şiirini Yahya Kemal'in savunduğu saf şiire yakın görebiliriz" (agy. 241). Burada Acehan'ın görüşünün abartılı olduğunu belirtmeliyiz zira "Aruz'a Veda"yı da yazan şair yine Halit Fahri'dir.

Halit Fahri bir yazısında şiirde herhangi bir tezin işlenmesi fikrine karşı çıkarken (Acehan, agy. 356) bir başka yazısında da bütün ideolojilerin saf şiir karşısında eriyeceğini ileri sürer: "Bütün ideolojiler er geç saf şiir mihrabı önünde yan yana eriyen cüsseli mumlar gibi eriyceklerdir. Nasıl ki aynı suretle, ne fütürizm, ne Dadaizm, ne sürrealizm hokkabazlıkları da günün birinde bugünkü kadar bile meydanda boy göstermeyecekler sanırım" (Acehan, agy. 363).

Bu görüşler Halit Fahri'nin Millî Edebiyat şairlerinin sanat anlayışına oldukça uzak bir poetik anlayışa işaret etmekteyse de şiirlerinde bunu tam manasıyla uygulanabildiğini söyleyemeyiz. Rüya ve fantastik boyutuyla göze çarpan ilk şiirlerinin basitliğinden sıyrılarak kendini ispatladığı *Sulara Dalan Gözler* (1936) kitabındaki şiirler dahi, ki en başarılı kitabı olarak bilinmektedir, saf şiir düzeyine yükselebilen şiirler değildir.

Dolaysıyla şairin kuramsal fikirleri ile şiirleri arasında yeterince uyum görememekteyiz. Halit Fahri'nin saf şiire dönük kaygıları 1917 yılından itibaren geçiş yaptığı hece vezni ile anlayış olarak millî içerikli şiirlere yönelmesiyle pratikte tam karşılığını bulamaz. Bu yıllarda yazdığı eserlerde kitleye dönük bir okur tercihi ve bol miktarda da hamaset göze çarpar.

Sanat hayatı boyunca hece ile aruz arasında gidip gelen, zaman zaman lirik zaman da hamaset dozu yüksek millî içerikli şiirler yazan Halit Fahri için M. Kayahan Özgül, özellikle son yıllarında millî duyguları estetik kalıplar içinde anlatabildiği tespitinde bulunur ki bu doğru bir tespittir. Özgül, buna örnek olarak şairin “Gam bürür bahçelerin kuytu derinliklerini / Düşünür bakireler gölgede sevdiklerini” dizeleriyle başlayan “Bekleyen Bakireler” şiirini gösterir.

Genelde sevgili veya eş dost bildiği kişilere ikinci tekil şahıs kipiyle seslenen Halit Fahri'nin (Acehan, agy. 264) hitap ettiği kitleye göre eserlerinde farklı bir dil kullandığını görürüz. Henüz Millî Edebiyat akımına katılmadığı zamanlarda kaleme aldığı divan şiiri etkisindeki şiirlerinde daha ağıdalı bir dil göze batarken söz gelimi 1917 yılında yayımladığı ve millî-hamasi konuları ele aldığı *Cenk Duyguları* kitabında köylüleri veya halk tabakasından insanları konuştururken daha az yapmacık, anlaşılır, sade bir dil kullanır:

Para yollamıştım aldın mı bu aya

Köyde ne var ne yok harman bitti mi?

Bu yıl bereketli diyorlar buğday

Koyunlar yaylaya çoktan gitti mi? (Acehan, 1998: 284)

Anadolu insanını romantik bir söylem içinde temsilî bir anlatımla dile getiren bu gibi şiirlerinde Halit Fahri'yi köylüye sempati duyan, onu dizelerinde işleyen ama şehirli bakış açısından kurtulamamış bir şair olarak görürüz. Hece şairlerinin “şehirli milliyetçiliği” bu tür şiirlerde yapmacıklık duygusunu her zaman içinde barındırmaktadır. Bu, gerçekten o şairlerin dünyası değil kurmaca bir romantik dünya, okurda oluşturulması hedeflenen algıdır. Böylece ortaya, köylünün derdiyle gerçek anlamda ortaklık kuramayan, onunla “hemdert” olamayan bir şair portresi çıkar. Oysa Hece şairlerinin özellikle Orhan Seyfi'de, gerçekten içten gelerek yazdıkları aşk, ayrılık, özlem temalı şiirlerinde şehirli bir “nahif okur”a seslenirken son derece samimi olduklarını söylemek mümkündür.

Halit Fahri'nin kimi yazılarında ve röportajlarında Anadolu'yu görmeden oradaki yaşantının anlatılamayacağını söylemesi onu seçkincilikten uzak bir noktaya taşır gibi dursa da bu durum kâğıt üzerinde kalmış gibidir. Nitekim Anadolu romantizmi olarak adlandırılan halka yönelme ve onun dilinden konuşma eğilimi Hece kuşağı şairleri için ciddi bir çıkış noktası oluştursa da samimiyeti her zaman şüphe doğurmuş ve Anadolu insanına gerçekten tercüman olamamışlardır. Halit Fahri bu konuda arkadaşlarıyla aynı kaderi paylaşır.

Halit Fahri, şiirinde farklı anlatıcılara yer vermekten çekinmez. Bu anlatıcılar sadece insanla da sınırlı değildir üstelik: “Manzumelerinde olaylar bazen şair tarafından bazen de ikinci derecedeki şahıslar tarafından aktarılmaktadır. Bu ikinci derecedeki anlatıcı yeri geldiğinden bir papağan, yeri geldiğinde bir mum, bazen de Hindli bir fakir olarak karşımıza çıkabiliyor” (Acehan, 1998: 243). Bu durum, şairin hem gerçeküstü hem de mimetik anlatımı tecrübe ettiğini ortaya koymaktadır. Buradaki amaçsa okuru eğitmektir, dolayısıyla bunları didaktik şiirler olarak değerlendirebiliriz. Muhatap, bu sebeple anlatılanlardan ders çıkarması gereken “ampirik okur”dur.

Hece grubu şairleri içinde şiirle teorik olarak en çok meşgul olan, şiirin meselelerini tartışmaya açan Halit Fahri'nin arkadaşlarına göre saf şiire en çok yakınlık duyan isim olmasına rağmen daha çok “manzume” sınıfına giren hamasi, destansı ve halk ezgilerine yakın şiirleriyle edebiyat tarihinde yer edinmesi bir çelişki olarak görünmektedir. Onun saf şiire en yakın kabul edilebilecek *Sulara Dalan Gözler* kitabının okurdan en az ilgi gören eseri olması ise genel okur kitlesinin beklentisine uymamak bakımından normal kabul edilebilir. Daha önce de söylediğimiz gibi, dönemin yükselen eğilimi hamasi, yüksek sesle konuşan veya destansı niteliklere sahip bir şiir karakterini gösterir.

Birinci Hece Kuşağı'nın Türk edebiyatı üzerinde en derin etkiye sahip ve birçoğlarına göre de en başarılı şairi **Faruk Nafiz Çamlıbel** (1898-1973)dir. İlk dönemlerinde daha çok bireysel konular ve aşka dair şiirler yazan Faruk Nafiz'in o yıllardaki şiir anlayışını “Eserlerimin Ruhu” adlı şiirinde dile getirdiği görülür:

Bu bir hayal-i elemdir ki gözlerinde güler

Bir ihtizar-ı sürudun şerare-i hüznü

Zaman olur ki bu gözlerde titreyen hisler

Muhite gösterir amalimin teverrümünü (Bulut, 1991: 126)

Ancak onu asıl gerçek ve kalıcı üne kavuşturan dönem sanat hayatının olgunluk yıllarını içine alan ve Anadolu'ya, halka açıldığı, onu anlattığı dönemdir. Bunda savaşın da büyük etkisi vardır: “Büyük Mecmua'da memleketin Mütareke sonrasında işgale uğramasına karşı duyduğu teessürle yazdığı şiirler onda ferdî sanat anlayışından cemiyete dönük sanat anlayışına geçişin ilk basamaklarını teşkil eder” (Bulut, agy. 33).

Onun bireysel duyuştan cemiyete açılmasının en somut belgelerinden birini “Sanat” şiiri sunar. Bugün de Faruk Nafiz dendiğinde akla gelen ilk şiirlerden biri olan bu eser sanatta yerlilik ve millîlik düşüncesinin daha önce dile getirilmemiş tarzda bir dışavurumdur. Bu şiirdeki sanat anlayışı cemiyete dönük bir sosyal fayda etrafında şekillenir. Bunun için aydınların halka yönelmesi gerekmektedir.

Büyükşehir ve Anadolu insanının karşılaştırıldığı “Sanat” şiirinde özne, “sen” diyerek, yozlaşmış olduğunu düşündüğü kozmopolit aydına seslenir ve kendi kültürümüzün güzelliklerine dikkat çeker. Faruk Nafiz'in söz konusu şiirinde özellikle şu dörtlükler, onun topluma ve Anadolu'ya açılması ve onu aynı zamanda okur olarak da kendisine muhatap seçmesini açık bir şekilde göstermektedir:

*Yalnız senin geçtiğin bahçede açmaz çiçek
Bizim diyarımız da binbir baharı saklar
Kolumuzdan tutarak sen istersen bizi çek
İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar
Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken*

*Sen kubbesinde ince bir mozayik arar da
Gezersin kırk asırlık bir mabedin içini
Bizi sarsar bir sülüs yazı görsek duvarda
Bize heyecan verir bir parça yeşil çini*

...

*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu'muz
Arkadaş biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun ayrılıyor yolumuz (Bulut, agy. 40-41)*

Bu şiirde bir doğa-kültür karşıtlığı dile getirilirken bu karşılaşmada doğanın ağır bastığını ve medeniyetin de bir hayli küçümsendiğini görmekteyiz. Bir manifesto niteliğindeki bu mısralar köksüz aydına, milletini ve memleketini beğenmeyen

yozlaşmışlara ve kendi vatanını tanımayanlara karşı bir çıkış olduğu kadar sanatın kaynaklarının Anadolu'da aranması yolunda daha önce benzeri görülmemiş bir çağrıdır da. Ramazan Korkmaz, Faruk Nafiz'in Anadolu'yu anlatmayı, Cumhuriyet devri şairlerine estetik bir gaye olarak gösterdiğini savunur (2014b: 245).

Faruk Nafiz'in eserlerinde Anadolu'yu ve Anadolu insanını ele alması onun "memleketçi şairler" arasında anılmasına sebep olur. Necat Birinci'ye göre, Ömer Bedrettin Uşaklı, Kemalettin Kamu ve Ahmet Kutsi Tecer gibi dönemin bilinen şairlerini de kapsayan bu anlayışın manifestosunu Faruk Nafiz'in "Sanat" şiiri verir (1993: 41). Gerçekte bu şiir, Faruk Nafiz'in memlekete yani Anadolu'ya yöneliminde diğerlerinden daha samimi ve gerçekçi bir konumda olduğunun bir belgesi olarak nitelendirilebilir.

"Sanat" şiirinde okuruna "El gibi dolaşma Anadolu'nda / Arkadaş, yurdunu içinden tanı" diye seslenen Faruk Nafiz'in bu hitap şekli son derece samimi ve dostçadır. Fakat buradaki okur kimdir? Dikkat edilirse şiirdeki özne, okurla aynı seviyeden konuşur. Zira tıpkı Ziya Gökalp'te olduğu gibi şairin asıl muhatabı Anadolu insanı değil kendisinin de içinde bulunduğu aydınlar çevresidir. Buna "şair-okur" veya "aydın-okur" demekte bir sakınca yoktur. Şairin dostça yaklaşımı, Anadolu gerçeklerine eğilmesini istediği şehirli, aydın kimselerdir.

Faruk Nafiz'in en bilinen ve Anadolu'nun farklı yerlerinde dilden dile dolaşan şiirlerinden "Han Duvarları", gerek sözünü ettiğimiz şehirli-halk ayrımı gerekse iç içe iki anlatıcının okura seslenmesi bakımından önem taşır. Şiirde Maraşlı Şeyhoğlu "içeriden", şair ise bir anlatıcı olarak "dışarıdan" konuşmaktadır:

Maraşlı Şeyhoğluna izafe edilen koşma, asıl şiirden hem vezin hem şekil hem de muhteva bakımından farklıdır. Bu fark, şehirli şairle halk şairi, daha geniş bir manada şehirli ile halk arasındaki farka tekabül eder. Şehirli şairin Anadolu coğrafyası ve insanı karşısında almış olduğu tavır pasif bir seyirci tavrıdır, o bu âleme sadece gözleriyle iştirak eder. Her şey ona dıştan bakılan bir manzara olarak gözükür. ... Maraşlı Şeyhoğlu, Anadolu coğrafyası ve tarihi ile birleşmiş, onun bir parçası haline gelmiştir. Keza o kendi içinde pasif değil aktiftir. İçinde yaşadığı dünya onun için seyredilen bir manzara değil, kendi hayatına karışan ve kaderini tayin eden trajik bir unsurdur. ... yazmış olduğu koşma (şairin)

kendi tarafından kaleme alınmış olsa da onun vasıtası ile burada dile gelen halk geleneği, halkın sesidir (Kaplan, 1997: 30).

Mehmet Kaplan, şiirde biri şehirli diğeri halk tabakasına mensup iki şairin bir arada yer almasını halkçılık fikriyle ilintilendirir. Şinasi'den itibaren son çağ Türk edebiyatında çeşitli bakımlardan “halka doğru gitme” cereyanının mevcut olduğunu kaydeden Kaplan, İkinci Meşrutiyet devrinde bu hareketin bütün Türk edebiyatını ve kültürünü temelinden değiştirci bir hale geldiğini savunur. Faruk Nafiz, işte bu güçlü akımın içinde önemli bir figür olarak öne çıkmıştır: “İlk gençlik yıllarında bu akımın kuvvetli tesiri altında kalan Faruk Nafiz, ilkin aruz vezniyle romantik şiirler kaleme alırken daha sonra milliyetçi ve memleketçi harekete katıldı hatta cumhuriyetin ilk yıllarında onun şampiyonu oldu” (1997: 33).

İnci Enginün de bunun “İstanbullu aydınla Anadolu halkının kaynaşması” olduğunu söylemektedir (2002: 44). Bu anlamda, Faruk Nafiz'in şiirde başardığını, Ömer Seyfettin'in hikâyede yaptığı söylenir. Bu, “aydın ile halkın konuşmasını şiirde birleştirmek”tir (Bulut, 1991: 181).

Faruk Nafiz, “Yazımı Okuyanlara” adlı şiirinde poetikasını okurla sohbet eder bir eda ile sunmuştur:

*Bir geniş bahçe gibi size açtık derdim
Durdunuz, seyrettiniz sıra heykeller gibi
Ruhunuzun çölünde bütün bir ömrü verdim
Kireçli bir tarlayı sabanla beller gibi* (Bulut, agy. 43)

Bu şiirde Faruk Nafiz'in kullandığı sözcükler, hasbıhalde bulunduğu kitlenin niteliği hakkında ipucu vermesi açısından da önemlidir. Bahçe, kireçli bir tarla, saban, bellemek vb. sözcükler şairin muhatabının Anadolu halkı arasından seçildiği izlenimini uyandırır. Buna karşın, kullanılan dil onun asıl muhatabının yine de şehirli okur olduğunu göstermektedir.

Faruk Nafiz'in asıl başarısı ve Birinci Hece grubu şairleri içinde en kalıcı isim haline gelmesi lirik karakterli şiirleri sayesinde. İsmail Hikmet Ertaylan, onun “tab'an lirik ve santimantalizme meyilli bir şair” olduğunu söyler (Yücebaş, 1974: 51). Onun bu görüşünü destekleyen bir başka değerlendirme ise Fevziye Abdullah Tansel'e aittir. Tansel, bilhassa aşk ve tabiat şiirlerinde başarılı olan şairin bir fikri telkin etmek için yazmaya başladığında ise aynı başarıyı gösteremediğini ileri sürer. Bu yüzden, halk

edebiyatı tarzındaki şiirlerinde bulunan lirizm ve derin hisler mesela “Akıncılar Türküsü”nde bulunmaz (Yücebaş, 1974: 153). Halil Hadi Bulut da aynı fikirdedir: “Hece vezniyle lirik şiirler yazılabileceğini gösterir. Cemiyet yönelmiş şiirinde güçlü olabileceğini ispatlar. Sade Türkçe ile ulaştığı şiir dili kendisinden sonraki nesle hakiki bir örnek teşkil eder” (1991: 182).

Bu hepsi aynı noktaya dikkat çeken tespitlerde haklılık payı yüksektir. Nitekim İkinci Hece Kuşağı olarak nitelendirilen (bu çalışmanın bir sonraki bölümünde inceleyeceğimiz) Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, ve Ahmet Muhip Dıranas gibi şairler Çamlıbel’in hem lirik hem açık bir dille yazılmış, halka dönük şiir anlayışını geliştirmiş, daha da ileriye taşımışlardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in şiirde konuşma dilini öne çıkarması tıpkı diğer Hececiler gibi Ziya Gökalp’in etkisiyledir. Faruk Nafiz, arkadaşları arasında bunu en iyi uygulayanlardan biridir. Faruk Nafiz, halkın dilini ölçü aldıklarını şu cümleyle açıklar: “...Bizden evvelkilerin lisani konuşulan lisan değildi. Biz bunu edebiyata sirayetine bir set telakki ettik ve düşüncelerimizi yazmak için halkın diline müracaatı daha doğru bulduk” (Bulut, 1991: 170). Şair, “Ana Dili” şiirinde de halk dilini bütün içtenliği ve yalınlığıyla nasıl kâğıda dökebildiğini açıklamaya girişir:

*Hangi sözlerle ninem gönlünü açmışsa bana
Ben o sözlerle gönül vermedeyim sevgilime
Sözlerim ninni kadar duygulu olmak yaraşır
Bağlıdır çünkü dilim gönlüme, gönlüm dilime*

Hilmi Yücebaş, onun Gençlik Şiiri üzerinden hem halka hem münevver sınıfa hitap edebildiği yargısına varır ki (1974: 156) bu aslında Faruk Nafiz’in sanatında genel bir özelliktir diyebiliriz. Bu konuda, Faruk Nafiz’in çokça etkisinde kaldığı Yahya Kemal’le benzeştiğini söyleyebilmek mümkündür. Yahya Kemal nasıl sade fakat yüksek bir edebî dil kurabildiyse ondan etkilenen Faruk Nafiz de kimi şiirlerinde aynı seviyeye ulaşabilmiş gözüküyor.

Şimdiye kadar Faruk Nafiz’in daha çok halka dönük fakat daha lirik şiirleri üzerinde durduk. Oysa şair, Türkçülük idealini ve yeni kurulan ulusçu özellikleri baskın, Cumhuriyet’i öven hamasi dozu yüksek şiirler de yazmıştır. Örneğin *Akıncı Türküleri* (1940) adlı kitabı bu tarz şiirlerden oluşmaktadır. Onun “Türk’üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi / Türk’e durmak yaraşmaz Türk önde, Türk ileri” nakaratıyla

bilinen ve Behçet Kemal Çağlar ile birlikte yazdığı meşhur “Onuncu Yıl Marşı”, bir bakıma hamasi türdeki şiirlerinin devamı sayılabilir. Şair, bu anlayışla çok sayıda şiir kaleme alsada bunların diğer şiirlerine nazaran kalıcı olmadığı meydandadır.

Necat Birinci'nin “Hecenin Beş Şairi içinde şiir sanatı yönü ile en başarılısının, topluluğun en genç elemanı Faruk Nafiz olduğu üzerinde edebiyat tarihçileri ve tenkitçiler arasında ortak kanaat vardır” (1993: 32) dediği Faruk Nafiz Çamlıbel, Millî Edebiyat'ın hamasi ve didaktik havasından kendini en fazla kurtarabilmiş şairdir diyebiliriz. Bu bakımdan o, döneminde kalıcı ve gerçek sanatı ilke edinmek yolunda öne çıkmıştır. Sonraki Hece kuşağını derinden etkilemesi de bununla açıklanabilir.

Millî Edebiyat ve Birinci Hece Kuşağı şairlerini okur algısı bakımından genel olarak değerlendirdiğimizde şu sonuçlarla karşılaşmaktayız: Başta Ziya Gökalp olmak üzere Mehmet Emin ve Ömer Seyfettin Türk şiirini Tanzimat'tan sonra tekrar siyasallaştıran ve toplumsallaştıran şairlerdir. Tanzimat'ın ikinci nesli ve özellikle Servet-i Fünûn şairleriyle kendi içine kapalı bir edebiyat anlayışı yayılmaya başlamışken ortaya çıkan Millî Edebiyat şairleri şiiri- elbette diğer türlerle birlikte- ciddi anlamda politize etmişlerdir. Hak, hürriyet, vatan vb. gibi kavramlar Şinasi ve Namık Kemal'den sonra şiirde kendine yer bulamaz olmuşken bu şairlerle, özellikle de Ziya Gökalp ile bu kez daha da güçlü bir şekilde yer almaya başlamıştır. Bu durumun en önemli sebepleri arasında bahsi geçen şairlerin aynı zamanda memleket meseleleriyle de ilgilenen çok yönlü aydın kimliğine sahip olmaları yer tutar. Selim Kocahanoğlu'nun dile getirdiği gibi, “Bir avuç aydın hem ülkenin siyasi birliğine ait görüşlerini hem şuurlu bir milliyetçilik tezinin gelişmesi çabalarını hem de millî bir edebiyat yaratma çalışmalarını birlikte yürütmüşlerdir” (1987: 40). Hükümet eliyle de desteklenmesi sebebiyle bu edebiyat kısa sürede kendi “kanon”unu oluşturmuştur.

Bu bölümde ele aldığımız şairlerin hepsi Şinasi ve en çok da Namık Kemal'in büyük tesiri altında kalmış, onun gibi halkın anlayabileceği, sade bir dille yazmaya çalışmışlardır. Namık Kemal'in topluma dönük sanatı düşünüldüğünde bu şairlerin de kendine dönük, sanatsal yaratıyı önceleyen bir şiirden çok, dava, ülkü, ideal uğruna şiiri kullanmak yolunu tercih etmeleri şaşırtıcı olmasa gerektir. Millî Edebiyat gurubunda yer alan Mehmet Emin, Ziya Gökalp ve Ali Canip'in şiirleri bu grupta değerlendirilebilir.

Gerek Millî Edebiyat gerekse Birinci Hece kuşağı şairlerinin okurla ilişkisini belirleyen faktörler arasında özellikle konuşma dilinin şiire hâkim kılınması anlayışının başat olduğunu görmekteyiz. Ziya Gökalp'in bu açıdan da öncü rol oynadığını söylemek gerekir. Bu yöneliş aynı zamanda Türk şiirinde modernleşmenin alımlanışını da belirler. Nitekim kendilerinden sonra başarı kaydeden ve Türk edebiyatında ciddi bir yer edinen şairlerin pek çoğunun konuşma dilini başarıyla kullanabilenler arasından çıktığı görülmektedir. Şiirde kitabî ve süslü dil, artık iyiden iyiye terk edilmektedir. Divan şiiri estetiğini sürdürme yanlısı olan Cenab Şahabettin'in Millî Edebiyat şairlerini hafifsemesinin altında bu gerçeğin farkına varmış olmasının da etkisi yadsınamaz.

Konuşma dilinin şiirde hâkim kılınması ister istemez şiirin okurunu da dönüştürmekteydi. Türk şiiri modernleşirken sade, açık ve etkili bir şiir dilini yerleştirmekte gecikmedi. Ancak bu etki “edebîlik”ten ziyade hamaset ve propaganda boyutunda geçerlidir. Zira hem Ziya Gökalp ve arkadaşlarının hem de Birinci Hece Kuşağı şairlerinin ortak kusuru, davayı çoğu zaman sanatın üzerinde konumlandırmalarıdır.

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte birbirinden farklı anlayışta şairler boy gösterdiği gibi şiir izler çevresi de değişmektedir. Şiir artık, yüksek seviyeli okurdan çok lügat bilgisi daha dar, girift terkiplerden, muğlâk ifadelerden sıkılan, kolay söyleyişi arayan okura sunulmaktadır. Şehirde de taşrada da bu tip okurların aslında çoğunluğu oluşturduğu söylenebilir. Nitekim dönemin okuma yazma istatistikleri bu iddiayı kuvvetlendirmektedir. İsmail Çetişli, Milli Edebiyat'ın en önemli ilkelerinden birinin “Bir avuç yüksek zümrenin zevkini, sanatkârın ferdi ve hastalıklı duygularını, suni bir sanat tutkusunu değil, çoğunluğu teşkil eden halkın/milletin zevkini, duygu ve düşüncelerini, dert ve ıstıraplarını esas alma[k]” (2011: 186) olduğunu söylerken doğru bir noktaya parmak basar.

Ziya Gökalp'ten Faruk Nafiz'e, millî şairlerin hemen hepsi Anadolu'yu şiirlerinde dile getirmeyi ilke edinmiş, bu keşfin imkânlarından da yararlanmışlardır. Öte yandan bu yönelim, onların okur algısını da iyice muhayyel bir noktaya taşımaktaydı. Anadolu'ya kesinlikle dışarıdan bir gözle bakan bu şairler, gerçekten oralarda yaşayan veya onların halinden anlayan saf Anadolu insanına mı seslenmekteydi? Yoksa Anadolu'ya ve onun yaşantısına otantik bir gözle bakan şehirli, kültürlü, okumuş yazmış, aydın veya yarı aydın kişilere mi? Bu sorunun cevabını kendilerinin de verememiş olduğunu söyleyebiliriz. Nedeni şu olabilir: Kendi zihnî ikilikleri sonucu –tıpkı Yakup Kadri'nin

Yaban'ında olduğu gibi- hem kùltürden, şehirden, entelektüel çevreden kopamamakta hem de yoksul ve beğenisi düşük kesimi medeniyet aşılacak ve birikimlerinden de yararlanılacak bir kitle olarak gördüklerinden ona yaklaşmak amacındaydılar. Halk şiirine bütün bütüne yaslanmaları hâlinde şehirli olamamakta, yazdıkları üst düzey bir şiir olarak kabul görmemekteydi. Ahmet Mithat'ın "Dekadanlar" dediği şairler az çok hâlâ belirleyici bir konumdaydı çünkü. Buna karşın, hem halkın anlayabileceği hem de yüksek edebiyat sınıfına girebilecek bir dil kurlmaları şairlik kumaşları gereği de mümkün değildi. İçlerinde en çok sivrilen Faruk Nafiz Çamlıbel bile bu konuda yeterince tatminkâr bir külliyata sahip olamamıştır. Millî şairler, görünen o ki, en çok şehirli, kültürlü ve aynı zamanda da milliyetçi değerlere önem veren bir okur düşlemişlerdi. Bu ölçülere en yakın okur ise politika yapan şairler, yani kendileriydi.

Yıkılmak üzere olan Osmanlı'nın "modern" şairi kendince idealize ettiği Anadolu'nun cefakeş, bitkin ve fakat faziletli insanlarına yöneldiğini iddia etmektedir. O, artık kendisine entelektüel bir okur aramıyor, bilerek ve isteyerek geniş kitleye yöneliyordur. Fakat teorik açıdan böyle olsa da eserlere bakıldığında bunun neredeyse tam tersi bir tablo ile karşılaşılır. Asıl muhatap ağırlıklı olarak Anadolu'da değil aydın çevrenin içindedir. Kırsal kesim yaşantısının, Anadolu insanının erdemleri, saflığı vb. şiirde şehirli veya aydın kimselere anlatılmaktadır. Taşralı "millî okur"a hitap ettiği düşünölen şiirlerse bir ulus devletin altyapısını oluşturacak geleneği Anadolu'dan devşirmek maksadıyla iştahla elde edilen millî kaynakların alelacele bir sunumu gibidir. Bu bağlamda, üretilen millî şiir halktan ziyade aydınlara yönelen bir "millî ol!" çağrısı olarak düşünölebilir.

Topluma dönük yazmak demek o günün şartları içerisinde, okuma yazması sınırlı, geçim şartları zor, sürekli savaşlar ve yoksullukla yıpranmış bir halka seslenmek anlamına geliyordu ki sanatın belirleyici ilkelerinden taviz vermeden bunu gerçekleştirmenin ne denli güç olduğu ortadadır. Onlar, şehirli okurun dikkatini çekmek, onu belli bir doğrultuya yönlendirmek niyetindeydi. Bunu yaparken maddi ikbale de sırt çevirmeyenler varsa da genellikle samimi idiler.

Millî Edebiyat ve Birinci Hece Kuşağı şairlerinin müşterek bir okur algısından söz edilecekse bu okur, havas-avam, yaşlı-genç, şehirli-köylü herkesi içine alan "millî okur"dur denebilir. Peki, bunlardan hepsine birden aynı oranda hitap edilemeyeceğine göre şairin önceliği hangi sınıftadır? Bu sorun, Millî Edebiyat'ın en büyük açmazını da gözler önüne sermektedir. Halka dönük gibi gözükse ama aydınlara seslenen bir şiirdir

bu. Kafası karışmış ve bir an önce icraata geçmek isteyen “millî şair”, bir yandan köylüyü yüceltirken öbür yandan onu eğitmeye, bilinçlendirmeye çalışır. Beri yandan asıl manasıyla hitap ettiği kitle şehirli veya aydın kimselerdir. Böylece ortaya bir tür şehirli milliyetçiliği çıkar. Köylüye seslendiğini, onun zevkini esas aldığı iddia eden bu şairler aslında köylüye değil şehirli, okumuş yazmış kesime hitap ederler.

Ancak Millî Edebiyat akımına dâhil edebileceğimiz Birinci Hece Kuşağı şairleri her ne kadar milliyetçilik ülküsünü ve propagandasını devam ettirseler de poetik kaygıları büsbütün kenara koymayarak kendi şair tabiatlarını yansıtan, lirik bir söyleyişe uzanabılmışlardır. Aslında Birinci Hece şairlerinin önceki millî edebiyat şairlerine göre her zaman daha şairane ve lirik olduğu söylenebilir. Belli bir süre ideolojiye sanatı feda etmeleri konjonktürel bir tavidir ki daha sonra lirik söyleyişe geri dönmüşlerdir. Bu sebeple onların okurla arasında hesap kitap gütmeyen, çok daha samimi bir iletişim şekli kurmanın da gayreti içinde oldukları inkâr edilemez. Bireysel duyuşlarla şekillenen bu anlayış, onların kendileri gibi kurguladıkları veya kendileriyle özdeşleştirdikleri “nahif okur” a hitaben yazdıkları gerçeğini gözler önüne serer.

3.3. Samimiyette Buluşan Şair ve Okuru

Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), sanatıyla bütünleştiği coşkun, ilkeli ve fedakâr yaşantısıyla Türk edebiyatı tarihinin en saygın isimlerinden biri olarak kabul edilir. Öyle ki, onunla sanatsal ve ülküsel olarak farklı kulvarlarda yer alan pek çok ciddi isim de Mehmet Âkif’in Türk edebiyatı için önemine dikkat çekmiştir. Söz gelimi, birçok bakımdan Mehmet Âkif’ten farklı bir sanat anlayışını savunan Cenab Şahabettin, onun hakkında şöyle söyler: “Tarih-i edebiyat şimdilik büyük Âkif’ten daha büyük bir İslam ve Türk şairi tanımaz” (Erişirgil, 2017: 95). Keza dünya görüşü açısından Mehmet Âkif’ten büsbütün farklı bir yerde duran Nâzım Hikmet de *Kuvayi Milliye Destanı*’nda onu “İnanmış adam, büyük şair” (Oral, 2008: 19) sözleriyle övmüştür.⁴⁷ Şurası muhakkak ki, “İstiklal Marşı” mızı vücuda getirmiş olması ve bu marşı yazma sürecindeki fedakârlıkları Türk halkının bugün de kendisini saygı ve minnetle anmasının en önemli sebeplerinden biridir.

⁴⁷ Bu kısım, şairin ölümünden sonraki baskılarında nedense (!) çıkartılmıştır. Bkz. Haluk Oral (2008). *Şiir Hikâyeleri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Temiz, ahlaklı kişiliği ve vatanperverliğiyle saygı gören Mehmet Âkif'in Türk edebiyatında “şairliğiyle” en çok tartışma konusu olmuş isimlerden biri olduğu da bilinmektedir. Onu kimi toplumcu kimi İslamcı kimileri de Türkçü/milliyetçi tanımlamaları üzerinden ele alırken şairliğini ise ya ona hiçbir şekilde toz kondurmayacak bir aşırı övgü ya da tam tersine, tümünden yadsıyıcı bir tutumla sözde değerlendirenlere rastlıyoruz. Mehmet Âkif'in şiirini görece nesnel bir şekilde masaya yatırma çabasında olanlar bile çoğu zaman ona karşı duydukları sempati ya da antipatinin etkisinden kolay kolay çıkamamışlar, dolayısıyla yine duygusal denebilecek yorumlarda bulunmuşlardır. Oysa Âkif'in şiirini de diğer şairlerde yapılması gerektiği gibi sanatsal ölçüler doğrultusunda ele almak, artılarını ve zaafalarını açıkça göstermek edebî kamuoyunun da yararına olmalıdır. Böylelikle onun gerçekte kime hitap etmek istediği sorusuna da bir cevap bulabilmek mümkün olacaktır.

Mehmet Kaplan, *Süleymaniye Kürsüsünden* başlıklı eserini değerlendirdiği bir yazısında Mehmet Âkif'i “kalabalığa hitap eden bir vaiz” olarak tanımlayarak onun bütün eserlerinde de “kalabalığın dilini, üslûbunu ve zihniyetini benim[sediğini]” (1998: 176) söyler. Bu bakış açısı genellikle fazla sorgulanmadan sonraki nesillerin edebiyat tarihçileri ve incelemecileri tarafından kabul ve tekrar edilmiş, böylece Âkif'in şiire ve okura bakışının yalnızca tek boyutlu bir çerçeveden ele alınması kolaycılığına düşülmüştür. Gerçekte Anadolu'nun ücra kasabalarına kadar giderek camilerden halka seslenen, cemaati dinî ve millî bir uyanışla mücadeleye sevk eden konuşmalara imza atmış bir şair için “vaiz” nitelendirmesi büsbütün yanlış sayılmaz. Şairin azımsanmayacak sayıda eserinde de bu duyarlılıkla, tıpkı bir cami kürsüsünde cemaate seslenir gibi millete seslendiği de inkâr edilemez. Bununla birlikte, Mehmet Âkif'in külliyatını yalnızca bu şiirlere indirgemek, bu anlayışla kaleme aldığı şiirleri kendisinin bile şiirin uzağında görmesi dikkate alınmadan, lirik karakterli, estetik düzeyi üst seviyede olan eserlerini de aynı kategoriye dâhil etmek tutarlı bir değerlendirme olmayacaktır. Âkif'in şiirinin her açıdan objektif bir bakış açısıyla ele alınması zorunluluğu ortadadır.

Mehmet Âkif'in geniş bir okur kitlesince tanındığı ve ilgiyle izlenmeye başladığı ilk şiirleri 1908-1911 arasında yayımladıklarıdır. Bunlar *Safahat* adını verdiği ilk kitabını oluşturur. Sonradan bütün şiirlerini bir araya topladığı kitabına verdiği *Safahat* adıyla bu ilk kitabını birbirine karıştırmamak gerekir. Ayrıca, bu kitaptaki şiirlerin büyük bölümünün de II. Meşrutiyet'ten önce yazıldığını bilmekteyiz. Buradaki şiirlerle ilgili

ortak kanı, Âkif'i Âkif yapan farklı ve orijinal özelliklerin o zamandan kendini belli etmiş olduğudur. O, Servet-i Fünûn etkisi ve ağırlığının hâlâ hissedildiği bir dönemde toplumu ve topluma ait değerleri somut ve dikkat çekici bir şekilde şiire konu etmesiyle öne çıkmıştır denebilir. Din, bu değerlerin en başında gelmektedir. Kâzım Yetiş, Mehmet Âkif'in imanı, ibadeti, camiye bir aksiyon olarak Türk şiirine kazandırdığını söyleyerek bu noktaya dikkat çekmiştir (2011: 51). Kısacası, bu “ilk” *Safahat*, Mehmet Âkif'in sanattaki yönelimini, tuttuğu istikameti belirleyen şiirlerden ibarettir.

II. Meşrutiyet'ten sonra Mehmet Âkif'in yazı ve şiirlerini yayımladığı ve kendi adıyla da özdeşleşmiş sayılabilecek bir dergi ile karşılaşırız: *Sırat-ı Müstakim*. Şair, bu derginin uzun yıllar başyazarlığını yürütmüştür. Dergi daha sonra ise *Sebilürreşad* adıyla yayını sürdürmüştür ve Âkif de orada şiirlerini okura sunmuştur. Şairin vefatına kadar bütün şiirlerini burada yayımladığı görülür. Dolayısıyla Meşrutiyet'ten hemen sonra çıkmaya başlayan bu dergide yayımladığı şiirleriyle edebiyat tarihinde yer ettiği ve “Safahat şairi” olarak tanındığı için, dönemsel olarak bakıldığında ona II. Meşrutiyet şairi demek yanlış olmayacaktır.

Peki, II. Meşrutiyet döneminin o çalkantılı senelerinde Mehmet Âkif nasıl bir şair figürü sergilemekteydi? Bu noktada ilk ve en açık gösterge dönemindeki çoğu edebiyatçı gibi onun da “meselesi olan” sanatçılar zümresinde yer aldığıdır. “Mesele” derken sanatını toplumsal, dini vb. gibi konulara açmasını, bu konularla ilgili düşüncelerini dile getirmesini kastediyoruz. Şiirin politikayla ve sosyal meselelerle ister istemez iç içe geçtiği, karşılıklı olarak birbirinden beslendiği böyle bir dönemde zaten “meselesi olmayan” ya da öyle gözüken şairler ayrıksı durmaktadır. Nitekim Yılmaz Daşcıoğlu'nun belirttiği gibi, “Âkif'in etkili olduğu dönemde Servet-i Fünûn edebiyatı ömrünü doldurmuş, onun yerine Millî Edebiyat anlayışı kanonlaşmaya başlamıştır” (2007: 2). Öyle ki, Servet-i Fünun neslinin sembol şairi Tefik Fikret bile zamanla sanatını toplumsal meseleler için kullanmakta sakınca görmemiş, hatta bugün “toplumcu” olarak anılmasına sebep olacak şiirler yayımlamıştır. Benzer şekilde, “aşk ve kadın şairi” olarak ünlenen Celal Sahir, Millî Edebiyat saflarında yer tutmuş, onların faaliyetlerine katılmaya başlamıştır. Elbette bu tür örnekler daha da çoğaltılabilir. Ancak Mehmet Âkif'in şiirde mesele ettiği konular bu saydığımız şairlerle bazen uzlaşsa da çoğunca onlardan farklıdır. Peki, nedir bu farklar ve ortaklıklar? Buna cevap verebilmek için Âkif'in kendi şiirlerinde dile getirdiği bazı sözler bize yardımcı olabilir.

Yunus Emre'nin meşhur *Bu dünyada bir nesneye yanar içim göyner özüm / Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi* (Tatçı, 1997: 490) mısralarını hatırlatan şu bölüm, Mehmet Âkif'in şiirinde kimleri ve neleri mesele ettiğini kendi ağzından ortaya koyması bakımından önemlidir:

Üç sınıf halka içim parçalanır, hem ne kadar!

İhtiyarlar, karılar, bir de küçükler; bunlar

Merhamet görmeli, yüz görmeli insanlardan;

Yoksa insanlığı bilmem nasıl anlar insan? (2006: 120)

Mehmet Âkif genellikle toplumun zayıf, itilip kakılan, değer görmeyen ya da yeterince önemsenmeyen kesimlerini mercek altına alarak onların dertlerini şiire dökmektedir. Âkif, bu konuda hiçbir yapmacılığa da düşmez. Öte yandan, Âkif'in bu konuları şiire dökmesi Tefik Fikret ile arasında da bir yakınlık oluşturmaktadır. Fikret'in "Hasta Çocuk", "Verin Zavallılara", "Balıkçılar" gibi toplumun alt sınıf insanların yaşantısına odaklanan şiirlerinin karşısına Âkif de "Hasta", "Küfe", "Seyfi Baba" vb ile çıkmıştır. Hemen hemen aynı konuları benzer edayla işleyen bu şiirlerin hepsi de topluma dönüktür. Ancak Mehmet Âkif, toplumun muhtaç kesimlerine ilgi gösterirken Fikret'le uzlaşsa da buradan varmak istediği yer bakımından ikisinin yolu bir daha kavuşmaz biçimde ayrılacaktır. Fikret'in o tipik Servet-i Fünûn karamsarlığı Mehmet Âkif'in lügatinde de yaşamında da yer bulamaz. Bu sebeple, Fikret'in dünyadaki hastalar, yoksullar, muhtaçlar, ezilenler için duyduğu acıma sonunda dönüp dolaşıp dünyanın böyle bir yer olduğu ve bunun değişmesinin mümkün olmadığı noktasına varırken Mehmet Âkif her şeye rağmen ümidini kaybetmeden çözümler, çareler peşinde koşar. Fikret'te çözüm arandığını görmeyiz, o yalnızca şikâyet ve eleştirisini yapar ki bunda da son derece başarılıdır. Onun, ülkedeki bürokrat sultasını keskin bir dille eleştirdiği "Yiyin efendiler yiyin" nakaratlı "Han-ı Yağma" şiiri kendisine nesiller boyu sürecek bir okur kitlesi kazandırmıştır. Yazıldığı dönemde de bugün de bu şiir üzerinden yöneticileri eleştirenler olmaktadır ki bu da şairin hicvindeki gücünü göstermektedir. Mehmet Âkif ise benzer eleştirileri yaptıktan sonra bunları değişmez bir alinyazısı gibi görmektense değiştirmenin yollarını arar. O, savaşın getirdiği yıkımı betimleyen "Dul kaldı kadınlar, babasız kaldı çocuklar / Bir giryede bin ailenin matemi çağlar" (agy. 197) dizelerinden sonra "Yetmez mi musâb olduğumuz bunca devahi / Ağzım kurusun... Yok musun ey adl-i ilahi!" (agy. 198) diyecek kadar toplumsal adaletsizlik karşısında imdat beklediği Allah'a samimi ve taşkınca yakarıшта bulunur.

Onda küsmek ve içine dönmek yerine çare aramak veya hiç değilse bu uğurda çaba göstermek vardır. Mehmet Âkif'in toplumsal dertler söz konusu olduğunda Fikret'e göre ulaştığı bir üst aşama budur.

Bununla birlikte, toplum meselesinde buluşan her iki şairin, ayna tuttıkları bu toplumun ezilen, muhtaç kişilerine bakışlarında esaslı bir fark daha göze çarpar ki o da durdukları yerdir. Fikret, söz konusu şiirlerini ancak o meşhur "Aşiyân"ından gördüğü kadarıyla yazıyordu; halkın arasına karışmayan, toplumdan mümkün olduğunca kendini soyutlayan, ancak böyle yazabilen bir şairdi o. Mizacı, hiç şüphesiz, bunda büyük bir etkendir. Mehmet Âkif ise tersine, şiirlerinde anlattığı halkın içinde, arasında hatta çoğu zaman kendisi de onlarla benzer hayat şartlarını yaşayarak yazmaktaydı:

Mehmet Âkif halkın içinden yetişmiş, köylüsü ile aydını ile İstanbul'un yoksul ve kenar mahallelerinde hayatı tanımış; fakir ve kimsesizlerin yanında olmuş, kahvehane, meyhane köşelerini ibretle seyretmiş, batıya gitmiş; Necid çöllerinde dolaşmış; Millî mücadelede millî ve dini duyguları galeyana getirmiş; en önemlisi camilerde vaazlarıyla halka seslenmiş çok yönlü bir halk adamıdır. ... O, halkın sesinin tercümanıdır" (Parlatır, 1986: 108)

Çocukluğundan itibaren Âkif'in içinde bulunduğu çevreler onun keskin gözlemciliğiyle birleşerek şiirinde yer bulmaktaydı. Bu noktada, Fatih'in Sarıgözel semtindeki yaşantısının Âkif'e kattıklarını da göz ardı etmemek gerekir. Bu kendi halinde, mazbut yaşantıya sahip insanların bulunduğu semt, hayatın zorluklarını yakından görebilmek açısından şair için adeta bir laboratuvar değeri taşır.

Âkif ile Fikret ya da daha genel olarak Servet-i Fünûn karakteri arasındaki bu farklılık gerçekçilik bakımından da şiire yansımıştır. Âkif'in bu tarz şiirlerinde dili, Fikret'e göre çok daha içeriden, yapmacık tarafı çok daha azdır. Fikret'in iyi niyetli çabası o suni tarafı örtmeye yetmezken Âkif'te çok daha kendiliğinden ve doğal bir tezahürle şiirde yer bulur:

Âkif'i Fikret'ten ayıran özellik poetikası ile şahsiyetini, şiiri ile karakterini ve bütün bunlarla biyografisini iç içe geçiren; kolayca birinde ötekini görebileceğimiz homojen bir yapıya sahip olmasıdır. ... Denilebilir ki şiirlerinde bazı teknik pürüzler olduğu iddia edilse, şiirin fikir yönüyle ilgili farklı eleştiriler ortaya konulsa bile, şiirin içeriği ile

şairin bunları yazarkenki samimiyeti arasında bir kopukluk veya mesafenin varlığı ileri sürülemez (Daşcıoğlu, 2007: 13).

Dolayısıyla pek çok eleştirmenin de dikkat çektiği gibi, “Türk şiirinde sokak ve sokağın insanları ilk defa Mehmet Âkif’in şiirinde bu kadar canlı ve gerçekçi bir biçimde yer almıştır” (Gökçek, 2013: 27). Fikret, aslında o “sokağın” içinde değildi, onu halis niyetlerle ama yine de dışarıdan anlatmaktaydı. Âkif ise söylemek istediklerini o sokağın bir ferdi olarak, neredeyse hiçbir suniliğe düşmeden, rahatça dile getirebilmişti.

Pek tabii, Âkif’in tek meselesi toplumsal adaletsizlikler, geçim kaygısı çeken ezilmiş, örselenmiş kesime duyulan merhamet değildir. O, bir başka anlamlı meseleyi de dert etmektedir: Vatanın bekası. Onun döneminde ordu ve millet büyük bir vatan savunmasına girişmiş, binlerce insan şehit olmuştur. “Ah! Karşımda vatan namına bir kabristan / Yatıyor şimdi... Nasıl yerlere geçmez insan?” (187) diyerek asıl büyük derdini dile döken Âkif, bundan sonsuz derecede mustarıptır. Bu yüzden okuruna “Gitme ey yolcu, beraber oturup ağlaşalım, / Elemim bir yüreğin kârı değil, paylaşalım” (187) diye seslenen şair, derdine okuru da ortak etmek istemekte, bunu yaparken ise adeta yan yana durduğu bir halk insanına hitap etmektedir. Nurettin Topçu’nun isabetli tespitiyle o, “cemaatle hemhal, hemdert...” olmuştur (1998: 12). Şair, sadece şiirinde değil, gerçekte de halkın yanında, arasındadır çünkü.

Bu birliktelik onun şiirinin etki gücünü artırdığı gibi, okuru da eserin içine daha fazla çeker. Mehmet Âkif, okurunu ve onun sorunlarını gayet iyi bilmektedir; onun dertleri kendisinin de dertleridir. Âkif, okurun sokakta yürürken üzerine sıçrayan çamuru da şiirine sokar, vatan için döktüğu gözyaşlarını da. Böylece herkes onun şiirlerinde kendine dair bir şeyler bulabilir. Bu çok yönlülük şairin okur perspektifini genişletmekte ciddi bir rol oynamıştır. Böylece Millî Edebiyatçılarda hatta Namık Kemal’de bir ideal olarak gördüğümüz halkın okuru olmak düşüncesi esas manasıyla Âkif’te gerçekleşmektedir.

Kazım Yetiş, onun için “Cumhurun düşüncelerini cumhurun söyleyiş şekliyle birlikte verir” (2011: 96) der. Samimiyet, bu noktada önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Âkif’in samimiyeti, kimi zaman yaşanmış, kendisinin de karıştığı veya gözlemediği olayları şiirinde sahneleştirmesiyle halkla arasında döşenmiş bir yol hüviyeti kazanır. Okuru, onunla birlikte sevinir, üzülür, feryat eder, ümitlenir veya ağlar. Nâzım Elmas’a göre;

Onun samimiyeti, şiirlerindeki etkiyi ve telkin gücünü artırmıştır. Karşı karşıya olduğu olayların doğurduğu isyan, öfke, arayış, teslimiyet, acz gibi duygular, mısralarda hissedilecek biçimde okuyucuya sunulmuştur. Manzumelerinde çoğu zaman muhatabın sanatçıyla birlikte ürpermesi, öfkelenmesi, üzülmeye ve sevinmeye mümkündür (2000: 256).

Âkif, okurunda yarattığı “empati” (“duygudaşlık”) ile yoğun bir “katharsis”in ortaya çıkmasına imkan sunar. Okurun onunla birlikte sevinip üzülmeye yahut umutlanıp heyecanlanması şairin tercih ettiği, olmasını arzu ettiği bir durumdur. Âkif, okuru etkilemek, onu içinde bulunduğu hareketsizlikten kurtarıp bir davaya ortak etmek ister. Ancak bu ne Ziya Gökalp’in ne de Mehmet Emin’in davasıdır. Âkif’in dili de onlardan farklı, çok daha coşkulu, içten ve şairanedir. Bütün bunlar, Âkif’i okur olarak ulaştırmak istediği halka kendiliğinden yaklaştıran belli başlı unsurlardır.

Mehmet Âkif’in bir düşünür ve şair olarak hayatının hiçbir döneminde inzivaya, yaygın deyişle “fildişi kuleye” çekilmemiş olması onun okuruyla arasında daima sıcak bir bağ kurmasına da imkân sağlamıştır. O, toplumdaki kendini soyutlamamış, tersine, insanların içinde bulunmuş, onların dertlerine ortak olmuş bir şair, bir halk adamıdır. Bu seçimi, şairin içtenliğiyle alakalandıran Fazıl Gökçek’e göre, “Şairin kendisinin de belirttiği gibi onun şiirlerinin en önemli mezzetlerinden biri ‘samimiyeti’dir. Bu içtenlik onun okuyucuyla irtibat kurmasını kolaylaştırmış, onun geniş kitlelerin şairi olmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri olmuştur” (2013: 7).

Mehmet Âkif, vatanına ve milletine diğerlerini aşan bir aşkla bağlıdır. Bu durumun kendiliğinden ortaya çıkardığı samimiyet ise Ziya Gökalp ve arkadaşlarında kolay kolay rastlayamadığımız bir lirizmi sağlar. Orhan Okay, bu yüzden Mehmet Âkif’in üstünlüğünü cemiyet aşkının sağladığı bir lirizmde bulur:

Cemiyet meselelerini şahsında derinleştiren, bunun kendisinde psikolojik yansımaları bulan, onu bir iç duygusu haline getiren Âkif’in benzeri yoktur. İşte bu noktada onun lirizmi başlar. ... Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Abdullah Cevdet, hatta bunlara kıyasla sanat kabiliyeti ve tecrübesi çok daha fazla olan Tefik Fikret’in bile cemiyet konularındaki şiirleri, bu tarz bir lirizm açısından Âkif’e göre çok zayıf kalır (1997: 21).

Lirik şiirin en önemli göstergelerinden birinin içtenlik yani samimiyet olduğu bilinmektedir. İçten gelen, coşkulu duyguların dolaysızca dile getirilmesi lirik şiirin

değişmez özelliklerindedir. Bu duygular bireysel olabileceği gibi Mehmet Âkif'te gördüğümüz gibi topluma da dönük olabilir. Bazen de onda hem bireysel hem de topluma dönük duyguların birbirine karıştığına, birlikte dile getirildiğine şahit oluruz. Söz gelimi, o kimi zaman Aragon'un dünyaca tanınmış “Mutlu Aşk Yoktur” adlı şiirinde olduğu gibi; hem vatana hem de sevgiliye dönük aşkı terennüm edebilir. Fakat Âkif'te vatan aşkının her zaman ön planda olduğu bir gerçektir.

Topluma yönelmek ve okur olarak daima halkı düşünmek bazı şairler için en temel hedeftir. Tanzimat'ta ve Millî Edebiyat'ta bunun örneklerini, uygulamadaki zaaflarla beraber, görmek mümkündür. Âkif'te ise bu yöneliş bir görev duygusunun çok ötesindedir. Hasan Basri Çantay, “Sanatkârlığını cemiyete bu derece esir edişine hayrette kalmamak mümkün müdür? Bu, ne sadece şairliktir, ne sanatkârlıktır: Doğrudan doğruya melekçe bir haslettir, en ilahi fazilettir” (2008: 64) sözleriyle onu yüceltirken, meseleye aynı noktadan yaklaşan araştırmacılardan Sadık K. Tural da benzer cümlelerle onun geniş kitlelere hitap edebilmesinin ve hemen her nesilce sevilmesinin temel faktörlerinden biri olarak ondaki samimiyete işaret eder (1987: 650). Daha pek çok araştırmacının da onun bu yönüne işaret eden tespitleri bulunmaktadır.

Doğrusu, Türk şiirinde Mehmet Âkif'e gelene kadar, okurla bu denli dolaysız ve bu denli samimiyetle konuşan başka bir şair gösterilemez. O, daha *Safahat*'ının en başında, doğrudan okuruna seslenerek sanatını, yapmak istediklerini, yapamadıklarını ve “sevgili kari” dediği okurundan beklentilerini birkaç mısraıyla dile getirir. Mehmet Âkif'in okuru ne kadar önemseydiğine, şiirinde anlattığı olaylar ve duygu durumlarına onu nasıl ortak ettiğine dair en güçlü kanıtlardan biri bu ithaftır. “Bana sor sevgili kari” diyen başlayan bu hitapla şair hem okura içini döker hem de kendisi ve okuru adına şiirden beklentinin ne olması gerektiğine dair düşüncelerini paylaşır. Bunu yaparkenki samimiyeti ise onun bütün eserine sirayet etmiş en mümeyyiz vasıflarından biridir:

*Bana sor sevgili kari, sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyette şu karşında duran eş'arım
Bir yığı söz ki samimiyeti ancak hüneri
Ne tasannu bilirim çünkü ne sanatkârim
Şi'r için gözyaşı derler, onu bilmem, yalnız
Aczimin giryesidir bence asarım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bizarım!*

Oku, şayed sana bir hisli yürek lazımsa;

Oku, zira onu yazdım, iki söz yazdımsa! (2006: 2)

Bu küçük manzume ile Âkif'in sadece sanat anlayışını ortaya koymadığını, okuyucunun kalbine, diğer bir ifadeyle şuuruna seslendiğini söyleyen Cevat Akkanat'a göre, "Bu metin okuyucunun fikren ve fiilen ileriki sayfalara hazır olmasını sağlayacak niteliktedir" (2008: 116). Burada da okuru metne hazırlamak düşüncesi şairin okura verdiği önemin bir işareti olarak değerlendirilebilir. Denebilir ki, Âkif, şiiri yazarken metnin her iki tarafına da geçebilmekte, kendi hislerini terennüm ederken okurun hassasiyetlerini ve beklentisini de onlardan biri gibi tecrübe ederek mısralarına yansıtabilmektedir. Bu, şairin okura karşı duyduğu "empati" ile yakından ilgilidir.

Bu ithafın bütününe bakıldığında, şairin amaç ve beklentilerini son derece etkileyici bir tonda şiire döktüğünü ve okurun karşısına maskesiz çıkabildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Birinci bölümde değindiğimiz gibi, "poetik persona", çoğu zaman diğer kurmaca türlerdeki gibi şiirde de şairin arkasına saklandığı bir perde vazifesi görür. Şair, personanın arkasında kendisini bir nebze de olsa gizleyerek söyleyeceklerini okura iletir. Oysa Âkif, daha en baştan buna karşı çıkar ve okuruna samimiyetinin güvencesini sunar. Onun farklı bakış açısı teknikleriyle, değişik tipleri konuşturarak, sahneleme yöntemiyle yazdığı şiirler görünüşte bir "persona"nın varlığına işaret etse de Âkif, o şiirlerinde yine kendisi olarak, yani dolaysız bir şekilde okura hitap ederek veya varlığını hissettirerek değişmez samimiyetini kanıtlamış olur. Âkif'in şiirindeki özne farklı kişiliklere bürünmeyi sevmez, okurun karşısına neyse o olarak çıkmayı tercih eder.

Mehmet Âkif, okuruna yönelik yukarıda değerlendirdiğimiz hitabının (ithaf) aynısını ya da benzerlerini *Safahat*'ın çeşitli yerlerinde, şiirlerinin içinde tekrarlar. Örneğin, "Süleymaniye Kürsüsü"nde: *Şimdi ey sevgili kâri', azıcık vaktin eğer / Varsa –memnun olacaksın-beni takib ediver*" (147) dizeleriyle okuru hikâye edilen olayların içine tatlı bir dille davet eder. Okura bu sıcak hitap tarzı şairin içinden gelen, hiç de riyakârlık barındırmadığı belli olan, samimi bir iletişim yoludur. Okurun bu içtenlikten etkilenmemesi gerçekten zordur. O halde cemiyetle ve dolayısıyla okuruyla ilişkisi bakımından Âkif'in en büyük avantajı, geniş kitlelere seslenmesine ve o kitlenin çoğunluğunca sevilmesine imkân sağlayan samimiyetidir demek abartı sayılmayacaktır.

Öte yandan, Mehmet Âkif'in samimiyeti şiirinde olduğu gibi onun okuruna doğrudan hitap ettiği şiir öncesi bölümlerde de karşımıza çıkmaktadır. *Safahat*'ın ilk kitabında yer

alan “Merhum İbrahim Bey” adlı şiirinde başlıktan hemen sonra parantez içinde İbrahim Bey’in kimliği hakkında bilgi verilir. Buradan anlaşılır ki bahsi geçen kişi kurmaca değil gerçek bir kişidir. Şiirinde, hayal ile bir alışverişi olmadığını, söylediği her şeyi görüp de söylediğini ifade eden şair için bu, samimiyetin bir göstergesi olmalıdır. Yukarıda değindiğimiz gibi o, kendi duygu ve düşüncelerini gerçek olaylar ve gerçek kişilere dayalı olarak anlatmakta ve bunu yaparken de kendini bir kurmaca anlatıcı, bir maske arkasına gizleme gereği duymamaktadır. Onun “Ne söylemişsem duyup da söylemişim” uyarısının boşa olmadığı böylece anlaşılır.

Mehmet Âkif’in şiirindeki samimiyetin bir başka boyutundan da söz etmek gerekir. Onun kendi sanatına dair tespitlerinde ya da daha yerinde bir ifadeyle özeleştirilerinde de okurla samimi bir iletişim şekli karşımıza çıkar. “Asım” şiirinde bunun çok çarpıcı bir örneğini görürüz:

Şi’re meslek diye oğlum verilir miydi emek?

Ah, vaktiyle gelip danışaydın kösene,

Senin olmuştu bugün belki o kırkaltı sene!

-Ama pek hırpaladın şi’ri...

-Evet, Hırpaladım:

Çünkü merkeb değilim, Ben de mürekkeb yaladım.

Ben de tarih okudum, âlemi az çok bilirim,

Şuara dendi mi birdenbire oynar sinirim!

Hem senin şi’re taraftar oluşun manasız:

Sana şair diyen oğlum, seni gördüm yalnız!

Kimi mevlidci diyor.

-Ah olabilsem, nerde!

Yetişilmez ki: Süleyman Dede yükseklerde!

Kimi bid’atçı diyor. Duyduğum ancak bunlar.

-Başka yok muydu?

-Hayır, var var, unuttum: Baytar!

-Keşke baytar edeydim...

-Yine et mümkünse,

-Yapamam.

-Belki yapardın be...

-Unuttum be köse.

-Keşke zihninde kalaymış, ne kadar lazımmuş;

*Beni dinler misin evlad, yine kabilse çalış:
Çünkü bir tecrübe etsen senin aklın da yatar,
Bize insan hekiminden daha lazım baytar.
Beni gördün ya, şu ben kaç paralık şairsem,
Senin ilmin de odur, nafile uğraşma kösem! (343)*

Köse İmam'ın Asım'la konuştuğu ve şairin hayatından canlı izler taşıyan bu dizeler, okur önünde kendi şairliğini masaya yatıran ve bu konudaki düşüncelerini kendisini de hicvederek ortaya koyan Mehmet Âkif'in samimiyetinin bariz bir örneğidir. Buradaki sözlerin benzerlerine *Safahat*'ın içindeki başka şiirlerde de rastlamaktayız. Âkif'in en çok bilinen mısralarından, Mithat Cemal'e ithaf edip sonradan "İtiraf" başlığıyla kitabına aldığı şiir bunlardan biridir:

*Safahat'ında, evet, şiir arayan hiç bulamaz
Yalnız, bir yeri hakkında "Hazin, işte bu!" der.
-Küfe? Yok. Kahve? Hayır. Hasta? Değil. Hangisi ya?
-Üç buçuk nazma gömülmüş koca bir ömr-i heder! (142)*

Edebiyat tarihlerinde ve kimi eleştirilerde bu şiirin ilk dizesi, son derece basit ve üstünkörü bir anlayışla Âkif'in kendisini şair kabul etmediği düşüncesine bir kanıt olarak sunulmuştur. Oysa oradaki tevazu ve ironi ile birlikte içinde bulunulan ortamda şiir diye yazılanların çoğuna yapılmış göndermenin farkına varıldığında Âkif'in meramı daha esaslı bir şekilde anlaşılabilir. İleride sanat değeri bahsinde bu konuya daha etraflı bir şekilde değineceğiz.

Bütün bu örnekler bizlere okurun önünde kendini eleştirebilen şairin samimiyetini göstermektedir. Öte yandan, Mehmet Âkif'in yalnız şiirlerinde değil, yazı ve sohbetlerinde de kendi şairliğine dair bu çeşit özeleştirici niteliğinde cümlelere rastlanmaktadır. Özellikle son senelerinde şairin yakın dostu Hasan Basri Çantay'a şu samimi itirafı kayda değerdir: "Ben o kitapta daha neler neler görüyorum. Hani elimden gelse *Safahat*'ı yakacağım! Şiir hakkındaki düşüncelerim şimdi bambaşka olmuştur. Bugün yazdığımı yarın beğenmiyorum. Allah on sene daha ömür ve vakit verirse artık "şiir" yazmaya çalışacağım" (2008: 66). Bir itiraf niteliği taşıyan bu satırlarda Âkif'in şiiri hiç de basite almadığını, iyi bir şiir için yapılması gerekenlerle o güne kadar yazdıklarını nasıl değerlendirdiğini görmekteyiz. Özellikle "şiir" kelimesine vurgu yapan Âkif, bu sayede gerçek şiirin ne olduğunu bildiği mesajını vermektedir. Ancak o "gerçek şiir" in en yüksek örneklerini sunmak noktasında sayısal olarak yeterli

olmadığının farkındadır ve buna hayıflanmaktadır. Batılı sömürgeci güçlere karşı koyabilmek adına toplumu uyandırmayı ve ona cesaret vermeyi birinci önceliği olarak düşünen şair bu sırada içindeki saf şiiri cevherini de mecburen ertelemek durumunda kalmıştır.

Sanatı cemiyet için düşünen Mehmet Âkif, ister istemez üslûp ve kelime seçiminde de buna dönük bir seçim yapmıştır. Toplumun geniş kesiminin anlayabileceği bir dil onun için esastır. Kâzım Yetiş, “Safahat’ta Üslûp Teknikleri” başlıklı makalesinde şairin kendini ve sanatını topluma ve toplumun meselelerine adadığı için “tasannu”ya iltifat etmediğini ileri sürer ki bu tespit son derece yerindedir (2011: 208).

Sanatlı bir söyleyişin kullanılan mecaz ve teşbihler gibi söz sanatları açısından sınırlı kullanımın yanı sıra Âkif’in halk içindeki olağan konuşma şekillerini de eserine aldığını söyleyebiliriz. Kısacası o, şiirde doğrudan ve düz bir anlamın peşindedir; anlamı rastlantıya bırakmaz, örneğin Ahmet Haşım gibi, her okurun farklı manalar devşireceği bir şiir dili düşünmez. Kâzım Yetiş’in de belirttiği gibi, “Onun sanat anlayışı cemiyetli olduğu için-burada cemiyetliliği her şey toplum için, her şey topluma göre anlamında kullanıyoruz-yazdıklarını açıktan ve karşısındaki topluma göre söyler, hatta bezen onları da şiirine alır ve konuşturur” (2011: 211). Burada bahsedilen “topluma göre söylemek” toplumun anlamakta zorlanacağı girift benzetmelerden, farklı anlamlara gelebilecek sözcüklerden kaçınmak demektir. “Sözüm odun gibi olsun hakikat olsun tek” (2017: 204) dizesiyle verilmek istenen mesaj biraz da budur.

Mehmet Âkif’in geniş bir okur kitlesine seslenebilmek adına halk arasında dolaşımda olan, günlük konuşmaya dayalı her türlü söz, deyim, atasözü, mani hatta argo ifadelerle şiirinde yer vermekten kaçınmadığı görülmektedir. “Mehmet Âkif’in Şiiri Üzerinde Bir Üslûp İncelemesi” başlıklı makalesinde bu tür kullanımları saptayan İsmail Parlatur’a göre “Geniş halk kitlesine hitap edebilme kaygısı içinde olan bir şairin bu özlü ve çarpıcı ifade özelliğine başvurması kaçınılmazdı.” (1986: 105). Şairin bu tarz kullanımlarına birkaç örnek verebiliriz:

*Hiç o seksen kapı gezmiş, o kaşarlanmış Rum,
... (100)*

Karı kıvrak, paşa hazretleri şallak mallak

Biri hakkıyla edepsiz, biri şartınca salak (100)

Yok öyle heybeye dirsek verip ımızganmak (104)

Adam, cızıktırırver, bakma hüsn-i hatta filan (104)

Daha onlarca örnek sunabileceğimiz bu tarz konuşmalar Âkif'in şiirinin yaşayan tarafını bize verir. Hayatın içinde, her zaman kulak misafiri olduğumuz ya da kendi sarf ettiğimiz bu gibi sözler toplum yaşamının gerçekçi bir kesitini, bir yansımısını oluşturur. Bir bakıma, hızlıca çizilmiş ve toplumun her kesitinden insanların kısa portrelerini okuruz onun şiirinde. Hepsi kendi sosyal konumuna uygun olarak kibar, kaba, küfürbaz, argo, çelebice vb. konuşan kişiler bir orkestrayı tamamlar gibi sırası geldikçe söz almaktadır. Akif'in şiirin en zengin taraflarından biri budur.

İçerisindeki farklı katmanlardan kişilerin konuşulduğu bu toplumun dertleri de saymakla bitmez. Ancak vatanın içinde bulunduğu olağanüstü zor şartlar, kelimenin gerçek manasıyla “var olma savaşı” o günkü cemiyetin en büyük problemidir. Âkif, bunun farkında bir şair olarak bireysel konulara neredeyse tamamen sırtını dönmüş ve yüzünü cemiyete çevirmiştir. Dönemindeki farklı mecralarda kendisi hakkında yazarlar onu “Osmanlı'nın içtimai şairi” ortak vasfıyla nitelendirir. (Gökçek, 2013: 44) Bunda Mehmet Âkif'in kişiliğinin de büyük payı olsa gerekir. Nitekim ülkenin içinde bulunduğu durum, yaşanan elim hadiseler, Âkif gibi duyarlı bir şair için kayıtsız kalınamayacak önemdedir.

Topluma yönelme Türk şiirinde şüphesiz ki Mehmet Âkif'le başlamamış, Tanzimat devrinin ilk senelerinden itibaren kuvvetle hissedilir olmuştur. İlk iki bölümde Şinasi ve Namık Kemal önderliğindeki topluma seslenme anlayışının örnekleri üzerinde durmuştuk. F. Kadri Timurtaş, bu yüzden Mehmet Âkif'in “Edebiyatımızda Namık Kemal ile başlayan içtimai ve cemiyetçi şiir nevi ve telakkisinin en kudretli ve en büyük mümessili” (1986: 8) olduğunu söyler. Toplumdan büsbütün uzak olduğu söylenen Servet-i Fünûn neslinde bu “içtimai ve cemiyetçi” telakki kesintiye uğrasa da bu neslin en güçlü kalemi Tefik Fikret ise kendi içine kapalı bir şiiri her zaman sürdürmeyerek toplumsal konuları da sanatına malzeme yapmıştır. Fikret ile Âkif'in bu konudaki yakınlıklarına daha önce değinmiştik. Ancak Âkif'in bu konuda Fikret'i de geride bıraktığı şüphesizdir. Orhan Okay da “Toplum meseleleriyle bu kadar iç içe olan başka bir şair hatırlamıyoruz.” diyerek Âkif'in bu alandaki üstünlüğünü belirtmek gereği duymuştur (1997: 19).

Kâzım Yetiş, Namık Kemal ile başlayan şiirde hitabet tonunun onda en yüksek seviyeye çıktığına vurgu yapar. Toplumun bütün kesimlerine seslenmeyi ilke edinen Mehmet Âkif'in şiir külliyyatına bakıldığında, onun okuruyla farklı düzeylerde iletişime geçtiği

fark edilmektedir. Mithat Cemal Kuntay bu sebeple, onda “Konuşan ses”, “erkek ses”, “müstehzi ses”, “ağlayan ses”, “düşünen ses” (2014: 307-353) gibi okura farklı hitap tonları olduğunu ileri sürer. Kuntay, “konuşan ses”i Mehmet Âkif’in okurlarıyla sohbet eder veya bir konuyu tartışır edadaki tonu için kullanır ve bunu yaparken şairin binlerce okuru sanki bir veya iki kişiymiş gibi muhatap aldığını söyler. Her ne kadar Kuntay’ın kitapta verdiği örnek buna uygun düşmese de (Yazar, Âkif’in tiyatro sahnesi şeklinde inşa ettiği karşılıklı konuşmalara dayalı bölümlerden örnek vermiş) bu tasnifindeki haklılığını es geçmemeliyiz. O, okur olarak hedeflediği kitleyi uyandırmak, ataletten, umursamazlıktan silkindirip uyandırmak istediğinde en çok kahramanlık tonunu yani “erkek ses”i kullanmıştır:

Âlemde ziya kalmasa halk etmelisin, halk

Ey elleri böğründe yatan şaşkın adam, kalk! (195)

Âkif, bunu bazen cephede çarpışan ordudaki askere yönelik kullanır ve o zaman askerin cesaretini, vatan ve millet sevgisini de işin içine katar. Buna dair pek çok örnekten bir tanesi:

Sen ki, İslam’ı kuşatmış boğuyorken hüsrân

O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın (407)

Âkif’in okurlarıyla sanki tek bir kişiymişçesine, karşılıklı sohbet, iç dökme, vb tarzda konuştuğu şiirler de çok sayıdadır:

Gitme ey yolcu, beraber oturup ağlaşalım

Elemim bir kişinin kârı değil, paylaşalım (187)

veya

Sadedden galiba ayrılmışım... Söz neydi ihtar et!

Dalarsam nur-ı didem, böyle bazen, durma bidar et! (137)

Bu gibi örnekler onun okuru sanki tek başına muhatap alıyormuş izlenimi uyandıran şiirlerinden bazılarıdır. Peki, bu ne ifade eder? Doğrusu “kolektif okur”, kendi varlığının şair tarafından kabul ve tescil edildiğini gördüğünde bundan memnuniyet duyacaktır. Şiirdeki özne ile okur arasında sanki gizli bir iletişim, bir sırrın paylaşımı duygusu ortaya çıkar. Eser, sanki iki kişinin, şair ile okurun arasında, dünyaya kapalı, gizli bir konuşmadır. Kitlenin içindeki her bir okur böylece kendini şiire ve şaire daha yakın hisseder; sanki şairle karşılıklı konuşuyor gibidir. Bu sebeple, o, Yılmaz Daşcıoğlu’nun değerlendirmesiyle “Halkın başını omzuna koyup ağlayabileceği” (Yılmaz Daşcıoğlu ile özel görüşmeden. S. D.) bir şair konumundadır demek yanlış olmayacaktır.

Peki, okuruna bu denli yakın olabilen bir şair eserinde hangi kelimeleri kullanacaktır? Mehmet Âkif'in seçtiği kelimeler de ister istemez benimsediği bu farklı tonlara göre değişir. Şair, özellikle de diyaloglu, sahne tertibi barındıran şiirlerinde konuştuğu kişilerin genel kültür düzeyine göre bir kelime seçimine gidecektir. Eleştirmenlerin hemen hepsinin üzerinde birleştikleri nokta Âkif'in bu "kişiye göre kelime seçimi"ni çok başarılı şekilde uygulamış olduğudur. Âkif'in "Anadolu'nun en uzak yerindeki 'jargon'dan Beyoğlu'nun Dolapdere mahallesindeki argoya kadar bütün Türkçeleri bil[diğini]" (agy. 375) söyleyen Kuntay, böylece onun kelime seçimindeki başarısının da arkasındaki birikimi görmemizi sağlar. "Divan Türkçesi", "Medrese Türkçesi" ve en önemlisi, şiirlerinde en çok kullandığı "Ev ve sokak Türkçesi" onun zengin lügatinin parçalarını oluşturur. Bunda Âkif'in kendi kendini yetiştirmiş olmasının, bu konudaki üstün gayretinin ve aynı zamanda da memleketin çeşitli toplumsal tabakalarının içinde bulunarak ve onları çok iyi gözlemleyerek tanımış olmasının payı yadsınamaz. Âkif, seçkin bir çevrede büyümemiştir. Ancak entelektüel anlamda "seçkin", donanımlı kişilerden hem ders hem feyiz almış, sokakta halkla iç içeyken evde kitaplarıyla da dâhileri tanımıştır. Bu dillerin hepsini şiirde yerli yerinde kullanmak ise onun kendine has bir başarısı kabul edilmelidir. Bu konuda onun Fikret'le kıyaslanabileceğini ve Fikret'ten daha ileride yer aldığını söylemek yanlış olmasa gerektir.⁴⁸ Onun şiirindeki her farklı ses, farklı bir okur tipine dönüktür.

Öte yandan, şiirindeki bu farklı "ses"ler, şairin yalnızca okurlarıyla konuşmasını kapsamaz. Âkif'in ne denli inançlı bir şair olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla o, okurlarına seslendiği gibi zaman zaman Allah'a da seslenmiştir. Bu sebeple, bahsi geçen "ses"ler, onun bir yandan Allah'la nasıl konuştuğunu da gösterir. Mehmet Âkif'in dinî hassasiyetini vurgulayabilmek açısından onun daha ilk şiirinin "Kur'an'a Hitab" adını taşıdığını, şairin Kur'an-ı Kerim'e seslendiğini hatırlatmak gerekir. Âkif, bu geleneği şairliği boyunca sürdürür ve Allah'la, Hz. Peygamber (SAV) ile, Kur'an-ı Kerim ile ve en çok da mensubu olduğu İslam ümmetiyle konuşur.

Şairin Allah'a hitabı genellikle dua maksadı taşır ki ondan önce Şinasi, Ziya Paşa, Abdülhak Hamit gibi Tanzimat şairlerinde hatta Cenab Şahabettin'de dua örneklerine rastlanmaktadır. Mehmet Âkif'in şiirindeki duayı ise bu öncelilerden ayıran hususiyetin

⁴⁸ Bkz. Mithat Cemal Kuntay'ın biyografik eseri *Mehmet Akif. Hayatı- Seciyesi, Sanatı*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2014. Sübjektif ifadelerle bolca yer vermesine karşın Akif'in hem hayatını hem de sanatını kavrayabilmek adına okura önemli ipuçları sunmaktadır. Okur meselesinde yaptığımız alıntılar dışında bazı ilginç tespitler de bu kitapta yer almaktadır.

yine gelip samimiyette ortaya çıktığını görmekteyiz. Âkif, şiirinde Allah'a karşı kulluk bilincini, itaatini ve sevgisini gösteren türlü sözlere başvurur ve fakat bunların yanında zaman zaman da Allah'a sanki istediğini alamayan bir çocuk edasıyla, ancak Allah sevgisinin samimiyeti ve içtenliğiyle açıklanabilecek bir edayla yakarır:

Tecelli etmedin bir kere Allah'ım, cemalinle!

Şu üç yüz elli milyon ruhu öldürdün celalinle!

Oturmuş eğlenirlerken senin –hâşâ- zevalinle,

Nedir ilhadı ihmalin o samit infialinle?

Nedir İslamı tenkîlin bu müsta'cel nekâlinle? (185)

Bu tarz bir söyleyişe Akif'ten önce rastlayamayız. Orhan Okay'ın bir "istiğrak ve vecd hali" ile açıkladığı şikâyet ve sitem dolu bu dizeler bizce onun da ötesinde bir safderun halet-i ruhiyeye işaret etmektedir ki Âkif'te bunun başka örneklerini de görebilmekteyiz.⁴⁹ Şair, *Ağzım kurusun yok musun ey adl-i ilahi* (198) derken de benzer bir ruh halini yansıtır. Burada da hitap doğrudan Allah'adır ve yine şikâyet hatta isyan içermektedir.

Kimi zamansa Allah'a olan büyük sevgisini ve ona kavuşma isteğini aynı safderun ruh haliyle dile getiren şairin bu kez daha lirik bir söyleyişi yakalayarak sanatsal çıtayı da yukarıya taşıdığını görmekteyiz. Allah'a *Ömürler geçti, sen yoksun gel ey bir tanecik Ma'bud* (467) diye seslendiği "Gece" ve yine son *Safahat*'ta yer alan "Hicran", "Secde" gibi şiirler Allah'a hitabın diğerlerine nazaran daha lirik bir söyleyişle kurulduğu mısralarla örülüdür. Bu şiirlerle Âkif'in sanatını zirveye çıkardığını söylemek mümkündür.

Mehmet Âkif Ersoy'un okur perspektifini her zaman geniş tuttuğunu, hemen yanı başındaki Fikret ve Cenab gibi Servet-i Fünûn şairlerinin aksine, yalnızca yüksek tabakaya hitap etmekten kaçındığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Fakat bu kaçış mutlak manada bir "avam"a yönelik anlamına mı geliyordu? Doğrusu kimi eleştirmenler onu bir "avam şairi" olarak nitelendirmekte sakınca görmemiştir. Fatih Andı'ya göre, şairin özellikle *Safahat*'ın birinci kitabında kullandığı argo ve sokak deyişleri, kaba ve müstehcen kelimeler onun bir "avam şairi" olarak değerlendirilmesine yol açmıştır

⁴⁹ Mehmet Akif'in dua içerikli şiirleri için Orhan Okay'ın *Mehmet Akif. Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015. kitabının "Dinî Lirizm Yahut Duanın Şiiri" başlıklı bölümüne bakılabilir.

(1995a: 38). Kâzım Yetiş ise, onun “ne avam ne de havas için şiir yazma iddiasında” olduğunu (2011: 54) söyler.

Anlaşıldığı kadarıyla Âkif, okur kitlesini farklı algı seviyesine sahip bireylerden oluşan homojen bir topluluk olarak düşünmektedir. *Fatih Kürsüsü*'nde hem aydınlara hem havasa seslenmiş olması bunun tipik göstergelerinden biridir. Bu kitaptaki şiirlerinde *Birinci zümreyi teşkil eden zavallı avam / Biraksalar edecek tatlı uykusunda devam* (2017: 217) diyerek aslında geniş bir toplumsal yığın eleştirisini yapan şair, aynı eserinde bu kez havası da taklit, özentilik gibi olumsuz özellikleriyle hicveder. Bu sebeple, Kâzım Yetiş'in deyişiyle “Kalabalıklara hitap eden bir hatip, bir dava adamı” (2011: 63) olarak o, seslendiği kalabalığın içindeki insanları tek tek hangi seviyededir diye ölçüp biçmeden, hepsine birden hissettiklerini duyurmanın telaşındadır. Bunda da çoğu zaman duyduğu tatminsizlik ise sanatta mükemmellik düşüncesinin bir tezahürü olarak nitelendirilebilir.

Mehmet Âkif'in okur yelpazesinin genişliği Şerif Aktaş'ın da dikkatini çekmiştir. Aktaş, Mehmet Âkif'in kendine hedef bellediği ideal okur kitlesinin “orta seviyede tahsilli olan insanlarla en yüksek seviyedeki insan arasında kalan geniş bir yelpaze” (2011: 190) olduğunu ileri sürer. Yazara göre bu, Âkif'i “okuyucusu kendi zevk, anlayış ve kabulleriyle sınırlı” olan Tefik Fikret, Ziya Gökalp, Ahmet Haşim ve hatta Mehmet Emin Yurdakul gibi şairlerden de ayıran bir niteliktir. Bu demektir ki, Mehmet Âkif okurunu bütünüyle kendi belirlememekte fakat mevcut okur vasatına göre yazmayı tercih etmektedir. Yukarıda adı geçen şairlerin okur zümresi gerçekten de Mehmet Âkif'e göre daha sınırlıdır. Kimi aristokrat kimi ise halkçı/toplumcu bir anlayışla yazan bu şairler içinde Âkif, okur perspektifini çok daha geniş tutabilmesiyle farklı bir konumdadır. Bu sebeple, bazı eleştirmenlerce “toplumcu” olarak da nitelendirilen Âkif için bu tanımlama yetersiz kalmaktadır. Zira o hem toplumun geneline hem de okumuş yazmış, entelektüel birikimi olan kişilere de hitap edebilmiştir. Bu manada “kolektif okur” a dönük bir şairdir.

Eşref Edip'in naklettiği bir hatıra bu konuda oldukça uç bir örnek olarak gösterilebilir. Eşref Edip, “Acaba köylüler de şiirlerinizi okur mu?” şeklindeki sorusuna Mehmet Âkif'in, bir gün Anadolu'nun ücra bir köşesinden bir köylünün kendisini ziyarete geldiğini ve ona “Sen misin Akif, o şiirleri yazan sen misin?” diye sorduktan sonra karşılıklı ağlaştıklarını anlattığını nakleder (Edip, 1938: 167). Bu hatırayı arkadaşına anlatan Akif'in, yaşadığı olaydan memnuniyet duyduğu anlaşılmaktadır. Bu, onun

ileride daha etraflıca ele alacağımız edebî görüşlerine de uygunluk göstermektedir. Zira Âkif, çeşitli yazılarında havastan ziyade avam için yazmayı tercih ettiğini çok defa vurgulamıştır. Köylü ise tam da o kesimin içindedir. Ancak o, köylüyü küçümsemez. Tersine, basiret sahibi, tecrübeli ve meselelerin farkında bir insandır onun gözünde köylü. Dolayısıyla köylüye hitap edebilmek onun şiirinde bir zafiyet olarak değil, olsa olsa onun okur perspektifinin genişliğini gösteren bir kanıt olarak düşünülmelidir. Aynı zamanda da onun Hece şairlerinden farklı olarak gerçek anlamda köylüye hitap edebildiğinin bir göstergesidir.

Mehmet Âkif'in şiirlerinde halk dilini çok içeriden tanıyarak kullandığını vurgulamak gerekir. Bunun içine argo da girmektedir. Beşir Ayvazoğlu, İstanbul Türkçesinin bütün incelikleriyle kullanıldığı Safahat'ın, çeşitli marjinal kesimlerde kullanılan "argo"lar için de ilk elde başvurulması gereken kaynaklardan biri olduğunu söyler (2007: 161). Gerçekten de Âkif gibi bir şair için bu tip kelimeler *Safahat*'ta dikkat çekecek yoğunluktadır. Bu sebeple son yıllarında Âkif'in kendi şiirlerini okuduğu cemiyetlerde, özellikle de kadınların bulunduğu yerlerde, bazı argo ve küfürlü kelimelerden utandığını dostlarına itiraf ederek "Bunları keşke yazmasaydım" dediğini biliyoruz. Aslında bu kelimeler sayıca çok fazla olmasa da Âkif gibi temiz ahlaklı, dindar bir kimliğe sahip şairin kendisiyle bağdaştıramadığı bir durumdur bu. Yaşantısında ağzından tek kötü söz duyulmayan Mehmet Âkif nasıl olup da bu gibi kelimelere şiirinde yer verebiliyordu? Doğrusu bu ancak Âkif'in şiir yazma anında içinde bulunduğu heyecan, şevk, coşku gibi duygu durumlarının yoğunluğuyla izah edilebilir. Okuruna hissettiklerini en tekili yoldan iletmeye çalışan şairin bu uğurda sonradan pek hazzetmeyeceği kelimeler kullanmaktan kaçınmaması yaratım sürecinin cilvelerinden biri olarak düşünülebilir.

Âkif'in okura bakışında hayli şaşırtıcı bir noktadan daha söz etmek gerekir. Hakkında anlatılanlardan Âkif'in, hitap ettiği okurun seviyesi hakkında genel bir "hüsn-ü zan" içerisinde olduğunu da öğreniriz. Bu konuda, Mithat Cemal Kuntay'ın bir tespiti dikkat çekicidir. Şairin yakın arkadaşı ve aynı zamanda en iyi eleştirmenlerinden biri olan Kuntay, onun en çok okuduğu kitabın *Kur'an-ı Kerim* olduğunu ve Âkif'in –herhalde bir tür "safılık"la-okurunu da böyle (Kur'an'a hâkim) düşündüğünü söyler (2014: 282). Bir bakıma Âkif, hitap ettiği kesimin her zaman kendisi gibi iyi bir Kur'an okuru hatta hafızı olduğunu sanarak yanılığa düşmüştür. Kuntay, onun o kadar temiz Türkçesinin yanında bazen Arapça kelime ve kaidelerden vazgeçmemesini de buna bağlar. Oysa "Eski Osmanlıca'yı unsurlarıyla onun kadar bilen kendi neslinde de azdı[r]" (2014: 283).

Öyleyse yeri geldikçe okurunu uyaran, silkeleyen, onun cehaletini, tembelliğini, ahlaksızlığını ve türlü kötülüklerini yüzüne vuran Âkif, ilginç bir şekilde, seviye açısından onu kendisinden çok da farklı görmemektedir. Tenkit ettiği okurun Kur'an'ı bilmemesi Âkif'in aklının alamayacağı bir durumdur.

Öte yandan, Kuntay'ın özellikle Osmanlı Türkçesindeki eski sözcüklerin kullanımı konusunda Âkif'in tutumunu isabetli değerlendiremediğini görüyoruz. Yine de şunu söylemek gerekir: Mehmet Âkif, şiir yazma sürecindeki bir tür heyecan veya vecd halinde iken muhatabının entelektüel donanımını bazen göz ardı edebilmektedir. Ancak bu durum onun genel okur algısını temelde değiştirmeyecektir. O, ulaşabileceği en fazla kişiye ve en farklı kesimlere, başka bir deyişle “kolektif okur” a aynı anda ulaşmanın derdindedir. Bu kesimler içinde en çok yöneldiği ise kendisinin de içinden geldiği ve en çok tanıdığı halktır demek yanlış olmayacaktır. Mithat Cemal Kuntay'ın izlenimlerinden onun özellikle avama yakın durduğunu, günlük hayatında avamdan insanlara karşı –nedense- daha mahviyetkâr, hoşgörülü ve sevgi dolu olduğunu anlıyoruz. Bu, hiç şüphe yok ki onun şiirine de aksetmiş, Âkif halkla dirsek dirseğe, onların dilinden anlayan ve bu dili eserlerinde olabildiğince kullanan bir şair olagelmiştir. Avam denilen halk tabakasına yakınlığı her zaman bilinen Âkif'in bu yüzden şiirdeki ölçüsü de bellidir: halkın anlayacağı bir lisan. Dolayısıyla Âkif için “Sokaktaki insan bir kelimeyi anlıyorsa o kelimenin hüviyeti mühim değildir. Âkif, şiirlerinde bu yolu takip etmiştir” (Yetiş, 2009: 240). Âkif, halkın gönlünde böylece kalıcı bir yer edinir.

Âkif'in okuruna genellikle içten, samimi ve dostça bir edayla yaklaştığını söyledik. Ülkedeki çoğunluğun büyük bir gaflet ve umursamazlık içinde olduğunu düşünen Mehmet Âkif, kimi zaman da bu durumu tenkit etmek maksadıyla okuruna bu kez yumuşak veya müşfik değil de sert bir üslûpla hitap eder. Fakat burada da yine samimidir zira kendisinin de içinde bulunduğu toplumun kötüye gidişi onu sonsuz derecede üzmekte ve bu durumdan kurtulmak için uyarıcı vazifesini yerine getirmektedir. *Müslümanlık nerde! Bizden geçmiş insanlık bile* (288) diye başlayan şiirinde okuru adeta karşısına alarak ona sert bir tonda uyarılarda bulunur:

Irzımızdır çiğnenen, evladımızdır doğranan

Hey sıkılmaz! Ağlamazsan, bari gülmekten utan!..

...

Saygısızlık elverir... Bir parça olsun arlanın:

Vakti çoktan geldi, hem geçmededir arlanmanın! (289)

Aynı uyarıcı ve azarlayıcı üslûbun onlarca örneğinden biri de “Alınlar Terlemeli” adlı şiirinde karşımıza çıkıyor:

Cihan altüst olurken seyre baktın öyle durdun da,

Bugün bir serseri, bir derbedersin kendi yurdunda! (432)

Şiir estetiğini ikinci plana atıp okuruna bir şeyler söylemenin, onu uyarmanın peşine düşen Mehmet Âkif, farklı yollar deneyerek ve ustalıkla bunun üstesinden gelir. Okur onun arkadaşı, dert ortağı, yoldaşı, gönüldaşı ve daha birçok şeyidir. Âkif, gerçek hayatta bu tür bir ilişki içerisinde olduğu kimselerle nasıl konuşuyorsa şiirinde de öyle konuşabilen bir şair portresi çizer.

Hasan Basri Çantay’ın sorusuna “Ziya Paşa üslubunda terki-i bendim, terci-i bendim vardı. Fakat bugün bunların bir mısraı bile hatırımda kalmamıştır. Kendimi milletimin huzurunda gördüğüm günden beri sanattan ziyade cemiyeti düşünmek istedim” (Düzdaş, 1987: 10) diyen Mehmet Âkif’in topluma bir şeyler söyleyen ve bu sebeple şiiri de araç olarak kullandığı eserlerinde yalnızca kuru bir nutukçu olmadığı gerçekçi bir gözle bakıldığında fark edilecektir. Bu konuda söz gelimi Nurullah Ataç’ın, şiirden anlamının Mehmet Âkif’in şair olmadığını anlamakla başladığı yolundaki menfi ve hakkaniyetten uzak sözlerini ciddiye almak çok zor görünmektedir. Ataç ve onun gibi düşünenler, Mehmet Âkif’in özellikle *Safahat*’ın yedinci kitabı *Gölgelerde* ve diğer kitaplarında yer yer kendini gösteren lirizmini ya görememiş ya da görmek istememişlerdir. Oysa Millî Edebiyat’ı oldukça kuru, heyecansız, estetik değeri düşük bir belagatle temsil eden Ziya Gökalp ve benzerlerinin arasında Âkif’in sanatçı mizacı kolayca fark edilebilir. Orhan Okay’ın sözleriyle ifade etmek gerekirse “Âkif’in iradesi, şair tabiatını adeta boğarak onun yerine idealist ve ahlakçı bir mizaç şekillendirmiştir. Buna rağmen ondaki gizli şair tabiatı, sanatkâr mizacı yer yer bu devresinde de *Safahat*’ın çeşitli yerlerinde kendini gösterir” (1997: 21).

Orhan Okay, Mehmet Âkif’in “her devir ve nesilde okuyucu bulmasının sırrını” da yukarıda sözünü ettiğimiz cemiyet lirizminde bularak, saf şiirle ilişkisini de şöyle ortaya koyar: “Hiç şüphesiz bütün *Safahat*’ın aynı kudrette mısralardan kurulmuş olduğunu söyleyemeyiz. Memleketin içinde bulunduğu şartlarda Âkif kendisini acele hissediyordu. Bunun için kılı kırk yaran, her kelimeyi ve sesi seçen bir saf şiir peşinde koşmaya vakti yoktu. Ama ondaki şiir dehası kendiliğinden sehl-i mümteni gibi, bir icaz halinde fişkırrır” (1997: 22).

Meseleye yalnızca saf şiir açısından bakıldığında Mehmet Âkif'in sanat değeri yüksek, saf şiirin örneklerini sergileyen eserlerinin sayıca azalacağı şüphe götürmez. Fazıl Gökçek'in haklı olarak ifade ettiği gibi:

Onu Safahat'ının büyük kısmını dolduran manzum hikâye ve diyaloglarıyla değil, şiirsel söyleme ulaştığı ilk dönem eserleriyle [ve] Leyla, Gece, Secde, Hicran, *Asım*'ın Çanakkale şehitlerine olan kısmı, Bülbül ve İstiklal Marşı gibi kalem ürünleriyle; hayatının son yıllarında Mısır'da iken yazdığı ferdî, tasavvufi duyusu ifade eden şiirleriyle şair saymamız doğru olacaktır (2013: 54).

Ancak ideolojik saplantılarını aşamayan bazılarının Âkif'in Müslümanlığından duydukları rahatsızlığı onun sanatını küçük göstererek dışa vurduklarını söylemek gerekir. Kimilerince onun şiirinin parlak ve başarılı yönleri görmezden gelinerek yalnızca nutuk söyleyen ya da cami kürsüsünde vaaz veren edası ön plana çıkartılmıştır. Âkif'i yalnızca manzume yazarı gibi yansıtmak, onun lirik şiirlerini göz ardı etmek demektir ki bu da ancak kasıtlı bir tutumun neticesi olabilir.

Âkif, muhakkak ki saf şiiri yadsımaz, hatta ona imrenir de. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, memleketin içinde bulunduğu duruma kayıtsız kalamaması, buna vicdanının el vermemesi onu saf şiirden çok yüksek sesle konuşan, öğüt veren, yol gösteren, kısacası milletine faydalı olmayı ilke edinen bir şiir yazmaya itmiştir. Bu onun için bir tür zorunluluktur ve bu zorunluluk içerisinde o, şiiri bir estetik mesele olarak düşünüp ona uygun eserler verecek ortam ve zamandan yoksundur. Öncelikleri kendisini bundan alıkoymaktadır. Yazılarında, mektuplarında, özellikle de son yıllarında dile getirdikleri bu görüşü doğrulamaktadır.

Mehmet Âkif, sanatını bu denli cemiyete hasretmesinin nasıl bir zaruretten kaynaklandığını şu mısralarla açığa vurmuştur:

*Viranelerin yasçısı baykuşa döndüm
Gördüm de hazanımda bu cennet yurdu!
Gül devrini bilseydim onun, bülbül olurum;
Ya Rab, beni evvel getireydin ne olurdu?* (2017: 500)

Bu sözleri bizi, vatanın içinde bulunduğu şartlar bu denli zor olmasaydı belki de kendine dönük, daha ferdiyetçi şiirler de kaleme alabileceği düşüncesine götürmektedir. "Mehmed Ali"ye başlıklı şiirinde de o, aynı fikri işlemiştir:

Mağmum iki üç nevha işittiye işitti;

Bir hoşça sada duymadı benden hele yurdum. (437)

Kurtuluş Savaşı kazanılıp Cumhuriyet kurulduktan sonra Mehmet Âkif için özlediği saf şiir estetiğinde yazabilme fırsatı doğmuşsa da bu kez başka engeller karşısına çıkmış ve o yine istediği, ertelediği şiirleri tam manasıyla yazamamıştır. Kur'an-ı Kerim'in tercüme edilmesi işi şair için kutsal ve ağır bir yük olmuştur. Bu konuda çok titiz olan Âkif, saf şiiri yine ertelemek durumunda kalır. Yine de Âkif'in külliyyatı içerisinde saf şiir değerinde, estetik düzeyi yüksek şiirlerin genellikle son ürünleri olduğu üzerinde durulmaktadır. Şairin, dostu Hasan Basri Çantay ile arasında geçen bir mektuplaşma bu gerçeği daha da belirgin kılar. Buna göre, Âkif, Mısır'dayken "Gece", "Secde" ve "Hicran" başlıklı üç şiirini Hasan Basri Çantay'a gönderir. Çantay da cevaben yazdığı mektupta, Âkif'e "Üstad, sen vadiyi değiştirmişsin." der. Âkif'in cevabı ise son derece manidardır: "Benim asıl vadem bu idi. Fakat içinde yaşadığım cemiyetin durumunu görünce yönümü değiştirmiştım. Şimdi tekrar oraya döndüm (Okay, 2007: 59).

Bu anekdot, daha önce de değindiğimiz üzere Mehmet Âkif'in hem şiir-manzum arasındaki farkı ve saf şiirin ölçülerini bildiğini hem de onun bütün eserlerini "manzum" olarak nitelendirmenin haksızlık olacağını göstermektedir. Nitekim Hasan Basri Çantay da kitabında Mehmet Âkif'in "Boğaz Harbi"ni ve "İstiklal Marşı"ni yazdıktan sonra ona "nâzım" diyenlerin "lütfen "şair" demeye başladığını, "bu vâsıf-ı teveccühde nihayet ittifak etti[klerini]" aktarmaktadır (2008: 67). Kavgalı olduğu veya dünya görüşü uyuşmayan bazı isimler, Süleyman Nazif, Cenab Şahabettin, Nâzım Hikmet vb. Âkif'in sanatının, şairlik kudretinin hakkını vermekte hiçbir zaman tereddüt göstermemişlerdir. Mesela Süleyman Nazif'in, kendisini eleştiren Âkif'e neden bir şey demediği sorulduğunda, "Âkif bir Çanakkale daha yazsın, isterse on defa daha küfretsın" dediği söylenir (Ayvazoğlu, 2007: 106).

Akif, kalıplaşmış ideolojik tutumların da dışında yer alan bir şairdir. Milliyetçilik anlayışı ulus-devlet fikrine uzaktı. Dindarlığı ne devletin resmî diyanet politikasına ne de tarikatların tasavvuf anlayışına yakındı. Halkına tercüman oluyordu ama bu halkçılığı Hece şairlerinininkinden oldukça farklıydı. Sonuçta neredeyse bütün kanonların dışında kalan bir şair portresi çizen Âkif, her şeye rağmen zamanla kendi bireysel kanonunu yaratabilmiş, onun samimiyetini ve milletine, vatanına, kutsalına aşkla bağlanışını görüp onu sahiplenen "kolektif" bir okur kitlesi meydana getirmiştir. Onun

cemiyetine gönülden yönelişi şiirlerinde hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak şekilde hissedilmektedir.

Yukarıda Mehmet Âkif'in okuruyla konuşmayı, ona doğrudan hitap etmeyi seven bir şair olduğunu söyledik. O, şiirlerinde bazen de canlandırdığı karakterler vasıtasıyla okura bir şeyler söyler, başka bir deyişle karakterleri konuşturarak temsilî bir anlatım üzerinden mesajlarını okura sunar. Hamdullah Suphi Tanrıöver, “nazım dili ile hikâyenin bizdeki ilk kurucusu” olarak gördüğü Mehmet Âkif'in *Safahat*'ındaki en başarılı parçaların konuşmaları içine alan sayfalarda bulunduğunu söyler (Serarlan, 1997: 84). İnci Enginün ise, bunun okuyucuda bir tesir uyandırmak maksatlı olduğu kanısındadır (1991: 155). Buradan, Mehmet Âkif'in okuru nasıl etki altına alacağını, şiir sanatını bu yönde nasıl kullanacağını hakkıyla bildiği anlaşılmaktadır. “mimetik” anlatım, yani sahneleme, okuru şiirin içine çekmek için en etkili yöntemlerdendir ve şair de bunun farkında olarak tekniği ustalıkla kullanır.

Mehmet Âkif'in kişileri mensup olduğu sosyo-kültürel sınıfa göre konuştuğu pek çok şiirde diyaloglar yoluyla bir sahneleme tekniği uygulandığı görülür. Şair, şiirde bir tür tiyatroya varan anlatımı tercih ederek bu alanda da bir öncü olmuştur. Onun bu tarz şiirlerinden biri olan “Meyhane”den kısa bir bölüme göz atalım:

-“*Hasan, ne dedin?*

-*Bırak, köpoğlu kadın amma çalçeneymiş ha!*

-*Benimki çok daha fazlaydı.”*

-*Etme!*

-*Elbet ya!*

Onun için boşadım. Sen işitmedin mi halim? (33)

Mehmet Âkif'in pek çok şiirinde sahnelemeye dayalı, diyaloglu bölümler öne çıkmaktadır. Bunun tıpkı daha önce de Fikret'te gördüğümüz türde bir okuru etki altına alma, onun hikâyenin içine daha çok çekme amacıyla kurgulandığını söyleyebiliriz. Daha önce de değindiğimiz gibi, diyaloglu anlatım yani eskilerin “muhavere” dedikleri sahneleme tekniği “estetik uzaklığı” azaltmada çok önemli bir faktördür. Okur, böylece eserle daha dolaysız olarak karşılaşır. “Anlatılan”dan ziyade “gösterilen” her zaman okurun dikkatini çekmede daha başarılıdır. Şair bunu bildiğinden bu tip sahneleri bol bol kullanmıştır. “Hasta” şiirinde çocuğun babası ve doktor arasında geçen konuşmada olduğu gibi:

*-Bence doktor, onu siz bir soyarak dinleyiniz.
Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyetsiz.*

...

*-Ben zaten işin
Bir ay evvel biliyordum ne vahim olduğunu...
Bana ihtara ne hacet a beyim, şimdi bunu?
Mamañih yeniden bakalım bir dikkatle
Hükm-i kati verelim, etmeğe gelmez acele.
-Çağırım hastayı gelsin. (7)*

Kiminde parça parça bir kiminde ise bütün şiir boyunca örneklerini gördüğümüz bu sahneleme tekniğinin Mehmet Âkif'in şiirinde mühim bir yer tuttuğu görülmektedir. Ömer Faruk Huyugüzel, "Asım"ı "tiyatroya çok yaklaşan bir sahne eseri olarak" (1986: 33) değerlendirir. *Fatih Kürsüsünde*, yine tiyatro tekniğinin baştan sona uygulandığı bir başka mühim eseridir. Kısacası *Safahat*'ın tamamına bakıldığında ise okur olarak, şairin türlü oyuncularını birbirinden farklı rollerle bir araya getirdiği, arada kendisinin de bazı replikler ve uzun tiradlarla oyuna katıldığı büyük bir tiyatro sahnesi kurguladığı fikrine kapılmak mümkündür.

Mehmet Âkif'in, diyaloglu şiirlerin yanı sıra retoriğe dayalı, hamasi şiirleri de oldukça yekûn tutmaktadır. Bunlar, Akif'in şairliğini beğenmeyenlerin de en güçlü dayanağı kabul edilebilir. *Süleymaniye Kürsüsünde*, Mehmet Âkif'in bir vaizin ağzından kaleme aldığı topyekûn bir şiirdir ve tamamen güncel toplum meselelerine ve İslam dünyasının içinde bulunduğu kötü duruma dikkat çekmektedir. Şair, vaiz anlatıcı üzerinden halkı uyarmak, okuruna ciddi mesajlar vermek istemektedir. Doğrusu bu tarz şiirlerle Âkif'in yapmak istediği şey bellidir. O, millî mücadele sırasında bir kamuoyu oluşturmak istemiş ve bunu da başarmıştır. Çeşitli şehirlerde verdiği vaazlar, sonradan bir kısmını kitabına da aldığı, toplumun millî mücadeleye destek vermesi için gönüllü, karşılık beklemeden girilen çabalardır.

Bununla beraber Âkif, vaaz niteliği taşıyan manzumelerinin dışında da bu yolda sarsıcı denebilecek şiirler kaleme almıştır. Bunlar arasında şüphesiz ki en bilineni "İstiklal Marşı"dır. Henüz Kurtuluş Savaşı nihayete ermeden yazılan bu şiir Mehmet Âkif'in en üst sanatsal verimlerinden biri olup basit bir marş ya da manzume olarak değerlendirilemez. Hasan Akay'ın deyişiyle, o "gerçek bir şiirdir." (2010: 81) ve çok doğru bir tespitle, "şiirin yazıldığı dönemde-yaygın sanat anlayışı ve sanatçılar dikkate

alındığında- İstiklal Marşı'ndaki enerjiye sahip başka bir şiirle karşılaşmamız mümkün gözükmemektedir" (81).

İstiklal Marşı, yazıldığı dönem itibariyle kamuoyunu etkilemekte ve millî mücadeleyi kuvvetlendirmekte küçümsenmeyecek bir pay sahibidir. Menderes Coşkun'un ifade ettiği gibi, "İstiklal Marşı, avamdan havasa, çocuktan ihtiyara kadar herkese hitap edebilen, yani Türk halkının bütün katmanlarının edebi zevkini okşayabilen bir şiiirdir" (2009: 552).

"İstiklal Marşı Millî Mücadelenin daha ciddi bir askerî başarısı olmadan yazılmıştır. Başarılar ve zaferler onun yazılmasından sonradır ve bu sonuçta onun da elbette rolü vardır" (Doğan, 2009: 192) diyen D. Mehmet Doğan, şiirin nasıl geniş bir okur kitlesine seslendiğini ve okurlarını nasıl etkilediğini şöyle dile getirir:

İstiklal Marşı öyle bir metindir ki Türkiye'yi teşkil eden halkın bütününün benimseyeceği unsurlar ihtiva eder. Esasen Mehmet Akif böyle bir sonuç da gözetmemiştir. O, düşündüğü, inandığı gibi yazmıştır sadece. O yüzden geniş halk kitleleri bilhassa kendini inanç boyutu ile tanımlayanlar ülkeye bağlılıklarını İstiklal Marşı ile ifade etmişlerdir. Kendilerini anayasa ve kanun metinlerinde değil İstiklal Marşı'nın metninde bulmuşlardır (2009: 199).

Şüphesiz ki sadece İstiklal Marşı'nda değil, daha pek çok şiirinde Mehmet Âkif'in halkı uyandırmak, ona mücadele azmi kazandırmak için yazdığı ve zihinlere kazınan mısralar bulunmaktadır. Aşağıdaki bölüm onlardan yalnızca bir tanesidir:

*Değil mi ki cehennemın sinesinde iman bir
Sevinme bir, acı bir, gaye aynı, vicdan bir
Değil mi sinede birdir vuran yürek... Yılmaz!
Cihan yıkılsa, emin ol, bu cephe sarsılmaz! (2017: 306)*

Yaşayarak, tecrübe ederek yazan Mehmet Âkif sadece cephe gerisinde değil cephede de aynı görevi üstlenmiş ve askerler arasında sık sık dolaşarak onlara cesaret ve kuvvet aşılamıştır. Mehmet Âkif, "Asım'ın nesli" diye adlandırdığı Türk askerlerine hitaben yüzlerce beyit kaleme almıştır. Bu şiirler cephede çarpışan askere de okutuluyor veya askerler kendileri okuyordu. Son derece derin bir iman ve inanç bilinci taşıyan şiirlerin askerler üzerinde olumlu tesir yarattığı, özellikle de düşmanın çok güçlü olduğu, Türkler için durumun gitgide kötüleştiği gibi aleyhte propagandaların yayıldığı

zamanlarda askere moral verdiği bir hakikattir. Âkif, askerine şehit olmanın faziletlerini hatırlatıyor ve bu kutlu mertebeye ulaşanları şiirlerinde bir de o ölümsüzleştiriyordu:

Ey bu topraklar için toprağa düşmüş asker

Gökten ecdad inerek öpse o pak alnı değer

Ne büyüksün ki kanın kurtarıyor tevhidi

Bedrin aslanları ancak bu kadar şanlı idi (2017: 406)

Bunları sadece hamasi şiir olarak görmek hata olur çünkü kimi bölümlerde lirik söyleyişin en seçkin örnekleriyle karşılaşırız. *Tüllenen mağribi akşamları sarsam yarana /Yine bir şey yapabildim diyemem hatıranı* (406) gibi mısraları Âkif'in hamasi manzumelerinin içine dâhil ederek bu yolla onun şairliğini gölgelemeye çalışmanın hakkaniyetten uzak bir davranış olduğu şüphesizdir.

Mehmet Âkif'in şiirinde alışık olmadığımız güçte bir enerji okur olarak bizi zinde tutar. Hasan Akay, bunu “gür imanlı beyin ve ruh enerjisi” olarak tanımlar ve Âkif'in çağdaşlarından en büyük farkını da onun çağdaşlarının aksine sözcüklerle, günübirlik bağlam veya kuramlarla değil de bu “enerji” ile yazmasında bulur (2010: 90). Âkif'in şiirindeki bu enerjinin en mühim kaynağı ise şairin inancı ve savaşıma azmidir. Şu mısralar memleketin işgali ve parçalanmaya yüz tutmuş halini kabullenemeyen ve bunun değiştirilebileceğini ifade eden tipik bir Mehmet Âkif kararlılığı ve ümidi taşır:

Sen ey biçare dindaş, sanki bizden hayr ümid ettin

Nihayet ye'se düştün, ağladın, ağlattın, inlettin

Samimi yaşlarından coştı ruhum herc ü merc oldu

Fakat matem halas etmez cehennemler saran yurdu

Cemaat intibah ister, uyanmaz gizli yaşlarla

Çalışmak, başka yol yok, hem nasıl canlarla başlarla (2017: 435)

Bu gibi daha pek çok şiiriyle Mehmet Âkif'in, memleketin parçalanmasına karşı toplumda bir bilinç uyandırmaya, hem halkı hem askerleri motive etmeye, canlandırmaya çalıştığı açıkça görülmektedir. Bununla birlikte, “çalışma” Âkif için sadece orduya ve savaşıya yönelik olmayıp, hayatın her alanını kapsamaktadır. *Safahat*'ta, yukarıdaki şiirden hemen önce yer alan “Alınlar Terlemeli” başlıklı şiirinde çalışmanın, gayret etmenin, her bir bireyin kendi alanında elinden gelen gayreti göstermesinin memleket için önemine değinen şair, bu konudaki tembellik ve bilinçsizlik yüzünden o güne kadar hep ilmi gelişmeleri seyreden bir İslam ümmetinin acı tablosunu gözler önüne serer. Tıpkı Ahmet Mithat Efendi gibi, her fırsatta çalışmanın ve üretmenin

önemine değinen Mehmet Âkif, ancak bu yolla İslam ümmetinin güçlü ve müreffeh hale gelebileceğinin de altını çizer.

Şiirinde “Alınlar terlemeli” diyen Âkif’in şiirlerini yazarken alınının ne kadar terlediğini ise mektuplarında ve özel sohbetlerinde dile getirdiği sözlerden rahatça anlayabilmek mümkündür. Mithat Cemal, “Güç yazıyordu; bazen yedi, sekiz kere çizerek” (2014: 272) dediği Âkif’in kendisine dert yandığını, yazarken kalemine önce sahtenin, suninin takıldığını, tabii’yi en sonda bulduğunu itiraf ettiğini anlatır. Bu itiraf şaşırtıcı gelmemelidir. Çünkü Âkif, şiirlerinin güzel olması için de uğraşan bir şairdi. Sadece güzellik değil, okurunun anlayışına hitap edebilmek, onu bir muammanın içine itmektense kolayca okunuveren ama güç yazılmış şiirler kaleme almak onun idealiydi. Bu, eskilerin deyişiyle sehl-i mümteniden başka bir şey değildir. Hasan Akay’a göre de “Sehl-i mümteni, yani kolay sanılan zorluk, onun şiirinin özelliğidir” (2010: 95).

Bu sebeple Yılmaz Daşcıoğlu’nun vurguladığı gibi “Onun yazma anlayışında tesadüfün yeri yoktur” (2007: 16). Bunu şairin kendisi de ifade etmiştir: “Şiirin ilhamı azdır, şiir çalışmakla, uğraşmakla olur. Yüz ter dökerek bir beyit meydana gelir. Ben şiir yazmadan önce çok düşünürüm, tam bir mühendis gibi, mimar gibi” (Gür, 1997: 97). Bu sözleriyle şair, neredeyse Poe’nun şiiri matematikle bir tutan şiir felsefesiyle aynı paydadadır. Daha önce değinmiş olsak da tekrar hatırlatalım: Poe, “Şiir Felsefesi” adlı metninde şiirinin nasıl adım adım ve matematik bir keskinlikle ilerlediğini tüm aşamalarıyla okura göstermiştir. Onda şiir yazmanın nasıl bir strateji, planlama, analitik keskinlik ve emek gerektirdiği hayretle anlaşılmaktadır. Önceki bölümde Tevfik Fikret’in Poe ile bu konudaki yakınlığı üzerinde karşılaştırmalı olarak durmuş ve Fikret’in yazma uğraşını tıpkı Poe gibi anladığını ortaya koymuştuk. Söz konusu benzerlik Âkif’te de dikkati çekmektedir. Âkif’in bu metni okuyup okumadığını bilmiyoruz ancak Poe’nun Baudelaire başta olmak üzere pek çok önemli şairi etkileyen şiir felsefesinin bir benzerini onda da gözlemleyebiliyoruz.

Mehmet Âkif, şairin bir vazifesi olduğuna inanır ve o vazife kendisine göre son derece ulvidir: “Efrad-ı milletin terbiye-i ictimaiyesini yükseltmek; ulvi bununla beraber sağlam fikirleri, belîğ bir beyanın tesir-i sahiriyle kalplerde his haline getirmek ancak şairlerin vazifesidir. Bu vazifenin ihmali milletin izmihlalidir.” (1991: 45). Yine bir başka yazısında o, “Nazımla yürümek istediğim gaye, rezail-i içtimaiyyemizi ortaya koyup, halkı bundan tenfire çalışmaktır” (1919: 4) diyerek perspektifini belirler. Bu, dışa dönük, ferdiyetçilikten uzak sanat anlayışı Mehmet Âkif’in, ilk şiirleri dışında

neredeyse bütün külliyatının özetidir diyebiliriz. Âkif, edebiyata Aristotelesçi bir perspektifle yaklaşmakta ve onda daima bir ilkeyi gözetmektedir: faydacılık. Ona göre, bir şiir düz veya estetik mükemmellikten uzak olabilir, tıpkı şiirinde dile getirdiği gibi: “Sözüm odun gibi olsun hakikat olsun tek”. Hakikat olmayan ve yerlilik taşımayan, özenti bir şiir onun gözünde okura fayda temin edemez: “Eserlerimiz kaba saba olacak lakin yerli malı olacak. Hiçbir tarafında başka memleket mahsulü olduğunu gösterir damga bulunmayacak. Bir de az çok fayda temin edecek” (Gür, 1997: 85).

Âkif, bu sebeple amaçsız edebiyata da karşıdır. “Berlin Hatıraları”nda bunu, Almanlara adeta imrenerek dile getirir:

*Ne musikinize girmiş uyutur nagamat
Ne şi'rinizden olur tarumar fikr-i hayat...
Gelip de görmeli sanatta gaye var mı imiş?
“Hayır” denir mi ki her gayenizde müthiş,
En ince sanatın esrarı yükselip duruyor (318)*

Şair, kendi tarafında ise şu karamsar tabloyu görmektedir:

*Sizinki yüksele dursun biraz da gel bizi sor!
Beşikte her birimiz bir teranedir işitir
Ki bestekârı tabiat değil de an'anedir. (318)*

Âkif, o günkü edebiyatı okura bir fayda sunmadığı gerekçesiyle yerden yere vurur:

*Ne kaldı! Bir edebiyatımız mı? Va-esefa!
Bırak ki ettiği yoktur bir ihtiyaca vefa;
Ya ruh-ı milleti efsunluyor, uyuşturuyor;
Ya sinelerdeki hislerle çarpışıp duruyor (319)*

Oysa Almanların şair ve yazarları var güçleriyle halkı eğitmek, ona faydalı olanı sunmak için yarışmaktadır Âkif'e göre. *Havassınız yazıyorken avamınız okudu / Yazarların da okutmaktı çünkü maksudu (315)* dizeleriyle bu farkı ifaden eden şair edebiyatın milleti kalkındırmak için ne büyük bir güç olduğunu vurgularken yazarların da bu konuda üstüne düşeni yapması gerektiğinin de altını çizer.

Âkif'in içe dönük, ferdiyetçi şiiri yararsız dolayısıyla da gereksiz bulduğu hatta onu topluma zararlı bile gördüğü söylenebilir. Faruk Kadri Timurtaş, onun için “Ağlarsa ya millî bir felaket karşısındadır, ya bir sefalet levhası önünde yahut bir mazluma yardım edememekten doğan azap içerisinde” (1997: 8) diyerek şairin döktüğü gözyaşının içinde bulunduğu toplumun, vatanının dertlerinden kaynaklandığını belirtir. Orhan Okay'ın

“cemiyet mistisizmi” diye adlandırdığı bu düşüncenin bir izdüşümünü Mehmet Âkif’in kimi şiirlerinde görmekteyiz. Fikret’in, şiiri gözyaşı olarak nitelendiren sözlerine cevap niteliği de taşıyan şu mısralarda o, kendi şiirinin de bir gözyaşı olduğunu ancak bunun bir “acz gözyaşı” olduğunu söyleyerek aslında kendisinin de topluma istediği derecede faydalı olamadığını, bu sebeple gözyaşı döktüğünü vurgulamak ister. Bir anlamda Fikret kendisi için ağlarken Âkif ise milletine yeterince fayda sağlayamadığı için, yani milleti için ağlamaktadır:

*Şiir için gözyaşı derler, onu bilmem, yalnız
Aczimin giryesidir bence bütün asarım (2)*

Âkif’in sanattan ve özelde edebiyattan beklentisinin fayda ekseninde olduğunun altını tekrar çizmek lüzumsuz olmayacaktır. Fakat karşı çıktığı da asla lirizm değildir. O, şiirin gelgeç aşklar, aşırı ben merkezli ve basit duyarlıklara hasredilmesine karşıdır aslında. Hele ki o günlerde içinde bulunulan zor şartlarda bunların kabul edilmesi Âkif’e göre mümkün değildir. Yazılarından birinde “Biz bugün, heyet-i ictimaiyemizin gözünü açacak, hissiyatını yükseltecek, hamiyetini galeyana getirecek, ahlakını tehzib edecek, hülasa bize her manasıyla ders-i edeb verecek bir edebiyata muhtacız” (1987: 7) diyen Âkif’in ömrü boyunca bu şaşmaz istikametten ayrılmadığı görülür.

Bir başka yazısında “Ben şiirde hayale dalmam. ... Her şeyi olduğu gibi görür, görüldüğü gibi tasvir ederim. En fukara muhitlere gider, onları bir ressam gibi aynen tespit etmeye çalışırım. Benim şiirimi beğenenler varsa bundandır” (Gür, 1997: 96) diyen Âkif, böylece hakikatin tek ilham kaynağı olduğunu vurgular. Zöhre Bilgegil, bu anlayıştan hareketle, Âkif’in bilhassa manzum hikâyelerinde tamamen realist tablolar çizdiğini söyler: “Daima onun prensibi gerçeğe uygunluktur. Bunun içindir ki tasvir edilecek bir manzara için kırlara çıkılmasını, hatta gerekirse notlar alınmasını tavsiye eder. Buna bağlı olarak da muhavereyi, bilhassa sokaktaki halkın konuşmasını şiirinde başarılı bir şekilde vermiştir” (2011: 370). Bilgegil, aynı yazısında, Âkif’in “Mahalle Kahvesi” şiirini dinleyen kahvecinin “Bu adam mutlaka ömrünü kahvelerde geçirmiştir.” dediğini naklederek onun sanatındaki gerçekçilik boyutunu gözler önüne serer.

Mehmet Âkif, en kestirme tabirle “gerçekçi” bir şairdir. O, en çok bilinen şiirlerinden birinde şöyle der:

Hayır, hayal ile yoktur alışverişim

*İnan ki her ne demişsem görüp de söylemişim
Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek
Sözüm odun gibi olsun hakikat olsun tek (216)*

Söz konusu gerçekçiliği en canlı biçimde gördüğümüz şiir parçaları içinde meyhaneyi anlattığı bölüm en çok dikkat çekenlerdendir: “Zola’nın Meyhane’sinde olduğu gibi, Âkif’in meyhanesindekiler de ait oldukları sosyal tabakanın ağzıyla konuşturulurlar. Bu özellik diğer şiirlerinde de görülür” (Gür, 1997: 97). Bunlardan birkaç örnek sunalım:

*Allettirkçilerin keyfi pek yerinde hele
Gelen yapışmada bir mutlaka o saplı tele*

...

*-Aman bizim Baba Arif susuz musuz içiyor!
-Onun bi dalgası olmak gerek: tünel geçiyor.
-Moruk kaçınıcı kadeh? Şimdilik sızarsın ha!
-Sızarsa mis gibi yer, yatmamış adam değil a! (31)*

Şair, meyhaneden sonra yolunu bu kez “mahalle kahvesi”ne düşürür ve buradaki insanların konuşmalarını da yine aynı gerçekçilikle yansıtır:

*-Bacak elinde mi?
-Kır, Hamdi sen de dağlıy al!
-Ulan kapakta imiş dağlı... Hay köpoğlu köpek!
-Köpoğlu kendine benzer, uzun kulaklı eşek! (111)*

Gerçeklik, Âkif için sanatta olmazsa olmaz bir kaidedir. Şairin divan edebiyatına bakışını da bu çerçeveye belirler. Gerçeğe uymayan bu şiiri genel olarak beğenmeyen Mehmet Âkif bu noktada Namık Kemal’le aynı çizgidedir. Edebiyatın nüktencilik ve mazmunculuk vadisine döküldüğü gün mahvolacağı düşüncesindedir.

Aslında Mehmet Âkif’in divan edebiyatına bakışı sadece şu mısra özetler gibidir: *Eski divanlarımız dopdolu oğlanla şarab (175)* Buradan, şairin yine faydacılık ilkesi bakımından divan şiirini eleştirdiğini anlıyoruz. Ona göre, bu şiir topluma fayda sağlamadığı gibi onu ahlaki olarak da ifsat edici bir yapıya sahiptir. Oysa ahlak Mehmet Âkif’in sanattaki en mühim beklentileri arasında yer almaktadır.

Âkif’in divan şiirine yönelik eleştirilerinden bazılarında bu şiirin yüksek tabakaya yönelik olmasının bize bir şey kazandırmadığı hatta kaybettiği yolunda fikirler de vardır. Söz gelimi, bir yazısında şöyle der:

Yazılarımızın gerek mevzuunda gerek üslubunda her şeyden evvel bütün Osmanlıları düşüneceğiz; yani mümkün olduğu kadar halka söyleyecek eserler meydana getireceğiz. Yoksa havas için yazı yazmaya yeltenecek derecede sersem değiliz! Altı yüz bu kadar senden beri yalnız havassı düşününe düşününe avam olup gitmişiz! (1987: 144).

Hatırlanacağı gibi, benzer fikirleri daha önce Mehmet Emin Yurdakul da ileri sürmüş, o güne kadar avamın hep geri planda kaldığını şu sözlerle vurgulamıştır:

Altı asırdan beri yalnız şu toprak üzerinde bütün fikirler bir avuç halkı düşünmüş, bütün yürekler bir avuç halk için çarpınmış, bütün kalemler bir avuç halk için yazmış, beride milyonlarca yığın yığın zavallılar hep bunlardan uzak kalmıştır. Hâlbuki o milyonlarca halk için kitaplar yazılmak suretiyle o halk nurlandırılacak olursa, neler olmaz! (Tansel, 1969: L).

Şairin itirazı halktan insanların bir başka deyişle “kitlesele okur”un artık edebiyatın muhatabı olması gerektiği üzerinedir. Ona göre divan şairleri “bütün Osmanlılar”ı düşünerek yazmamıştır, öyleyse artık bu yapılmalıdır.

Öte yandan, Mehmet Âkif’in divan şiirini büsbütün olumsuzladığını da söyleyemeyiz. O, hikemi tarzdaki divan şiirini beğenir ve tavsiye eder: “Evet, bizim divanlarımızda, mecmualarımızda yer yer öyle kıymetli beyitler, öyle cemiyetli mısralar bulunur ki bir Garp şairinin karihasından nadiren sunuh eder” (Coşkun 549). Şair, Fuzûli’nin, Baki’nin, Nedim’in, Şeyh Galip’in ve daha başka şairlerin de büyüklüğünü yadsımamaktadır. Onların hakiki şiir numunelerini beğeniyle okur ve tavsiye de eder. Buna karşın, divan şiirinin bunlar dışında kalan ürünlerinde hep şikâyet ettiği o miskin, keyif ehli, sefahat âlemine dalmış bir hayatın örneklerini görür ve kendi yaşam/ahlak anlayışına uymayan bu durumu tenkit eder.

Kur’an’a sıkı sıkıya bağlı, onun izinde akletmeye ve çalışmaya önem veren Mehmet Âkif, tasavvuftaki git gide yozlaştırılmış “tevekkül” anlayışının halkın arasında dahi yerleşmesini ironinin güzel bir örneğini taşıyan şu sözlerle eleştirir:

*Bırak çalışmayı, emret oturduğun yerden,
Yorulma, öyle ya, Mevla ecir-i hâsın iken!
Yazıp sabahleyin evden çıkarken işlerini
Birer birer oku tekmil edince defterini*

Bütün o işleri Rabbim görür: Vazifesidir... (234)

Eşref Edip'e göre Mehmet Âkif tasavvufun yalnızca Bâtını koluna karşıdır (Göze, 2015: 66). Bununla beraber, Tasavvufu eleştiren Mehmet Âkif, öte yandan *Safahat*'ın yedinci kitabı ile tasavvufi sembolleri kullanmıştır. Bunu son senelerinde yurdundan ayrı kalmış olmasına bağlayanlar (Topçu, Okay vb..) varsa da bu izahın yeterli olduğu söylenemez. Acaba memleketin zorlu savaş yıllarını çok ağır kayıplar bir yana, artık atlatmış olması, kendini bu mücadeleyi halkına inandırmaya adanmış, bunu da şiirleriyle yapmaya çalışan bir şair için görevin tamamlanmış olduğu anlamına mı geliyordu? Eğer öyleyse Mehmet Âkif için sanatın en önemli itici gücü diyebileceğimiz topluma yön verme, doğruları gösterme amacının artık eski öneminin kalmamış olması yeni şiirlerin yazılmasına da imkân vermeyecektir. Ancak Âkif'te öyle olmaz. O, bir tür zorunluluktan sanatını emrine verdiği toplumsal sorumluluktan artık epeyce kurtulmuş olarak şimdi asıl yazmak istediği şeyleri, hissi konuları, yine toplumu da içine alacak şekilde, içinden geldiği gibi yazmaktadır. Böylece bütün bir külliyyatının tartışmasız en yüksek şiir gücüne sahip mısralarını dizer. “Gece”, “Gölgeler” vb. şiirleri bu tür mısralarla doludur.

Mehmet Âkif'in geniş bir okur yelpazesine sahip olduğunu söylemiştik. Şunu da ilave etmek gerekir ki o, kimi zaman bir şiirin içinde bile birden fazla okura hitap edebilmiştir. Hakkın Sesleri'nde yer alan bir şiiri bunlar arasında gösterilebilir. Bu şiirde “Ey yurt!” şeklinde vatana, “Ey yolcu” diyerek halka, “İlahi, kimsesizlikten bunaldım, aşına yok mu?” diyerek Allah'a, “Ey bu toprakta birer naş-ı perişan bırakıp / Yükselen mevkıb-ı ervah...” diyerek şehitlerin ruhuna seslenen şair, eseri şöyle bitirir:

Yine hicran ile çılgınlığım üstümde bugün

Bana vahdet gibi bir yar-ı müsaid lazım

Artık ey yolcu bırak, ben yalnız ağlayayım!” (187)

Bu son kısım, özellikle, şairin eserini nasıl bir coşkunluk, bir tür duygu patlaması halinde yazdığının ispatı gibidir. Şair, herkese, her şeye birden isyan eder hâlde ama yine onlardan medet umarak vatanın içine düştüğü duruma çare bulmak ister. Bulduğu tek çare ise vahdettir ki bu da yalnızlık gerektirdiğinden, asıl muhatabından, yani “Ey yolcu” diye seslendiği genel okurdan kendisini yalnız bırakmasını ister. Türk edebiyatında böyle tek bir şiir içinde bu denli canlı ve çok yönlü bir hitap tarzının başka bir örneğini bulmak zordur. Âkif, şiirinde değişik okur kesimlerinin hepsiyle birden konuşarak zengin ve alışılmadık bir hitabet örneği sergilemiştir.

Âkif'in şiirlerinde doğrudan hitap edilen halk bazen şair anlatıcı yani şiirdeki özne ile "biz" zamiri altında birleştirilir:

Biz ki her mevcudu yıktık, gayesiz bir fikir ile;

Yıkmadık bir şey bıraktık... Sade bir şey: Aile. (204)

Bu kullanım, onun halkla bütünleşmiş olmasının bir göstergesidir. Âkif, toplumu eleştirirken kendini de işin içine katar ve mevcut olumsuzluklardan halkıyla beraber sorumluluk duyar. Bu da onun samimiyetinin bir başka yönüdür.

Mehmet Âkif'in eser verdiği yıllar toplumsal, siyasi ve edebî hareketliliğin had safhada olduğu bir dönemdir. Sadece yöneticiler değil yönetim şekilleri de değişmekte, mağlup olunan veya kazanılan savaşlar sonucu yapılan anlaşmalar ve bozulan dengelerle siyaset de sürekli yön değiştirmektedir. Edebiyat ise siyasete son derece angaje hatta doğrudan siyaseti etkileyebilecek bir konumda bulunmaktadır. Önceki bölümde temsilcileri ile ele aldığımız Millî Edebiyat akımının varlığı bile tek başına bu ilişkiyi kanıtlar niteliktedir. Şiir üzerine ehil olan olmayan pek çok edebiyatçının bir şeyler söylediği böyle bir zamanda Mehmet Âkif de kendi görüşlerini paylaşmaktan geri durmaz. Şiiri, romanı, güzel sanatları ve edebiyatın tümünü kapsayıcı türde yazılara imza atar, bu konularda birbiriyle son derece tutarlı ve kendi özgün bakışını yansıtan köşe yazıları kaleme alır. Bu yazılara kabataslak bakıldığında şiir özelinde dikkat çeken bir nokta şudur: Mehmet Âkif, sahîh şiirin inceliklerini, gereklerini bilen bir şairdir. Halka, dolayısıyla çoğunluğa doğru yönelse de şiir konusundaki ölçülerin, neyin iyi neyin kötü şiir olduğunun da farkındadır. Kendi şiirlerini gerek *Safahat*'ın içinde gerekse yazı ve konuşmalarında ne kadar acımasızca eleştirdiğine dair örnekler vermiştik. Hakiki şiirin nasıl olması gerektiği ve bu şiiri hakkıyla kimlerin algılayabileceği konusunda o, Cenab'la Fikret'le de hatta Haşim'le de aynı çizgidedir. Onun "Şiir kime hitap eder?" sorusuna cevap teşkil eden şu sözleri bu konuda yeterince açıktır: "Bir eseri hakkıyla anlamak, hele bir şiirin zevkine varmak yalnız terbiye-i ilim sayesinde büyümüş her beyinin kârı değildir. Şiirle ayrıca meşgul olmuş, yani birçok manzum parçalar okumuş olmak lazımdır" (147). "Nitelikli okur" ile "vasıfsız" ("ampirik") okuru birbirinden ayıran âkif'in yazılarında bu minvalde başka cümlelere de rastlanmaktadır. Kısacası şu rahatlıkla söylenebilir: Mehmet Âkif, herkesin şiirden –ya da saf/sahîh şiirden- anlayamayacağı noktasında Cenab Şahabettin ve Ahmet Haşim gibi şairlerle birleşmektedir. Âkif'in eserlerinde mutlak saf şiirin peşine düşmemesi ve mevcut şarlarda şiiri halk için bir motivasyon ve uyarı aracı olarak kullanması ise onu bu şairlerden ayırmaktadır.

Mehmet Âkif, edebiyatın edep kökünden geldiği fikrine sıkı sıkıya sarılarak okurunu da bu çerçevede konumlandırmıştır. Yazıların en namuslu aileler arasında okunabilmesi zaruretini duyan şaire göre “Edepsizliğin başladığı noktada edebiyat biter” (1987: 143). Böyle düşündüğü için o, yıllar sonra sohbetlerde şiirleri okunurken kulağa çalınan bazı küfürlü ve argo sözlerden rahatsızlık duymuş hatta bu tarzı kendine yakıştıramayarak pişmanlık duyduğunu belirtmiştir. Bu tip kullanımlarda Âkif’in gerçekçiliği edebiyatın gayesi konusundaki temel ilkesinin önüne geçmiş gibidir.

Âkif’in zihnindeki okur algısını incelerken onun nasıl bir şair düşlediğini hesaba katmamız da yararlı olabilir. Muhammed Gür, şiirlerinden yola çıkarak Âkif’in hayalindeki şair portresini şöyle tasvir eder:

Yardakçı değil, karagün dostu, ne medhiyeci ne küfürbaz, taklitçi ve halktan kopuk olmayan, toplumun inanç ve ahlakına saygılı, topluma ümitsizlik, hayal ve karamsarlık değil hayatın gerçeklerini ve güzelliklerini öğreten kısacası kendi heves ve hazları doğrultusunda değil insanların faydası için uğraşan, hikmet sahibi. Akif bu özellikleri bir şair olarak kendi nefsinde hayata geçirmiş ve eserlerinde en üst seviyede gerçekleştirmiştir (1997: 91).

Eserleri için “acimin giryesidir bence asarım” diyen Âkif’in, edebiyat tarihlerinde daima birlikte anıldıkları, yazı ve şiirleriyle eleştirdiği Tevfik Fikret ile aynı paydada, gözyaşını şiirin değişmez bir unsuru gibi görmek noktasında birleştiği düşünülebilir. Ancak aralarındaki esaslı farka dikkat etmek de gerekmektedir. Fikret’in gözyaşı daha çok bireyseldir, her ne kadar olgunluk ve geç dönem şiirlerinde topluma yönelmiş olsa da o, çoğu zaman bireysel duyuş ve düşünüşün şairidir. Buna karşılık Âkif’in gözyaşları, yukarıda Orhan Okay’ın da altını çizdiği bir “cemiyet mistisizmi”nin tezahürü olarak dökülür. Âkif, kendisinden çok topluma, milletine üzülmemektedir. Bu durum, her iki şairin okurla ilişkisine de yansımıştır. Fikret, “duygusal okur”undan kendisi için gözyaşı beklerken Âkif kendi döktüğü gözyaşlarının kendi acizinden kaynaklandığını okura anlatmaya çalışır.

Fikret, bütün bireyselliğiyle o dönem büsbütün girift bir hale gelmiş Servet-i Fünûn dilinden haz alan, toplumun algılayışından çok kendi duyuş ve ifade ediş tarzını ön planda tutan bir şairdi. Akif ise şiirdeki yazı dilini neredeyse tamamen topluma göre şekillendirmişti. Yılmaz Daşcıoğlu’nun altını çizdiği gibi; “Fikret bir seçkinler edebiyatı

olabileceği ve o gün edebiyat dünyasında hâkim olan yazı dilinin bunu karşılamaya müsait olduğunu belirtirken Âkif halk için ve halkın anlayabileceği bir dille yazmak gerektiğini savunuyor”dur (2007: 14).

Şerif Aktaş, Mehmet Âkif’in hitap etmek istediği ideal okuyucu kitesini “eserinin yazıldığı ve yayımlandığı yıllarda orta seviyede tahsilli olan insanla, en yüksek seviyedeki insan arasında kalan geniş bir yelpaze” (2011: 190) olarak belirler. Aktaş’ın bu tespiti şu ana kadar savunduğumuz görüşlerle aynı doğrultudadır. Âkif, kendine çok geniş bir okur kitesini hedeflemiştir. Bunun sebeplerini yukarıda irdeledik ancak şöyle özetleyebiliriz: Âkif’in bir şair olarak gayesi şairlik hüneri göstermek, şiiriyet, duygularını sanatsal bir ifadeyle dile getirmek gibi durumların çok ötesindedir. O, kendisini az çok anlayabilecek seviyede herkesi vatanın kurtuluşu ve terakkisi için birlikte hareket etmeye çağırır. Yaş, meslek, cinsiyet fark etmeksizin herkes onun okuru olabilir çünkü herkese aynı müşterek duyguyla seslenir: samimiyet. Nitekim Şerif Aktaş da “Bu geniş kitlenin hemen her şahsı Akif’te kendisinden bazı unsurları bulur ve onun eseriyle rahatlıkla aynîleşebilir” (2011: 190) diyerek aslında bu samimiyet unsurunun altını çizmektedir.

Peki, “Mehmet Âkif, tahayyül ettiği “kolektif okur”a ulaşabilmiş midir?” Bu soruya hayır diyebilmek mümkün görünmemektedir. O, yaşadığı dönemde olduğu gibi bugün dahi Türkiye’de pek çok insanın dizelerini ezbere bildiği bir şairdir. Eserleri zamanında, o yaşarken pek çok farklı toplum kesiminden insanın kıymet verdiği eserler olmuştur. Belirtmek gerekir ki, bunda Hasan Akay’ın deyişiyle Mehmet Âkif’in “ehl-i derd”den olmasının (2010: 90), okurun gerçek derdiyle hemhâl olarak okuru da bu dertler ekseninde kendisine ortak etmesinin payı yadsınamaz. Bu bakımdan Mehmet Âkif, kelimenin gerçek anlamıyla halkın şairi olarak nitelendirilmeyi hak eder.

3.4. Ses ve Anlam Arasında: “Kolektif Okur” ve “Örnek Okur”

Bu kısımda Türk şiirinin modernleşmesinde öncakilere nazaran çok daha büyük bir pay sahibi olan iki kuşakdaş şair Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı’daki okur algıları tartışılacaktır. Cumhuriyet öncesi ve cumhuriyete geçişte adından söz ettiren iki şair, dönemlerinde ciddi birer edebî otorite telakki edilmiş özellikle Yahya Kemal’in bu konudaki etkisi uzun yıllar boyunca sürmüştür.

Ahmet Haşim (1884-1933), Türk edebiyatında II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş sürecinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında edebî akım ve toplulukların dışında tek başına bir değer olarak kabullenilmiş, adından en çok söz ettiren şairlerden biri olmuştur. Birçok antoloji ve inceleme yazılarında Yahya Kemal ile birlikte modern Türk şiirinin iki kurucu şairinden biri olarak gösterilen Haşim için Ahmet Hamdi Tanpınar, "Biz ilk defa olarak Ahmet Haşim ile Avrupalı manasında ve beşeri nispette büyük şairi tanıdık" (2005: 295) diyerek onun modern Türk şiiri için olmazsa olmaz yerini vurgulamıştır. Haşim'in Türk şiirine ne kattığı ve onu ne ölçüde modernleştirdiği sorusu en çok tartışılan konulardan biridir. Bizim açımızdan önemli olansa onun "modernliği"nin okur perspektifine ne şekilde yansıdığıdır.

Ahmet Haşim'in şairliği ya da şiir anlayışı çoğu zaman onun yaşantısıyla ve sıra dışı kabul edilen kimliğiyle birlikte tartışılmıştır. Bu iddia da genellikle onu yakınında olanların tanıklıklarına dayanmaktadır. Yakup Kadri, Abdülhak Şinasi ve Tanpınar bu isimlerin başında gelmektedir. Tanpınar'ın "bir primitif" (2005: 297) olarak nitelendirdiği Haşim, diğer tanıklıklar ve anlatılanlara bakılacak olursa gerçekten de dünyaya ve yaşama çocuksu bir gözle bakan, çağın getirilerine karşı ilgisiz, kendi özel ve hassas dünyası içinde yaşayan bir şairdir. Bu özellikleri onu kan, savaş, gözyaşı ve mücadelenin hiç eksilmediği, hemen her sosyal statüde insanın cephede veya cephe gerisinde savaşla hemhal olduğu bir yer ve zamanda iyice ayrıksı kılmıştır. Haşim hakkında o dönem çizilen karikatürler de bunu doğrular niteliktedir. Zeki fakat hassas, şair ruhlu fakat plansız ve rahata düşkün, samimi olduğu kadar hırçın ve geçimsiz kişiliğiyle o, hayatında da sanat hayatının ilk yıllarındaki gibi tuhaf ya da bir başka ifadeyle garip karşılanmıştır. Onun bu gerçekten de "garip" yaşantısını ve kişiliğini dostları ve talebelerinin yazı ve kitaplarında pek çok ayrıntısıyla okumak mümkündür.

Hasan Akay, Haşim'in "Başım" ve "Aksisadâ" gibi şiirleriyle farklı yaratılışının, farklı bakış ve farklı sesinin ayırtına varmış bir şair olduğunu tespit ve ilan ettiğini ileri sürer. Gerçekten de ölmeden az evvel kendi ağzından dökülen "Şairlerin en garibi öldü" (Tanpınar, 2005: 305) ifadesi bu durumun açık göstergelerinden biridir. Ancak bu sözdeki "garip" ne anlama gelmektedir? Bu pek fazla sorgulanmamıştır. "Tuhaf" veya "yabancı" anlamındaki "garip" mi yoksa çocukluğundan beri kendini öksüz, mağdur ve kimsesiz hissetmesinden kaynaklanan gariplik mi? Belki her ikisi birden olabilir.

Haşim'in Bağdat'tan İstanbul'a gelmiş olması, Bağdatlı bir aileye mensup oluşu⁵⁰ çeşitli alaylara konu olmuştur. Ona "Arap Haşim" diyerek bir tür yabancı muamelesi yapanlar az değildir. Hatta onların arasında Yahya Kemal Beyatlı'nın da olduğu söylenir. Fakat onun ilk türden garipliği yani tuhaf ve yabancı karşılanması çevresiyle münasebetinden kaynaklanır. Kenan Akyüz'ün tespitiyle, "Haşim'in hayatındaki en kalın çizgiyi 'içinde bulunduğu çevreye uyamamak' teşkil eder" (2014: 597). Bu durum şiiriyle de çok yakından ilgilidir. Haşim'in şiirleri öncelikle pek çok münekkit ve edebiyatçı tarafından alaya alınmış, hicvedilmiş, garip karşılanmıştır. Bu kişilerin edebiyat kamuoyunu belirlemedeki gücü ve etkisi göz önüne alındığında okurların da söz konusu eleştirilerden etkilenmiş olduğu su götürmez. Haşim yalnız yaşantısıyla değil şiiriyle de dönemin baskın edebiyat kanonunu oluşturan Millî Edebiyat'ın -açık anlam ve sade dil-anlayışına zıt yönde oluşuyla okurun gözünde "garip" telakki edilmiştir.

Ancak gün geçtikçe ise bu yaklaşım yerini kabul ve takdire bırakmış ve artık Haşim'in büyüklüğü, orijinalitesi edebî kamuoyunda kabul görmüştür. Buna rağmen şurası kesindir ki, Haşim bütün bir cumhuriyet tarihi boyunca özellikle birlikte anıldığı Yahya Kemal'e göre hep geri planda kalacak, daha az ilgi görecektir. Hakkında yapılmış bilimsel çalışmaların azlığı bunun en açık göstergelerinden biridir.

Ahmet Haşim'in yaşantısına bakıldığında onun en çok halk kesimiyle içli dışlı olduğu; esnaf, lokantacı, kahveci vb. kişilerle sohbet etmekten hoşlandığı anlaşılmaktadır.⁵¹ Öte yandan, ileride etraflıca inceleyeceğimiz gibi, Haşim'in sanat anlayışı paradoksal olarak o halkın çoğunluğuna ters düşmekte, onları "okur" olarak kendi şiirinin muhatabı kabul etmemektedir. Zaten onun edebiyat âleminin dışında samimi olduğu dostlarının çoğuyla şiir konusunu mevzu bahis bile etmediği söylenir. Bunu şairin eleştiriye karşı çabuk öfkelenen bir yapıda olması ve dolayısıyla edebî çevrelerin eleştirilerinden kaçmak için onlardan uzak durduğu şeklinde yorumlayanlar olduğu gibi, kendi çekingenliği, mazbutluğu sebebiyle halkın arasında bulunmaktan hoşnut olduğuyla açıklayanlar da vardır. Doğrusu her iki görüş de makul görünmektedir. Sonuçta Haşim, edebiyat çevresiyle sınırlı ilişki kurup halkla iç içe olan şair ve yazarlardan ne ilki ne sonuncusudur.

⁵⁰ Haşim'in, yakın dostu Yakup Kadri'ye zaman zaman "Sen Karaosmanzadelerdensen ben de Alûsizadelerdenim" diyerek kendi mensubiyetini bir övünç konusu yaptığını Yakup Kadri, *Ahmet Haşim* kitabında anlatmaktadır.

⁵¹ Gerek Yakup Kadri'nin gerekse Abdülhak Şinasi'nin Ahmet Haşim hakkındaki kitapları yakın tanıklıklarla bu gerçeği ortaya koymaktadır.

Haşim, bu nitelikleri bir yana, Türk şiirinin bir dönemine damga vurmakla kalmamış, edebiyat tarihimizde kalıcı bir yer de edinmiştir. Bu kadar da değil, Haşim, Orhan Veli ve diğer Garip akımı taraftarlarının şiddetli hücumuna uğrasa da hemen arkasında gelen II. Yeni şairlerinin en çok yararlandığı, esinlendiği isimlerden biri olabilmıştır. Çünkü o, gelenekle modernliğin tam orta yerinde, bir tür geçiş vazifesi gören güçlü bir sanatkârdır. Onun hayallerini beğenmeyenler, tabiata bakışını fazla şairane, dilini eski bulanlar bile sanatkâr yönünü vurgulamaktan geri kalmamıştır. Örneğin Mehmet Emin Yurdakul, kendi öztürkçeci ve belagate dayalı şiir anlayışının karşısında konumlanan Haşim’i estetik düzeyi bakımından övgü ve takdirle anmaktadır.

Modern Türk şiirinin bir bakıma eşiğinde duran, modern Türk şiirinin başlatıcılarından biri, aynı zamanda *modernist*⁵² bir şair olarak gösterilen Ahmet Haşim kimler için yazmakta, kime hitaben yazmaktadır? Bu soruya cevap vermek ilk bakışta kolay gibi görünebilir. Zira onun temsil ettiği sanat anlayışı, şiirlerindeki hayal dünyası, müphemiyet ve dilin sıradan, “kitlesele” bir okura göre olmadığı bugüne kadar çokça yazılıp söylenmiştir. Dahası, Haşim, şiir üzerine yazılarında ve meşhur poetikası “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar”ında da bu çıkarımları destekleyecek ve haklı çıkaracak görüşler öne sürmüş, gerçek şiirin muhatabının kitleler değil ancak sınırlı sayıda üst düzey okur olabileceğini söylemiştir. Ancak bu görüşler şiirleriyle ne derece uyumludur acaba? Haşim, poetikasında dile getirdiği gibi, yalnızca kapalı, müphem, manalarını okurun tamamlayacağı şiirler mi kaleme almıştır? Bütün şiirleri böyle midir? Poetikada anlamı önem bakımından en gerilere iten şair, pratikte anlamı bu kadar boşlamış mıdır? Buna benzer soruların cevaplarını bulmaya çalışacak, Ahmet Haşim’in hem şiirlerini hem de edebiyatımızda en çok tartışılan, şiir incelemecileri ve eleştirmenlerin en çok referans aldığı, kimi şairlerinse kendilerine bir bakıma rehber edindiği poetikasını etraflıca inceleyeceğiz.

“Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinin aldığı eleştirilere cevaben yazdığı bu metni *Piyale* kitabının ön sözüne koyan Haşim, Türk şiirinde poetikasını derli toplu, sistematik bir şekilde ortaya koyan ilk şair olma unvanını elinde tutmaktadır. Kendisinden önce edebiyatımızda iz bırakmış şairlerden Ne Namık Kemal, ne Abdülhak Hamit ne de Ekrem böyle bir metin kaleme almış, sadece bazı mektup ve küçük çaplı yazılarında şiire dair fikirlerini dağınık bir şekilde beyan etmişlerdir. Böylece Haşim, Türk

⁵² Haşim’in hangi açılardan “modernist” kabul edilebileceğini ele alan kısa fakat etkili yazılardan biri olarak bkz. Güven Turan (1996). “Ahmet Haşim: Modernist”. *Yazıyla Yaşamak*. İstanbul: YKY

edebiyatında poetika denince ilk akla gelen isim olmaktadır. Biz bu değerli metinden önce Haşim'in şiirlerine ve şiir kitaplarındaki ithaf ve manzum önsözlerine bakacağız. Buralarda okura dair göstergeleri değerlendirdikten sonra poetikasına dikkatlice eğilebiliriz.

Ahmet Haşim, hayatı boyunca sadece iki küçük hacimli şiir kitabı yayımlamıştır. İlki 1921 tarihli *Göl Saatleri*, diğeri ise 1926'da neşredilen *Piyale*'dir. Aynı dönemde kendisinin en çok karşılaştırıldığı şair olan Yahya Kemal'in son derece az yazdığı söylenirken Haşim bu konuda Yahya Kemal'i geride bırakmış fakat bu nedense dikkati çekmemiş, pek de sözü edilmemiştir. Haşim'in yayımladığı şiirler yüz adede bile ulaşmamaktadır. Bundan, şairin son derece titiz bir yazma uğraşı içinde bulunduğu sonucunu çıkartmak mümkün olduğu gibi, yalnızca ilham geldiğinde yazan, şiiri bir çalışma değil anlık esinlenmelerin ürünü olarak gören bir anlayışa sahip olduğu da anlaşılabilir. Bunlardan hangisi doğru olabilir? Haşim'in üretme anlarına veya öncesine dair bilgisi, tanıklıkları olanlar daha çok ilkini, onun şiiri bir uğraş olarak ciddiye aldığını, mükemmel bir kompozisyona ulaşmak için çaba sarf ettiğini iddia etmektedir. Gerçekte bir şairin az sayıda şiir yayımlaması mükemmeliyetçi bir anlayışın tezahürü olarak değerlendirmeye daha müsait görünmektedir.

Bu şiirlerinde Haşim, Türk şiirinde "lirik" dili en belirgin şekilde kullanan şairlerdendir. Kelimelerin istifi ve musikisi, kompozisyon ve en önemlisi daima ön planda olan özne konumundaki "lirik ben" onun şiirinin ayırt edici özellikleri arasında başta gelmektedir. Günümüze göre yer yer eski kelimeler içerse de akılda kalan mısraları onun bu lirik niteliği sayesinde. Görünür bir "persona" barındırmayan, tüm esrarlı ve müphem atmosfere karşın, Adorno'nun deyişiyle "öznenin kendini dilde seslendirdiği" (2004: 123), doğrudan doğruya konuştuğu bu şiirde biz, Fikret'te yahut Âkif'te bol miktarda rastladığımız diyaloglara, sahneleme tekniğine hemen hiç başvurulmadığını görürüz. Şair, şiirin içinde başka kişiler, canlılar yahut nesnelere üzerinden konuşmayı da tercih etmez. Şairin dizeleriyle "Eşkâl-i hayatı havz-ı hayalin sularında" (1999: 129) seyreden özne, gördüklerini ve hissiyatını doğrudan okuruna aktarır. Bu noktada pitoresk unsurlar onun sanatında mühim bir rol üstlenmiştir ki bunu kendisi şöyle ifade eder:

Seyreyledim eşkâl-i hayatı

Ben havz-ı hayalin sularında

Bir aks-i mülevvendir onunçün

Arzın bana ahcar ü nebatı (1999: 129)

Bu daima kendi duygu ve izlenimlerini okura yansıtan, içe dönük şairin okuruyla doğrudan iletişime girmek istememesi anlaşılabilir. Zira bu durum, eserin yapını tarafını öne çıkartacağından bir tür “yabancılaşma etkisi” uyandırarak şiirde yaratılan o büyülü atmosferi, saf şiirin dokusunu bozabilecektir. Bu düşünceyle, şiiri manzumeden ayırmak konusunda son derece titiz ve ısrarcı olan Haşim, döneminde hayli revaçta olan manzum eserlerde bolca kullanılan hitap şekillerine uzak durur. Fikret’te ve özellikle de Âkif’teki gibi okura sıcak, samimi hitap şekilleri Haşim’de en aza iner. Fakat hiç yoktur diyemeyiz. Haşim’in, yine de, şiirlerinde okura doğrudan seslendiği yerler bulunmaktadır. Bunlardan en bilineni, *Piyale* kitabındaki “Kari’e” başlıklı şiirdir. Burada doğrudan doğruya okuruna seslenen Haşim, hem okura neler sunduğunu yani eserinin içeriğini hem de onun için yaptıklarını dile getirmiştir:

*Muzlim şeceristan arasında
Esrar ile yekpare münevver
Bir yoldur açılmış sana derdim*

*Ka’ri bu kitabın gecesinde
Mehtabı seninçün yere serdim (agy. 103)*

Şiirsel özne, anlaşılın, derdini okura sunmaktadır. Bu dert, karanlık bir ormanda sırlarla aydınlanmış bir yola benzetilir. Manzarayı tamamlayan şey ise mehtaptır ve şair, onu da yine okur için yere sermiştir. Burada anlatıcının mehtabı kendisinin yere indirdiğini ve bunu da okur için yaptığını söylemesi dikkat çekicidir. Bununla okuru önemseydiğini ve aynı zamanda da ona kendi dertleriyle birlikte güzellikleri de sunduğunu vurgulamak ister. Öyleyse okuru ciddiye alan, onu yok saymayan bir tutum söz konusudur bu hitapta. Okur konusunun en azından bir problem alanı olarak var olduğunu görebilmekteyiz. Şair, sadece kendisi için yazmamaktadır. Zihninde mutlak bir okur tahayyülü vardır ve o okur ne kadar muhayyel olsa da belli vasıfları haizdir. Şair, bu muhayyel ve “örnek okur” a bu hitapla aslında karşılaşacağı zorlukları ve alacağı hazları da önceden haber veriyor. “Kari’e” şiiri, bu bakımdan Haşim’in okurla imzaladığı bir tür ön sözleşme sayılabilir. Eserin içeriği, okurun ve şairin hakları birkaç dizayle bu şiirde özetlenmiş gibidir. Okur, bu şartlara razıysa okumaya devam edecektir, değilse okumayı bırakabilir.

Hasan Akay, bu şiirle Haşim’in tıpkı fıkradakine benzer şekilde, bir maymunun, denizdeki ay ışığını kimin getirebileceğini soran maymunlar kralına denizden bir tas su

alıp sunması gibi, ay ışığını getirip şiir metniyle sunarak “sırlı ışığı metinde-dolayısıyla okurun zihninde-görünür kıl[dığından]” bahseder (2009: 50). Akay, buradan yola çıkarak, Haşim’in kendi okurlarını da kendisi gibi, yani “ideal okur” olarak düşündüğünü ileri sürmektedir: “Onların-yani kendine özgü ve özel okurlarının-da gerçekten yorgun düştüklerini, kalplerinin daraldığını ve beyinlerinin sıkıldığını, dolayısıyla onların da esrarlı ve ruhani bir aydınlığa, latif bir ışığa, göze ve kalbe işleyen yumuşak bir aydınlığa şifa olarak baktığını varsaymaktadır (agy. 50). Doğrusu, sezgilerinin bu denli önemsendiği ve şairin bu sezgiye güvenerek kendisine hitap ettiği okurun “ideal okur” olması gayet tabiidir. Okur, Haşim’e göre, kendisinin de içinde bulunduğu o mahdut okurlar zümresinin içinde yer almaktadır ve kendisiyle ortak dertleri, heyecan ve ıstırapları yaşamaktadır.

“O Belde”, Haşim’in en bilinen ve en beğenilen şiirlerindendir. Bu şiirde konuşan özne ilk bakışta şairin annesine hitap eder görünmektedir. Zaten artık hayatta olmayan anneye hitap, Haşim’in şiirlerinde sıkça karşımıza çıkar. Bu da onlardan biridir. Fakat aslında kendini diğer insanların pek çoğundan, daha doğrusu kendi duygularını ve dünyaya bakış tarzını paylaşmayan kişilerden ayıran ifadelerle bu şiir, şairin kendisini yabancı görenlere bir tür cevabıdır. Bu çok önemli şiirde Haşim, kendi sanat anlayışını sunarken okura bakışıyla ilgili de çok önemli bir ipucu verir: Şair, onu anlamayanları, dünyasına uzak olanları kesinlikle muhatap almadığını, kendi okuru olarak görmediğini beyan etmektedir:

Ne sen

Ne ben

Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,

Ne de âlâm-ı fikre bir mersa

Olan bu mâi deniz

Melâli anlamayan nesle aşına değiliz. (agy. 157)

Şiirdeki anlatıcının karşısında, görüldüğü kadarıyla, hem şiirini hem de hayata bakışını anlamayan kalabalık bir toplum, bir uzak kitle vardır. Özne, “sen” diliyle, annesine anlatır veya onunla konuşur gibi ama aslında kendisini anladığını düşündüğü az sayıda kişiye içini dökmektedir. Bununla da kalmaz, o kitlenin kendilerini alaya almasından hareketle de onları küçümser, bir yerde de tutumlarını onlara yakıştırır, bunu normal görür. Burada Şeyh Galip’in “Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz” (Ayvazoğlu, 2017: 27) sözündekine çok benzer bir yaklaşım söz konusudur. Fakat Haşim, şiirinin

devamında Galip'ten de ileri gitmiş, kendisini anlamayanlar için alçaltıcı, küçümseyici ifadeler de kullanmıştır:

*Sana yalnızca bir ince taze kadın
Bana yalnızca eski bir budala
Diyen bugünkü beşer
Bu sefil iştiha, bu kirli nazar,
Bulamaz sende bende bir mana,
Ne bu akşamda bir gam-ı nermin
Ne de durgun denizde bir muğber
Lerze-i istitar ü istiğna (agy. 157)*

Bu bölümde, şiirsel öznenin annesiyle veya annesinin yerini doldurabilecek bir başka kadın/sevgili ile konuştuğunu görürüz. Tamamen toplumdan soyutlanmış, kendi yalnızlıklarında mutlu ve mağrur iki insan söz konusudur. Fakat yine de istedikleri yerde olmamanın hüznü hâkimdir. Şair, özlemine çektiği “mâi gölgeli beldeden” uzak ve burada kendisini ve annesini mahkûm hisseder:

*Uzak
Ve mai gölgeli bir beldeden cüda kalarak
Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz (agy. 158)*

“O Belde” şiirinin, şairin kaçış arzusu başta olmak üzere, yabancılığını, yalnızlığını ve anlaşılmağını vurgulayan, ahenk ve musiki özellikleriyle büyük bir şiir olduğunda şüphe yoktur. Şiirde anne veya onun yerine konulan “kutsal kadın” imgesinin, ileride Necip Fazıl ve Tanpınar'da da göreceğimiz üzere, ön plana çıkarıldığı fark edilecektir. Buradan yola çıkarak Haşim'in benzer şiirleri de düşünüldüğünde onda bir “anne okur” tasavvurunun mevcut bulunduğunu iddia etmek mümkündür.

Öte yandan, bu şiir okurla ilişkinin niteliğiyle ilgili olarak başka açılardan da Haşim'in tavrını yansıttığı için ayrıca önem taşımaktadır. Bu şiirle Haşim, toplumca anlaşılmamanın kendisi ve kendi gibi olanların kaderi olduğunu beyan eder. O, kendini yaşadığı devrin insanından çok başka yerde konumlar. Anlaşılacağına ihtimal vermez, öyle olduğu için de bütün bedbinliğiyle insanlara kapalıdır. Onun, kimi şairlerde olduğu gibi yaşantısında insanlardan kaçıp şiirinde ise gerçek hayatta kuramadığı iletişimi kurabildiğini söylemek mümkün değildir. Öyleyse bu şiirde okurun çabası ister istemez ön planda olacaktır.

Güven Turan, Haşim'in şiirindeki koyu Osmanlıca tamlamaların "disonans" yaratmak için bilinçli olarak kullandığını ve bundaki amacın da "şiir dilini günlük dilden koparmak" olduğunu savunur (1996: 36). Turan'a göre, dilin böyle kullanılmasında bir amaç daha saklıdır ki o da kapalılık yaratmaktır: "Şimdi bizim anlamadığımız bu dilin Haşim'in zamanında da herkesçe, kolayca anlaşıldığını sanmıyorum. Haşim'in terkipleri daha o zaman bile abartılı, "ağdalı" bulunmuştur. Bu, zor olduğu anlamını taşımaktadır" (agy. 36). Turan'ın dikkati, Haşim'in "kitlesele okur" karşısındaki tavrını ortaya koyar niteliktedir. O, şiirinin alımlayıcılarını sınırlamanın yollarını denemekten kaçınmamıştır.

Haşim'in sayıca az şiirleri arasında okurla konuştuğu, ona sorular sorduğu, dert yandığı bir dizeye rastlamak güçtür. Bu noktada sormak gerekir: Haşim acaba neden okuruyla daha doğrudan bir iletişime girmemiştir? Bunu, kendisinin "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da da dile getirdiği kimi görüşlerle açıklamak mümkündür. Haşim'in poetikası olarak edebiyat tarihine geçen ve bu alanda öncü, aynı zamanda eskimeyen bir metin olan bu yazıda şiirin ve şairin özellikleri, şiirde anlam meselesi, şiirin kimlere hitap edeceği gibi meseleler üzerinde ciddiyetle ve bazen de o güne kadar alışılmamış şekillerde durulmuştur. Şimdi bu metin üzerinden Haşim'in okur perspektifini sorgulamaya çalışacağız.

Ahmet Haşim, 1921 yılında (15 Nisan 1337) *Dergâh*'ta yayımladığı "Bir Günün Sonunda Arzu" başlıklı şiiriyle bir anda edebî kamuoyunda tartışılan ve gündemden neredeyse hiç düşmeyen bir şair hâline gelmiştir. Tartışma, bu şiirin sarıh bir anlam ifade etmediği, dolayısıyla anlaşılamadığı eleştirisi üzerinden yapılır. Özellikle, şiirde geçen "Akşam, yine akşam, yine akşam / Göllerde bu dem bir kamyş olsam" (1999: 92) mısralarının fazla "müphem" bulunduğu pek çok kişi tarafından dile getirilir. Bu kişiler arasında Mithat Cemal Kuntay gibi tanınmış edebiyatçılar da vardır. Şairin yakın arkadaşı, yazar Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Haşim üzerine yayımladığı kitapta, Haşim'in şiirini kıymetsiz bulup nesirlerini daha makul addedenler olduğunu, şairin "matbuattan taşan tenkit ve tezyif hücumları karşısında" hem üzüldüğünü hem de kızdığını nakleder (2006: 32).⁵³Bunun üzerine Haşim, sonradan *Piyale* adlı kitabına "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığıyla dâhil edeceği "Şiirde Mana ve Vuzuh"u

⁵³ Söz konusu eleştiriler ile ilgili ayrıntılı bilgiler için Erdoğan Erbay'ın "Bir Günün Sonunda Arzu" Şiirinin Ardından Ahmet Haşim ve *Dergâh* Mecmuası Yazarlarına Yöneltilen Tenkit ve Tehziller". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 8 (2003): 165-184 başlıklı yazısına bakılabilir.

yazma gereği duyar. Böylece Türk şiirinin de gerçek anlamda ilk “poetika”sı ortaya konulmuş olur.

Haşim’in bu metindeki çıkış noktası tartışmaların odağını teşkil eden “şiirde mana” meselesidir. Öyle ki, şair, sözü fazla uzatma gereği duymadan bu asıl konuya girer ve söyleyeceklerini keskin eleştirel bir tonda ifade etmeye koyulur:

Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. Fikir dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve “vuzuh” bunların adi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri, tarih, felsefe, nutuk ve “belagat” gibi söz sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. (70)

Fark edileceği gibi, aslında bildiği bir şeyi bilmez görünerek söze başlayan Haşim, ardından tenkitçilerin olası düşüncelerini sıralıyor ve onların şiirin mahiyetini bilmediğini, onu diğer sanatlardan ayıramadıklarını söylüyor. Bu cümlelerle o, özellikle anlamla ilgili olarak şiire isnat edilen pek çok şeyi şiirden dışlamakta ve en önemlisi şiiri böyle tanımlayanları da “adi idrak” sahipleri diyerek küçümsemektedir. Daha başlangıçta bu sert eleştiriye satırlarına taşıyan şairin, şiirde mana ve şiirin niteliğine dair son derece net ve tavizsiz fikirlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Hiçbir açık kapı bırakmadan, kendisi gibi düşünmeyenlere, şiirden beklentisi farklı olanlara biçtiği “adi idrak sahipleri” sıfatı onun bu tavizsiz tutumunun bir göstergesidir. Orhan Okay’ın “şiir okuyucusu karşısındaki mağrur davranış tarzı” (2005: 103) diye nitelendirdiği bu tutum, Haşim’in bütün poetikasına yayılır ve birçok satırda gizli-açık kendini belli eder. Bu sözlerle Haşim, şiirin tanımını değil ama “ne olmadığı”nı ifade etmiş olur.

Peki, nedir şiir? Ve elbette şiirde anlamın yeri ne olmalıdır? Haşim bu soruyu şöyle cevaplar: “Hâlbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı nesir gibi anlaşılacak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (1999: 70). Burada Haşim’in poetikasının anahtar kavramlarından biri olan “musiki” ile karşılaşırız. Bugüne kadar onun şiirini açıklarken en çok kullanılan cümlelerden biridir bu. Şair, şiirin ahenk ve müzikalitesini içerdiği anlamdan çok daha fazla önemsemekte, şiiri düzyazıdan ayıran noktanın da bu, yani temel endişesi anlaşılacak değil duyulmak olan bir dil üretmek olduğunu vurgulamaktadır. Bu kavram,

incelediğimiz yazının devamında da karşımıza çıkmakta ve şairin şiir temellendirmesinde vazgeçilmez bir dayanak noktası hâline gelmektedir. Haşim'in poetikasında dile getirdiği, şiirde musikiye dair sözlerini hatırlamakta yarar görüyoruz:

-“Şiir bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır.” (agy. 71)

-“‘Mana’ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihengiz sesi telafiye kâfi midir?” (agy. 72)

-“Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir.” (agy. 72)

-“Kelime tahavvülatı ve ahenk endişeleri arasında mana küsufa uğrarsa ruh onu ahengin lezzetiyle telafi eder. Esasen mana ahengin telkinatından başka nedir? Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir.” (agy. 72)

Görüldüğü gibi, musiki Haşim'in poetikasının neredeyse belkemiğini oluşturmaktadır. O, birçok cümlesinde musikiye değinmiş, şiir için musikinin vazgeçilmez olduğunun altını çizmiştir. O hâlde poetikada özellikle altı çizilen musiki olgusunun Haşim'de neden bu derece önemli addedildiğini ve bunun okur açısından ne anlama geldiğini sormak gerekir.

Haşim'in üstat bellediği Fransız şairler Rahip Bremond, Remy de Gourmot, Mallarme, Verlaine, Valéry simbolist ve izlenimcilerdir. Bu şairler 19. yüzyıl sonunda Batı'da “modern” şiirin de ilk temsilcileri olmuşlardır. Hepsi de şiirde musikiyi önceleyen, anlamı ise geriye iten şairlerdir. Örneğin Rahip Bremond, “La Poësie Pure”da Walter Paten'in şu sözünün altını çizer: “Bütün sanatların gayesi müziğe dönüşmektir.” Mallarme de “Şiir, söz ile musiki arasında uzun bir kararsızlık” sözüyle bu ilişkiyi vurgulamıştır. Fransız simbolistlerinin vücuda getirdiği “saf şiir” anlayışı musikiyi baş tacı ederken anlamı olabildiğince geri planda tutmuştur. Onların şiirlerine bakıldığında da bu anlayışın çeşitli uygulamalarını görmekteyiz.

Peki, edebî yazılarında fikirlerinden alıntı yaptığı, şiirlerinde öykündüğü bu şairlerin musikiye dönük uygulamaları Haşim'in şiiri için de geçerli olmuş mudur? Başka bir deyişle, poetikasındaki fikirleri bir tarafa konulacak olursa, Haşim'in şiiri gerçekte musikiye ne kadar yakındır? Şiiri “musikiye yakın mutavassıt bir lisan” olarak düşünen

şair, bu düşüncesini şiirlerinde uygulama sahasına ne kadar koyabilmiştir? Bu konuyu biraz irdelemekte gerekmektedir.

Haşim'in etkilendiği Fransız simbolistleri musikiye büyük önem vermiş, sese dayalı çağrışım ve müzikaliteden yararlanma yoluna gitmişlerdir. Ahmet Haşim'in ise simbolist mi yoksa izlenimci mi olduğu konusu bugüne değin tartışılmış ve tartışılmaktadır. Onun yazılarında daha çok simbolist şairlere referans vermesi birçok eleştirmenin kendisini simbolist olarak değerlendirmesine neden olmuştur. Bunlar arasında Suut Kemal Yetkin ve Cemil Sena Ongun gibi önemli eleştirmenler de vardır. Örneğin Suut Kemal Yetkin, şairin “Mukaddime” başlıklı şiirinden yola çıkarak simbolizme varır ve Haşim'in simbolist olduğuna hükmeder. Yetkin, şiirde bahsi geçen “parıltılar”ın, kalıplaşmış kelimelerle ifade olunamayacağını belirttiikten sonra şöyle der: “Bu parıltılar gayri maddi denecek esirî mısralar, fısıltıya benzeyen büyümlü mısralar; yalnız kulağa değil, doğrudan doğruya ruha hitap eden mısralar, gölge dolu sembollerle his ve hayalimizde ürpermeler uyandıran bir nevi güftesiz beste lazımdı” (1935: 13).

Buna karşılık, Asım Bezirci, aynı şiirden yola çıkarak farklı bir sonuca varmıştır. Bezirci, *Göl Saatleri*'nde yer alan şiirleri şairin İzmir'de öğretmenken gezmeye gittiği sazlık ve göllerde seyrettiği manzaraların tesiriyle yazdığını hatırlatır ve onun “Seyreyledim eşkâl-i hayatı” diye başlayan “Mukaddime”sinden yola çıkarak şöyle söyler:

Bu “Mukaddime”den anlaşıldığı gibi, Haşim için şiirde önemli olan yaşantılar ya da gerçekler değildir. Bunların kendi imgelemindeki yansımalarıdır. ... Bu, resim alanından şiire aktarılmış bir çeşit izlenimciliktir (impressionisme). Gerçi, bu davranışta Haşim'in sevdiği ve etkilendiği simgecilerin de payı vardır. Ama sonuç, simgecilikten çok izlenimciliğe yakındır (1986: 57).

Bezirci, Haşim'in simbolizmden çok izlenimciliğe yakın olduğu iddiasını onun “seyrettiklerinden” dönüştürdüğü izlenimlerle yazdığı gerekçesine dayandırmaktadır. Yani Haşim, seyrederek ve seyrettiklerinin uyandırdığı izlenimleri kâğıda dökerek şiir yazmaktadır. Tıpkı Rilke'nin kafesinde duran bir panteri uzun uzun seyredip “Panter” şiirini yazmış olması gibi o da uzun uzun gölleri, sazlıkları, oralardaki kuşları seyrettikten sonra meşhur *Göl Saatleri*'ni yazmıştır.

Haşim'in sembolist değil empresyonist olduğunu iddia edenler arasında Yahya Kemal Beyatlı ile Ahmet Hamdi Tanpınar da yer almaktadır. Beşir Ayvazoğlu'nun aktardığına göre, Yahya Kemal, sembol ile istiare ve mecaz sanatlarının karıştırıldığının altını çizerek, Haşim'in sembolist olmadığını ileri sürer. Haşim'i empresyonist bir şair olarak gören Yahya Kemal için Haşim'in “ufukta bir ser'-i maktuyu andıran güneş” dizesi önemli bir dayanak noktasıdır. Çünkü ona göre bu dizede sembolden çok manzara vardır. Tanpınar da şairin *Göl Saatleri* kitabından yola çıkarak Yahya Kemal ile aynı sonuca varmış ve bu şiirleri “birer empresyonist resim etütlerine” (1933: 19) benzetmiştir.

Haşim'i sembolist değil de empresyonist olarak nitelendiren daha pek çok isim zikredilebilir. Hepsinin görüşlerine yer vermeyeceğiz. Ancak Kenan Akyüz'ü de bu kanaatte olan araştırmacılar arasında anmak gerekiyor. Haşim'i tam manasıyla bir sembolist şair olarak görmenin yanlışlığına dikkat çeken Kenan Akyüz, “Haşim'in şiiri için en uygun sıfat, hiç şüphesiz, empresyonizmdir” (605) der. Ona göre, Haşim'in “şiirlerinde dış âleme ait gözlemlerin iç âlemde yarattığı izlenimleri aksettirmesi bu anlayış tarzının [empresyonizmin] çok açık delilidir” (605).

Buraya kadar, Haşim'in sembolizme olduğu kadar izlenimci şiire de yakın olduğu ve bu sebeple şiirlerinde dış âlemin kendi duygu dünyasındaki karşılıklarını okura aksettirdiği üzerinde durduk. Sembolizmin Ahmet Haşim'in şiirini tam manasıyla tanımlayamadığını söyleyen Güven Turan ise onu Amerikalı şair Ezra Paund'un tanımlamasından yola çıkarak “İmajist” olarak nitelendirir. Bu ikisi arasındaki-sembolizm ve imajizm- fark açıktır:

İmajizm, şiiri kavramlarla değil imgelerle kurma, imgelerin de kunt, keskin olması ve etkisinin karşıtlıkların uyumuyla sağlanmasıdır. Sözcükler, imgesel betimlerinden başka hiçbir anlamsal yük taşımazlar. Oysa Sembolizm'de her sözcük bir başka anlamı arkasına alır, her sözcük görünür anlamın ardında bir başka anlam saklar” (1996: 38).

Hilmi Yavuz'un da ifade ettiği gibi, görünenin ardında aşkın bir anlama uzanmayan bu şiirin Sembolizm ile eşitlenmesi böylece mümkün gözükmemektedir. Kısacası Haşim, eserinde kelimelerle bir musiki yaratmaktan çok imajlarla resim çizmektedir. Okur, böylece biraz girift de olsa bir resme bakar gibi hissedecektir.

Aslında kimi araştırmacıların dikkat çektiği gibi, Haşim'in genel olarak musikiye olan ilgisi zannedildiğinin aksine son derece zayıftır. Onu iyi tanıyanlardan Nurullah Ataç, Haşim'in resimden ne kadar anlamazsa musikiden de o kadar anlamadığını ileri sürer. Suut Kemal Yetkin de aynı kanaattedir. Beşir Ayvazoğlu, yazılarında musikiden çok az söz eden Haşim'in Batı müziğiyle pek ilgilenmediğini, Türk musikisini sevdiğini ise çeşitli yazılarından çıkartabileceğimizi "Güfte ve Beste" adlı yazısında ileri sürer. Haşim'in musikiye dair herhangi bir şiiri de yoktur. Yine Ayvazoğlu'nun verdiği bilgiye dayanarak, onun, şiirlerinde musiki kelimesini dört defa, nağme kelimesini sekiz, terane ve Elhan kelimelerini ikişer defa kullandığını, sazlardan rübab, ney ve erganunu birer defa kamış kelimesini de ney anlamında bir kez kullandığını söyleyebiliyoruz. Yılmaz Öztuna ise şairin bestelenmiş şiirlerinden söz eder ki bunlardan en bilinenleri "Parıltı", "Hazanda Bülbül", "Merdiven", "Havuz", "Şafakta", "Bir Yaz Gecesi Hatırası", "Tahattur", "Karanfil", "Bir Günün Sonunda Arzu" ve "Piyale"dir.

Kısacası, Haşim'in musikiyle ilişkisinin bugüne dek sıklıkla dile getirilen görüşlerin aksine oldukça zayıf kaldığını görmekteyiz. Bununla beraber, uygulamada tam karşılığı bulunmasa da teoride şairin kendisi musikide yine ısrarcıdır. Yukarıda onun poetikasındaki musikiye ilişkin sözlerini aktarmıştık. Ancak Haşim'in poetikasında dile getirmediği bir başka görüşü var ki onun şiiri musikiye yaklaştırmak konusundaki tutumunun nasıl bir uç noktaya vardığını kanıtlar. Bunu da Tanpınar'dan öğreniyoruz. Tanpınar, şairin ölümünün hemen ardından, 1933 yılında *Mülkiye* dergisinde çıkan yazısında şöyle söylüyor:

Ahmet Haşim bana Arapların Celcelûtiye kasidesine benzeyen bir manzumenin hakiki şiir olacağını söylemişti. Malumdur ki, bu kaside hiçbir manası olmayan kelimelerden mürekkep bir nevi tılsımdır. Bereket versin ki, buna hiç teşebbüs etmedi ve eserinin musiki ile olan münasebeti, haddizatında sözde mevcut olan bazı imkânları sonuna kadar kullanmaktan ibaret kaldı (2005: 299).

Tanpınar'ın son cümlesinin üzerinde özellikle durmak gerektiği ortadadır. Ne demektir, "...eserinin musiki ile olan münasebeti, haddizatında sözde mevcut olan bazı imkânları sonuna kadar kullanmaktan ibaret kaldı." cümlesi? Acaba Tanpınar, Haşim'in şiirinde musikinin, bazılarının ve elbette şairin kendisinin de zannettiği derecede belirleyici olmadığını mı söylemek istemektedir? Böyle düşünmekte bir mahsur bulunmuyor.

Tanpınar'ın altını çizdiği asıl nokta ise anlam konusunda Haşim'in –yine kendisinin vehmettiğinin aksine- çok da aşırı noktalara, kimilerinin anlamsızlıkla itham edecek kerteye varamadığıdır. Yoksa Haşim, olumlu örnek olarak zikrettiği Arapların Celcelutiye kasidesi benzeri mısralar söylemiş olsaydı sadece musiki değeri olan ama anlamsız sözler dizmiş olacaktı. Onunla okurla iletişimini bu derece anlamı askıya alacak şekilde kurgulamadığını şiiirlerinde açıkça görmekteyiz.

Haşim'in şiiirlerinden ziyade poetikasında yer alan görüşlerden yola çıkarak, onun şiiirde musikiyle olan temasının özellikle anlam bahsinde bazı aşırı yorumlara kapı açtığı söylenebilir. Sanki Haşim, şiiir-musiki ilişkisinde musikiden taraf olmak üzere şiiirinde anlamın payını en aza indirmiş veya ona hemen hiç yer vermemiş gibi bir izlenim oluşmuştur ki bu tam olarak, Eco'nun adlandırmasıyla bir “aşırı yorum”dur. Sebebini, onun şiiirlerini daha dikkatli okuduğumuzda fark etmemiz mümkündür. Mesela Haşim, aldığı eleştirilerle “Şiiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”ı yazmasına sebep olan “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiiriyle ilgili olarak Abdülhak Şinasi Hisar'a, bunun en güzel şiiiri olduğunu söyledikten sonra ekler: “En güzel şiiirim ama korkarım ki yegâne güzel şiiirim. Hakikat budur. Ötekiler hep çocukluk, hep saçma şeyler! Şiiir ne kadar imponderable'a yaklaşırsa o kadar güzel ve o kadar şiiir oluyor. Ben de bu itibarla, bir tek bu şiiiri yazmış oldum”. İmponderable'ın kelime anlamına bakıldığında “Anlaşılması zor olan” veya “Elektrik, ısı ve ışık gibi tartılması mümkün olmayan” (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/imponderable>)

anlamlarına geldiği görülüyor. Demek ki şair, öyle bir şiiir peşindedir ki, anlamı dert etmemesi bir yana, hiçbir ölçüye, tartıya gelmeyecek derecede de soyut olacaktır. Bu bakış açısıyla o, diğer şiiirlerinin hiçbirini beğenmez. Doğrusu, Haşim'in bu yorumunu sadece bir alçakgönüllüğün ya da zor beğenir olmanın tezahürü sayamayız. O, amaçladığı, ulaşmak istediği “sözden ziyade musikiye yakın” ve bu doğrultuda anlam kaygısını poetikasında söylediği kadar geriye itebilmiş bir şiiir yazamadığını düşünmektedir. Bu açıdan “İmponderable” kelimesinin ifade ettiği zor anlaşılabilirlik, ölçülemezlik, tartılamazlık vasfını haiz bir şiiiri hayal etse de eseri bu neticeyi vermemiştir.

Öyleyse belirtmek gerekir, Haşim'in “en güzel şiiirim” dediği “Bir Günün Sonunda Arzu” da dâhil olmak üzere, birçok şiiiri aslında anlamla sıkı bir bağ içindedir. Musikiyle elbette yakınlık gösterir ama bazılarının iddia ettiği gibi anlamdan büsbütün soyutlanarak bir musiki bestesi gibi okunabileceği iddiası abartıdan ibarettir. Bu

sebeple, şiir-musiki ilgisi ve şiirde anlam konularında ileri sürdüğü görüşleriyle uygulamalarının Haşim’de daima birebir bir mütekabiliyet ilişkisi taşımadığını da belirtmek gerekir. En azından ilk şiirlerinin yer aldığı *Göl Saatleri* kitabı için bu böyledir. *Piyale* kitabındaki şiirlerde ise musikin daha belirgin olarak yer bulduğu konusunda ortak görüşler vardır ki bu kitaptaki “Yarı Yol”, “Parıltı”, “Şafakta”, “Karanfil” gibi şiirlerin müzikalitesinin daha önceki şiirlerine oranla dikkate değer olduğu ortadadır.

Musiki konusunu toparlamak gerekirse, Fransız sembolistleri takip edip onların şiir anlayışlarını benimseyen Haşim’in şiirlerinde onlar kadar musikiden yararlandığını söylemek hata olur. O, muhatabına bir senfoni ya da kulağı okşayan bir musiki bestesi sunmaktan ziyade türlü renkler ve gölgeleriyle bir manzara göstermeyi tercih eder. Musikiden yararlandığı şiirler elbette vardır. Özellikle de *Piyale*’de yer alan şiirler böyledir. Ancak Poetika’da musikiye dair söylediklerini şiirinde tam manasıyla uygulayabilmiş midir diye sorulursa buna yüzde yüz evet demek mümkün değildir. Şurası kesin ki, Haşim’de pitoresk musikiden daha ön plandadır.

Şiirde musiki ve anlam meselelerinin yukarıda biraz değindiğimiz gibi okurla ilintisi hiç de az değildir. Daha önce Haşim’in poetikasında şiirde anlamın geriye itilmesinden yana olduğunu söylemiştik. Öyle ki, anlamın okuyucu tarafından kolayca ele geçirilmesi şairin öncelikli amaçlarından biri bile değildi. Ona göre, “Şairin ‘manalı’ olmaktan evvel daha nice endişeleri vardır ki, onlara nisbetle mana ve vuzuh, şiirin ancak ehil olmayana göre kurulmuş harici cephe ve cidarını teşkil eder” (1999: 73). Peki, böylesine kapalı, kendini kolay ele vermeyen bir şiiri kimin anlaması beklenmektedir? Haşim, şiirin muhatabının kim olmasını istemektedir? Şair bu soruyu şöyle cevaplamaktadır: “...şimdiye kadar hiçbir büyük şairin, mahdut bir insan tabakası haricinde anlaşılmuş olduğu iddia edilemeyeceği kanaatindeyiz. Hamid’in binlerce hayranı içinden, onu okumuş olanlar yüzde on bile değilken, anlayanlar, bu yüzde onun binde biri nispetinde bile değildir” (1999: 73). Haşim, yüksek sanatın peşinde bir şair olarak gerçek şiirin doğası gereği yalnızca sınırlı sayıda okura hitap edebileceğini söylemektedir. Ona göre “büyük şair”ler zaten kitleler tarafından anlaşılamazlar. Çünkü “Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur.” (agy. 73)

Haşim, art arda ve üstüne basarak kullandığı “büyük şiir”, “büyük şair” gibi nitelendirmelerle kendine göre bir gruplandırma yapmakta ve tarihten verdiği yerli ve yabancı şair adlarıyla iddiasını kanıtlamaya çalışmaktadır. Halis şiir derken Rahip Bremond’u-ki Yahya Kemal’in de “deruni ahenk” terimini iktibas ettiği şairdir- ve Türk edebiyatından da Abdülhak Hamit’i örnek olarak sunar. Burada Hamit örneği şairin iddiası için yerinde bir isimdir çünkü Hamit “şair-i azam” unvanı alacak derecede değer görmesine ve yıllarca edebiyat kamuoyunda adı anılsa da şiirlerinin manası kolayca anlaşılabilir bir şair değildir.

Haşim, herkesin manasını çözebileceği, kitlelere hitap eden şiir yazılabileceğini kabul eder ancak ona göre bu türlü şiir, şiir değildir. Çünkü o “Herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dîn şairlerin işidir” (agy. 73) diyerek şiirin kalitesi ile okurlarının çokluğu arasında negatif bir ilişki görür. Ona göre, şiir ne kadar yüksek seviyedeysse okuru o denli az olacak, şiirin değeri azaldıkça ise okur sayısı artacaktır. Öte yandan Haşim, “her şiirin, ruh seviyesine göre muhtelif derecelerde manaları olduğunu” söyleyerek “nitelikli okur” ile niteliksiz okur arasında kalan, farklı seviyelerde okurların varlığına da vurgu yapmaktan geri durmaz.

Haşim’in şiir anlayışı bu satırlardan anlaşıldığı gibi, topluma dönük olmaktan kesinlikle kaçınmak, çoğunluğun algı ve beğenisine hitap etmeyi bir meziyet değil tam tersine bir eksiklik olarak görmek fikri üzerine kuruludur. Böylece onun okur kitlesi ister istemez sınırlı bir hâle gelecektir. O, anlamı okurun gözleri önüne hazır bir şekilde sunan şiirleri sanattan saymayan bir anlayıştıdır. Şairin sadece poetikasında değil muhtelif yazılarında da aynı görüşleri farklı cümlelerle tekrarladığı görülmektedir. “Bir Takdim” başlıklı gazete yazısına “Gerçi şiir bahislerinin her memlekette kariî azdır” (1991: 144) diyerek sadece Türkiye’de değil dünya ölçeğinde şiirin muhatap çevresini daraltır. *Meşale* dergisinin kapanması üzerine kaleme aldığı bir yazıda ise “Şiir, hakiki şiir oldukça büyük kitleler için tahammül-fersadır” (1991: 168) diyerek gerçek şiirin muhatabını iyice sınırlandırmış olur.

Bu görüşler onun hemen yanı başındaki Millî Edebiyat şairlerinin okura bakışına taban tabana zıttır. Onlar bütün imkânlarıyla halka yönelirken Haşim adeta halktan kaçmaktadır. Haşim, esasen konuya o güne kadar hiçbir şairin cesaret edemediği kadar katı bir gerçekçilikle yaklaşmaktadır. Şu sözleri bu tutumun bir dışavurumudur: “Tepede durana belli olan mananın uçurumdakine nâmer’i olması kadar zaruri ne olabilir?” (75). Burada sözü edilen “Tepedekiler”, pek tabii nitelikli okuru, Eco’nun

tasnifinden yola çıkarak söylersek “örnek okur”u teşkil ederken, “uçurumdakiler” ise “ampirik okur”u kapsamaktadır. Haşim’e gelene kadar, Türk edebiyatında şiir okurunu böyle çarpıcı ve aynı zamanda da kıyıcı bir gerçeklikle dile getiren başka bir şair yoktur. İnsanlar arasında farklı algı seviyelerinin olmasını son derece doğal bir durum olarak gören şair, kendi şiir anlayışının ise bu algı seviyesinin en üstündekine, “tepede” olana hitap etmek üzerine kurulu olduğunu vurgulamaktadır. Orhan Okay, Haşim’in anlam bahsindeki sözleriyle hem “okuru karşısına aldığı” hem de “aristokrat bir şiiri yücelttiğini” söyler (2005: 126). Okuru karşısına almak ya da onunla zıt düşmek denebilir ki, Haşim’den sonra da onun gibi ayrıksı bir dil tutumunu benimsemiş şairlerin ortak özelliği olagelmıştır

Haşim’in, şiirin muhatabı hakkındaki düşünceleri elbette bunlardan ibaret değildir. O, okurun şiiri alımlama sürecini de işin içine katarak dönemine göre çok öncü bir fikir ileri sürer: Manası okur tarafından tamamlanan şiir! Ona göre, “En güzel şiirler manalarını ka’riin ruhundan alan şiirlerdir” (1999: 76). Bununla ne demek istemektedir şair? Öyle anlaşılmaktadır ki, okurun şiirin pasif bir alıcısı olmadığını, tam aksine, metinle dinamik bir ilişki içinde bulunduğunu daha doğrusu “bulunması gerektiğini” söylemektedir. Gerçi okura bu imkânı veren şairdir ancak şiirin gerçek anlamda tamamlanması da okurun katkısıyla sağlanabilir. Bu satırlarda, bize göre, yirminci yüzyılın edebiyat kuramları içerisinde mühim bir yer tutan Alımlama Estetiği ile Hermeneutik’e kapı açan bir okur ve okuma anlayışı söz konusudur. Bu sebeple, Haşim’in şiiri ile bu iki kuram arasındaki ilişkiye değinmek gerekir.

Hans- Georg Gadamer’in kuramsallaştırdığı Hermeneutik ve Wolfgang Iser’in Alımlama Estetiğinde yazar, metin ve dış dünya bir kenara konularak okur merkezli bir eleştiri yöntemini benimsenmiştir. Peki, Gadamer ve Iser ne söylemektedir? Bu soruya tezimizin birinci bölümünde cevap vermiştik ancak burada konumuzla ilintili olarak bazı noktaların altını tekrar çizmekte yarar görmekteyiz.

Hakikat ve Yöntem adlı eseriyle tanınan Gadamer, metnin anlamını “yazarın niyeti”ne (intentio auctoris) bağımlı olmaktan çıkartarak onu okur cemaatinin sonsuz yorum evreninde konumlandırır. Bu sebeple o, “anlamanın ontolojik boyutlarına dikkat çekmekte ve yorum ile yazarın niyeti (amacı) arasındaki ilişki problemi üzerine yeni bir ışık tutmaktadır” (Tatar, 1999:). Ona göre, “Yorumcuya konuştuğu şekliyle metnin gerçek anlamı, yazarın arızı durumlarına bağımlı değildir” (Tatar, 1999: 51). Oysa metnin tek gerçek anlamının yazarda gizli olduğunu iddia eden Hirsch, bu düşüncesini

“Anlam ancak onu var eden perspektiften anlaşılır” (22) sözüyle ifade etmişti. Hirsch’in yazarın niyetini kastederek ileri sürdüğü bu görüşe itiraz eden Gadamer şöyle söyler: “Sadece ara sıra değil fakat daima metnin anlamı yazarını [niyetini] aşar” (Tatar, 1999: 46). Böylece metnin anlamının daha eser ortaya çıktığı esnada yazardan ayrılması ve onun niyet ve kontrol gücünün ötesinde bir dünyaya açılması söz konusudur (53). Gadamer, yorumcunun (okurun) önyargısını metnin alımlama sürecinde son derece gerekli görür ve “Aydınlanma Çağı’nda önyargıların gözden düşmüş olmasını” da bu yüzden eleştirir (Grondin, 2017: 37).

Gadamer’in yorumun gücüne ve kaçınılmazlığına olan vurgusunu Hermeneutik’i genel manada tanımladığı şu cümlesinde açıkça görürüz: “Hermeneutik etkinliği, başka bir dünyaya ait bir anlam bağlamını, o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olagelmıştır hep” (2017: 42). Hiçbir anlamın ön koşulsuz gerçekleşmeyeceğini iddia eden Gadamer’e göre “Felsefi Hermeneutik, anlamın ancak anlayanın özgül koşullarını devreye sokmasıyla mümkün olacağı sonucuna varacaktır. Yorumcunun üretken katkısı ortadan kaldırılamaz bir şekilde bizzat ‘anlama’ denilen şeyin anlamına aittir” (2017: 54).

Alımlama estetiğinde de hemen hemen aynı durum söz konusudur. Şair, her şeyi söylemez, metinde bazı belirsizlikler bırakır ki okur bunu kendince tamamlayabilsin. Böylece okur, “alımlama” sürecinin de başlıca faili, birincil kişisi olur. Kuramın öncüsü olan Wolfgang Iser’e göre “alımlama”, metindeki “boşlukların doldurulmasıdır” (Özbek, 2013: 12). Zira “Boşluklar, belirsiz alanlar doğurgandır. Bunları anlamlandırmak, sınırları, kuralları, kalıpları aşan uçsuz bucaksız bir alanda dolaşma, zengin iletiler sağlama, yani okuru özgürleştirme, yaratıcı hale getirmektir” (Özbek, 2013: 17).

Alımlama Estetiği’nin Hermeneutik’te olduğu gibi, okura büyük bir rol biçtiğini ve edebî metnin anlamlandırılmasında okura büyük bir alan açtığını görürüz. Bu alan, bir bakıma yazarın terk ettiği alandır: “Alımlama sürecinde metin ve okur arasında bir ilişki başlar; bunda metnin yaratıcısının artık herhangi bir yönlendirmesi söz konusu olmaz. Baş başadır okur ve metin; araya başka kimse giremez...” (Özbek, 2013: 14).

Ahmet Haşim’in yukarıda alıntıladığımız sözlerini hatırlarsak, onun tasavvur ettiği şiir okurunun ve de okuma sürecinin tıpkı Gadamer ve Iser’in tanımladığı gibi olduğunu çıkarılabılıriz. Haşim, manalarını kariin ruhundan alan şiirlerin en güzel şiirler olduğunu söylüyordu. Bu kadar da değil, şu satırlar okurun rolünün şair açısından ne

denli mühim olduğunu gösterir: “Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis, şiirin bediiyeti nokta-i nazarından elzemdir” (76). Şiirin estetik gerekliliklerinden biri, Haşim’e göre, okurun kesin bir anlam vermekte şüpheye düştüğü, belirsiz ifadelerdir. Bu noktada Haşim, şiiri tamamlaması için “muhayyile”yi devreye sokar:

Eser-i sanatın en büyük hedefi muhayyileyi kendine ram etmektir. ... Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nîm-şekil olarak ancak sezilir bir halde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan aksamını ikmal eder ve ona hakikatten bin kere daha müheyyic bir vücut verir. Harabelerin, uzaktan gelen seslerin, natamam resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır (76).

Haşim’deki okurun şiirde eksik kalan kısmı tamamlaması fikri, Alımlama Estetiği ve Hermeneutik kuramla birebir örtüşmektedir. Haşim’in şiir anlayışı okurla neredeyse ortak bir üretimin öne çıktığı, şiirin bitmemiş bir ürün olarak okura sunulduğu ve okurun da kendi hayal gücü ve tabii entelektüel donanımıyla şiiri kendine göre tamamladığı bir şiire dönüktür. Bu, “Metin, yazarın niyetine ya da onun bilincine doğru geriye değil, fakat aksine yorum ortamına doğru açılan açık alana doğru (ileriye) işaret eder” (Tatar, 1999: 48) diyen Gadamer’in yorumsamacılık kuramına uygundur. Dikkat edilirse, burada “tekil” bir anlamın da yok sayıldığı ve onun yerine her okurun farklı yorumlarının, çoğul anlamların hedeflendiği görülür. Nitekim Haşim, sözlerinin devamında bu noktaya da vurgu yapar: “Hâsılı şiir, resullerin sözü gibi, muhtelif tefsirata müsait bir vüs’at ve şumulü haiaz olmalı... En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh namütenahi hassasiyetleri istiab edecek bir vüsati olandır” (agy. 76-77).

Burada, her iki kuramın Haşim’in şiirinde bulunduğu noktada, bir başka kavrama da değinmek gerekiyor, Umberto Eco’nun ortaya attığı “açık yapıt” a. Eco’nun yazıda, müzikte ve görsel sanatlarda saptadığı “açık yapıt” temelde farklı okur yorumlarının kâğıt üzerinde tamamlanmış ama aslında nihayet ermemiş bir eseri tamamlaması, onu zenginleştirmesi demektir:

Bu anlayış açısından bir sanat yapıtı sınırsız sayıda yorum diline aktarılabilir: Bir sanat yapıtı bütünsel üretim açısından bitmiş,

tamamlanmış, ‘hesabı yapılmış’ ve ‘kapalı’ olmasına karşın, yoruma da kapalı olamaz, çeşitli biçimde yorumlamalar da, onun indirgenemez özgünlüğünü, farklılığını değiştiremez. Dolayısıyla Eco’ya göre, modern yapıtın en belirgin özelliği, yorumcuya sunduğu çok sayıdaki bakış açısının olanak tanıdığı bilgi çoğalmasındır (Rifat, 2008: 31-32).

Haşim’in, şiiri, Eco’nun adlandırmasıyla bir “açık yapıt” olarak gördüğünde şüphe yoktur. Haşim, az sayıda okura hitap ettiğini bilir ama o okurun hayal gücüne, donanımına güvenir, onu ciddiye alır. Çok sayıda ama düşük seviyeli okurun hoşuna gitmektense sayıca az ama belli bir okuma hazzı ve entelektüel birikime sahip okura seslenmeyi tercih eder. Okurlarının eserine kendilerinden bir şeyler katmasını, onu daha da zenginleştirmesini ve böylece metinden daha fazla haz almasını umar. Orhan Okay’a göre, Haşim okurun şiirdeki mesajı aynen almasının mümkün ve gerekli olmadığını düşünmektedir. Her okur, şiiri kendi zekasına, hazırlığına, vb. göre farklı şekilde değerlendirecektir. Okay, şöyle söyler:

Bu farklılığa rağmen şairin en büyük yardımcısı, o şiiri değişik manalarla idrak edebilecek olan okuyucularıdır. Bunun için de, şiirde bazı kısımların şüpheli, anlaşılmaz oluşu bir eksiklik değil, bilakis her okuyucuya onu zihnen ve rihlen tamamlama imkânı veren sanatkarane bir müphemiyet, şairane bir belirsizliktir. Okuyucunun muhayyilesi onu kendi duygularına göre tamamlamalıdır ki, sanatkâr beklediği zengin yorumları bulabilsin (2005: 129)

Haşim, görülen odur ki statik değil dinamik bir yapı kurmayı istemiştir şiirinde; ve son sözü sanki okura söyletmek ister gibidir. Okurunu etkileşime davet eder ve bu bir tür oyundur aslında. Hem şairin hem de okurun zevk aldığı bir oyun. Nitekim Ruşen Eşref’e verdiği mülakatta o, şiiri zevk için yazdığını da söylemiştir: “Benim istediğim sanat, mananın ve ahengin birbiri içinde eriyip kaynaşmasından meydana gelen sanattır. (İçinde ateş gibi ve ateş renkli çayın bulunduğu kâseyi göstererek) Ben bu Çin kâsesinde neden çay içiyorsam, şiiri de onun için yazıyorum. Sırf bir lezzet meselesi” (2000: 263).

Haşim’in burada öne sürdüğü, mananın ve ahengin birbirinin içinde eriyip kaynaşması fikri önemlidir. Bu fikre ileride Yahya Kemal’de de rastlayacağız. Haşim’in şiiri,

öyleyse, farklı okumalara imkân sağlayan bir “açık yapıt” olma özelliğiyle de *modernist* bir anlayışı yansıtmaktadır.

Şimdi Haşim’in hem poetik görüşlerinden hem de yazmış olduğu şiirlerden yola çıkarak onun okur algısına yönelik genel birtakım tespitlerde bulunabiliriz. Haşim’in şiir anlayışı ile şiiri arasındaki diğer tutarsızlıklar ve uygunlukların neler olduğuna bakmamız gerekir. Şu sorular ister istemez akla gelecektir: Poetikasında manayı önem bakımından en gerilere iten Haşim’in şiirleri bazılarının iddia ettiği gibi manasız mıydı? Bu şiirler, poetikada ifade edildiği gibi, gerçekten “kâriin ruhu” tarafından tamamlanabilecek nitelikte mi yazılmıştı? Müphemiyet, şiirlerde, şairin ifade ettiği kadar dikkat çekici bir boyutta mıdır? Teori-şiir uygunluğu problemini çalışmamızda şimdiye kadar ele aldığımız diğer şairler için de az çok tartışmaya çalıştık ancak bu soruları Ahmet Haşim için sormak ayrı bir ehemmiyet taşır çünkü o, şiiriyle olduğu kadar şiir üzerine düşünceleriyle de edebiyatımızda ciddi bir ağırlığı olan, sözlerine atıflar yapılan bir şairdir. Şimdi bu soruları farklı eleştirmenlerim görüşlerini de dikkate alarak cevaplamaya çalışalım.

Ahmet Haşim’le dostluğu da bilinen Salih Zeki Aktay, Haşim’in poetik fikirleriyle sanatı arasında neredeyse hiçbir ilişki görmez. Aktay’a göre,

... bu şiirleri ile o, ne büyük bir kompozisyona ne de küle varabildi. Fakat onun hedefi bunlar değildi. Öz şiir, saf şiir, mufassa şiir denilen bizzat şiir ve bizzat cevherdi. Buna da varamıyordu. Çünkü yolu yanlışti. Bu sebepten onun şiir telakkisiyle şiirleri, kitabının mukaddemesiyle muhtevası ayrı ayrı dururlar. O, lirik nevi içinde öz şiiri yazmak istiyordu. Hâlbuki buna elindeki veznin sertliği, lisanın zayıflığı ve darlığı, içinden geldiği an’ane, kültürünün göreneğinin menfi anlayışının ilcaları engel oluyor; bu denizde istediği gibi serbest yüzemiyor, ufuktan ufuğa uçup gezemiyor, bu havada boy verip kanat çırpamıyordu (Korkmaz, 71-72).

Aktay’ın bu sözlerindeki abartı payı bir yana konulursa Haşim’in sanat anlayışı ve şiirde yapmak istedikleri ile uygulamada ortaya koydukları arasındaki mesafenin tartışılması açısından bize bir kapı aralamaktadır. Haşim’in savunduğu şiirsel ilkelerle yazdığı şiir ne denli uyumluydu? Ahmet Haşim hakkında en ciddi ve kapsamlı yazılardan birkaçına imza atmış olan Feyzullah Sacit Ülkü’ye göre, “Haşim’in en güzel

şiiirleri ile şiir anlayışı arasında büyük bir aykırılık vardır” (Korkmaz 38). Ülkü, bu makalesinde “mana”yı kuru bir fikir olarak görmediğini söyleyerek Haşim’in poetikasının en başında öne sürdüğü görüşlere de karşı çıkar. Ona göre, mana “birçok engin his ve heyecanların kaynağı olan derin fikirlerden” oluşur ve bu sebeple de “şiir manasız değil manalı olmak zaruretindedir” (agy. 39). Ülkü, manasız bir şiirin Haşim’in iddia ettiği gibi okur tarafından tamamlanmasının mümkün olmadığını söyleyerek şaire karşı çıkmayı sürdürmüştür. Dolayısıyla o, okur bir merkezli bir yorumun da karşısında yer alarak sonuçta Haşim’in görüşlerini çürütmeye ve o görüşlerle şiirleri arasındaki uyumun da neredeyse hiç olmadığını söylemek ister.

Haşim’in okur tercihi hakkında Nurullah Ataç şöyle söyler: “Ahmet Haşim’in şiiri yalnız havas için olduğundan ima ve telkini tercih eder. Şüphesiz karilerinin adedi mahduttur. Çünkü o yalnız şairlere, hidayet-i ilahiyeye haiz olarak doğmuşlara hitap eder” (Korkmaz 36). Ataç, Haşim’in şiirini iyi bilen bir edebiyatçı olmasına rağmen bu görüşlerinde daha çok şairin poetikasının etkisinde kalmış gibi görünmektedir. Ahmet Haşim’in şiirinin yalnız havas için olduğunu söylemek fazla iddialıdır, onun yalnız şairlere hitap ettiğini söylemek ise iyice aşırıya kaçmak olur. Doğrusu, Haşim’in poetikasının gerek müphemiyet gerekse şiirde mana konusunda tıpkı musiki konusunda olduğu gibi ezber birtakım sözlerin fazla düşünüp tartmadan paylaşıldığını görmekteyiz. Nitekim Tanpınar, Haşim’in şiirinin aslında gayet vazih olduğunu söyleyerek bu konuda şu haklı tespiti dile getirmiştir: “Hakikatte ne o istediği kadar müphem şiirler yazabildi ne de muarızları bu yeni tarzda kendilerini şaşırtan tarafın ne olduğunu bulabildiler. Onun şiirleri sözle sükûtun birleştiği müntehada yapılmış birer tecrübe idi” (2005: 298). Haşim’in şiirini, adını koymasa da, bizim yukarıda ele aldığımız üzere, Yorumsamacı perspektiften değerlendiren Tanpınar, onun kendisinde şiir haletini uyandıran tabiat parçası veya eşya ile kari baş başa bırakarak “İşte zarf bu, içini sen istediğin gibi doldur; benimkinin aynı olmasa bile benzeyen şeyleri duyacaksın” (2005: 298) dediğini belirtir.

Ahmet Haşim’in şiirini daha çok toplumsallık açısından değerlendiren Asım Bezirci, tıpkı Feyzullah Sacit Ülkü ve Tanpınar gibi onun poetikası ile eseri arasındaki uyumsuzluğa vurgu yapar. “Eserleri –önsözdeki görüşlerinin tersine olarak- çoğunlukla açık ve anlamlıdır” (1986: 86) diyen Bezirci, bununla beraber, şairin halka değil havasa seslendiğini söyleyerek önceki görüşüyle çelişir. Burada sormak gerekir: Eğer Haşim’in şiirleri Bezirci’nin iddia ettiği gibi “çoğunlukla açık ve anlamlı” ise neden havasa

sesleniyor olsun? Doğrusu Bezirci'nin bu noktada biraz indirgemeci bir yaklaşımla konuya eğildiğini görüyoruz.

Aslında Haşim'in gerek sol/Marksist görüşe gerekse milliyetçi ideolojiye sahip eleştirmenlerce dünya görüşlerine uymadığı için yeterince benimsenmediği söylenebilir. Marksistler topluma dönük yazmadığı için milliyetçilerse yeterince açık bir şiir diline sahip olmadığı ve millî değerlere fikri planda hizmet etmediği için onu eleştirmişlerdir. Oysa bu tip politik angajmanların dışında duran bir şair olarak Haşim, kurtulamadığı “bir baş belası” (1991: 169) olarak nitelendirdiği şiiri hayatının merkezine oturtmuş ve yukarıda da değindiğimiz gibi, retorikten, hamasetten, politik, sosyal vb. fikirlerin aracı haline gelmiş şiiri değil “hakiki şiir”i bir ideal halinde canlı tutmuştur. Çünkü onun gözünde, “şiir bir vasıta değil bir gayedir” (1991: 212).

Yahya Kemal ile birlikte, döneminde şiirin bir dil problemi olduğunu çok iyi anlayan Haşim, denebilir ki şiirin mantığıyla kitabın bir alım satım nesnesine indirgendiği ve genelgeçer okur tiplerinin oluşturduğu sanat piyasasının mantığını ayrı tutmakta azami bir özen göstermiştir. O, şairlerin ayrı bir zümre olması gerektiğinden söz edecek kadar şiiri toplumun genelinden ayrı tutma eğiliminde bir sanatçıdır. Bu yüzden de “hakiki şiir”i “büyük kitleler için tahammülfersa” (1991: 168) bulur.

Kenan Akyüz, “Haşim'in şiiri, Piyale mukaddimesindeki ‘muhtelif tefsirata müsait’, ‘mahdut ve münferit bir mananın çemberi içinde sıkışıp kalmayan’ özellikte değildir” (605) diyerek şairin şiiri ile poetikası arasındaki farka dikkat çeker. Ona göre, Haşim'de anlamı açık olmayan şiir de çok azdır ve o, “anlamı nadiren ihmal eder” (605). Şerif Aktaş, Ahmet Haşim'in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da, “şiirlerinin özelliklerini ifade etmekten çok 1920'li yılların başında şiirimizin yokladığı ufukları, saf şiir yolunda kendisini arayışını gözler önüne sermesi bakımından önemlidir” (2011: 217) diyerek bir bakıma, teori ile uygulama arasındaki farka dikkat çekmiştir.

Bu görüşlerden çıkan sonuç, yukarıda verdiğimiz hükümle uyumlu görünmektedir: Haşim, pratikte hiçbir zaman poetikasında öne sürdüğü derecede okura kapalı veya onun metni tamamlamasını sağlayacak derecede “açık yapıt” niteliğinde bir şiir yazmamıştır. Yapmak istedikleri, idealindeki şiiri bütünüyle sanatına aksettiremediği için poetikada sarf ettiği görüşler de çoğu zaman teoride kalmıştır diyebiliriz. Buna rağmen, Haşim'in şiirlerini “nitelikli” veya “örnek okur” a sunulmuş eserler olarak

değerlendirmemizde bir sakınca bulunmamaktadır. Hatta bu konuda kendi zamanına kadar hiçbir şairin olmadığı kadar ileri gittiğini de söyleyebiliriz.

İlk şiiri “Hayal-i Aşkım”dan (1901) son şiirlerine kadar şiir anlayışında önemli bir değişim gözlenmeyen Haşim kullandığı dil bakımından ise sadeliğe doğru eğilim göstermiştir. Ahmet Haşim’in kaynaklarını incelediği bir yazısında Nihat M. Çetin de bu eğilime dikkat çeker ve şairin 1910 yılında neşrettiği “Son Saat”teki “Bülbül şikâr-ı saye, sular şimdi pür zılal / Sima-yı âbı raşeler aheste meşy-i şeb” mısralarıyla 1923’te yazdığı “ Su değil, mevsimin havası akan / Duyduğu yaprağın, dalın sesidir” mısralarını karşılaştırarak ondaki sadeleşme arzusunu somut bir şekilde ortaya koyar (Çetin, 186). Araştırmacı, bunun sebebini ise dilde sadeleşme hareketinin etkisiyle izah etmektedir. Doğrusu dönemdeki sadeleşme hareketi karşısında lehte veya aleyhte polemiklere girmeyen ve bu konuda keskin fikirler ileri sürmekten kaçınan Haşim’in içte içe sadeleşmenin gereğini fark ederek buna göre sanatını biçimlendirdiğini söylemek yanlış olmaz.

Ahmet Haşim’in ilk şiirlerinde Servet-i Fünûn etkisiyle ağdalı ve daha suni bir dil varken gittikçe daha anlaşılır ve pürüzsüz bir Türkçe belirmiştir. Ancak bu onun okur kitlesini değiştirecek ciddi bir etki yaratabilmiş midir? Başka bir ifadeyle, Türkçesi sadeleşen Haşim’in şiir dünyası veya anlattığı şeyler değişmiş midir? Buna evet demek mümkün görünmüyor. Nitekim Nurullah Ataç da onun için “İlk manzumeleri kimlere hitap ediyorsa, hangi tasavvurun mahsulüyse yeni şiirleri de yine o tasavvurun mahsulüdür ve yine o karilere hitap ediyor” (Alıntılaman: Enginün, 2012: 138) diyerek bu fikri savunur.

Ahmet Haşim’in şiir ve okur anlayışının Gadamer, Iser, Eco gibi okur merkezli kuramcılarının okur tipleriyle benzerliği üzerinde durduk. Bu kuramcılar, okur karşısında “yazarın ölümü” görüşünde birleşmiş gibidir. Örneğin Umberto Eco, “Yazar yazmayı bitirdikten sonra metnin yolunu tıkamamak için ölmelidir” (Rosenau, 1998: 55) derken Barthes da “Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir” (Rosenau, 1998: 55) diyerek yazarın işlevini, başka deyişle üretiminin bitmesinden sonra yok olan işlevini ortaya koyar. Bu, yazarın ölümü demektir. Haşim’in okur karşısındaki tavrı ise bir bakıma “şairin ölümü” olarak nitelendirebilir. O da şiirini-bitmemiş şiirini-okura sunar ve artık aradan çekilir, anlamlandırma okurun işidir, şair ortada yoktur ve bu süreçte kendisine de müracaat edilmez. Alımlama Estetiği’ne göre “Metnin anlamı metnin üretimi sırasında değil, okuma sürecinde yani alımlama sürecinde ortaya

çıkılmaktadır” (Rosenau, 1998: 73). Ahmet Haşim de “manalarını kariin ruhundan alan” şiirden söz ederken tastamam bunu söylemektedir.

İnci Enginün’ün deyişiyle “O, şiirlerini yığınlar, kalabalıklar için yazmaz” (2012: 137). Az sayıdaki ama “nitelikli okur”un, kendisinin kimi zaman ruhi bir esrimeyle kaleme aldığı ve bitmemiş, tamamlanmamış şiirlerinin manasını tamamlayacak okurun peşine düşer. Bu okur, şairin söylemek isteyip de söyleyemediklerini, yarım kalmış duygu ve fikirlerini de anlayabilecek ve bu sayede şair ile de bir çeşit ruh ve hayal ortaklığına girebilecek olgunlukta bulunmalıdır. Şair, o okuru önemsemekle kalmaz, onu kendisiyle özdeş tutar, hatta dert ortağı olarak görür. Onun bakış açısı, okuruna “kardeşim” diyen fakat bir yandan da “ikiyüzlü” diye nitelendiren Baudelaire’den farklıdır. Haşim okurunu suçlamaz ya da küçültmez. Hasan Akay’ın belirttiği gibi, “Haşim de biliyordu ki, okur yoksa şiir de yoktur, yol da yoktur, ay ışığı da. O yüzden okurları (ideal okurları) aziz tutuyor, ona değer veriyor ve ‘derd’ini açıyordu. ... Onun gözünde okur, kendisiyle ‘kardeş’ ya da ‘ikiz’ gibidir.” (2009: 51).

Haşim’in şiirinin ne söylenildiği-ve kendi söylediği-kadar müphem ne de kapalı, anlaşılmaz olduğunu söyleyen Tanpınar’a göre zaten anlaşılmayan şiir de yoktur (2005: 298). Bu demektir ki her şiir öyle ya da böyle bazı okurlar tarafından anlaşılıyor, beğeniliyor, o okurlara haz veriyor. Haşim’in mektuplarında ve sohbetlerinde bir türlü istediği şiiri yazamadığından dert yanması onun mükemmeliyetçiliğine işaret ettiği gibi, bir başka gerçeğe de uzanmaktadır. Haşim’in okurları hiç de onun zannettiği kadar az olmamıştır. Anlaşılma baten şairler için önemli bir itici güç, bir motivasyon sebebi olabilmektedir. Haşim için de bunu düşünmek mümkün gözükmektedir. Bu sebeple o, şiirini olduğundan fazla müphem ve kapalı addederek kendi şiir yaratma enerjisini besleyebilmiştir.

“Haşim gerçekte kimin için yazıyordu?” sorusunu cevaplamak kolay olmasa da vardığımız noktada şu ortaya çıkıyor: Haşim her ne kadar şiirle her okurun kendi seviyesine göre farklı derecelerde ilgilenebileceğini söylese de asıl hedef kitlesi en yüksek edebî ve estetik zevke sahip olan “nitelikli okur”dur. Haşim, diğerlerini küçümseyecek kadar o okuru öne çıkarmıştır. Ancak böyle okurlar kaç kişiden ibaret olabilir? Bu sorunun cevabını Haşim bilmesede zihninde bir tasavvur vardır. Bu yüzden de kendi yalnızlığına her seferinde vurgu yapar. Bu sebepten olsa gerek, Haşim’in okurla ilişkisini en çok sorgulayan isimlerden biri olan Hasan Akay, onun “örnek okur”unun kendisinden başkası olmayabileceği fikri üzerinde durur (2009: 54). Bu

görüş dikkate alınacak olursa, açıkça söylemese de Haşim'in zihnindeki "ideal okur" kurgusunun ete kemiğe bürünmüş halinin kendisinden başkası olmadığı sonucuna ulaşılacaktır.

Şiirin muhatap çevresini daraltmakta Abdülhak Hamit'le birleşen hatta ondan da ileri giden Haşim'in şiirinde değişmez unsurlar elbette söz edebiliriz. Her şeyden önce Tanzimat'ın ilk neslinde ve Mehmet Âkif'te ön planda olan "Hakikat" yerini "hayal"e, yine aynı grup şairlerde gördüğümüz "faydacılık" ise yerini "güzellik"e bırakmıştır. Şinasi'nin, Namık Kemal'in, bütün bir Millî Edebiyat grubunun ve Mehmet Âkif'in önceliği olan "öğreticilik" onda "telkin" ile yer değiştirmiştir. Böylece Haşim'in okur perspektifi de bu saydığımız şairlerden (Namık Kemal-Mehmet Akif çizgisi) ister istemez farklılaşmış olmaktadır. Onlar halkın tümüne seslenmeyi esas alırken Haşim ise kendisiyle duygudaş kabul ettiği sınırlı bir kesimi okur olarak belirlemiştir. "Örnek okur" ve/veya "örtük okur" diyebileceğimiz bu okuru, her ikisini de kapsayacak şekilde "nitelikli okur" olarak da adlandırabiliriz.

Modern Türk şiirinde en güçlü ve en uzun soluklu etkiyi bırakan şairlerden biri elbette **Yahya Kemal Beyatlı** (1884-1958) olmuştur. Üsküp'te doğan, gençken İstanbul'a göç eden, Paris başta olmak üzere pek çok Avrupa kentinde zihinsel ve edebî ufkunu genişleten Yahya Kemal, şairliğinin yanı sıra Türkiye'ye özgü konulara dair engin vukufiyeti hatta bir aydın kimliğiyle Türk şiirinin ve entelektüel hayatının çok önemli bir figürü haline gelmiştir. Bugün Türklük, Müslümanlık, İslam Sanatı ve estetiği gibi konularda Yahya Kemal'e atıf yapmadan fikir yürütmek neredeyse mümkün değildir.

Yaşadığı müddetçe hiç şiir kitabı basılmayan Yahya Kemal'in bu konudaki gerekçeleri ve tereddütleri üzerinde etraflıca duracağız. Fakat şairin vefatından sonra yayımlanan kitaplarını hatırlamakta yarar görüyoruz. Şairin *Kendi Gök Kubbe* adını taşıyan ve sade bir dille yazılmış, azımsanmayacak bir kısmı da bestelenmiş şiirlerinden oluşan kitabı ilk kez 1961'de; *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı, divan şiiri nazım şekilleriyle ve o dönemin dil ve deyiş özellikleriyle kaleme alınan şiirlerini ihtiva eden kitabı ise ilk kez 1962'de yayımlanmıştır. Artık hayatta olmayan şairin bu "ilk kitap"ları okur açısından son derece önemlidir çünkü daha önce gazete ve mecmualarda yahut şiir meclislerinde okunup dinlenebilen şiirler ilk kez derli toplu bir şekilde okura sunulmuş olmaktadır. Aynı durum, 1963 yılında yayımlanan *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş* ile 1964 yılında okurla buluşan *Aziz İstanbul* için de geçerlidir. Böylece Türk okuru, adı dilden dile dolaşan, büyük bir edebiyat ikonu haline gelmiş, önemli bir şairin

şairlerini, onun ölümünden sonra, ilk kez kitap hâlinde okuyabilme fırsatına kavuşmuş oluyordu. Bu, daha önce eşine rastlanmamış bir durumdur.

Yahya Kemal'in hakkındaki kaynaklar onun şiirde ilk etkilenmelerini Muallim Naci ve Recaizade Mahmut Ekrem'den aldığını göstermektedir. Daha sonra bu isimlere Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin de katılır. Özellikle de Paris'e gitmeden önceki yıllarda bu etkilenme ya da öykünme dikkat çekici seviyededir. Yahya Kemal o yıllarda söyleyiş açısından basbayağı bu şairlere öykünmelerle kurar şiirini. Hatta Sermet Sami Uysal bu şiirlerde yalnız söyleyiş bakımından değil konular bakımından da üstatlarıninkilerle büyük benzerlikler olduğuna dikkat çeker. Gerçekten de Yahya Kemal'in *Oh! ... Gel bu gece mest-i muhabbet güzelim, / Şu beyaz hilkatin ağuşunda* gibi mısralarla Cenab ve Fikret gibi Servet-i Fünun şairlerini çok andıran şiirler kaleme alması etkilenmenin boyutlarını gözler önüne serer. Ancak bu da geçici bir süreçtir. Zira Yahya Kemal, Behçet Necatigil'in "Gurbet Burcu" dediği o kaçınılmaz taklit/öykünme dönemini çabuk atlatır ve kendi "ses"ine hızla kavuşur. Şair, Fikret'in kendi şiiri üzerindeki etkisini ve onu nasıl aştığını şu sözlerle dile getirmektedir:

On seneden beri şiirine aşına idim. Kendi neslinin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, ruhumda, ahlakımda, zevkimde, lisanımda, sanatımda en büyük tesiri o icra etmişti. Şark âleminde kafamı o çıkarmıştı. Bir müddet onun kâinatında kalmıştım. Sonra Paris'teki edebî hayata dalarak onun kâinatından çıkmıştım (Uysal, 2006: 351).

Bu itiraflar Fikret'in Yahya Kemal'i gençliğinde ne kadar derin bir tesir altında bıraktığını gösterdiği kadar şairin bu tesiri aşmak ve kendi dilini yakalayabilmek için gösterdiği çaba ve azmi de ortaya koymaktadır. Öte yandan, Yahya Kemal bu çok uzun sürmeyen taklit dönemi şiirlerini kendi eserleri arasında saymayacak ve asıl 1908'den sonra kaleme aldığı şiirleri kendisinin kabul edecektir. Şair, bu durumun da gayet doğal olduğunu sohbetlerinde açıkça dile getirir, Avrupa'da Victor Hugo'nun ilk gençlik yıllarında yazdığı pek çok şiirini kitaplarına almadığını örnek olarak sunar. Yahya Kemal de 1905 senesinden itibaren "zevkçe ve ruhça Servet-i Fünun'dan ayrıl[ır]" ve artık "Yeni Türkçeyle kendi duygularımızın ifadesi, halis ve samimi bir şiir nasıl olabilir? diye düşünmeye ve onu keşfetmeye çalışır" (Uysal, 2006: 355).

Yahya Kemal, şiirde sade ve anlaşılır dili savunmasıyla Cumhuriyet dönemindeki resmî ideolojinin kültür sanattaki paradigmasıyla uyum içinde gözüktür. Hatta bu konuda en

propagandist söyleme sahip şiirlere imza atan Ziya Gökalp ile aynı paydada buluşmaktadır. Bu sebeple, Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün de Yahya Kemal'e gösterdiği teveccüh şaşırtıcı sayılmamalıdır. Bir sohbetle Atatürk'ün Yahya Kemal'e “Neden millî veznimiz olan hece vezninde yazmıyorsunuz?” diye sorduğu ve Yahya Kemal'in de kendisine “*Kutadgu Bilig*'in vezni olan aruz vezni niçin millî veznimiz sayılmıyor?” diye karşılık verdiği hatıralarda nakledilir. Bu cevap Atatürk'ü pek tatmin etmese de şaire bu konuda istediği vezinde yazmakta serbest olduğunu söyler.

Yahya Kemal'in fikir ve sanat hayatında kaynaklarda Paris öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı eğilimin belirginlik kazandığına dair tespit ve değerlendirmeler yer almaktadır. Bu görüşlerde ağırlık kazanan nokta ise Yahya Kemal'in Türk olarak gidip yurda alafrangalaşmış olarak değil de Türklük bilincini daha da kavramış ve içselleştirmiş olarak dönmüş olmasıdır. Paris'te okurken Fransızlarının kendi kültürlerinin kaynaklarına inme denemelerinden etkilenen şairin burada Şark Dilleri Okuluna giderek Arapça ve Farsça öğrenmesi ve Türk kültür ve edebiyatına daha da aşına olarak onu kendine dert edinmesi bu meselede ne denli samimi olduğunu göstermektedir. Sermet Sami Uysal bu konuya dikkat çekerek şöyle söyler: “Abdülhak Hamit de dâhil; Yahya Kemal'den önceki şairler, Avrupa'ya “Türk” olarak gidip “Alafranga” olarak dönmüşlerdir! Ancak Yahya Kemal alafrangalık hevesine kapılarak Avrupa'ya gitmiş ve 9 yıl sonra oradan kültür değerlerimize sahip çıkan bir “Türk olarak dönebilen ilk şairimiz olmuştur (2006: 337-38).

Şair için bir mazhariyet olarak değerlendirilen bu durumun, Yahya Kemal'in bütün bir hayat görüşünü ve de sanata ve kültüre bakışını şekillendirdiğini söylemek abartı olmasa gerektir. Tanpınar'ın onun için söylediği “Filhakika o, kaçış kapıları arayan değil [...] eve dönen adamdır” (2001: 50) sözleri de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Hiç şüphesiz, bu durumun Yahya Kemal'in şiiri üzerinde derin tesirleri olmuştur. Onun şiirinin fikir cephesini oluşturan başlıca ideallerden biri de zaten Türklük, Müslümanlık vb. üzerine olan tasarımlarıdır.

Yahya Kemal'in yazı ve sohbetlerinde konuşma diline sıkça vurgu yaptığı fark edilir. Peki, ama kimin konuşma dilidir bu? Yahya Kemal bu noktada tereddütsüz bir şekilde İstanbul Türkçesini merkeze alır ve İstanbul Türkçesi denince de en estetik olan şeyin eski İstanbul hanımefendilerinin konuşma dili olduğunu söyler. Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'te de gördüğümüz “Beyaz Lisan”dır bu. Şair, ömrü boyunca bu konuşmanın

doğallığını şiirine aksettirmeye çalışır. Fakat bunun yanında konuşma dili meselesinde sosyokültürel açıdan orta sınıfa da dikkat çeken şair asıl hedefinin orta sınıf olduğunu belirtir. Ona göre, “Orta tabakanın konuşmasına dikkat eden şair, dilini bulmuş demektir” (Uysal, 2006: 361). Şairin önceliği her zaman halkın evde ve sokakta konuştuğu dili, sözcükleri yakalamaktır.

Burada konu ister istemez “Beyaz lisan” meselesine gelip dayanmaktadır. Öyleyse nedir “Beyaz lisan”? Şiirle, şiirdeki konuşma diliyle ilgisi nedir? Yahya Kemal şöyle cevaplıyor:

Heredia’yı severken, eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımı bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi. Yeni Türkçeyi Heredia’nın vasıtasıyla, eski Latin ve Yunan şiirinin ta yanı başında görmeye başlamıştım (Uysal, 2006: 382).

Mükemmellik, konuşma dili ve “Beyaz Lisan” böylece Yahya Kemal’in en çok Moreas ve Heredia gibi Fransız şairlerinden ilham alarak hayata geçirdiği poetik kavramlar olarak öne çıkar. Burada bir noktayı gözden kaçırmamak gerekir: “Büyü Şiir”de “Gençliğimde koyu Baudelaireperest idim” (1995: 163) diyen Yahya Kemal, Poe, Baudelaire ve Verlaine’in şiir yazma tekniklerinden ve şiir üzerine görüşlerinden elbette çokça etkilenmiştir. Fakat Paris’teki ilk yıllarında bu şairler henüz onun hayatında baskın bir konumda değildir. Özellikle de şiirde nisbet/oran/ölçü meselesi Yahya Kemal’in sanat hayatının başlarından itibaren önem kazanmış bir başka dikkat noktasıdır ki şair bunda da Jean Moreas’ı ve Jose Maria de Heredia’yı rehber edinmiştir.

Yahya Kemal’in Heredia’yı anarken onun sonelerini bir kuyumcu kudretiyle işlediğine vurgu yapması önemlidir. Ayrıca Yahya Kemal Heredia’nın derli toplu eserlerine bağlanmak da hayatının en esaslı talihi olduğunu söyler (Uyguner, 1992: 40). Şair, aradığı Türkçeye en çok onun vasıtasıyla ulaşmıştır. Gerçekten de sade ve yalın Türkçeye yönelişin onda Heredia’nın soneleriyle başladığını görmekteyiz. Onun *Les Trapes* adlı tek şiir kitabı parnasyen estetiğin kusursuz soneleriyle doludur ve Yahya Kemal de bu kitaptan etkilenerek hem konu bakımından tıpkı Heredia gibi tarihe yönelir hem de o şiirlerdeki dile özenerek ölçülü ve sade dille yazmayı ilke edinir. Böylece

bugün Yahya Kemal'in külliyyatının ciddi bir bölümünü teşkil eden epik şiir denemeleri, geçmişteki Türk kahramanlıklarını anlatan destan parçaları ortaya çıkar.

Şiirde mükemmellik, tam, olmuş ve değiştirilemeyecek bir şiir dilinin tesis edilmesinde yine bir Fransız şair Paul Valéry'nin Yahya Kemal'deki tesirini unutmamak gerekir. Yahya Kemal'in gerek kendi yazdığı şiirlerinin ve hatta çoğu zaman dönemin öne çıkan başka şairlerinin de –mesela Ahmet Haşim'in-kimi mısralarını tashih işlemine tabi tutmasında Valéry'den iktibas ettiği mükemmellik ilkesinin payını yadsımamak gerekir. Valéry, aynı zamanda epik konulu ve söyleyişte yazmış olduğu şiirlerin de Heredia ile birlikte önemli bir rehberi konumundadır şair için.

Elbette Yahya Kemal yalnızca Batılı şairlerden ilham almıyordu. Onun şiir evrenini oluşturanlar arasında divan şiirinin en başta gelen şairlerinden Nedim'i de unutmamak gerekiyor. Onun *Dökülen mey kırılan şişe-i rindan olsun* mısraından yola çıkarak, bir şiirde sözcüklerin nasıl yerli yerinde olması gerektiği, hiçbir unsurunun yerinin değiştirilemeyeceği, değiştirildiği takdirde ahenk ve musikinin ve dolayısıyla büyüünün de ortadan kalkacağını anlayan Yahya Kemal “deruni ahenk” dediği şeyi keşfeder. Nedim'in mısraında tam olarak bunu görmüştür. Sonraları “deruni ahenk”in yanı sıra “halis şiir” veya “asıl şiir” dediği şiir anlayışının belkemiğini bu görüşler oluşturur. Gerçekte bu, lirik şiirin kimi özelliklerinin öne çıkarılmasıdır. İleride bunu ayrıntılı olarak ele alacağız.

Yahya Kemal'in şiir anlayışının ve şiirinin alamet-i farikalarından biri şüphesiz ki “mükemmellik”tir. Bunda şairin klasiklerimize olan vukufiyeti kadar çağdaş Batılı şairlerden öğrendiklerinin de etkisi vardır. Denebilir ki, Yahya Kemal şiirde mükemmellik fikrine hem Doğulu hem de Batılı kaynakları özümseyerek ulaşmıştır. Hilmi Yavuz, Doğu ve Batı şiirini temellük edebilmiş ve oradan kendi özgün dilini yaratabilmiş olması sebebiyle onu Türk şiirinin “sahih” şairlerinden biri kabul eder.⁵⁴ Mehmet Can Doğan ise, mükemmel olanı bilmek ve tanımak ile mükemmelin peşinde olmak arasında etkenlik- edilgenlik konumu açısından bir farklılık bulunduğu kabulünden yola çıkarak şöyle söyler:

Mükemmeli bilen ve tanıyan öznenin edilgen olduğu; dolayısıyla hayranlık duyduğu şeye maruz kaldığı söylenebilir. Mükemmelin peşinde

⁵⁴ Hilmi Yavuz'un bu görüşlerini ihtiva eden yazıları bir arada okuyabilmek için şu kitabı bakılabilir: *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: YKY, 2005.

olan öznenin ise etken olduğu ve hayranlık uyandıracak bir yapı kurma arzusu taşıdığını söylemek mümkündür. ... Yahya Kemal’de mükemmeliyet düşüncesi, hayran olanın maruz kalışını değil, hayranlık yaratanın ihtişamını yansıtır (2018: 105).

Doğan’ın tespitinden yola çıkarak şuraya varılabilir: Yahya Kemal’in şiirindeki özne okurun karşısında edilgen değil, hâkim ve hükümrân olan bir öznedir. Bir başka deyişle, “otorite” odur! Böyle bir öznenin ise rastlantıyla işi yoktur ve hâkim figür olarak bütün iplerin elinde olmasını ister (Oysa hatırlanacağı gibi, Haşim, şiirde anlamı ahengin tesadüflerine yani rastlantıya bırakıyordu.) Yahya Kemal’in şiirde mükemmellik fikrine bu kadar bağlanmasının gerekçelerinden biri de budur. O, okura bırakacağı boşlukları, okurun tamamlaması icap eden yerleri en aza indirmiştir. Her şey kendi dizayn ettiği gibi, sistematik bir yapının içerisinde, okura en iyi, en mükemmel şekilde sunulabilmelidir ona göre. Bu da yine Mehmet Can Doğan’ın dikkat çektiği gibi, onun hem güç yazmasına hem de bazı şiirleri yarım bırakmasına yol açmıştır (agy. 105).

Yahya Kemal, “Her mısraın levh-i mahfuzda mukadder bir şekli vardır ki onu bulmak lazımdır” (Doğan, 2018: 113) sözleriyle yine mükemmelin peşindeki şair olduğunu bize gösterir. Bu, şairin bir bakıma eliyle koymuş gibi bulabileceği ya da uzun uğraşlar sonucunda elde edebileceği bir mükemmeliyet olabilir ancak her durumda okura en hazır, en estetik ve sanatsal bütünlük içindeki, “bitmiş” bir eser sunulacaktır. Bu, tesadüfle olacak bir şey değildir. Okur karşısında hâkim ve söz sahibi olan şair, otoritesini konuşturmaktadır.

Yahya Kemal’in ilk yıllarında şiirsel etkilerini daha çok Muallim Naci ve Abdülhak Hamit’ten aldığını söyledik. İroniktir ki bu ilk zamanlarda “dilinin güçlüğü” nedeniyle hayranlık duyduğu Hamit ve Fikret gibi şairlere ilerleyen yıllarda yine aynı sebepten ters düşecek, onlar gibi kapalı şiirler yazmamaya, açık ve anlaşılır şiiri oluşturmaya çalışacaktır. Kendi anlattığına göre Türk tarihine dair birtakım epik şiirler yazmanın peşindeyken “kendine göre bir şiir lisanı bul[muştur]” ve bu lisan Fikret, Cenab ve takipçilerinininkinden büsbütün başka “ibhamdan, muammalıktan uzaktı[r]” (Uyguner, 1992: 22). Yahya Kemal’in şiir lisanı konusundaki gayesi bu gibi sözlerinden de daha ilk zamanlarından itibaren bellidir.

Kesin olarak söyleyebiliriz ki, Yahya Kemal’in *Kendi Gök Kubbeimiz*’de bir araya getirilen şiirlerinde dil, her kesimden okur için son derece sade ve anlaşılırdır. Ancak

Eski Şiirin Rüzgârıyla kitabındakiler için aynı şeyi söylemek hiç mümkün olmaz. Bu, elbette bilinçli bir tercih neticesidir. Her iki eserdeki şiirlerin yazılış amacı farklıdır. *Eski Şiirin Rüzgârıyla* eserinde, kitabın adından da anlaşılacağı gibi, Yahya Kemal o şiirlerde Türklerin eski dönemlerinden, yine Yahya Kemal'in bulduğu isimle literatüre girmiş olan Lale Devrinin ruhunu ve havasını yansıtmaya çalışmış, bunu da divan şiiri söyleyişiyle vermeye gayret etmiştir. Doğrusu bunda son derece başarılı olduğu pek çok şiir eleştirmenin de ortak görüşüdür. Yahya Kemal, o çok önemseydiği “orta sınıf”ın konuşma dilinden bir hayli uzaklaştığı bu tarz şiirlerini estetik bir zevkten ziyade kendi ifadesiyle “millî bir hisle” yapmıştır. Şair, “Eski devirlerin lisanıyla o devirleri ifade etmeye çalıştım” (Uysal, 2006: 394) der.

Yahya Kemal'in bu tarz dönem şiirleri yazmasında başlangıçta Verlaine'in *Fetes Galantes* adlı kitabının etkisi olmuştur. Bu kitabı şaire öğütleyen ise Mallarme'dir. Ancak burada da Yahya Kemal, kendi sentezini ortaya koyar. Verlaine'in kitabında anlatılan, Fransa tarihindeki Trianon eğlenceleridir. Oysa “Ben her zaman bize lazım olanı düşündüm” diyen Yahya Kemal, “Trianonlardaki bu eğlenceleri okudukça gözlerinin önünde eski âlemler, daha çok da 18. Yüzyıldaki İstanbul'un Lale Devri geçmeye başlar. Böylece de [...] o dönemin güzelleriyle güzelliklerini yine yeni öğrendiği şiir tekniğini kullanarak canlandırır” (Uysal, 2006: 393).

Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgârıyla* adlı kitapta yer alan divan şiiri form ve edasındaki şiirleri gayet kısıtlı bir okur kümesine dönük olarak yazdığına şüphe yoktur. Zaten bu şiirler onun asıl sanat idealinin de dışında kalan ürünlerdir. Yahya Kemal, Türkçe şiirde modernliğin ancak sade fakat anlamı yoğunlaştırılmış bir dille sağlanabileceğini düşünmektedir. Jacobson ve Mukarovsky gibi düşünürleri izleyerek söylemek gerekirse, şiir Yahya Kemal için, dilin, gösterenin anlamını (gösterileni) yoğunlaştırdığı özel bir dil olmalıdır. Böylece her ne kadar sade bir dille ve “kolektif okur”un anlamını kavrayabileceği kelimelerle yazılsa da şiir, günlük iletişim dilinden uzaklaşarak poetik fonksiyonları bünyesinde toplar.

Bu şekilde düşünen Yahya Kemal yine de klasik tarzda şiirler yazmaktan geri durmamıştır. Bununla şairin kadim geleneği unutmadığını ve ondan hâlâ büyük bir zevk duyduğunu anlayabiliriz. Yahya Kemal'in bu tavrı, metinlerarası terminolojide “pastiş” (“öykünme”) olarak bilinen kullanıma işaret eder. “Pastiş”, “Bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği

etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır” (Aktulum, 1999: 133). Kısaca bir başka şair/yazarın yazış biçimini (üslûbunu) taklit etmek demek olan “Pastiş”, hem alay hem de saygı gösterisi için yapılabilir. Bilinen bir örnek olarak, Marcel Proust nasıl Lemoine Davası’ndan yola çıkarak dokuz farklı öyküyle Balzac, Flaubert, Saint Simon gibi yazarların üslûbunu “pastiş” yoluyla yinelediyse Yahya Kemal de Fuzuli, Baki, Nedim gibi divan şairlerinin üslûbunu aynı şekilde tekrarlar. Aradaki fark, Proust’un bunu eğlence maksadıyla yapmasına karşılık Yahya Kemal’in anımsama ve saygı duyma niyetiyle yazmasıdır. Bu anlamda Yahya Kemal’in gazelleri, şarkıları vb. eskiye bir saygı duruşu anlamında “pastiş”tir. Çünkü onun modernlik algısı eskiyi inkâr etmek değil onu yeninin bir harcı olarak görme anlayışı üzerinde yükselir. Bu yüzden, Tanpınar’ın söylediği gibi “Yahya Kemal’de eski ve yeni beraber gider, çarpışmaz; gazeli modern şiirle beraber yürütebilir” (2013: 96).

Kısacası, Yahya Kemal’in, bu şiirleriyle divan şiirinin büyük ustaları Baki’ye, Fuzûli’ye, Nedim’e, Şeyh Galip’e bir saygı duruşunda bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu şiirleri kavrayabilecek okur ise şairin kendisi gibi hâlâ o estetikten zevk alan, nitelikli ve “arif okur” olacaktır. Şair, böyle bir okuru düşleyerek geleneği yeniden canlandırmanın peşine düşmüştür.⁵⁵

Yahya Kemal’in görüşlerinde dikkat çeken bir başka konu ise “eda”dır. Onun divan şairleri arasında en çok beğendiği isimlerden birinin Nedim olmasının bu eda meselesi ile ilgisi bulunmaktadır. Nedim’in divan şiirinin söyleyişe yani edaya en çok önem veren şairi olduğunu düşünen Yahya Kemal (Uysal, 2006: 397) onun etkisiyle eski tarzda şiirlerini kaleme aldığı gibi bütün bir şiir dilinin oluşmasında da Nedim’den yararlanmıştı. Ona göre, asıl hüner “İstanbul halkının bu dile verdiği edayı yakalayabilmektir” (Uysal, agy. 412). Nedim işte bunu yakalamıştır ve bu açıdan Yahya Kemal için bir yol gösterici olur.

Yahya Kemal’in bu hususta “Nedimce söyleyiş”e attığı önem sanıldığından çok daha önemlidir. Çünkü anlam ve okur meselesinde şair, bu söyleyişi bir şiirsel eda olarak kavramlaştırır ve şiirin de merkezine oturtur. Nedimce söyleyişte bir lezzetin varlığına

⁵⁵ Tanpınar, Yahya Kemal’in divan şiiri tarzındaki şiirlerinin birer pastiş olduğu görüşüne katılmadığını farklı yazılarında dile getirmiştir. Tanpınar’a göre, Yahya Kemal’i asıl neoklasik yapan şey eski ile yeniye beraber yürütebilmektir çünkü. Gelgelelim, Tanpınar’ın bu görüşünde ustasını aşırı derecede idealize etmekten kaynaklanan bir savunu çabası dikkat çekmektedir. Bu sebeple, daha çok onun eski tarz şiirlerinin sadece birer pastiş olarak görülmesinin karşısında dururken abartıya kaçarak aşıkâr bir metinlerarası ilişkiyi yok saymayı tercih etmiştir.

dikkat çeken Yahya Kemal'e göre, bizi (yani okuru) çeken şey de bu lezzettir (Uysal, agy. 434). Okur, "anlam"ı da, "şiire bu lezzeti vermiş olan 'eda'nın peşine takılıp kanatlanarak okuyanın, dinleyenin algıladığı şey" (agy. 434) olarak tanımlar.

Burada biraz durup, anlam-eda bahsinde Haşim, Yahya Kemal ve hatta ileride daha ayrıntılı olarak ele alacağımız Orhan Veli'nin şiir anlayışlarının kesişen ve ayrışan yönlerine bakarak okura yüklenen fonksiyonu irdelememiz gerekecektir. Haşim, şiirde anlamı (manayı) birtakım retorik sorularla hiçlemenin yolunu tutmuştu. Şiirde anlamı, "Fikir dedikleri bayağı mütalaalar yığını" olarak gören Haşim, eserlerinde anlamın payını en aza indirip şiirdeki kafiye, ahenk, müzikalite gibi unsurları ön plana çıkarmaktaydı. Haşim, Yahya Kemal'in tersine, anlam ile edayı iç içe düşünmüyordu. Ancak öyle düşünen bir şair sonraları Türk şiirinde parlayacaktır: Orhan Veli. Garip mukaddimesinde "Şiirin bütün hususiyeti edasında, yani manasındadır" diyen Orhan Veli, böylece teorik planda birçok meselede karşısında yer aldığı Yahya Kemal ile aynı paydada buluşur gibidir.

Yahya Kemal, şiiri nesirden mutlak surette ayırma taraftarıdır, tıpkı Ahmet Haşim gibi. Halis (saf) şiiri tanımlarken ona "Musikiden başka türlü bir musikidir" (Beyatlı, 2012: 262) diyerek şiiri musikiyle özdeşleştirir. Burada yine kendi kavramlaştırmasıyla "duyuşun deyiş olması"nın formülünü sunar: "Şiirde nefes ve ses iki esaslı unsurdur. Mısranın ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa, yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister İsrail'in Sur'u kadar gür olsun, bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir" (262).

Ayrıca Yahya Kemal, "Şiir muhakkak vezin ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir, aletsiz teganni edilmez" (Beyatlı, 2012: 134) sözleriyle hem veznin gerekliliğini hem de şiirin musikiyle olan mutlak yakınlığını vurgular. Onun "asıl edebiyat nesirdir" sözünü de bu bağlamda, şiiri edebiyatın dışında bir sanat olarak görmek açısından değerlendirmek gerekir. Vehbi Eralp'in belirttiği gibi, "Bu anlayışta şiir, resim ile musiki arasında ayrı bir sanat şekli sayılıyor demektir" (<https://core.ac.uk/download/pdf/38309863.pdf>).

Alphan Akgül, *Anlamın Sesi* adlı incelemesinde Yahya Kemal'in "biçim ve içeriğin okur tarafından görülebildiği, semantik açıdan bir müphemiyet barındırmayan şiirler yazdığını ileri sürer (2014: 144). Ona göre, Yahya Kemal'in müphem bir üslûba aday şiirlerinde bile ana fikir korunmakta ve okura bir yol haritası sunulmaktadır. Bu durum, Yahya Kemal'in "kompozitör" bir şair olmasıyla yakından ilgili gibi görünmektedir.

Onda kompozisyon yani şiiri belirli çerçeveler içinde, bütünlüklü bir yapı olarak kurma fikri şiirin olmasa olmazındandır.

Ahmet Haşim bölümünde onun şiir teorisiyle pratiği arasında birebir uyumdan söz edilemeyeceğini, özellikle sözün müzikal değerinin ön plana çıkarılarak anlamın mümkün olduğunca geriye itilmesi konusunda hedeflediği noktaya ulaşamadığını, müphem şiirlere sahip olsa da çok zaman anlamın açık bulunduğunu söylemiştik. Yahya Kemal’de ise bu uyumsuzluk Haşim’den kat be kat fazladır. Bu noktadan yola çıkarak bazı değerlendirmelerde bulunulabilir.

Yahya Kemal’in çeşitli yazı, şiir ve söyleşilerinde altını çizdiği konulardan biri anlam ve lafız (söz) arasındaki ilişkidir. Şairin bu konudaki tavrı hemen her zaman lafza öncelik verme şeklinde olmuştur. Söz gelimi, Adile Ayda ile yaptığı söyleşide “Şiirin asıl maddesi mana değil, lafızdır” (1962: 19) der. Aynı söyleşinin içinde şair, “Şairlik manayı lafza tahvil etme sanatıdır” dediği gibi, “mananın lafza inkılâp etmesi”nden (agy. 20) de söz etmektedir. Yahya Kemal’in bu sözlerinde bazı çelişkiler söz konusudur.

Yahya Kemal, Adile Ayda’nın “Bir mısraın hiçbir mana ihtiva etmediği halde, sırf içindeki kelimelerin terkibi veya hecelerinin teselsülü ile şiir doğurabildiğine ve böyle bir mısraın şiir addedilebileceğine inanıyor musunuz?” şeklindeki sorusuna ise şöyle cevap verir:

Ha güzel! Bakın işte burada Sembolistlerden ayrılıyorum. Zira ben Sembolistlerin iddialarını ancak yüzde elli nisbetinde kabul ediyorum. Mısraın musikisi bahsinde onlarla beraberim. Fakat mana bahsine gelince onlardan ayrılıyorum. Esasen ritim mananın bir ifadesidir. Daha doğrusu ritim manayı tamamlar ve onu ifade eder (agy. 20).

Öte yandan buradaki sözleri ile Semet Sami Uysal’a verdiği röportajda dile getirdiği şu görüş arasındaki ilgi apaçiktır: “Duyuşun deyiş olması şiirdir.” Hilmi Yavuz, şairin bu cümlesinden yola çıkarak onu “şiirin bir dil problemi olduğunu” kavramış olduğunu söyler ve bu bakımdan onu İngiliz şair T.S. Eliot ile kıyaslayarak her ikisini “modern şair” olarak nitelendirir. Yavuz’a göre, “ikisi de yaşantının şiirde nesnel bağlaşımla dolayımında yeniden üretildiğini” düşünmektedir (2008: 7). Nesnel Bağlılaşım kavramına daha önce çeşitli vesilelerle yer verdik. Burada Yavuz’un kastettiği, “bir yaşantının duygular aracılığıyla yeniden üretilmesidir” (agy. 2). Buradan da “ses”

ulaşılır. Öyle görünmektedir ki, Yahya Kemal'in aradığı "ses" manadan asla bağımsız değil tersine, onunla sıkı bir ilişki içindedir.

Servet-i Fünûn şairlerinin okuru yadırgatan, onda yabancılaşmaya yol açan sözdizimi ve kelime kullanımlarına Yahya Kemal'de neredeyse hiç rastlanmaz. O, Fikret ve Cenab gibi şairlere çok daha geniş bir okur kesiminin anlayacağı bir dil kullanır. Alphan Akgül, Cenab Şahabettin ile Yahya Kemal'in okurdan beklentisini karşılaştırdığı bir tespitinde Cenab'ın, okurun edebi alışkanlıklarını boşa çıkararak bir üslûp takındığını ve ondan hayal gücünü işletmesini talep ettiğini belirtir. Oysa Yahya Kemal, okura sanki birçok şeyi çok daha hazır olarak sunmaktadır:

Yahya Kemal halkın lisanıyla yazmak istediği için mazmun estetiğinden ve lügatfuruşluktan kaçır. Onun şiirlerindeki dili anlarız ve bu dille anlatılan nesne ve varlıklar da bize yabancı gelmez. Çünkü Yahya Kemal, şiir dilinin dış dünyadan kopup kendi başına bir değer haline gelmesini istemez. Aksine onun şiirlerinde anlam, duygu ve dış dünya ile dil arasında bir uyum bulma çabası görülür (2014: 79).

Yahya Kemal, bir yönüyle son derece dışa dönük bir şiirin peşindedir. Bu, okuru kapsayan, onu önceleyen bir dışa dönüklüktür. Onun şiiri hiçbir zaman Servet-i Fünûn şairleri gibi yalnızca bireysel bir dünyanın şiiri olmamıştır. Yahya Kemal, okura dönük, onun algılarını belirleyen ve kontrol eden, okuru yönlendiren bir şiir diliyle karşımıza çıkar. Kapalı, kendine dönük bir şiir anlayışı onun lügatinde yoktur. Bu noktada, şairin kendi poetikasını açıklıkla ortaya koyduğu bir şiiri olduğunu ve bu şiirde vezin, ahenk, berceste şiir gibi konularda görüşlerini açıkladığını hatırlamak gerekir. "Gazel" başlıklı şiir şöyledir:

*Bir şi'r mest edince şerâb-ı ezel gibi
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi*

*Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisân
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi*

*Elhân duyulmadıkça belâgat giran gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi*

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ

Her beyti ancak olmalı beytü'l-gazel gibi

Bercestesîr başka mesel başkadır Kemâl

Pesten terâne'dir nice sözler mesel gibi (2003: 27)

Bu şiirde, şairin “lisanın ahenk olması”fikri : *Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisân dizesiyle*, şiir-musiki ilişkisi ise *Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi* ve *Elhân duyulmadıkça belâgat giran gelür Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi* dizeleriyle okura sunulur. Elhandan yani ezgiden yoksun şiirin kesel (gevşeklik) olduğu üzerinde durulur ki yine şairin sözleriyle ifade edilirse “Duyuşun deyişe dönüşmesi”dir burada söz konusu olan. Okur da en azından bu deyişi kavrayabilecek yetkinlikte bir okur olmalıdır.

Yahya Kemal hem epik hem de lirik türde şiirler yazmıştır. Ancak onun “Aşk” yazısından hareketle, gerçekte önemseydiği türün lirik şiir olduğunu söyleyebiliriz. Ona göre “lirik şiir, asıl şiirdir”. Onun böyle düşünmesi şaşırtıcı değildir çünkü şiirde musikiye bu denli önem veren bir şairin daha başlangıçtan itibaren doğuda ve batıda musikiyle beraber söylenen ve nihayet modern anlamda Adorno’nun söylediği gibi “dil kendi sesinin işitildiği” (2004: 123) lirik şiiri birinci sıraya koyması tabiidir.

Alphan Akgül, “Yahya Kemal’in şiirlerinde, dil özerkleşip anlamdan bağımsız bir hâle gelmez. Aksine, onun şiirlerinde dil anlamla bütünleşir ve pek çok örnekte anlamı daha etkili bir şekilde iletmek için kullanılır” (56) der. Buradan Yahya Kemal’in okura anlamın iletilmesi konusunda titiz olduğu anlaşılmaktadır. Yahya Kemal’in lirik şiire çokça önem vermesi ister istemez anlamın müphemleşmesini de beraberinde getirecektir ki şair de bunun farkındadır. *Modern-lirik* şiirin kendine ait, özerk bir dil inşa etmek suretiyle anlamı bulanıklaştırdığı bilinmektedir. Bu, aynı zamanda şiiri düzyazıdan da ayıran bir özelliktir. Dolayısıyla modern şiir kuramcılarının pek çoğunun söylediği gibi, lirik şiir, şiiri düzyazıdan ayıran unsurlardan belki de en önemlisi olan müphemiyete daima sahip olarak aynı zamanda modern şiirin de temelini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, “Eğer modern şiir üzerine çalışan eleştirmenlere kulak verecek olursak, bir şairin ne kadar müphem şiirler yazıyorsa o kadar modern sayılabileceği görüşünü dikkate almamız gerekir” (Akgül, 2014: 58).

Alphan Akgül, Yahya Kemal’in şiir tasarımının “mana” ile “lafız”, “mesel” ile “bercestesîr”, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” kavram çiftlerine dayandığını

belirttikten sonra şairin bu kavram çiftlerinin ikinci terimlerine öncelik verdiğini söyler (2014: 59). Burada, Akgül'ün dikkati çektiği bir nokta vardır ki o da şudur: “Birinci terimlerden, dilin ve ritmin apaçık ifade edilmesini, ikinci terimlerden ise dilin ve ritmin müphem yönlerinin öne çıkarılmasını anlıyoruz” (59). Buradaki müphemlik, okura kendini kolayca sunan bir şiiri değil onu düşünmeye sevk eden bir yazı biçimini ifade etmektedir. Ancak Haşim bahsinde dile getirdiğimiz bir olgunun benzeri burada da karşımıza çıktığını belirtmek gerekir. Yahya Kemal'in poetik ilkeleriyle şiiri her zaman bir mütekabiliyet ilişkisi içerisinde değildir. Dolayısıyla onun şiiri her zaman bir “örnek okur”u hitap edecek müphemlikte olmadığı gibi genellikle “kitlese/kolektif okur”un kolayca anlayabileceği bir yapı teşkil etmektedir.

Tanpınar'a göre, Yahya Kemal “münevverle halkın beraberce kullandığı dili” bulmuştur: “Yahya Kemal'in dilini herkes anlar. Fakat onun şiirini muayyen bir seviyedekiler tadabilir. Bu küçük ayrılık sanatın tabii imtiyazıdır” (2005: 332). Buradaki “herkes” sözü elbette “kitlese/kolektif okur”a, “muayyen bir seviyedekiler” ise “nitelikli okur”a tekabül etmektedir. Tanpınar'ın saptamasından da anlaşıldığı gibi, Yahya Kemal'in şiiri, kolektivitenin lisanıyla yazarak hem kitleye hem yüksek bir algı ve duyuş zevkine hitap etmenin zor da olsa gerçekleşebileceğini kanıtlar niteliktedir.

Yahya Kemal'in şiirlerinin okura doğrudan hitap yok denecek kadar azdır. Âkif'teki okurla dertleşme, onunla içli dışlı olma hali ve sohbet üslubu Yahya Kemal'de yerini kendine dönük bir söyleyişe bırakır çoğunca. Bu ise lirizmin ta kendisidir. Öyle ki, kimi şiirlerinde “sen” diliyle hitap edilen kişinin, aynı şiirin içinde değişkenlik göstererek belirsiz bir “muhatap persona” olarak konumlandığını da görürüz. Kemal Bek, Yahya Kemal'in “Bir Tepeden” şiirinde “kim olduğu belli olmayan bir ‘sen’ imgesi”nin (2008: 130) varlığından söz eder. Şiir şöyledir:

*Rüya gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Baktım: Konuşurken daha bir kere güzeldin
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde*

*İrkin seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethetme koşan tuğlar ufuklarla yarışmış
Tarihini aksettirebilsin diye çehren
Kaç fatihin altın kanı mermerle karışmış. (1995: 20)*

Bek, ilk beyitten yola çıkarak “‘sen’, şairin kendisi olabilir; ‘sen’, İstanbul olabilir; ‘sen’, seslendiği ‘üçüncü bir kişi’ olabilir” dedikten sonra ikinci beyti de katarak şöyle söyler:

Burada yalnızca “sen”in İstanbul’a benzetilmesi söz konusu değildir; İstanbul, bin yıllık bir sürecin en güzel örneği olduğu için, “sen”, özelliği olan bir “kimse” olmaktan çıkmakta, ulusun bin yıllık serüvenine karışarak anonimleşmektedir. Ama bu duygu, asıl ırkın seni iklimine benzer yaratırken dizesinde ortaya çıkar. Burada ne “sen”, sendir; ne de “ırk” ırktır. Artık “ırk”, kendisine özgü uygarlık bileşimini yaratan “insan sürekliliği”dir (agy. 130).

Kemal Bek’in tespitlerinden de anlaşılacağı üzere, Yahya Kemal şiirinde muhatabını sürekli bir değişkenlik içinde konumlandırmakta ve bu da anlatılan konunun mahiyetini farklılaştırdığı gibi şiirin okur tarafından anlaşılabilirliğini de etkilemektedir. Her ne kadar bilindik kelimelerle, anlaşılır bir söz dizimiyle oluşsa da Yahya Kemal’in buna benzer şiirlerinde “muhatap persona”nın örtülü olması, söylenenleri kavrayabilecek, göndermeleri çözümleyebilecek bir “örnek okur” a muhtaçtır.

Yahya Kemal şiir ve okur pespektifini ortaya sermesi bakımından dikkate değer şiirlerden biri de “Çamlıca Gazeli”dir:

Biz şi'ri böyle söyledik ağyâr söylesün

Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün

Renk aldı özge âteşimizden şerâb ü gül

Peymâne söylesün bunu gülzâr söylesün

Mızrab-ı tab'ımız sözü kalbetti besteye

Hem beste söylesün bunu hem kâr söylesün

Esrâr-ı nazmı şerhedemez akl-ı dünyevî

Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesün

Bîgâneler bu sâhada mâzûrdur Kemâl

Erbâb-ı zevk şi'rimi her bâr söylesün (2003: 41)

Görüldüğü gibi, bu şiirde herkesin anlayamayacağı bir nazım dilinden söz edilmektedir. Dolayısıyla Yahya Kemal, klasik tarzdaki eserlerinde okura bakışıyla Ahmet Haşim’le aynı noktada durmaktadır. *Esrâr-ı nazmı şerhedemez akl-ı dünyevî / Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesün* mısraları onun nitelikli okura gereksinim duyduğuna vurgu yapmaktadır. Bu, divan şiirinin de okuru olan “arif okur”dur.

Çoğu zaman açık, anlaşılır bir şiir dilini savunan Yahya Kemal’in *Kendi Gök Kubbe*’deki şiirleriyle bunu başarıyla yerine getirdiğini görüyoruz. Ancak tarz-ı kadim üzere yazdığı şiirleri ihtiva eden *Eski Şiirin Rüzgârıyla* bunun dışında tutulmalıdır. Bunlarda şair belki de şiirin iklimine uygun olması için eski kelime ve terkipleri kullanmaktan çekinmemiştir. Muzaffer Uyguner, “ikili dil” olarak tanımladığı bu durumun özellikle gazellerinde ve tarihle ilgili şiirlerinde belirlediğine dikkat çeker ve bunun nedeninin “eski bir şiir türü olan gazelin, [ancak] eski dille yazılabileceği eğilimi” olduğunu söyler (1992: 65).

Millî Edebiyat şairleri ve Beş Hececiler şiir dilinde yalınlığı, anlaşılabilirliği daha çok politik amaçlar için istiyorlar, savunuyorlardı. Yahya Kemal ise tamamen şiire dönük, politikadan ve toplumsaldan uzak amaçlar için şiir diline kafa yormaktaydı. Yahya Kemal’i onlardan ayıran en önemli fark da burada yatmaktadır: Şiiri bir “müddea”nın aracı olarak görmemek! Ona göre, “Halis şiir”e yapılan en keskin eleştiriler de “şiiri bir müddeaya alet ederek teganni eden” şairlerden gelmektedir (26).

Tanpınar’a göre Yahya Kemal, şiirde seçtiği dil ve sözcüklerle halka yaklaşmak istiyordu. Yazara göre, “Halk dilinde mevcut ifade güzelliklerini şiirin büyük kaynağı addetmesi [ve] umumiye araması” onun bu seçimini doğrulamaktadır (Uyguner, 1992: 66). Fakat yine Tanpınar’ın “Yahya Kemal bizim en büyük liriklerimizdendir” (2005: 350) sözüyle vurguladığı gibi, onun halka yaklaşma çabası dil ve kelime tasarrufu düzeyinde kalmış, şair derinliği böyle bir sadelik içinde elde edebilmiştir.

Yahya Kemal’in okurla ilişkisi bahsinde göz ardı edilmemesi gereken bir konu da onun yaşarken hiç şiir kitabı basılmamış olmasıdır. Burada hemen akla gelebilecek bir soru şairin bu “kitap yayımlamama” prensibinin tek gerekçesinin şairin iflah olmaz mükemmellik algısı olup olmadığıdır. Doğrusu, bu şiirlerin sadece dergilerde ve şiir meclislerinde, toplantılarında okunup söylenmesi Yahya Kemal adının efsaneleşmesinde itici bir rol oynamıştır. Dolayısıyla kitap yayımlamamanın şairin etrafında oluşacak bir efsane halesini, Walter Benjamin’in deyişiyle bir tür “aura”yı

canlı tutma gayreti olduğu söylenebilir. O, az yazdığı kadar yazdıklarını kitaplaştırmayarak da otoritesini sağlamlaştırmış, adeta yeni şairlerin meydan savaşında hakemlik bile yapmayacak kadar kendini geri çekmiştir.

Yahya Kemal ile Ahmet Haşim, şiirleri teoride birbirine uyan ama uygulamada şaşırtıcı şekilde ayrışan, dünyaları başka diyebileceğimiz iki şairdir. Türk şiirinin gerçek anlamda modernleşmesinde bu iki şairin etkisi çok büyüktür. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Haşim’inki Yahya Kemal’e göre çok daha gelişigüzel ve kendiliğindenliğin öne çıktığı bir şiirdir. Yahya Kemal’de işçilik Haşim’e göre çok daha fazladır. Bu yüzden Haşim’in şiirinde sırtan hatalar onda sayıca çok daha azdır. Yakup Kadri, Haşim’in Yahya Kemal için “Azizim, bu adam şiiri hendeseye sokmak istiyor” dediğini aktardıktan sonra şöyle söylüyor: Ahmet Haşim, şiir yapmakta Yahya Kemal gibi bir usul ve çığır sahibi olmak şöyle dursun, vezin nedir, kafiye nedir, onu da bilmezdi. Herhangi bir münekkit onun şiirlerinde bu bakımdan yüzlerce yanlış, sakat ve düşük noktaları kolaylıkla bulabilir” (2000: 34).

Yakup Kadri’nin bu sözlerindeki abartı payını bir tarafa koyarsak aslında Haşim’in şiir tekniği açısından Yahya Kemal’le aralarındaki farkı da gösterdiğini söyleyebiliriz. Haşim, Yahya Kemal’e göre çok daha serazat, yaşantısı ve eseriyle de “şairane” bir kişidir. Buna karşılık, yıllarca bürokratik yapmış olan Yahya Kemal, şiirin kompozisyonunu Haşim’den çok daha iyi ayarlayabilmekte, yani hünerli bir “nâzım” olarak boy göstermektedir. Burada Schiller’in “Saf ve Düşünceli Şair” ayrımıyla, Haşim ve Yahya Kemal’in şiir anlayışları arasında birtakım benzerlikler göze çarpmaktadır. Bu konuyu bir parça irdelemekte yarar görüyoruz.

Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı kitabında romancıların yazma tekniklerini ele alırken Schiller’in bir ayrımından yola çıkar. Buna göre, Schiller 1795’te yayımladığı “Saf ve Düşünceli Şiir Üzerine” adlı makalesinde şairleri ikiye ayırır: “Saf şairler doğa ile iç içedirler, hatta doğa gibidirler (doğa gibi sakin, acımasız ve bilge) ve şiiri kendiliğinden, neredeyse hiç düşünmeden, sözlerinin düşünsel, ahlaki sonuçlarına hiç kafayı takmadan ve başkalarının ne diyeceğine de hiç aldırmadan yazıverirler” (2011: 16). Saf şairin hesap kitapla, ölçülülükle, yazdıklarının eleştirel tarafıyla fazla ilgilenmediği anlaşılmaktadır. Bir tür doğaçlama tekniğiyle yazmaktadırlar denebilir. Buna karşılık, düşünceli şair, kelimelerinin gerçekliği kavrayacağından, sözlerinin istediği anlamı taşımasından, vb. huzursuzdur: “Bu yüzden de yazdığı şiirin fazlasıyla bilincinde, kullandığı yöntemlerin, tekniklerin yapaylığının farkındadır” (agy. 17). Saf

ve düşünceli şair arasındaki şu ayrım önemlidir: “Saf şair, kendisinin dünyayı algılamasıyla dünyanın kendisi arasında fazla ayrım yapmaz. Oysa düşünceli, modern şair, algıladığı her şeyden ve kendi algılarından şüphelenir” (agy. 17).

Schiller’in ayrımına dayanarak diyebiliriz ki Ahmet Haşim, yazdıklarının zanaat tarafıyla pek ilgilenmemesi, şairliği daha doğal bir süreç olarak görmesi, başkalarının tepkilerine önem vermemesi-çünkü ayrı ve özerk bir dil inşa edebilmiştir-tamamlanmışlıktan uzak sözleri şiirin ana unsuru yapmasıyla “saf şair” hüviyetini haizdir. Yahya Kemal ise şiirde mükemmeliyet tutkusu ve azmi ile bir yönüyle “düşünceli şair” kimliğine sahipken, huzursuzluk veya tedirginlik yerine özgüven ve tam bir inançla yazdığı için “saf şair” grubuna da dâhil edilebilir. Ayrıca, şiirde anlam konusundaki tavrı ile de Yahya Kemal “saf şair” özellikleri taşır. Çünkü Orhan Pamuk’un altını çizdiği üzere, “Saf şair sözlerinin, kelimelerinin, şiirinin genel manzarayı kavrayacağından, onu temsil edeceğinden, dünyayı yeterince ve hakkıyla tasvir edip anlamını ortaya çıkaracağından-zaten bu anlam ondan uzakta ve pek gizli değildir-hiç kuşku duymaz” (17).

Söz konusu ayrımın müzikle ilişkisine gelirse, diyebiliriz ki Haşim’in şiirindeki kendiliğindenlik ve söyleyiş rahatlığı musikiye yakınlığı da artırır. O müzikaliteyi yaratıcı bir ilhamla gelen ses çağrışımları, ahenk ve boşluklarla ya da “sessizlik”lerle, kurar. Yahya Kemal ise bu konuda işi şansa bırakmayıp dikkat ve titizlikle ördüğü mısralarını bir yapı bütünlüğü içinde istif, aliterasyon, ritim ve deruni ahenk gibi unsurların yardımıyla kurar ve musikiyi öyle yakalar. “Mısra, haysiyetimidir” sözünü Yahya Kemal’in boşuna söylememiş olduğunu, onun poetik yazılarındaki görüşlerinden rahatça anlayabilmek mümkündür. Böylece ortaya, biri, okurun hayal ve tasarımlarına ihtiyaç duyan diğeri ise okura hazır bir mükemmeliyet sunmayı isteyen iki şair portresi çıkmaktadır.

Yine Tanpınar’a kulak verirsek iki şairin şiir anlayışı ve musiki ilişkisi konusundaki farkı daha iyi anlayabiliriz: Tanpınar’a göre, Yahya Kemal her zaman ciddi ve esaslı olanın peşindeyken Haşim ise “avantgarde” kalmayı tercih etmiştir. “Yahya Kemal vezne hâkimdi ve bütün müzikalitesiyle kendisinde hemen hemen konuşulan lisandan farksız bir şiir dili bulmuştu. Haşim’de ise daima noksan, daima kekeleyen bir taraf vardı. Haşim primitifti, Yahya Kemal klasiğin peşinde ve onun azametli tecrübeleriyle zengindi” (2001: 37).

İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm adlı incelemesinde Yalçın Armağan, Ahmet Haşim'in okurdan entelektüel sermaye talep eden bir şiiri savunduğunu ileri sürer (2017: 80). Türkiye'de ise Tanzimat'la birlikte edebiyatta halkın anlayabileceği bir dil ölçü kılınmış, şiirdeki modernleşme paradigması bunun üzerinden kurulmuştur. Oysa Haşim'in modern şiir kıstası bunun karşıt ucunda konumlanan, Armağan'ın deyişiyle “özerk” bir dil üzerinde şekillenir (agy. 80). Modern Türk şiirini konuşma dilini merkeze alarak kurgulayan ve dolayısıyla daha geniş bir okur kitlesine hitap edebilmeyi de temel kıstaslardan biri olarak alan bir edebiyat kurumunun karşısında Haşim, diliyle de hedeflediği okur tipiyle de yabancı kalmıştır denebilir. En azından II. Yeni'nin çıkışına kadar geçen zamanda Haşim, halkı değil de “örnek okur”u ya da “örtük okur”u dikkate almasıyla geri planda kalmış, II. Yeni ile birlikte ise hem şairler hem de edebiyat izler çevresi açısından kıymeti anlaşılır olmuştur.

Tanpınar, Haşim ile ilgili şu sözlerinde oldukça önemli bir noktaya parmak basar: “Şiiri ve sanatı büyük davaların dışında ve daha kendi başına bir şey olarak alan ve daima hayatın haşiyesinde ferdi fantezisini kovalar görünen Ahmet Haşim'in eseri hiçbir zaman Yahya Kemal'inki kadar geniş küttelede akis bulmaz” (2005: 295). Her iki şairin okur tercihleri arasındaki farklılıktır bu. Yahya Kemal Haşim'e göre daha kapsayıcı, geniş yelpazede bir okur kitlesine, bu manada “kollektif okur”a seslenmeyi hedeflerken Haşim ise iyice daraltılmış bir okur grubuna seslenmeyi göze alarak bu konudaki tercihini farklı kullanmıştır.

Yahya Kemal geniş kitlelere hitap edebilmek bakımından Haşim'e göre hem daha istekli hem de daha avantajlıdır. O, millîleşmeyle birlikte öne çıkan, şiirde “konuşma dili”ni hâkim kılma ve sade bir Türkçeyle yazma prensiplerine büyük ölçüde bağlı kalmış, bu sayede Türk şiirini “modern”leştiren şairlerden biri olarak Haşim'den daha ön planda ve bir anlamda “makbul” bir şair olarak görülmüştür. Haşim, şiiri ve şiir anlayışıyla Garipçiler tarafından alay konusu edilirken Yahya Kemal'in bu alaylardan muaf olmasının temel sebeplerinden biridir bu. Yahya Kemal, açıklıktan yanadır; Haşim'in tersine belirsizliğe ve kapalılığa değil anlaşılır olmaya önem verir. Bu da onu halkın nazarında popüler bir seviyeye taşır. Öyle ki, onun *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabında yer alan şiirlerinde bile açıklıktan yana olduğu fark edilecektir. Mehmet Kalpaklı, divan şairlerinin kelime oyunları, mazmunları, insan güzelliğine ait gerçek dışı tasvirlerinin Yahya Kemal'in gazellerinde bulunmadığını söyler. Bu, şairin eski kelimeleri, eski malzemeleri divan şairlerinden çok farklı bir anlayışla işlemesinden

kaynaklanır. Divan şairlerinin soyut tasvirleri Yahya Kemal’de çok daha somut hâle gelmiş, mantık dışılık ve aşırı mübalağa terk edilmiştir (2003: 99).

Yahya Kemal’in okur kitlesinin Haşim’e göre çok daha tabana yayılmış olduğu gerçeği Yahya Kemal’in bazı tepkilerinden de anlaşılabilir. Yahya Kemal, Adile Ayda’ya verdiği mülakatta, özellikle son senelerinde edebî çevrelerde anlaşılmadığından yakınırken şöyle bir söz sarf eder: “Evet, evet. Beni anlamayan münevverdir. Halk, millet beni seviyor” (1962: 35). Ancak Adile Ayda bu konuda şair kadar karamsar değildir. O, şairin her yaştaki ve her seviyedeki okura hitap ettiğini belirterek Yahya Kemal’in “Halk, millet beni seviyor” sözünün altını doldurur: “Milletten maksadı herhangi bir tabakaya mensup insandı. ... Evet, millet Yahya Kemal’i seviyordu. Çünkü gerçek şairdi, büyük şairdi” (49). Ayda’nın bu tespitinin bugün içinde geçerli olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

Öte yandan, Yahya Kemal’in bu sözleri, Türk şiirinde uzun yıllar tek başına elinde tuttuğu liderlik ve otoriteyi kaybetmeye başladığını sezmenin, yeni neslin genç ve güçlü şairleriyle baş edemeyip edebî kanonun dışına itilme korkusunun bir tezahürü müdür? Bu yoruma olanak sağlayacak bir olay, şairin *Hürriyet* gazetesinde şiirlerinin yayımlanmaya başlamasıdır. Adile Ayda, bu olayın zamanın edebî çevreleri için son derece şaşırtıcı ve yadırgatıcı olduğunu söyler: “Gayri münevver kitleye hitap eden böyle bir gazetede şiirlerinin intişarına razı olmasına mana verilemiyor, buna maddi menfaat için tenezzül ettiği tahmin ediliyordu” (40). Sormak gerekir: Yahya Kemal, kendi itibarını sarsacağını bile bile niçin bir günlük gazetede, üstelik de vasat bir kitleye seslenen gazetede şiirlerini yayımlatmıştır? Şairin hayatı boyunca kitap bastırmaktan bile kaçınarak şiirlerini gizli saklı okuması ve son hallerini verdiği için emin olmayarak onların görece kapalı devre bir çevrede bilinmesini arzu etmesi ile bu hareketi anlaşılması zor bir çelişkidir. Seçkin edebî çevreler nezdinde eski ihtişamını kaybetmeye başlayan şair acaba bu eksikliği daha çok kişi tarafından okunarak, dolayısıyla halka inmeye çalışarak mı kapatmaya çalışıyordu? Bu soruya kesin bir yanıt vermek güç gibi görünse de son yıllarında Yahya Kemal’in o güne dek hitap ettiği okur kitlesinin de fazlasına ihtiyaç duyduğunu, halkın her kemsinden insana şiirlerini ulaştırmak ve onlar tarafından sevmek arzusuyla hareket ettiğini söyleyebiliriz. Adile Ayda’nın sırf merak saikiyle kendi çapında yaptığı anket bu hamlenin başarıya ulaştığını göstermektedir. Ayda, bir bakkal veya manifaturacı tezgâhında rast geldiği *Hürriyet* okurlarına “Pazar günleri Yahya Kemal’in şiirlerini okur musunuz?” diye sorar

ve her defasında Şu cevabı alır: “Bazı yerlerini anlamam amma, hiç kaçırmadan okurum. Pek hoŐuma gider” (40-41). Bu anlamda, halkın gönlünde yer etmiş olmanın kendisine bir avuntu sağladığını düşünebiliriz.

Ahmet Haşım ve Yahya Kemal çok önemli bir ortak paydada buluşur: lirik Şiir. “İki Şairden hangisinde lirizm daha baskın?” diye sorulacak olursa Ahmet Haşım demek daha doğru olur. Haşım her ne kadar Şiirde musikiyi poetikasında dile getirdiği kadar yoğun kullanmamıŐ olsa da yine musikinin yardımıyla anlamı çoğu zaman Yahya Kemal’e göre daha mphemleŐtirerek dilin kendisine dönük bir işlevi ne çıkarmıştır. Bu, *modern lirik*’in başat özelliklerinden biridir. O, düşünceyi ve anlamı geriye iterek izlenimlerini ŐiirleŐirmiŐtir. Mallarme’nin “Şiir kelimelerle yazılır, fikirlerle değil!” (Yavuz, 2005: 224) sözünü ilke edinmiş görünen Haşım’ın “Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar” başlıklı yazısı ise Hilmi Yavuz’a göre “Lirizmin manifestosu”dur (224).

Yahya Kemal ise hiçbir zaman anlamı Haşım kadar geriye itmez, tersine, onu Şiirin bütünleyici unsurlarından biri olarak görür. Yahya Kemal’in Tanpınar başta olmak üzere bazı eleştirmenler tarafından bir “neoklasik” olarak değerlendirilmesinin arkasında yatan en önemli sebeplerden biri onun “mutlak anlam”a olan yönelimidir. Oysa Haşım Şiirde de hayatında olduğu gibi anlamın peşine düşmez, hatta anlama inanmadığı bile söylenebilir. Hayatında Yahya Kemal gibi idealler ve amaçlar taşımayan, Tanpınar’ın deyişiyle “hayatı kasten daraltan” (Yavuz, 2005: 179) Haşım’ın Şiirde bunlardan yoksun olması yadırganamaz. Hilmi Yavuz’a göre, tesadüfî bir eser olarak dŐndėđ dünyada anlam aramanın dolayısıyla hakikat ardında koŐmanın boşuna bir çaba olduğuna inanan Haşım’ın işi, bu verili dünyayı anlam ya da hakikat aramak için kullanmak yerine onu tasvir etmektir (Yavuz, 2005: 182).

Son iki bölümde ela aldığımız, Mehmet kif ile Ahmet Haşım ve Yahya Kemal’in Şiiri arasındaki bazı farklar ve ortaklıklara da değinmek gerekir. Şiir anlayışları bakımından epeyce ayrı kulvarlarda yer alan Haşım ve Mehmet kif’in birleştikleri bir noktayı atlamamak gerekir: Görmek ve gördüklerini Şiire dönüştürmek. Yukarıda Rilke örneğinden de hareketle Haşım’ın tabiatı mutlak manada bir Şiir membaı olarak grdėđn ve özellikle belirli vakitlerde tabiatı gözlemleyerek edindiği izlenimleri Şiir haline getirdiğini söyledik. Bir Şair duyarlığıyla, grdėđn baŐkalarından farklı algılayan ya da başkalarının göremediğini görebilen Haşım, denebilir ki Şiir dünyasını neredeyse tamamen gördüklerinden yola çıkarak kurmuŐtur. Mehmet kif ise daima içinde bulunduğu toplumun ve aktüel hayatın dinamiğini takip etmiş, grdėđ ve içinde

bulunduğu olayları ve sahneleri şiirleştirmiştir. Hakikati ilke edinen Âkif, bu uğurda gördüklerinin dışına asla çıkmaz ve şiirinde de “Ne söylemişsem görüp de söylemişim” mısrayla bunu ifade eder. Büyük şairlerin ancak “gördüklerini yazdıklarını” söyleyen Hasan Akay’ı (2006: 11) izleyerek diyebiliriz ki, Türk edebiyatının bu iki müstesna şairi, Haşim ve Mehmet Akif büyük şair olmanın bir gereğini fazlasıyla yerine getirmiştir.

Âkif ve Yahya Kemal, şiirde hikâye anlatmayı seven ancak bunu yaparken planlı bir yapıyı tesis etmekten geri durmayan, gelişigüzel bir hikâye anlatıcısı olmayan şairlerdendir. Hikâye, Haşim’in şiirinde de yok değildir ancak diğer iki şaire göre daha kesintili, kopuk ve kompozisyon uygulamasından uzak bir haldedir. Bu durumda, şiirde hikaye etmeyi (narration) seven Yahya Kemal ve Mehmet Âkif, bu yönüyle “ampirik okur”u kendine çekmeyi başarır. Böyle bir okurdan kaçmanın yollarını arayan Haşim ise doğal olarak hikâye etme işine çok az başvurur.

Okurun işini kolaylaştırmak, onun şiirde ifade edilen duygu ve imajları daha kolay anlamasını sağlamak bakımından Yahya Kemal, Haşim’e göre her zaman ileridedir. Her iki şair de şiirlerinde okurun tamamlaması icap eden boşluklar bırakmıştır. Bu konuda ise Haşim, Yahya Kemal’e göre ileridedir. Okurun hissettiği “yabancılaşma”, Haşim’in şiiri karşısında Yahya Kemal’in şiirine kıyasla daha fazladır. Yahya Kemal’in eseri, içerdiği imajlar, söz dizimi, vb. ile okuru Haşim’inki kadar yormamaktadır. Onun eserinde anlam Haşim’inkine göre çok daha açık, anlaşılır bir şekilde okura sunulur. Mehmet Kaplan’ın “Yahya Kemal’in şiirleri güzel tabiat manzaraları gibi insanın birden hoşuna gider. Onlardan zevk almak için bir düşünce gayretine lüzum yoktur” (2004: 127) iddiası son derece yerindedir. Alphan Akgül de incelemesinde birçok kez Yahya Kemal’in şiirinde okura ipuçları sunduğunu ve anlamı olabildiğince açık hale getirmeye çalıştığını vurgular. Doğrusu Yahya Kemal, hiçbir zaman Haşim kadar anlamı rastlantıya bırakan bir şair de olmamıştır. Bundan, Haşim’in şiiri her zaman anlamı rastlantıya bırakacak tarzda yazdığı anlaşılmalıdır. Ancak şu var ki, Haşim kendi şiirinin hiçbir zaman istediği ölçüde anlamdan soyutlanmış ve sırf bir ezgiye dönüşmemiş olmasından hayıflandığını belirtmiştir. Onun Tanpınar’a bu konuda yaptığı itiraflara yukarıda değindiğimiz için tekrar etmiyoruz fakat Haşim’in şiirden ve okurdan beklentisi ile Yahya Kemal’inki arasında ciddi bir farktan söz edilebileceği ortadadır.

Yahya Kemal ile Ahmet Haşim’in okura bakışlarındaki en esaslı fark, birinin “kolektivitenin lisanını şiire sokmak” için her yolu denerken diğerinin tam tersine, her

zaman kolektif lisanan kopmanın yollarını aramış olmasıdır. Bugünden bakıldığında ikisi de amacına ulaşmış sayılabilir. Yahya Kemal, kolektif bir lisanla yine “kolektif/kitlesel okur”a açılabilmiş, Haşim ise bu tip okurla arasına mesafe koymayı bilerek, “melal”ini anlayabilecek, “aşına” olduğu çok daha dar bir zümreye tekabül eden “örnek okur”a hitap etmeyi yeter bulmuştur.

Ahmet Haşim ile ilgili bölümde onun okur tasavvurunu Gadamer’in yorum felsefesi Hermeneutik ve Iser’in Alımlama Estetiği doğrultusunda kategorize etmenin mümkün olduğunu gördük. Şiirin, yazıldıktan sonra artık kendisinden (şairinden) çıkmış “eksik bir şey” olduğunu ve o an itibariyle bulunduğu okurun zihni ve duyuşsal kabiliyetiyle tamamlanması gerektiğini söyleyen Haşim, büyük oranda bir Hermeneutik felsefenin rehberliğinde ele alınabilir. O, aynı zamanda Eco’nun “açık yapıt” olarak adlandırdığı, farklı yorumlara elverişli bir şiiri de düşler. Buna karşılık, Yahya Kemal kendi okurundan Haşim gibi bir beklenti içine girmemekte, ona eksik bırakılmış, tamamlanması gereken bir metin değil tam tersine en mükemmel semantik ve estetik düzeyde, bitmiş bir eser sunmayı amaçlamaktadır. Yahya Kemal, ölene kadar şiirleri üzerinde uğraşmış, onları bir kuyumcu titizliğiyle mısra mısra örmüş, kusursuz olabilmeleri için bazen yıllarca beklemiştir. Öyle ki, kitaplaştırmadığı bu şiirleri en sonunda başkaları şairin izni olmadan bastırmak yoluna gitmiş ve o, ancak bu sayede, arkadaşlarının da tavsiyesiyle bir kitap yayımlama fikrine ikna olmuştur. Bu kitabı görmeye ise ömrü vefa etmeyecektir.

Yahya Kemal bir yönüyle toplumsal bir yönüyle de bireysel bir şiirin peşindedir. Şiiri sadece birtakım kavramların, fikirlerin halka iletme amacı olarak görmeyerek içe dönük (“ezoterik”), bireysel; öte yandan okurun şiirde söylenenlere yabancı kalmamasını sağlamak ve ona bir şeyler aktarabilmek çabasıyla da toplumsaldır. Şair, Adile Ayda’ya verdiği röportajda “kolektivitinin lisanında şiir yazma”nın öneminden söz eder ve ancak bu şekilde kolektiviteye hitap edilebileceğini belirtir. Yahya Kemal’in şiirindeki bu dışrak (“egzoterik”) tavrı belki de onun Haşim’den ayıran en önemli unsurlardan biri olarak görebiliriz. Nitekim şiiri sırf bir haz nesnesi olarak telakki eden, “Ben bu Çin kâsesinde neden çay içiyorsam şiiri de onun için yazıyorum. Sırf bir lezzet meselesi” (Ünaydın, 2000: 263) diyen Ahmet Haşim’in karşısında birtakım temelli fikirlerin, ideallerin şiirini yazmaya çalışan, kısacası okura bir şeyler sunmanın gayretinde olan bir Yahya Kemal vardır. Tarih bilinci, Türklük, gaza, İslam ve iman gücü, estetiği vb.. Pek çok şiirde bunları okura aşılamaaya çalışan bir Yahya Kemal ile

karşılaşırsınız. Öyleyse Haşim'in daima nitelikli okuru (“örnek okur”, “örtük okur”, “arif okur”), Yahya Kemal'in ise hem “kolektif okur”u hem de “arif okur”u muhatap kabul eden bir şiir anlayışına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mehmet Âkif bölümünde değindiğimiz üzere, Şerif Aktaş, Mehmet Âkif'in orta seviyede tahsilli insanla yüksek seviyedeki insan arasında kalan geniş bir yelpazeye hitap ettiğini, bu geniş kitlenin Âkif'te kendisinden bazı unsurları bularak onunla aynileşebildiğini söylüyordu. Aktaş, buna karşılık Haşim ve Yahya Kemal'in okur algısının ise bu şairlerin “kendi zevk, anlayış ve kabulleri ile sınırlı” (2011: 190) olduğunu ileri sürer. Haşim de Yahya Kemal de geniş bir okur yelpazesinin peşinde olmadığı gibi, mevcut okurlarıyla da ortak bir samimiyet paydasında buluşmak amacı gütmeyiz. Bu şairler, okura gitmeyi değil okurun kendisini anlamasını ve bunun için gerekiyorsa çaba göstermesini istemektedir. Bu, ileriki yıllarda Tanpınar, Dıranas vb şairlerde daha da belirginlik kazanacak bir *modern-lirik* çizginin başlangıcı kabul edilebilir. Haşim, şiirini büyük ölçüde ses ve anlam arasında kurması ve “örnek okur”u tek muhatap kabul etmesiyle bu yaklaşımın dönemindeki en uç temsilini sergilemiş olur.

BÖLÜM IV: CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE OKUR ALGISI (1923-1940)

Bu bölümde öncelikle *modern-lirik* olarak nitelendirilebilecek bir şiire yönelen, başta Necip Fazıl olmak üzere ilk kuşak Cumhuriyet şairlerinin; ardından onlarla aynı tarihsel dönem içinde toplumcu-gerçekçi şiirin temelini atan Nâzım Hikmet'in ve otuzlu yılların sonları itibariyle şiirde geleneksel kalıpları bütün bütüne yıkma yolunu tutan Garip şairlerinin (Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat) okur algısı üzerinde durulacaktır.

Cumhuriyetin ilk senelerinde eser vermiş, hece ile yazmayı sürdüren ve ses, ahenk, lirizm gibi unsurlarla Türk şiirinin modernleşmesinde ağırlıklı bir role sahip olan şairler hecenin imkânlarını alabildiğine genişleterek yeni bir söyleyiş ve duyarlılığı yakalayabilmişlerdir. Necip Fazıl başta olmak üzere Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba ve dönemde yeni yetişen genç şairlerin yer aldığı bu kuşak, aynı zamanda cumhuriyet döneminin simbolist niteliği öne çıkan ilk kolektif şiir estetiğini oluşturmuşlardır.

Ağırlıklı olarak hece ölçüsüyle ve ilerleyen yıllarda ise serbest ölçüyle yazmış olan bu kuşağın şairlerinin özellikle şiirde imge ve dil konusunda Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in ortaya koyduğu bireysel-lirik çizgiyi daha da derinleştirerek sürdürdükleri görülmektedir. Dolayısıyla Cumhuriyet döneminin ilk yirmi yılından itibaren eser vermiş olan bu şairlerin, Türk şiirinin modernleşmesinde Birinci Hece kuşağındakilere nispetle çok daha kalıcı ve etkili bir rol oynadıkları söylenebilir.

Elbette ki, şiirdeki bu değişim ve modernleşmenin okur cephesindeki karşılığı da gecikmemiştir. Nitekim bu dönemde şiiri daha çok politik amaçlara hizmet etmek maksadıyla kullanan ve yalnızca dönemi için kısa süreli bir ilgi gören şairler bir tarafta tutulursa hem lirik hem de modern olma yolunda bir şiir anlayışının Türkiye'deki izler çevre tarafından kabul gördüğü rahatlıkla söylenebilir. Yahya Kemal'in halen yazmayı sürdürdüğü bu yıllarda onun "Beyaz Lisan" dediği sade ve konuşma diline dayalı bir İstanbul Türkçesini esas alan bu kuşak şairleri Fransız simbolistlerinin de ciddi tesiriyle yazmaya adım atmışlar ancak bu tesir öykünme boyutunda kalmayarak yeni ve orijinal bir şiiri ortaya çıkarmıştır.

Cumhuriyet dönemi elbette yalnızca İkinci Hece kuşağı şairlerini doğurmadı. Bu dönemde sosyalist fikirleriyle öne çıkan ve hem lirik hem propagandist şiirleriyle ciddi bir öneme sahip Nâzım Hikmet Ran, tek başına Türk şiirinin modernleşme çizgisini

belirleyen şairlerden biri olmayı başarmıştır. Nâzım'ın pek çok şiiri tıpkı Mehmet Âkif'te olduğu gibi “yığınlara” seslenen hitabet diline dayalıdır ve bu yönüyle de “saf şiir”den ayrılır. Anadolu'daki “küçük insan”ı kendine özgü zengin dünyasıyla şiire taşıyan Nâzım, ayrıca devrimci-romantik tutumuyla onu bir muhatap olarak da şiirde kendinden öncekilere nazaran daha görünür kılabilmiştir. Ancak onun ideal insanı, başka bir deyişle “kahraman okur”u, hitap ettiği yığınların içinde bulunabileceği gibi, zengin göndermelerle örülü, çok katmanlı şiirleri ile de “nitelikli okur”a yönelen bir tavır dikkati çekmektedir.

1940'lardan itibaren Türk şiirinde yeni ve şairanelik karşıtı alışılmadık bir tavırla meydana çıkan Garip hareketinin muhatap aldığı ve şiirde mevzu haline getirdiği “küçük insan” tipi, birçok yönüyle Nâzım'ın öncülüğüyle Türk şiirine girmiştir. Garip şairleri Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet, bu tipin bir izdüşümü olan ve bir yönüyle kendileriyle benzeşen “aylak okur”a yönelerek Nâzım Hikmet'in devrimci-romantik bir anlayışla idealize ettiği “kahraman okur” tipini de dönüşüme uğratmıştır.

Görülüyor ki, Türkiye'de 1920-1940 arası şiir ağırlıklı olarak lirik, hece ile yazılmış ve sembolist nitelikli, bireyci bir şiir örgüsüne sahiptir. Bunun yanı sıra, Nâzım Hikmet'in öncülüğünde bir sosyalist çizginin ve onun peşi sıra da Garip ile şairanelik karşıtı ve popülizme yaklaşan bir şiir damarının oluştuğu görülmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde her üç anlayışın doğurduğu okur perspektifini ele alacağız.

4.1. Sembolist-Lirik Duyuşlar ve “Lirik Okur”

Modern Türk şiirinin lirik bir çizgide derinleştiği İkinci Hece Kuşağı şairlerinde okurun rolünü incelerken bu şairlerin sanat anlayışında hem birbirlerine benzeyen hem de ayrılan taraflar olması sebebiyle bir güçlkle karşılmaktadır. Bu konuda Türk şiirinde esas örneğini henüz yeni yeni gördüğümüz poetik metinler bize yardımcı olabilecek gibi dursa da aralarında yalnızca Necip Fazıl'ın derli toplu bir poetikası olduğu, diğerlerinin ancak şiir üzerine deneme, mektup vb. mecralarda görüşlerini dile getirdiği ve bunların da zaman içinde çelişkiler taşıdığı gerçeği bizi sınırlandırmaktadır. İçlerinden sadece Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Ziya'ya Mektuplar* adıyla kitaplaştırılan mektuplarının sistemli olmasa da ciddi bir poetik metinler toplamı olduğunu ayrıca belirtmemiz gerekir.

Cumhuriyet'in bu ilk kuşağında, yukarıda da belirttiğimiz gibi, öncülüğünü Necip Fazıl'ın oluşturduğu lirik duyarlılığa yaslanan bir şairler grubundan söz etmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya

Osman Saba ve Ahmet Muhip Dıranas'ın oluşturduğu bu şair grubu temelde Ahmet Haşim'in lirik estetiğine uzanan ve en güçlü temsilini Necip Fazıl'da gözlemlediğimiz bir ortak estetikle yazmışlardır. Sembolizme dayalı Bergson'cu bir anlayışı ve ritim duygusunu eserlerinde hâkim kılmaya çalışan bu şairlerin birbirleriyle ilişkisi bir noktada toplanıp Necip Fazıl'a ve oradan da Haşim'e uzanan bir çizgide boy göstermektedir. Bu, Rezaizade Ekrem ve Abdülhak Hamit'le ilk nüvelerini gördüğümüz, Cenab ve Fikret'in bireysel-lirik yönelişiyle ivme kazanan ve nihayet Haşim-Yahya Kemal çizgisinde olgunluğa ulaşan bir lirik duyarlılıktır. Necip Fazıl ve çevresindekiler bu duyarlılığı ses, ritim, müphemiyet vb. unsurlarla geliştirerek *modern-lirik* eksenine doğru çekmeyi başarmış, dolayısıyla Türk şiirinin modernleşmesine kalıcı izler bırakabilmiş şairlerdir. Şimdi sırayla ve zaman zaman da birbirleri arasında geçişler yaparak bu gruptaki şairlerin okur algısını incelemeye çalışacağız.

Necip Fazıl Kısakürek (1903-1983)⁵⁶, gerek sanatı gerekse ideolojisiyle Cumhuriyet döneminin entelektüel hayatında derin izler bırakmış bir şairdir. Özellikle milliyetçi-muhafazakâr kesimde “Üstad” unvanıyla anılan Necip Fazıl'a Ahmet Kabaklı'nın yönetimindeki Türk Edebiyatı vakfı tarafından “Sultan'üş-Şuara” payesi verilmiştir. Hayatının önemli bir bölümünü laik rejime muhalif olarak geçiren ve bu sebeple hapis de yatan Necip Fazıl, uzun ve verimli bir sanat-düşünce hayatına sahip olmasının yanı sıra ilgi çekici kişiliği, insan ilişkileri ve sansasyonel cemiyet hayatıyla da her zaman gündemde kalmayı başarmıştır. Aksiyoner kişiliği, siyasi söylemleri tıpkı Nâzım Hikmet'te de gördüğümüz gibi zaman zaman sanatının önüne geçmişse de o ilk önce şair olarak tanınmış ve bugün de daha çok öyle bilinmektedir.

Edebiyat tarihlerinde genellikle İkinci hece kuşağı olarak anılan Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba vb. gibi şairlerin şiir anlayışlarının belirginleşmesinde Necip Fazıl'ın etkisi inkâr edilemez. O, Ahmet Haşim ile birlikte tüm bu kuşak şairlerinin öykündüğü bir isim olmuş, daha sonra her biri kendi orijinal şiirini kurduklarında dahi estetik ses ve duyarlılıklarında Necip Fazıl'ın kalıcı etkisi görünür olmuştur. Orhan Okay, Necip Fazıl'ın başlattığı ve kendi deyişiyle “çağın sanatkârlarını tesir altında bırakan, sirayet edici, ortak bir duygunun varlığı”nı (2003: 36) kabul eden eleştirmenlerden biridir. Okay, bu çıkışta, isim vermese de Nâzım Hikmet'in öncülüğünü üstlendiği “kaba bir materyalizme olan

⁵⁶ Necip Fazıl'ın doğum tarihiyle ilgili pek çok edebiyatçıda olduğu gibi çelişkiler vardır. Bazı edebiyat tarihlerinde 1904 olarak belirtilse de şairin doğum yılı aslında 1903'tür.

tepki”nin belirleyici olduğunu söyledikten sonra hareketin kaynaklarını yerli yerince tespit eder:

Form bakımından doğuda divan, tekke ve halk edebiyatının şiir geleneğinden gelen estetik ve fonetik unsurlar, muhteva olarak da tasavvufi, daha çok sırrı diyebileceğimiz motifler, hikmetli düşünceler; batıdan ise Ahmet Haşim’in çığırını açtığı sembolist ve empresyonist şiirin izleri, psikoloji alanına yeni ufuklar açmış olan Freud’un, sanat sistemlerine de tesir eden şuur altı ve libido teorileri, varlığa ve zaman kavramına yeni bir mana kazandıran Bergson felsefesi, hayatın ve insanın yeni bir yorumunu getiren egzistansiyalizm (2003: 36).

Okay’ın şair ismi vermeden yaptığı bu tespitin, sözü edilen kuşakta yer alan isimlerin hemen hepsini az veya çok tanımladığı fark edilecektir. Bu bakımdan Necip Fazıl’ı erken cumhuriyet döneminin lirik şairleri için bir mihver olarak kabul etmek yanlış sayılmaz.

İstanbul’da bir konakta doğan ve çocukluğunu da o konakta geçiren Necip Fazıl, erken yaşlardan itibaren etrafı gözlemleyerek sanatının malzemelerini devşirmeye başlamıştır. Bu konak dört kattan oluşan, geniş sofaları üzerinde büyüklü küçüklü odaları, gösterişli yemek ve misafir odaları, şatafatlı salonu, gizli dehlizleri ve dedesinin kitaplığı ile şairin ifadesiyle “her köşede her an akşam havasına sahip... müthiş girift bir yerdir” (2013: 10). Bu özellikleriyle konak hayatının şairin çocuk muhayyilesinde ileride şiirlerinde gözlemlenecek metafizik algının temellerinin atıldığı anlaşılmaktadır.

Konak ahalisi ve hizmetçilerinin yanı sıra gelip gidenin de son derece bol olduğu bu evde şairi cezp edecek birçok malzeme bulunmaktadır. Ancak asıl önemlisi, burada birlikte yaşadığı aile üyelerinin ona kazandırdığı şeyler olmalıdır. Gerçekte konak hayatı onu hem Batılı hem de geleneksel kültüre aşına kılmak yolunda mühim bir rol oynamıştır. Şairin kendisine henüz çocukken roman okuyan bir büyük annesi vardır. Büyük babası geniş bir kütüphaneye sahiptir ve divan şiirine meftundur. Hala ise Tevfik Fikret’in şiirlerini ezberden okuyabilecek kadar şiirle ilgilidir. Birlikte yaşadığı bu insanlar henüz lise öğrenimine adım atmadan onun sanat yaşantısını ciddi anlamda belirleyecek bir öneme sahiptir.

Ancak bu döneme dair asıl dikkat çekici nokta şudur ki, birçok şairde görülen, diğer insanlardan ayrı, farklı yaradılıştaki bir insan olduğu inancı onda çok küçük yaşlardan

itibaren gelişmeye başlamıştır. Şair, bu düşüncesini otobiyografik eseri *O ve Ben*'de açıkça dile getirir: “Marazi bir hassasiyet... Acıtan bir hayal kuvveti... Ve bu arada dehşetli bir korku... O yaşta bile anlıyorum ki, ben başka türlü, ayrı yaratılıştaki bir insanım, hissettiklerimle öbür insanların duydukları arasında müthiş bir fark...” (2013: 25). Görüldüğü gibi, Necip Fazıl yıllar sonra poetikasında dile getireceği şairliğin “üstün insan” olması düşüncesini çocukluktan itibaren zihnine yerleştirmiştir.

Necip Fazıl'ın sanat ve entelektüel hayatının şekillenmesinde lise ve üniversite dönemleri ve buralarda tanıştığı hoca ve arkadaşlarının rol oynadığı bilinmektedir. Henüz Bahriye mektebindeyken Ahmet Haşim'in öğrencisi olur. Genç yaşında şiire olan hâkimiyeti ile Ahmet Haşim'in ilgisini çekmiştir. Haşim'in Necip Fazıl'ın bir şiirini okuduktan sonra ona hitaben “Çocuk, bu sesi nereden buldun?” (Okay, 2003: 32) diyerek hayranlığını ifade ettiği edebiyat tarihlerinde çok sık zikredilir. Gerçekte Haşim'in Necip Fazıl'a yönelik bu övgüsü benzer şiir anlayışlarına sahip olmalarından ileri gelmektedir. Haşim, sesin ahenk ve musikisini, söz ritmini şiirin asli unsurları arasında görür ki Necip Fazıl'ın da sanatının en önemli dayanak noktaları bunlardır demek yanlış olmaz. Tanpınar'ın bir yazısında Necip Fazıl'ın “Geçen Dakikalarım” şiirini “ritmin zaferi” olarak gördüğünü beyan etmesi bu açıdan önemlidir. İleride bu konuya daha ayrıntılı değineceğiz.

1922 yılında İstanbul Darülfünun'un Felsefe bölümüne yazılan şairin buradaki tarih derslerine Yahya Kemal girmiştir. Ancak bu önemli şair, Necip Fazıl'da hem kişilik hem de poetik açıdan Ahmet Haşim kadar belirgin bir iz bırakmaz. Şair, Yahya Kemal'i daha çok bir türlü bitmeyen ve teneffüs ziline çalmasıyla öbür deste yeni baştan tekrar edilen abartılı tarih söylevleriyle hatırlamaktadır. Darülfünun'da Necip Fazıl'ın arkadaş çevresi Ahmet Kutsi Tecer ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Türk edebiyatının iki kayda değer şairinden oluşmaktadır. Böylelikle onun henüz gençliğinde güçlü bir şairler topluluğu ile dostluk kurduğu ve edebî alışverişe girdiği anlaşılmaktadır.

Necip Fazıl'ın kendisine şairlik unvanını kazandıran ilk ürünleri de bu tarihlerde kaleme alınmıştır. Bu şiirler dönemin hatırı sayılır öneme sahip süreli yayınlarından *Yeni Mecmua*'da yayımlanır. Necip Fazıl, o sıralarda şiir yazmayı sürdüren Beş Hececilerin yanı sıra Nâzım Hikmet ile de birlikte anılmakta ve şairlik şöhretini kazanmış bulunmaktadır. İstanbul'un edebî muhitlerinde Necip Fazıl'ın adı sıklıkla anılır hâle gelmiştir.

Necip Fazıl'ın hayatında önemli bir aşama 1924 yılında Sorbonne Üniversitesi Felsefe bölümüne kaydolması ile başlayan ve bir yıl süren Paris macerasıdır. Şair Paris'teki bir yıllık yaşantısında yurda döndükten sonra İstanbul'da sürdüreceği bohem hayatının ilk evresini tadar. Fikret Adil'in *Asmalumescit 74*'te takma adlarla fakat ayrıntılarıyla anlattığı bu dönem Necip Fazıl'ın sanat hayatını beslemiş olsa da şair tarafından daha sonra yok farz edilen bir dönemdir.

Necip Fazıl'ın bu yıllarında az çok adını duyurmuş bir şair olduğu bilinmektedir. Paris'te ve İstanbul'a döndüğü ilk senelerdeki şiirlerinde kendine özgü metafizik yönelimi ve alışılmadık sesiyle dikkat çeken şair, etkilenmiş olduğu Fransız sembolistleri gibi "saf şiir"e yönelim gösterir. Bu, ister istemez sanatı toplumdan uzaklaştıran, seçkin ve nitelikli okurun zevkine hitap eden soyut bir şiir anlayışını beraberinde getirecektir. Nitekim şair, o yıllarda kitleleri değil "hassas mizacının terennümlerini duyup hissedebilecek az sayıdaki okuru" ciddiye aldığını ve onlara yönelik yazdığını sonradan açıklamıştır. *O ve Ben*'de şöyle anlatır: "Fransızların fildişi kule dediği hodbinlik hisarına çekilip, meydan ve avam şairi olmaktan nefret duygusu ve ancak Çin Mandarenleri sayısında bir seçilmişler ve süzölmüşler, Havas zümresine hitap zevki... (2013: 65).

Paris ve İstanbul'daki düşkün yaşantısında sanatı tıpkı Baudelaire, Mallarme, Verlaine gibi kutsal ve halktan uzak bir uğraş olarak gören Necip Fazıl, bu satırlarda itiraf ettiği gibi, avamı değil seçkin okuru düşünerek yazmaktadır. Şairin bu eğilimi, birazdan göreceğimiz gibi, Şeyh Abdülhakim Arvasi ile tanışıp hayata ve sanata bakışının köklü bir değişime uğramaya başladığı 1934 yılına kadar, hatta ondan da birkaç yıl sonrasına değin sürecektir.

Kaldırımlar (1928), Necip Fazıl'ın söz konusu dönemindeki şiir anlayışını yansıtmamasının yanı sıra sahip olduğu metafizik ve lirik duyarlılıkla ona ömür boyu "Kaldırımlar şairi" unvanının verilmesine sebep olan en önemli eseridir. 1928 yılında aynı isimle yayımlanan kitaptaki bu şiir edebiyat âleminde büyük bir yankı uyandırmış ve artık Necip Fazıl Cumhuriyet'in ilk senelerindeki şiir ortamına herkesten fazla ağırlığını koyan isim hâline gelmiştir. Gerçekten de "avam"ın hoşuna gitse bile fazla anlayamayacağı, buna karşılık, şairin kendi ifadesiyle, "seçilmişler ve süzölmüşler [ile] Havas zümresine" hitap ettiği su götürmeyecek bu şiirler Tanzimat'ın ilk senelerinden beri sancısı çekilen ve bir türlü tam manasıyla ortaya konulamamış modern Türk şiirinin olgun birer örneği durumundadır.

Söz konusu modernlik şairin lirik söyleyişinde belirginleştiği gibi şiirde hitap edilen okur kesimiyle de yakından ilgilidir. Gerçekte, *Kaldırımlar* dönemiyle birlikte Türk şiirinin *şehirli* okura açıldığı görülür. Bu okur, Tanzimat'tan beri süre gelen modernleşme eğilimini bütün problemleriyle birlikte hisseden ve modernleşmenin getirdiği birey olma sancısını az çok yaşamakta olan insandır. Şairin bir birey olarak kendi ben'ini gerçekleştirmek arzusu şehirli entelektüelin de tıpkı şair gibi derinden hissetmeye başladığı bir bunalımdır. Kaldırımlar ile beraber Necip Fazıl, Türkiye'deki izler çevrenin bu yeni tanıştığı kavramı bütün boyutlarıyla gündeme taşır. Bu, “kriz entelektüel” diye anılan ve Batılı şairlerden mülhem bir tabirdir. Türk entelijansiyasında daha önce en somut örneğini Beşir Fuat'ta gördüğümüz bu olgu, yaşadığı toplumla, çevresiyle hatta kendi kendisiyle çelişen, uyumsuz, varlık âlemini sorgulayan entelektüelin bunalımını ifade eder. Bazen bu bunalım Beşir Fuat örneğinde olduğu gibi, kişiyi intihara bile sürükleyebilmektedir. Nitekim Necip Fazıl'ın da gençlik yıllarında birkaç kez intiharın eşiğinden döndüğü bilinmektedir.

Necip Fazıl'ın “kriz entelektüel”i eşyaya ve topluma intibak edemeyen ve sürekli çatışma hali içindeki bir benlik sorunudur ve modern şehir yaşantısıyla doğrudan bağlantılıdır: “Necip Fazıl'ın Türk şiirine de büyük bir maharetle soktuğu bu ‘ben’, modern psikolojinin konusu olmaya başlamış, yeni kentin yurttası bireye ait ben'dir. Şairin ‘ben’i, imajları bir varlık sancısının zaruri yansıması haline getirerek şiirini bir oyun olmaktan kurtarır” (Ayçıl, 2015: 141). *Kaldırımlar*, işte böyle bir hissiyatın Türk şiirindeki en derinlikli denebilecek numunelerini içermektedir. Hasan Çebi, Necip Fazıl'ın kaynağını cemiyete, eşyaya, tabiata, çevreye ve hayata tetabuk edememekte bulan ferdi hislerini “Kaldırımlar”da dile getirdiğini söyler. Ona göre, “Bu şiir, cemiyete uyum sağlayamayan üzgün bir münevverin haykırışıdır” (1987: 144).

Cemiyete uyum sağlayamamak şairin mizacıyla olduğu kadar toplumsal yaşantıdaki değişimle de yakından alakalıdır. Bu açıdan bakıldığında, on dokuzuncu yüzyıl Paris'inde Baudelaire'in cemiyet içinde yaşadığı sıkıntı ve uyumsuzluğun benzeri bu şairden etkilendiğini bildiğimiz Necip Fazıl'da da gözlemlenebilir. Bu “Baudelaire'yen” duyuş, Fransa'da bir süre kalmış, Baudelaire'in, Verlaine'in yaşadığı muhitte soluk alıp vermiş şairin tıpkı onlar gibi modernite karşısında takındığı tavrı işaret etmektedir. Modern şehrin içinde yalnızlığı yaşayan şairin Baudelaire'den farkı metafizik ve mistik

bir duyarlılığı da yedeğinde taşımasıdır.⁵⁷ Necip Fazıl'ın 1939'da yayımladığı "Senfonia" ise bir kriz entelektüel'in bütün çıkmazlarıyla seslendirildiği şiirler arasında başta gelenlerden biridir.

Kaldırımlar'ı da içine alacak şekilde, bu evre (1930'lar) Necip Fazıl'ın hem çokça tanındığı hem de sanatını iyice olgunlaştırdığı evredir, diyebiliriz. O, artık genç şair olarak anılmaktan çıkmış, yeteneğini ispatlamış olgun bir şair kimliğiyle edebî kamuoyunda boy göstermektedir. Okur ise şair tarafından da katiyetle belirtildiği gibi, havas zümresinin içinde aranan "nitelikli okur"dur. Nitekim şairin derinden hissettiği söz konusu benlik azabının okurda bir karşılık bulabilmesi için okurun da tıpkı şairinkine benzer sancıları yaşamış veya yaşamakta olması gerekir. Bu yüzden, şehirli olmayan, modernleşmenin toplumsal ve bireysel plandaki tecrübelerine sahip olmayan okur bu şiirlerin muhatabı olamayacaktır.

Necip Fazıl'ın seçkin okur perspektifi, bu yıllarda şairin şiirlerinde olduğu kadar poetik yazılarında da kendini gösterir. 1933'te yayımladığı *Birkaç Hikâye, Birkaç Tahlil* adlı kitabında yer alan "Kop Dağında Bir Dükkân" başlıklı yazı bu bakış açısını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Kitabın en sonuna koyduğu bu yazıda Necip Fazıl, Anadolu'nun kimse tarafından rağbet edilmeyen, ıssız bir zirvesinde, Kop Dağı'nda bir dükkân açarak burada "en mükemmel, en şık kadınlara mahsus ipekli çoraplar" (1933: 93) satmak istediğinden söz eder. Necip Fazıl, devamında sanatçıların tümüne "ey sanatkâr" nidasıyla seslendikten sonra poetik ilkelerini şöyle ifade eder:

Dudağa göre lezzet değil, lezzete göre dudak... Kumaşını ilk rastladığın müşterinin şartlarına göre ördüğün ve onu oturduğun dağın karmakarışık yollarına tırmanmak zahmetinden kurtardığın zaman, Heykeltraşsan nalbanttan, ressamdan badanacıdan, şairsen "eskiler alayımca"dan farkın kalmayacaktır (1933: 93).

Şair bu sözleriyle kitlesel zevki temsil eden okura göre yazmaktansa kimsenin okumayacağını bile bile kendi istediği gibi, yüksek zevk sahibi muhatabına göre, isterse o muhatap hiç gelmesin, yazmayı tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Sanatın izler çevre ile ilişkisinin piyasa mantığından farkını da vurguladığı bu satırlarla o hem geniş yığınlarla kendisi arasında bir sınır çizgisi çekmekte hem de kendi ideal okurunu bulma

⁵⁷ Necip Fazıl'daki Baudelaire etkilerinin ayrıntılı ve karşılaştırmalı örneklerle incelendiği bir çalışma için bkz. Ali İhsan Kolcu, *Albatros'un Gölgesi. Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

umudunu her ne olursa olsun diri tuttuğunu da göstermektedir. Şairin birazdan ele alacağımız poetikasında bu görüşlerini kısmen revize ederek okur perspektifini genişletmiş olduğunu da söylememiz gerekir.

Birkaç Hikâye, Birkaç Tahlil kitabındaki bir başka yazısında da okur meselesini sorgulayan şair, edebiyat okuru için “Kari, sanatkârın duvardaki gölgesinden başka nedir ki?” (Aktaran: Dıranas, 1994: 485) diye sorar. Bu, Necip Fazıl’ın gerek şiir gerekse diğer türler olsun, karşısında kendisi gibi ya da kendisinin bir yansıması olan bir okur tahayyül ettiğinin işareti olarak düşünülebilir. 1934 yılındaki o büyük değişimden sonra Necip Fazıl’ın kendisini yalnız şair değil fakat sanatın hemen her dalında eser verebilen ve bunu da topluma yön vermek üzere yapan bir sanatçı olarak dizayn ettiği göz önünde bulundurulursa bu tanım çelişkili gibi gelebilir. Çünkü kitleye dönük ve onu değiştirme amaçlı yazan bir sanatçının okuru kendi gölgesinden ibaret görmek yerine kendisiyle aynı ideale veya davaya katılmaya hazırlanacak, politik yönü kuvvetli bir “öğrenci okur” olarak tasarlaması daha akla yatkındır. Ancak bu yazının 1933 tarihinde yayımlanmış olduğu hesaba katıldığında çelişki ortadan kalkacaktır çünkü bu yıllarda Necip Fazıl, sanatı özerk bir uğraş, yalnızca şairin kendisi gibi nitelikli, şair sezgileri olan kimselere başka bir deyişle “örnek okur” a hitaben yazılan bir eser olarak kabul etmektedir. Bu duruma göre okur, şairin kendisi değilse de ona tıpatıp uyan ama neticede onun gölgesi yani yansıması olmaktan kurtulamayan kişidir.

Sanatının bu ilk döneminde Necip Fazıl’ın şehirli, entelektüel düzeyi yüksek bir zümreye, tek kelimeyle “nitelikli okur” a hitap ettiği anlaşılmaktadır. Peki, şair, ilerleyen yıllarda da aynı tipte bir okura mı seslenmiştir? 1920’lerdeki ve 1930’lardaki şiirleri ile daha sonraki tarihlerde yayımladığı şiirler arasında okura bakış konusunda bir farklılıktan söz edilebilir mi? Bunu cevaplayabilmek için Necip Fazıl’ın şiirindeki değişime yakından bakmak ve elbette poetikasını da dikkatle incelemek gerekmektedir. Burada öncelikle şiir anlayışındaki değişimden hareket edecek ardından da poetikasını ele alarak şairin okur perspektifini tespit etmeye çalışacağız.

Necip Fazıl, çeşitli yazı ve röportajlarında kendi şiirini “O’ndan Önce”, “O’nunla Beraber” ve “O’ndan Sonra” olmak üzere üçe ayırır. Buradaki “o”, yukarıda bahsettiğimiz gibi, Şeyh Abdülhakim Arvasi’dir. Bu ayrıma göre, Necip Fazıl için asıl önemli olan dönem “O’nunla Beraber” ve “O’ndan Sonra” ki dönemlerdir çünkü bu ikisinde şair, kendi ifadesiyle sanatın asıl manasını idrak etmiş ve artık “dava adamı” kimliğini şiirde ortaya koyabilmek için harekete geçmiştir. Bir şiirinde *Ver cüceye onun*

olsun şairlik / Şimdi gözüm büyük sanatkarlıkta (2009: 20) diyen şair, yine aynı yıllarda yazdığı bir başka şiirinde de *Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış / Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış* (2009: 39)⁵⁸ diyerek sanat telakkisindeki farklılığı eserinde de okura duyurur.

Hilmi Yavuz, Necip Fazıl'ın ayrımından yola çıkarak onun şiirinde söylem olarak üç farklı dönemden söz eder. Bunlar sırayla lirik, elequence ve retorik söylemdir. Lirizmin 1934'e kadar yani Necip Fazıl'ın kendisine mürşit olan Şeyh Abdülhakim Arvasi ile tanıştığı döneme kadar etkili olduğunu söyleyen Yavuz, bu tarihten sonra "elequence" yani hamasi bir söylemin baskın karakter haline geldiği görüşündedir. Aşağı yukarı on yıl süren bu dönemin ardından da ölümüne kadar geçen süre boyunca onda retorik bir söylem hâkim olmuştur Yavuz'a göre.⁵⁹ Bu şema, bizlere Necip Fazıl'ın şiirindeki dönüşümleri kavrayabilmek açısından önemli ipuçları sunar. Bununla birlikte Yavuz'un sözünü etitği dönemler arasında bir geçişkenliğin de olduğunu, söz gelimi "elequence" dediği dönemde "lirik" veya "retorik" dediği dönemde de "hamasi şiirlerinin mevcudiyetini göz ardı etmemek gerekir.

Kaba hatlarıyla sözü edilen ayrım dikkate alınarak bakıldığında görülmesi gereken en önemli şey, Necip Fazıl'ın 1934'e kadarki şiirlerinde dava adamı kimliğinden hayli uzak, lirik bir söyleyişe sahip olduğudur. Öte yandan, onun ilk dönem şiirleri henüz dindar bir etkiden söz edilmese de metafizik ve mistik bir lirik karakter taşımaktadır. Bu yıllardaki mistisizmin genellikle dinî bir duyarlılıktan uzak, herhangi bir derinliği haiz olmayan bir mistisizm hüviyeti taşıdığını da eklemek gerekir. Tasavvufla tanışmasından sonra bu, dinî bir mistisizme evrilecektir.

Böylece metafizik algının yanı sıra içli, duyarlı bir söyleyiş, belirgin bir müphemiyetle birleşerek *onda modern-lirik*'e doğru giden bir yol oluşturur. "Otel Odaları"nda, "Kaldırımlar"da vb. bu durumu bariz bir şekilde görebiliriz. Şair, bu şiirlerde sanki bir muhatabı yokmuş gibi, kendi kendine konuşmakta, okuyucuyu ise ancak bu ürperti yaratacak sesi kavrayabileceği kadar eserine dâhil etmektedir. Hiç şüphesiz ki, bu Baudelaire'e kadar uzanan ve Hugo Friedrich'in *modern-lirik* dediği güçlü bir şiir damarıdır. Necip Fazıl, bu dönem şiirlerinde anlamı sesle harmanlayarak okura sunar ve çağrışımı, kısmen de muğlâklığı öne alır. Hatırlanacak olursa, Hugo Friedrich,

⁵⁸ Burada alıntıladığımız her iki şiir de aynı yıl (1939) kaleme alınmıştır.

⁵⁹ Yavuz'un söz konusu tasnifi Necip Fazıl üzerine çeşitli yazılarında yer aldığı gibi Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'ndeki yüksek lisans derslerinde daha ayrıntılı şekilde ele alındığı için alıntılarda genellikle bu notlardan yararlanılmıştır.

modernliğin bir muğlâklık biçimi olduğunu iddia ediyor ve bu muğlâklığın modern şiirin en eski, en köklü biçimi olduğunu ileri sürüyordu.

Birinci bölümde, Jonathan Culler ve Northrop Frye’ı izleyerek söylediğimiz gibi, lirik şiirin (burada *modern lirik* şiiri kastediyoruz) en önemli ayırıcı unsurlarından biri, şairin okura bir anlamda sırtını dönmesi ve görünürde bir muhatap olsa bile bunun canlı veya cansız varlıklardan oluşan *sözde* bir muhataptan başka bir şey olmamasıdır. Edebiyat terminolojisinde “söz yöneltme” olarak da geçen bu durum, şairin “gerçek bir dinleyici olmayan bir şeye hitap etme”si (Culler, 2007: 111) olarak bilinir. Neticede, lirik şair aslında kendi kendisine söyleşmekte, duygularını dile getirmek için de imgeyi bir paravan olarak kullanmaktadır. Necip Fazıl’da bu durumun çok bariz örneklerini görebilmek mümkündür. Örneğin “Yollar ve Gökler”de şair, *Yollar, beni vardırın / Gökler, tutup kaldırın* (2009: 343) şeklinde seslenir. En bilinen şiirlerinden “Senfonia”daki şu dörtlük de örnek olarak gösterilebilir:

*Lügat, bir isim ver bana halimden;
Herkesin bildiği dilden bir isim!
Eski esvaplarım, tutun elimden;
Aynalar, söyleyin bana, ben kimim? (2009: 19)*

Necip Fazıl’ın şiirinde bu tip örneklerin yanı sıra daha önce Fikret’in şiirinde gözlemlediğimiz, “eşyayı kendisine acındırma” duygusunun benzerine rastlanmaktadır. Ancak buradaki durum daha çok “einfühlung” (“empati”) duygusu ile ortaya çıkan bir dışavuruma dönük olup, eşya üzerinden kendini anlatma olarak düşünölmeye uygundur. “Otel Odaları” şiirinde geçen *Bir merhamettir yanan, daracık odaların, / İslî lambalarında, isli lambalarında* (2009: 161) mısralarında böyle bir durum söz konusudur. Eşyanın bir ruhu varmış izlenimin oluşturulduğu bu mısralarda aslında eşyayla kurulan bir “empati” dolayımında şairin kendi duyumsadığı merhamete vurgu yapılmaktadır. “Kaldırımlar” şiirinde “serseri kaldırımlar” ile şairin ruhu arasındaki “özdeşleyim” (“empati”) de fark edilecektir. Bütün bunlar Necip Fazıl’ın şiirindeki lirik öznenin eşyayla sıkı bir münasebet içinde bulunduğunu ve şairin kimi zaman kendi duygularını “einfühlung” teriminin karşıladığı anlamla söylersek, eşya üzerinden okura yansıttığını göstermektedir. Bu, aynı zamanda Eliot’ın kavramsallaştırdığı “nesnel bağlaşıım”a da uygun düşen bir söylem çeşididir.

1934’ten sonra yani Şeyh Abdülhakim Arvasi ile tanıştıktan sonra ise ondaki metafizik-mistik eğilim hızlı bir biçimde İslam mistisizmine kayar ve giderek lirik edanın yerini

hamaset ve söylev diline bıraktığı bir şiir haline gelir. Orhan Okay, Necip Fazıl'ın Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra yazdığı ilk mistik karakterli şiirin, içinde “Yollar ki Allah’a çıkar, bendedir” mısraının bulunduğu “Bendedir” şiiri olduğunu söyler (2003: 55). Bundan sonra artık dindar bir Müslüman şairin imanını, Allah ve peygamber aşkını terennüm eden mısraların sayısında belirgin bir artış gözlemlenir. 1932’de, yani Abdülhakim Arvasi ile tanışmadan önce yayımladığı son kitapla 1955 yılında çıkan *Sonsuzluk Kervanı* kitabı arasında geçen uzun dönemde şair pek çok şiir yazmıştır ve bunlar onun artık değişen sanat anlayışının ürünleridir. Bunlar içinde tam olarak 1934 yılında yazdığı şu şiir ayrı bir önem taşır:

Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum

Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum (2009: 35)

Şairin hem hayatındaki hem de sanatındaki kırılma noktasını çok iyi ifade eden bu şiirin yanı sıra 1939’da yazmış olduğu şu mısralar da onun, birazdan poetikasında göreceğimiz, şiiri kutsal bir davaya adanmış düşüncesinin çarpıcı tezahürlerini içermektedir:

Anladım işi sanat Allah’ı aramakmış

Hakikat buymuş, gerisi yalnız çelik çomakmış (2009: 39)

Bu arayış şairin hem kendi içinde gerçekleşmekte hem de toplumda uyandırılmaya çalışılmaktadır. Şiirinde Allah’ı arayan şair, bir yandan da kitlelere yön veren bir aksiyon adamı, hatta bir mücahit kimliği içinden okura seslenmektedir. 1938’de İstiklal Marşı’nın yerine ikame edilmesi niyetiyle yazılan Büyük Doğu marşı başta olmak üzere *Çile*’nin “Dava ve Cemiyet” başlıklı bölümünde yer alan şiirlerin hemen hepsi bu türdedir. “Sakarya Türküsü”nde ümmete “Ayağa kalk!” (2009: 400) diyerek bir silkinme ve uyanış ikazında bulunur. “Destan”da, gidişatından memnun olmadığı topluma “Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!” (2009: 406) diye haykırır. Bunlar gibi çok sayıda örnek göstermektedir ki Necip Fazıl’da artık şiir ile düşünce iç içedir ve “Biri olmadan diğerini anlamak kabil değildir” (Miyasoğlu, 1985: 45). Şiirsel söylem ise ister istemez geri planda kalmaktadır. Hilmi Yavuz’un deyişiyle artık ağırlıklı olarak bir “düşünce şiiri”dir bu:

Düşünce şiiri, evet, çünkü lirizm veya ‘şiirsellik’ (‘poétique’) değil, ‘belâgat’ tir (‘éloquence’) öne çıkan ve şiir, büyük kavramlarla yazılmaya başladığı için bir ‘düzyazısal güzellik’ (‘beauté prosaïque’) kazanır; -

‘şiiirsel’ bir güzellik değil! Necip Fazıl, artık ‘saf Şiir’ yazmamaktadır  nk ! (2005: 207)

Hilmi Yavuz’un tespitinden yola çıkararak Şunu rahatlıkla söylemek mümkündür: Necip Fazıl 1930’lar ve en çok da 1940’lı yıllardan itibaren yazdığı Şiirlerle, meŐur olduğu ilk dönem Şiirlerindeki lirizmi büsbütün değilse bile büyük  l de yitirmiş ve çok eleştirdiği, Tanzimat’ın politik Şairlerinden Namık Kemal’le, Şiirin araçsallaşması bakımından benzer bir noktaya gelmiştir.

Necip Fazıl’ın Şiirindeki bu değişim, ister istemez hitap ettiği okurda da karşılığını bulacaktır. Okur, artık gençlik yıllarında olduğu gibi, Şairin sırtını döndüğü, karanlık, gizemli görüntülerin arasından Şiirdeki manayı seçmesi beklenen “nitelikli” ve “ rt k okur” olmaktan ister istemez çıkmış, bir davaya inanması ve o dava uğrunda harekete geçmesi beklenen, kitlelere yayılmış bir “politik okur” olmuştur. Dava, bireysel duyuların önüne geçince, bu bölümde birazdan Nâzım Hikmet’te de göreceğimiz gibi, hedef kitle kendisine bir idealin, bir programın yükleneceği kimseler halini almıştır.

Şurası kesin ki, Şairin eserindeki söylem biçimi ve kelime tasarrufu kime hitap ettiği ile doğrudan ilintilidir. Bu sebeple, Necip Fazıl’ın dava Şiirlerinde kullandığı dil üzerinde biraz durmamız gerekmektedir. Necip Fazıl’ın Şiirlerindeki kelimelerin tasnifinden yola çıkararak yapılan bazı dilbilimsel çalışmalar bulunmaktadır. Bunların içinde konumuz açısından Hilmi Uçan ve Hilmi Yavuz’un yazıları dikkate değerdir. Hilmi Uçan, Necip Fazıl’ın Şiirinde dilin “ ağrı işlevi”nin ön plana çıktığını kaydeder. Bunda amaç okuyucuyu harekete geçirmektir: “Olumlu, olumsuz emir kipi kullanan, sorular soran bir mesaj dili vardır. [...] ‘Durun!’ der, seccadesine bile ‘ p beni alnımdan’ der, ‘Nerede kardeŐlerin?’ der; kim, ne vb. sorular sorar. Okuyucuyu düŐündürür, düşünmeye çağırır” (2018: 148). “Sakarya türküsü” bu saptamaya en uygun Şiirlerden biridir. Aynı Şiir, Necip Fazıl’ın lirik dönemindeki tersine, artık muhatap olarak kitleye dönük bir anlayışla yazdığını da gösteren eserlerdendir.

Hilmi Yavuz da Necip Fazıl’ın Şiirindeki fiillerin emir kipiyle çekimlenmiŐ olanların çokluğuna vurgu yapar. Ona göre emir ve nehiyeler dini söyleme, buyruk ve yasaklar ise askerî söyleme gönderme yapmaktadır. Peki, bu durum okur açısından ne ifade etmektedir? Yavuz, bu tür bir söylemin baskın olmasını onun Şiirinin Müslüman Türk okuruna yakın gelmesi ve milliyetçi muhafazakâr izler çevrede  ne çıkmasıyla ilişkilendirir. Başka türlü söylersek, Necip Fazıl, Şiirlerinde kullandığı emir kipleriyle

aslında hedeflediği Müslüman Türk ve milliyetçi bir okur tipine, Ziya Gökalp veya Ömer Seyfettin'inkinden dindarlık boyutuyla ayrılan bir “millî okur”a seslenmeyi istemiş ve bunu başarmıştır.

Necip Fazıl'ın şiir dilinde İstanbul Türkçesinin saflığı ve bir konuşma dili dikkati çeken unsurlardandır. Buna rağmen, bu dil yine de herkes tarafından kolayca anlaşılabilir nitelikte değildir. Hasan Çebi, bu gerçeğe dikkat çekmektedir:

Şairin dili biçim yönünden konuşulan Türkçe ile bir farklılık göstermez. Yani sade ve tabii dili, yaşayan Türkçeyi kullanır. Ancak muhteva itibariyle durum aynı değildir. Onun şiirlerini anlamak için mutlaka belli bir kültür seviyesine; bu arada felsefi, dini, tasavvufî konulara ve belli başlı sanat çığırına aşina olmak, Türk dilinin inceliklerini az çok bilmek lazımdır (1987: 153).

Şiirin dili kolay gibi görünse de aslında okurdan belli bir birikim isteyen kelime örgüsüne sahip olduğundan “kolektif okur”un algılayışına her zaman uygun olduğu söylenemez. Kaldı ki, Necip Fazıl sözü doğrudan değil dolaylı yollardan ifade etmeyi seven ve mecazlara çok sık başvuran bir şair olduğu için, şiiri, okurun kelime düzeyinde tanıdığı ama bir araya geldiğinde anlamlandırabilmesi için epey mesai harcaması gereken bir yapı arz eder. Bu nedenle, “ampirik okur” onun şiirine tam manasıyla nüfuz edemeyecek, bu iş yine “nitelikli okur”a düşecektir.

Necip Fazıl'ın şiirinde zengin anlatım teknikleri de dikkati çeker. Söz gelimi, zaman zaman kullandığı “poetik persona” ve “muhatap persona” aynı şiirin içinde bile değişkenlik gösterir. “Aynalar Yolumu Kesti”de bunu görebiliyoruz. Bu şiirde anlatıcı önce aynalara seslenir: *Aynalar bakmayın yüzüme dik dik / İşte yakalandık, kelepçelendik!* (2009: 271) Ardından “muhatap persona” değişir: *Ey dipsiz berraklık, ulvi mahkeme! Acı, hapsettiğin sefil gölgeme!* Bundan sonra birkaç mısra boyunca kendi kendine konuşan şiirsel özne, en sonunda kimliği tam olarak bilinmeyen bir topluluğa seslenir:

*Çıkamam, aynalar, aynalar zindan
Bakamam, aynada, aynada vicdan
Beni beklemeyin, o bir hevesti;
Gelemem, aynalar yolumu kesti* (2009: 271)

Şiirin de bir kurgu olduğunu açıkça gösteren bu dizelerde şiirsel özne, seslendiği kişi veya varlıkları değiştirerek okurun dikkatini de uyanık tutmaktadır. Böylece statik (dural) değil hareketli bir yapı ortaya çıkmaktadır.

Necip Fazıl'ın lirik şiirlerinde dikkati çeken bir başka okur tipi ise “anne okur”dur. Daha önce Haşim’de karşımıza çıkan ve ileride Tanpınar’da da göreceğimiz bu okura, özellikle ince duyarlılık sahibi kadınların ruhunu okşayan, kadınlığı annelik mertebesinde kutsal gören bir söylemle yönelinir. “Anneme Mektup”, “Gurbet” ve “Anneciğim” gibi şiirlerinde bunun örneklerini görürüz:

*Ak saçlı başını alıp eline
Kara hülyalara dal anneciğim!
O titrek kalbini bahtın yeline
Bir ince tüy gibi sal anneciğim*

*Sanma bir gün geçer bu karanlıklar
Gecenin ardında yine gece var
Çocuklar hıçkırır, anneler ağlar
Yaşlı gözlerinle kal anneciğim (2009: 322)*

Bu mısralarda anneye doğrudan hitap edilirken onun diğer insanlardan ayrılan vasfı da gözler önüne serilir. Böylece anne imgesi ile kutsal kadın imgesinin iç içe geçtiğini söylemek mümkündür.

Şairin tasavvur ettiği okur tiplerinin farklılaşmasına bir örnek olarak, kadınlara erkek içgüdüleriyle ve korkusuz bir âşık kimliğiyle seslendiği şiirleri zikretmek gerekir. Bunlarda “Dişil okur” diyebileceğimiz bir muhataba yönelik kimi zaman arzu dolu bir dil de kullanılmaktadır. “Bekleyen” şiirinde bunu görebiliriz:

*Sen, kaçan ürkek ceylânsın dağda,
Ben, peşine düşmüş bir canavarım!
İstersen dünyayı çağır imdada;
Sen varsın dünyada, bir de ben varım!*

*Seni korkutacak geçtiğin yollar,
Arkandan gelecek hep ayak sesim.
Sarıp vücudunu belirsiz kollar,
Enseni yakacak ateş nefesim. (2009: 199)*

Şairin *Çile*'ye dâhil etmediği eski tarihli gençlik dönemi şiirlerinde bu sınıfa giren hatta cinselliğin erotik bir söyleme kaydı mısralara da rastlanmaktadır.

Öte yandan, ondaki güçlü erkek sesi yalnız kadınlara değil farklı kategorilerdeki okurlara yönelik olarak da gözlemlemekteyiz. Örneğin “Zindan’dan Mehmed’e Mektup”ta karşılaştığımız, yüksek sesle hitap edilen bir “eylemci okur” tipidir:

*Ana rahmi zâhir, şu bizim koğuş;
Karanlığında nur, yeniden doğuş...
Sesler duymaktayım: Davran ve boğuş!
Sen bir devsin, yükü ağırdır devin!
Kalk ayağa, dimdik doğrul ve sevin!
Mehmed'im, sevinin, başlar yüksekte!
Ölsek de sevinin, eve dönsek de!
Sanma bu tekerlek kalır tümsekte!
Yarın, elbet bizim, elbet bizimdir!
Gün doğmuş, gün batmış, ebed bizimdir! (2009: 422)*

Bu şiirde muhatap olarak zaman zaman oğluna zaman zaman da kendisine seslenen anlatıcı, kahramanlık duygularıyla dolu olarak, içinde bulunulan zor duruma bir kutsiyet atfediyor ve destansı bir dille yine kendine ve diğer muhataplarına cesaret ve moral aşıyor. Emir kipiyle kurulan cümleler “eylemci okur”un harekete geçmesi için yapılan bir çağrı işlevi görür ki yukarıda onun bu “çağrı işlevi”ni sıkça kullandığını başka örneklerle dile getirmiştik.

Buraya kadar Necip Fazıl’ın okur algısını şiirlerinden yola çıkarak incelemeye çalıştık. Ancak onun Türk edebiyatında örneği daha önce görülmemiş bir düzen ve bütünlükte kaleme aldığı bir de poetikası bulunmaktadır. Necip Fazıl’ın poetikası⁶⁰ bize teorik planda onun okur algısı hakkında çok ciddi ipuçları sunmaktadır. Bu sebeple, bu metinde öne çıkan şiir-şair-okur kavramlarıyla ilgili görüşlere göz atmakta yarar görüyoruz.

Necip Fazıl, ilk olarak Büyük Doğu’nun 1946 yılındaki sayılarında parça parça yayımladığı şiir üzerine düşüncelerini daha sonra poetika adıyla *Çile* kitabında yayımlamıştır. Bugüne dek farklı eleştirmenler tarafından birçok kez ele alınan bu metin

⁶⁰ Necip Fazıl, poetikasını 1946 yılından itibaren *Büyük Doğu* dergisinde yayımlamaya başlamış, daha sonra ise *Çile* adı altında topladığı bütün şiirlerini kapsayan kitabına dâhil etmiştir.

şairin şiire bakışını yansıttığı kadar nasıl bir okur tasavvurunda bulunduğu konusunda da bize ciddi veriler sunmaktadır.

Poetikasına “Arı bal yapar fakat balı izah edemez” (2009: 471) cümlesiyle başlayan şair, insanın cemat, nebat ve hayvandan farklı olarak ne yaptığıının şuurunda bir yaratık olduğunu vurgular ve asıl önemlisi, şairi bunların hepsinden farklı bir noktada konular. Buna göre, “Şair, ilahi idrak emanetinin insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık...” (agy. 471) tır. Poetikanın hemen başında şairin seçkin ve “insanüstü” olduğunu söyleyen Necip Fazıl, ilerleyen satırlarda bu düşüncesini sürdürür. Hatta “Allah’ın sır hazinesi Arş’ın altındadır ve anahtarları şairlerin diline verilmiştir” şeklindeki hadis-i kutsiye dayanarak şairleri Allah’ın sırlarından haberdar eden ya da eski çağlarda olduğu gibi kâhinlikle özdeşleştiren bir mertebede değerlendirir. Bir başka bölümde ise şairi “ne yaptığıının yanı sıra, niçin ve nasıl yaptığıının ilmine muhtaç ve üstün marifetinin sırrına müştak, bir tılsım ustası” (agy. 472) olarak nitelendiren Necip Fazıl’ın şairi insanlardan üstün bir konumda değerlendirmekle beraber onun yaptığı işin bilincinde olması gerektiğini de sık sık vurguladığı görülmektedir.

Necip Fazıl’a göre, “Şiir, mutlak hakikati arama işi”dir ve “mutlak hakikat Allah’tır” (473). Peki, şair mutlak hakikati nasıl, hangi yoldan arayacaktır? Bu sorunun cevabı şöyle verilir: “Şiir, Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işidir” (473). Böylece işin içine sırrılık ve güzellik gibi şiirin hatta sanatın en kadim denebilecek unsurlarından ikisi girer. Şaire göre şiirde güzellik ve sırrılık olmazsa olmazdır. Nitekim bunların olmadığı yerde, şairin deyişiyle “kaba fayda” ve “kuru akıl” hâkim olacaktır ki, orada şiirden söz etmek mümkün olmaz.

Sırrılık ve Remzilik poetikada en çok bahsi geçen kavramlardandır. Ona göre, şair, remzî ve sırrî olmalıdır. Buradan, şairin okuruna bazı şeyleri açık seçik söylememesi gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim hemen takip eden satırlarda Necip Fazıl, şiirsel söylemi şifrelerle ilişkilendirir: “O kelimelerin tarzı ki, kasaların şifreleri gibi, bir şey bildirmekten ziyade, bir şeyi saklamaya memurdur” (476). Bir şeyin şifreye sahip olması onun ancak söz konusu şifreyi bilenler tarafından anlaşılması gerektiğini gösterir. Şifreyi bilenler ise sınırlı sayıda. Dolayısıyla Necip Fazıl’ın şifre benzetmesi üzerinden aslında şiirin mahdut bir çevreye yönelik yazıldığını ve onu herkesin anlayamayacağını söylemektedir.

Burada hemen tasavvuftaki sırrîlik akla gelecektir. Birinci bölümde ele aldığımız gibi, tasavvufî şiirde sadece “hâl ehli”nin anlayabileceği birtakım örtük ifadeler kullanılmaktaydı. Bunların muhatabı ise kitleler değil ancak bilgi ve sezgisiyle “arif okur” sınıfına giren kimselerdi. Necip Fazıl da şiirde herkesin anlaması mümkün olmayacak şifreler kullanarak tasavvufî şiirin muhatabı olan “arif okur”u dikkate almış olmaktadır.

Öte yandan, Orhan Okay ise şiirin gayesini bir şey bildirmekten ziyade bir şeyi saklamak olarak tarif etmesi sebebiyle onu sembolistlere yaklaştırır. Burada tıpkı Haşim’de olduğu gibi, mananın ikinci plana atılarak okurun anlayışına bırakılması ve “şiirin anlaşılmasını” söz konusudur ki bu bakış, Okay’a göre Türk şiiri için yeni bir poetik değerdir. Çalışmamızda bu anlayışın ilk belirtilerini Haşim’den önce Hamit ve Cenab’da da görmüştük. Necip Fazıl da “saf şiir”e olan yakınlığı sebebiyle onlardan etkilenmiş benzetmektedir. Fakat onun okura tanıdığı serbestlik ne Haşim kadar fazla ne de onunla aynı amaca matuftur. Haşim’in müphemiyeti, Hilmi Yavuz’un deyişiyle bir “aşkınlık” içermez, “görünen”in ötesindeki “görünmeyen”e uzanmaz. Oysa Necip Fazıl, müphemiyetin içine Allah’ı arama işini yerleştirerek aşkın olanı merkeze alır ve okuru bir amaca doğru yönlendirir.

Öte yandan şair, ahenk, müzikalite vb. konularda etkilendiği Ahmet Haşim’le bu konuda da benzerlik göstermektedir. Haşim, şiirde örtük, karanlık noktaların bulunması ve bunları okurun kendi zekâsı ve sezgisiyle tamamlaması gerektiğinden söz ediyordu. Necip Fazıl da onun gibi, şiiri örtük bir dil olarak düşünür ve ancak o dili kavrayabilecek yani şifreyi çözebilecek kişiyi şiirin muhatabı olarak kabul eder. Öyleyse bu muhatabın “arif okur”un yanı sıra Eco’nun tasnifiyle “örnek okur” ve Iser’in tasnifiyle de “örtük okur”la aynı seviyede düşünülebileceğini söyleyebiliriz. Fakat her ne olursa olsun, bu okur, alelade okurdan ayrı, belli seviyede yani “nitelikli” olmalıdır.

Şifre benzetmesi, poetikada bir başka yerde daha geçer; “Şiir, insan yığınlarının rüya şifresi bir tabirname”dir (agy. 495). Şaire göre, insanlar bir “yığın”ın parçalarıdır ve gördükleri rüyaların şifrelerini çözebilecek kişi de şairlerdir. Demek ki şair, insanların çözemediği, anlamlandıramadığı şeyleri onlara açıklayan ama bunu da açık değil “örtük” bir dille yapan kişidir. “Yığın” ifadesinin kullanılması şairin topluma bakış açısını göstermesi bakımından ayrıca dikkat çekicidir. Bu söz, birazdan göreceğimiz üzere, Nâzım Hikmet’in yazılarında da sıkça karşımıza çıkmaktadır, ancak içerikleri

farklı olarak. Nâzım bunu kitleleri harekete geçirmek üzere yapar, Necip Fazıl ise yığınlara karşı simbolist düzeyde daha küçümseyici bir tavır içindedir.

Necip Fazıl'ın şairi diğer insanlardan kesinkes ayrı bir yerde konumlandığını görmüştük. Poetikada şaire dönük sıfatların içinde “kılavuz”, “kâhin” vb. en çok geçenlerdir. Söz gelimi, o, şiiri bir keçi yoluna şairi de oradan geçen bir kılavuza benzetir. Ve yine kalabalıklar dediği insan yığınları ile şairleri birbirinden ayırır: “Şiir, mutlak hakikati aramakta fevkalade sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur. Oradan kalabalıklar değil gözcüler, işaret memurları ve kılavuzlar geçer. Şiir söyleyen, onu gerçek söyleyen, kılavuzdur” (agy. 473). Burada da açık bir Ahmet Haşim tesiri gözlemlenebilir. Haşim, şiiri tunç kanatları sımsıkı kapalı bir kapıya benzetiyor ve herkesin o kapıyı açamayacağını söylüyordu. Necip Fazıl'da benzetmenin öğeleri değişmiş ama aynı noktaya varılmıştır. O da şiiri kalabalıkların geçemeyeceği bir yola benzetiyor. Kalabalıklar, sanat algılayışı bakımından ehil olmayan ve dolayısıyla hakiki şiire yaklaşması da mümkün olamayacak okurlardır.

Şiiri “mutlak hakikati arama işi” olarak tanımlayan Necip Fazıl, bu doğrultuda aynı amaca yönelik ilim ile şiir de kıyaslama yoluna gider. Aradaki fark, teşhis ve tecritte saklıdır. Kısaca söylemek gerekirse, ona göre şiirde teşhis tecrit için ilimde ise tecrit teşhis içindir. Yani biri açıklamaya diğeri ise örtmeye dönük iki uğraştır. Bu açıdan, Necip Fazıl, teşhiste kalan şairleri davulculukla itham eder. Didaktik ve politik şairlerin hepsi ona göre bu soydandır. Hakikate ulaşmakta ilmin usulü tebliğ, şiirin ise telkindir. Dolayısıyla şair, şiirde tebliğe yöneldiğinde “kaba davulculuk” yapmış olur. Oysa telkin “sihirli kemancılık”tır.

Poetika'da şiirin “ne” söylediğinden çok “nasıl” söyledi kaygısının ön planda olduğunu savunan Necip Fazıl'a göre, şiirde hem fikir hem şiir bulunabilir. Ancak şiir salt duygu ya da fikirden ayrılır. Bu konuda, onun önceki bölümlerde ele aldığımız Hamit ve Ekrem'in görüşlerinden farklı bir çizgidedir. Hatırlanacak olursa, Hamit şiir ile şiirsel olanı birbirine karıştırmakta ve bir duyguyu, hareketi, vb. şiir olarak nitelendirmekteydi. Necip Fazıl, onlardan kesinkes ayrılır ve şiirin fikir ve duygu ihtiva edebileceğini ancak bunların şiirin içinde birer hammadde olarak gizli kalması gerektiğini söyler:

Şiirin ana maddesi sayılan ham ve cılk duygu; ve şiire en uzak nesne bilinen sert ve kuru düşünce teker teker yalnız kaldıkça hiçbir şiir, zarfını kendi başına imla etmek talihine eremez. Bunlardan ilki, kulağı

çekildikçe ağlayan köpek yavrusundan, ikincisi de eşya dersleri kadrosundan birer adi sestir (478).

Bu noktada, onun kütük ve nakış benzetmesi üzerinde de durarak poetika bahsini kapatabiliriz. Şaire göre kütük, “şairin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevası”dır (479). Nakış ise “bütün bu his ve fikir muhtevasının (ambalaj) zerafeti, (estetik) ve (fonetik) havası, giyim ve kuşam oyunu...”dur (479). Ona göre, her şair bu dört sınıftan birine girmeye mahkûmdur. Şair, büyük sanatkârlarda bu ikisinin birlikte var olduğu iddia eder. Peki, öyle olmayanlar nasıl tanımlanmalıdır? Burada Necip Fazıl’ın, bütün şairleri dört grupta topladığı görülür. Birincisi, hem kütüğü hem nakışı olanlardır ki, büyük sanatkârlar onlardır. Şair, bu sınıfa Rimbaud’dan Şeyh Galib’e kadar dünya üzerinden bir dizi ismi örnek sunar. Diğer sınıf, kütüğü olup nakışı olmayanlardır ki, “şiiri fikre alet diye kullanan tebliğci mizaçlar”dır (480). Nakışı olup kütüğü olmayanlar “basit kremacı ve köpükçüler” (480); ne kütüğü ne de nakışı olanlar ise “aşağının bayağısı yeltenciler kadrosu” olarak nitelendirilir. Aslında bu bölümün en iyi özeti, şairin hemen önceki bölümün sonunda sarf ettiği şu cümle olmalıdır: “Şiirde temel unsur, fikrin tahassüs edası şekline bürünmesinden ibarettir” (479). Bu, söyleyişte kaybolmayan ama şeklin içine sinmiş, onunla karışmış bir fikirdir.

Necip Fazıl’ın poetikası elbette ki birçok yönden değerlendirilmiş ve daha da değerlendirilmeye muhtaçtır. Bizim incelememiz açısından bu metnin neler söylediğini özetleyecek olursak şunlar ortaya çıkmaktadır:

-Şair, baştan sona ve nihai olarak şiirin imtiyazlı bir meslek, şairliğin ise insanüstü ve mucizevî bir konum olduğunu vurgulamaktadır. Bu, hem Doğu’daki hem Batı’daki toplumların çok eski devirlerine uzanan şair telakkisinden gelmektedir. Böylece okuruna üstün bir konumdan seslenen ve bunu poetik görüşleriyle de destekleyen bir şair portresi karşımıza çıkar.

-Şiir, açık açık söylenen sözlerden ibaret olamaz, mutlaka kendi içinde şifreler barındırmalıdır. Dolayısıyla böyle bir şiirin okuru da şifreleri çözebilecek ehliyetinde, kavrayışta bir okur olmalıdır. Buna tasavvuf ve klasik şiirin de alımlayıcısı olan “arif okur” diyebileceğimiz gibi, Umberto Eco’nun sınıflandırmasına dayanarak “örnek okur” veya Iser’i izleyerek “örtük okur” diyebiliriz. Bütün bunlar, nitelikçe “kitlesel okur”dan daha yukarı bir seviyede olup, Necip Fazıl ve onun gibi yazarların şiirini

bütün katmanlarıyla anlayabilecek okuru işaret etmektedir. Şair, bu anlayışta Ahmet Haşim’le birleşmektedir.

-Orhan Okay’ın saptamasıyla, Necip Fazıl’ın poetikası Orhan Veli’ninki gibi pozitivist ve şüpheli olmadığı gibi Ahmet Haşim’inki gibi müphem, karanlık, agnostik değildir. O, bu konuda “Şiirin tesirlerinin esrarengiz tesadüflere bırakılması ile akla (manaya) emanet edilmesi arasında, mutedil ve dengeli bir yol araması bakımından Haşim’le Orhan Veli arasındadır” (2005: 173).

Poetikasının haricinde, Necip Fazıl’ın 1941 yılında *Yedigün* dergisinde çıkan röportajında sarf ettiği sözler onun sanat anlayışını bilerek, bir program dâhilinde dönüştürdüğünü göstermesi açısından son derece önemlidir. Necip Fazıl bu röportajında özet olarak büyük sanatkâr misyonuyla toplumu dönüştürmeye dönük davayı üstleneceğini ve bunu başardıktan sonra da tekrar “saf şiir”e döneceğini söyler.⁶¹ Necip Fazıl bu sözlerle şiiri bilerek araç konumuna taşıdığını itiraf etmektedir. Bir yandan da bu durumun çok uzun sürmeyeceğini ya da sürmemesi gerektiğini düşünür. Ne olursa olsun, belirli bir süre de olsa o, şiiri topluma yön vermek üzere yazmayı planlamış ve bunu gerçeğe dönüştürmüştür. Öngörülemeyen nokta ise “saf şiir”e dönüşün onun umduğu zamandan çok daha sonraya sarkmış olmasıdır. Şair, “saf şiir”e yakın tarzdaki şiirlerini tekrar ancak ömrünün son birkaç senesinde yazma fırsatı bulacaktır. Bu açıdan onun, şairliğini sert bir şekilde eleştirdiği Mehmet Âkif’e benzediği söylenebilir.

Bütün olarak değerlendirildiğinde, Necip Fazıl’ın saf şiire uygun, lirik bir edayla yazdığı gençlik şiirlerinin çoğunda şehirli, entelektüel, düşünsel ıstırap içinde bir “örnek okur” a; 1934’ten itibaren yaklaşık 1950’lere kadar dinî-mistik karakteri baskın şiiriyle “mistik okur” a yöneldiği söylenebilir. Şairin, ömrünün geri kalanında yazdığı şiirlerinin büyük çoğunluğunda ise bir davaya inanmış kitleye hitap etmek üzere, “politik” ve “kolektif okur” a yazdığını söyleyebiliriz. Poetika’sında ve diğer yazı ve röportajlarında onun da bu ayrıma genellikle uygun bir okur tasavvurunun var olduğu görülmektedir.

Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967), ikinci hece kuşağı içinde cumhuriyetin kültürel programına inanarak destek vermiş bu sebeple Anadolu’ya ve Anadolu insanına en çok eğilen, onu şiirlerine konu etmiş şairlerin başında gelmektedir. Bu yönüyle onun, Necip Fazıl’dan Dağlarca’ya uzanan bu kuşak içinde gerek şiirleri gerekse diğer edebî,

⁶¹ Röportaj tamamı değilse de konumuzu ilgilendiren bir bölümü için bkz. Mehmet Doğan, “Necip Fazıl: Şiirden Hitabete, Fikirten Harekete”. *30 Necip Fazıl*. Sakarya Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını, 2013.

bilimsel ve kültürel çalışmalarıyla Millî Edebiyat'a en yakın konumdaki şair olduğu söylenebilir. Önceleri Necip Fazıl gibi simbolist-bireyci bir şiir kuran Tecer çok geçmeden folklorla yönelerek her iki durumda da kendi kuşağı için yeni sayılabilecek bir okur tipine seslenmiştir.

1930'lardan itibaren öğretmenlik, maarif müdürlüğü gibi görevler üstlenen Tecer, daha sonra devletin çeşitli kademelerinde ve üniversitede halk bilimi alanında kayda değer çalışmalar yapmış, halkevlerinin kurucuları arasında yer almış, toplumun halk kültürüne yönelik ilgisinin artmasında pay sahibi olmuştur. Kendisinde bu ilginin uyandırdığı yerlerin başında ise bir süre görev yaptığı Sivas şehri gelmektedir. Yakın arkadaşlarından, bir süre Güneş adlı bir sanat dergisi çıkardıkları Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle, Sivas onun "folkloru yeni bir iklim gibi keşfettiği" (2005: 402) yeridir. Tecer, bundan sonra da halk bilimi dalında bir eğitimci olmanın getirdiği sorumlulukla Anadolu'nun birçok bölgesini dolaşmış, geleneksel yaşantının izlerini sürmüş ve halkla iç içe bulunmuştur.

Tecer, ömrünün sonuna dek halk kültürünün Türkiye'de devamı ve tanıtılması maksadıyla özveriyle çalışmalar yapar. Gittiği veya görev yaptığı yerlerde dernekler kurar, halk şairleri bayramı düzenler. Bütün bunlarda o, esas gayesinin halk ile aydınları birbirine yakınlaştırmak olduğunu söylemiştir. Bu açıdan Tecer'in Milli edebiyat'ın en önemli teorisyen ve şairlerinden Ziya Gökalp'le arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

İlk şiiri *Dergâh* dergisinde 1921 yılında yayımlanan Tecer, hayattayken bir tek şiir kitabını *Şiirler* adıyla 1931 yılında yayımlar. Edebî kamuoyunda derhal yankı uyandıran bu kitaptaki şiirler hem hece kuşağı hem de genel olarak Türk şiiri için yeni bir açılım anlamına geliyordu. O, şiirlerinde son derece sade ve pürüzsüz bir dil kullanırken halk deyişlerine yer vermekte ve ideolojiyi de lirik bir edanın içine gizleyebilmekteydi. Tecer, kendi kuşağı içinde halk kültüründen en fazla yararlanmış şairdir demek abartı olmaz. Acemilik yıllarında bireysel temaları işleyen şair sanatında ustalaştıkça Anadolu ve toplumsal temaları benimser ve kendi sanatsal tercihi de bu yönde şekillenir.

Şiir kitabını sadece dostlarına dağıtmak amacıyla çok kısıtlı sayıda bastırması Tecer'in şiirde estetik ölçülerin farkında, saf şiiri bilen ve ona kıymet veren bir şair olduğunun göstergesi olarak yorumlanmalıdır. Nitekim bu kitapta "Besbelli", "Nerdesin", vb. birkaç şiir hariç didaktik ve hamasi karakterde manzumelerin bolluğu dikkatten kaçmamaktadır. Gerçekte o, dönemin iktidar partisi CHP'nin bir yan kuruluşu

gibi çalışan halkevlerinde yönetici bir bürokrat ve aynı zamanda aydın bir akademisyendir. Sadece şiir yazmamakta, makale, deneme ve tiyatroyla da ciddi anlamda meşgul olmakta bunları da halkı eğitmenin birer aracı olarak kullanmakta sakınca görmemektedir. Zaten ona göre halkevlerinin asıl vazifesi de “millî sanat ve millî kültür anlayışı içinde halkı eğitmek[tir]” (Özbalcı, 1998: 10).

Tecer, Ömer Bedreddin Uşaklıgil üzerine bir yazısında şiiri mistik duyguların şairi ise üstün insan algısının tamamen dışında, ayakları yere basan, pragmatik ölçüler doğrultusunda değerlendirir. Ona göre, “şair kendisinin bir resul olmadığını bilmek mecburiyetindedir” (Aktaran: Özbalcı, 1998: 96). Bu sözlerde Ahmet Haşim’e ve onun gibi düşünenlere örtülü bir eleştiri yöneltilir. Şairin herkes gibi bir insan olduğu fikri yeni kurulan cumhuriyet ideolojisiyle uyumlu bir görüş olarak Tecer’de satırlara yansır. Şair, burada tam bir cumhuriyet aydını kimliğiyle konuşmaktadır. Nitekim bir başka yazısında da şiiri “şakıma”dan “ülkü”ye bir cümle içinde, kolayca taşıyiverir: “Şiir, bir şakımadır. Şakıma aşktır. Aşk ülküdür. Ülkü ilerisidir” (Aktaran: Özbalcı, 1998: 97).

Tecer’in şiir üzerine görüşlerinde birtakım çelişkilerin varlığı dikkatten kaçmaz. Yukarıda alıntıladığımız türden görüşlerin benzerlerine onun başka yazılarında da tesadüf edilirken bir yandan da “saf şiir”i öne çıkararak düşünceler ileri sürmektedir. Söz gelimi, bir yazısında şiirde önemli olanın “güzel”i ortaya koymak olduğunu ve sanatçının güzelden başka bir şeye hizmet etmemesi gerektiğini savunur: “Kendini sanattan, güzelden başka herhangi bir emelin hadimi yapan bir sanatkâr yaratıcılık kudretinden kaybeder” (Aktaran: Özbalcı, 1998: 101). Bu görüşlerle öncekiler arasında bir uyumsuzluk olduğu açıktır. Bu durumu Tecer’in eğitimci kimliği ile gerçek şair kimliği arasında sıkışmış olduğu gerçeğiyle açıklamak mümkün olabilir.

Tecer’in şiirlerinde çoğunlukla pastoral bir tonda Anadolu manzarası ve Anadolu insanının portresi çizilir. Bunlarda Anadolu’yu Türk aydınına tanıtanın gayreti sezilmektedir. Devletin resmî bir yöneticisi yani bir bürokrat olarak görev yaptığı bilinen şairin resmi ideolojinin yerleşmesinde büyük rolü vardır. Cumhuriyet rejiminin Anadolu’ya verdiği önem Tecer’in resmî paradigmalara uyumlu bir şekilde kamuoyunda da tanınan bir şair olmasını sağlamıştır.

Birinci Hece kuşağı şairlerinin Anadolu’yu yeterince tanımadan ona yönelme ve Anadolu insanının dilinden konuşma konusundaki suni gayretinin benzeri Tecer’de de dikkati çeker. Onun en çok bilinen şiirlerinden “Orda Bir Köy Var uzakta”, Anadolu’yu

anlatan fakat oraya yine de belli bir mesafede durduğu belli olan bir aydın şairin, kendisiyle aynı özellikleri haiz şehirli okura hitaben yazdığı bir şiir görüntüsü taşımaktadır.

*Orda bir köy var uzakta,
O köy bizim köyümüzdür.*

*Gezmesek de tozmasak da
O köy bizim köyümüzdür.*

[...]

*Orda bir ses var uzakta,
O ses bizim sesimizdir.
Duymasak da tınmasak da
O ses bizim sesimizdir.*

*Orda bir dağ var uzakta,
O dağ bizim dağımızdır.
İnmesek de çıkmasak da
O dağ bizim dağımızdır. (2016: 95)*

1936’da yazılmış olan bu şiir, tipik bir toprağına yabancı aydın bakışını gözler önüne serer. Ancak hemen belirtilmelidir ki, şair bu uzaklığın farkında ve bundan mustarıptır. Yoksa böyle bir şiiri bu edayla yazması da zaten mümkün olamaz. Açık bir sahiplenme duygusu ve hayıflanmanın sezildiği şiirde ülkesinin varlıklarını yeterince tanımamaktan doğan bir vicdan azabı da dikkati çekmektedir. Daha önce aydınlara millete gitmeyi öğütleyen Ziya Gökalp gibi Tecer de milleti tanımanın gereğini vurgulamaktadır. “Onun Orda Bir Köy Var Uzakta” adlı çok tanınmış şiiri, aydının köye ilgisizliğine parmak basan, Türk aydınının köye ve köylüye bakış açısını değiştiren çok derin muhtevalı ve çok önemli bir şiirdir” (Köklügiller, 1967: 35). Aslında bu şiirin şairdeki okur algısı bakımından Tecer’in Anadolu ve kırsal temalı bütün şiirlerini birden temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Köyün ve taşranın sefaleti, geri kalmışlığı gibi unsurların oldukça gerçekçi biçimde yansıtıldığını söyleyebileceğimiz şiirlerinde Tecer’in vatani için bir şeyler yapma hülyasında fakat bir kere o kitleye yabancı düşmüş bir aydın kimliği içinden konuştuğunu görmekteyiz. Bu, aynı zamanda onu Birinci Hece kuşağının şairleri gibi

Anadolu'yu romantize etmesini de beraberinde getirir. Ancak bu konuda asla onlar kadar aşırıya kaçmadığını da belirtmek gerekir.

Tecer'in kitabına yazdığı "Sunuş" yazısında onun yaşantısında az bilinen bir dönüm noktası dikkati çeker. Şair bu yazıda Anadolu'nun halk kültürüne yönelişinin olgunluk döneminde ve tesadüfî bir şekilde ortaya çıktığını anlatır:

Bir aile ziyareti için Denizli'ye gitmiştim. Bir gün, civarda dolaşırken, biraz dinlenmek için bir ırmak kıyısında oturmuştuk, yanımızda köylüler de vardı. Orada şen fıkralar, eğlenceli hikâyeler söylediler. Bir tanesi de beyitler okudu. Bunlar mükemmel dizilmiş, ölçülü, kafiyeli sözlerdi. Hayretimi saklayamadım. Gerçi bunlar aşısız, yaban ağaçların kekre, buruk yemişleri gibi idi. İçimden kendi şiirlerimi mırıldanıyor, bunların yanında dinlediklerimi pek yavan buluyordum (2016: 12).

Devamında şair yutkunur yutkunur fakat kendi şiirlerini oradakilere asla okuyamaz. Sesi boğazında düğümlenmiş gibidir. Tecer, sonunda şu yargıya varır: "Kendi kendime: 'Bunlar ince fikirler, ince hayaller', dedim. 'onların bunu anlaması kabil mi?' (2016: 12) Burada gerçekten de Tecer'in verdiği hüküm dikkate değerdir. Köylülerin halk şiirlerinden hoşlanan şair buna rağmen kendi şiirlerinin incelik bakımından onlardan üstün olduğunu düşünmekte ve anlaşılmayacağı kaygısıyla okuyamamaktadır. Bu cümlelerden şairin o güne dek Anadolu insanının kültürel zenginliğini pek tanımadığı gibi sanat bahsinde onların ince fikirlere sahip olamayacağı gibi bir olumsuz önyargı beslediği de fark edilir. Yazının geri kalanında halk şairleriyle bir araya geldiğini, onlarla birçok şey paylaşarak zengin bir kültür ortamının içinde bulunduğu öğrendiğimiz şair, en sonunda sözü yine kendi şiirlerini okuyamama sorununa getirir ve az önceki yargısını daha da keskinleştirir: "Acaba, dedim, biz bu insanlar için söylemiyor muyuz?" (13) Şair, açıkça görüleceği gibi, Anadolu insanına yabancılığının ve kendi şiirlerinin onlara hitap etmediğinin farkındadır. Öyleyse bundan sonra onlara hitaben şiir yazılması gerektiğinin farkına varacak olan şair okur olarak yönünü şehirden taşraya çevirir ve ağırlıklı olarak Anadolu'da mukim "kitlesele okur"a açılır.

Gelgelelim, bu dönüşüm hece kuşağındakiler kadar değilse bile yine de tam olarak uygulama sahasına konulamayacaktır. "Uzaklara Gidelim" adlı şiiri Beş Hececilerde hatta Servet-i Fünûn'da örneğini gördüğümüz, Tecer'in bir şehirli fantezisi olarak

okunabilecek şiirlerdendir. Bu şiirde özne, sevgilisine hitap eder ve ona şehirden birlikte kaçıp gitmeyi teklif eder:

*Ey benim ak alınlı, güler yüzlü sevgilim
Hadi kalkıp seninle uzaklara gidelim
Sıcak göğsünde başım, avuçlarında elim.*

*Orada yaşayalım, şen yuvamız olsun,
Kapımızın önünde geniş ovamız olsun,
Başımızın üstünde saf bir havamız olsun. (2016: 25)*

Şiirde “orası” denen yer Anadolu’dur ve orası şairin imgeleminde idealize edilmiş olarak esere yansır. Şiirin sonundaki *orda ne şan, ne kaygı, ne ıstırap, ne para!* Dizesi Tecer’in Anadolu’yu nasıl romantik ve gerçek dışı bir tahayyülle ele aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Şehirde çekilen sıkıntıların yaşanmaması köyün en mükemmel yer olduğu anlamına gelmekte ve abartılı bir imajinasyon sergilenmektedir.

Tecer’in “nitelikli” veya “kitlesel okur” fark etmeksizin kamuoyunda en çok iz bırakan şiirlerinden biri “Besbelli” adını taşır. Bu şiirde Tecer’in lirizmin imkânlarından olabildiğince faydalandığı, hüznü ve içten bir söyleyişle her tipte okuru yakaladığı görülür. Hatta Cahit Sıtkı gibi kimi şairlerin de bu şiir üzerinde çokça durduğu bilinmektedir. Ancak Tecer’de bu gibi şiirlerin hemen yanı başında çok daha iptidai söyleyişlerle örülü şiirler de okurun karşısına çıkmaktadır. Şairin kendi yaptığı bölümlerde *Besbelli ölümüüm sabahleyindir* (2016: 62) dizesiyle başlayan “Besbelli” şiirinin yanındaki sayfada “Mezar Taşları” adlı şiirinin ilk dördlüğü şaşırtıcı bir yavanlıkta, adeta çocuk şiiri havası taşımaktadır:

*Sevmeliyiz mezar taşlarını biz
Çünkü yalnız onlar bizi yâd eder.
Şüphesiz onlardır en saf ve temiz
Ardımızdan varsa duyanlar keder. (2016: 63)*

Bu ikilik, öyle anlaşılmaktadır ki, şairin millî kültür programına hizmet etmekle saf şiiri yazmak arasında gidip gelen zevk bocalamalarının sonucunda ortaya çıkmaktadır. Nitekim kitap boyunca buna benzer başka örnekler de bolca yer almaktadır.

Şiirleri arasında manzume denebilecek seviyede ve hamasi-didaktik söyleyişle malul ürünlerin çokluğuna karşın Tecer’in edebî camiada daima saygı ve beğeniyle anılmasında en önemli etken onun saf şiir ölçüleri içinde değerlendirilebilecek lirik

karakterli eserlere de imza atmış olmasıdır. “Besbelli” ve “Nerdesin” başta olmak üzere “Rüzgâr ve Deniz”, “Dalgalar” ve “Ağaç” isimli şiirleri Tecer’in Millî Edebiyat’la özdeşleşmiş birçok isimden daha güçlü bir şair olduğu iddiasını destekleyen örneklerdir.

Halk kültürüne önem veren fakat Batılı fikirleri benimsemiş bir aydın olan Tecer, bazı şiirlerini de resmî ideolojinin sesini halka duyurmak, toplumu hareket geçirmek hatta dizayn etmek için yazmıştır. “Uçsuz Bucaksız Bir Toprakta” adlı şiirinde o, halka ve aydınlara şöyle seslenir:

Toprak demire kavuşmalı,

Köylüler enstitülerine

Gömülmeli demir derine

Köylüler okuyup coşmalı (2016: 101)

Bu gibi şiirler poetik söylemin en asgari düzeyde olduğu ve Tecer’in gerçek sanatçı yönünü yansıtmayan örneklerdir. Benzer bir durum onun tiyatro tekniğiyle yazdığı didaktik tarzdaki şiirlerinde de gözlemlenir. Örneğin “Köy Odası” adlı şiir halk ağızlarının ve deyişlerinin çok canlı ve başarılı bir şekilde aktarıldığı fakat şiirsel yönü son derece zayıf olan ürünlerinden biridir.

Çiftçi Ahmet

... Emme uzun sürdü karayel.

Aliş

Kulağ’sıma kış geçti.

Çiftçi Ahmet

Oğul, Etem, gel,

Ver hele tabağ’ı.

Temurtaş

Ali dayı be,

Cumaya pazara gidek gel? (2016: 126)

Onun bu tarz diyaloga dayalı şiirleri azımsanmayacak sayıda ve bunlarda şair, Mustafa Özbalci’nin “Dil konusunda hitap ettiği kitleyi, büyük halk çoğunluğunu daima dikkate almıştır” (1998: 218) yargısını haklı çıkaracak denli Anadolu ağızlarına hâkimdir.

Tecer’in birer Anadolu okuru olarak gençlere, çiftçi ve köylüye doğrudan seslendiği şiirler de bulunmaktadır. Bunlardan birinde şair, mevsimlik toprak işçilerine “yığın yığın büyük yalnızlar” diyerek hitap eder:

*Siz ey yığın yığın büyük yalnızlar
Sizi de yaratmış bizi yaradan.
Ey mevsim işçisi, ey topraksızlar,
Sizin toprağınız size bu vatan (2016: 98)*

Siz diyerek hitap ettiği ve “yığın” olarak nitelendirdiği işçi insanlardan kendisini ve kendisi gibi-okumuş ya da aydın- olanları ayrı tutan şair, okuruna belli bir mesafeden konuşmakta, dolayısıyla eğitimci-bürokrat kimliğini bu gibi şiirlerinde dışa vurmaktadır.

Bu örnekler dışında şairin köylüleri konu aldığı şiirlerde en çok aydınlara seslendiği ve onlara resmî ideolojiye de sırtını dayayarak bazı görevler yüklediği görülür. Bunlar köy teşkilatlarının geliştirilmesi, köylülerin okutulması gibi görevlerdir. Şiirlerde konuşan kişi, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, bir şairden çok öğretmen veya bürokrat edasındadır. Dolayısıyla bu şiirler daha ziyade didaktik manzumeler olarak düşünölmeye uygundur.

Öte yandan, Tecer’in aydın veya okumuş şehirli kesime seslenirken tamamen pastoral türde ve gayet samimi bir edayla dikkatleri Anadolu’nun keşfedilmemiş güzelliklerine ve doğanın dinginliğine çekmeye çalıştığı şiirler de bulunmaktadır. “Öğüt” şiirinde okura,

*Yorgun bir hayatın kederlerinden
Ruhunuz bunalır, dolarsa yarın,
Gür sesle meleyen sürüyü güden
Çobanın gezdiği yerlere varın;*

*Gök yeşil, kır geniş, ufuklar derin,
Ağaçlar hulyalı, pınarlar serin,
Orada yürüyün, gezin, dinlenin,
Altında hulyaya dalın çınarın. (2016: 81)*

şeklinde seslenen şair, doğanın zenginliği ve insanları dinlendirici sükunetini anlatarak muhatabına çağrıda bulunur. Bu tür şiirlerde muhatabına bir öğretmenden çok dostane bir tavırla yaklaşan şair didaktizmi bir nebze de olsa azaltarak lirizmini konuşurur.

Ahmet Kutsi Tecer, Millî Edebiyat’ın Anadolu’ya yönelme ve millî kültürü aydın-okumuş kesime tanıtma hamlesinin çok güçlü bir devamı olarak düşünölmeye müsaittir. Tecer, şiirleriyle Cumhuriyet’in ihmal edilen, güçsüz, bakımsız ve kendi halindeki köy

ve köylülerini gündeme taşımak konusunda Birinci Hece kuşağı şairlerinin çoğundan daha başarılıdır. Bu başarının altında yatan en önemli sebep ise ondaki Anadolu halkına dönük ilginin öbürlerine nazaran daha samimi ve gerçekçi olmasıyla, şiirsel söyleyişte güçlü bir lirizmi de bünyesinde taşımasıdır. Bu açılardan o, şair Faruk Nafiz Çamlıbel ile beraber değerlendirilmeye müsaittir. Zira Faruk Nafiz de kendi kuşağı içinde şiirlerinde halka dönük ilgiyi en samimi ve yalın bir biçimde dile getirebilen şairdir.

Tecer'in, büyük şehir veya taşranın aydın veya yarı aydın memur kesimine, bizzat görev aldığı halkevlerinin müdavimlerine dönük bir Anadolu ve millîlik algısı yaratmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Böylece, Ziya Gökalp ve Birinci Hece kuşağı şairlerinin “millî okur”larına benzer, şehirlî kesime hitap eden bir dil ortaya çıkmıştır onun şiirinde.

Kısacası Tecer, Faruk Nafiz'den sonra Türk şiiri ve de İkinci Hece kuşağı içinde simbolist lirik eda ve duyarlılığıyla kendine yer bulmuştur. Bu, onun okur olarak asıl hedef kitlesinin “nitelikli okur” olduğunu ancak kolay ve sade söyleyişe sahip olması ve eğitimci vasfını eserlerinde konuşurması sebebiyle, “kitleli okur”a her zaman daha sıcak baktığını göstermektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Türk entelektüel hayatının kıymeti giderek daha fazla anlaşılmiş müstesna bir sanatçı ve entelektüel olup hakkında yazılanlar bakımından kuşağındaki bütün şairlerden daha önde yer alır. Ona yönelik ilgi genellikle romanları, hikâyeleri ve *Beş Şehir* (1946) adıyla yayımladığı gezi yazıları ve onlar odağında ileri sürdüğü medeniyet eksenli fikirlerinde birleşirken şiirlerinin ise geri planda kaldığı görülür. Oysa şiire olan istidatını kimi zaman kendine haksızlık edecek derecede küçümseyen kimi zamansa kıymetinin bilinmemesi düşüncesiyle abartılı bir seviyede değerlendiren Tanpınar, Necip Fazıl'ın hemen yanı başında Türk şiirini modernleştiren önemli bir şairdir.⁶²

Tanpınar ile ilgili bugün otuza yakın inceleme kitabı yayımlanmış fakat bunlardan sadece birkaçı onun şiir anlayışını detaylarıyla kuşatacak bir anlayışa sahip olup diğerleri genellikle bilinen olgu ve tespitleri farklı cümlelerle tekrarlamak yoluna gitmişlerdir. Makale ve eleştirel deneme tarzında yazılar ise günümüzde çok az edebiyatçıya nasip olacak kadar fazla sayıdadır.

⁶² Tanpınar'ın kendi şiirine karşı bu tutarsız yaklaşımını, biri 1960 yılında Adalet Cimcoz'a yazdığı, diğeri ise tarihi bilinmeyen bir mektubunda görmek mümkündür. İlkinde “Şiirin ne olduğunu biliyorum ve yapamadım” diyen şair, diğeri mektupta ise “Mebusluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim” der.

Tanpınar'ın şiir açısından talihsizliği her şeyden önce kendisinin de çeşitli yazı ve günlüklerinde dile getirdiği gibi Yahya Kemal seviyesinde bir şairin dostu ve öğrencisi olarak edebiyat sahasına atılmış olmasıdır. Ali İhsan Kolcu, iki şairin arasındaki ilişkiyi Freudyan bir yorumla, baba-oğul ilişkisine benzetir. Kolcu'ya göre, Bir sanat otoritesi olan hocasının yanında, o “yeni sesin yankısı”ndan kaçamayan Tanpınar, kendi sesinin yankısı olduğu kadar onun sesinin yankısı da olmuştur.⁶³ Enis Batur da aynı Freudyan yaklaşımdan yola çıkarak Tanpınar'ın Yahya Kemal'i –yani babayı-öldürmeyi başaramadığını söyler.⁶⁴ Gökhan Tunç'un konuyla ilgili incelemesinde dile getirdiği gibi, o, Harold Bloom'un kavramsallaştırmasıyla söyleyecek olursak, “etkilenme endişesi”ni Türk şiirinde en derinden yaşayan birkaç şairden biridir. Tanpınar'ın Yahya Kemal karşısındaki konumunu “Sedd-i Çin Karşısında Bir Şair” cümlesiyle ortaya koyan Tunç'a göre, “Yahya Kemal'in şiirine olan hayranlığın neticesinde Tanpınar'ın şiirsel baba olarak Yahya Kemal'i konumlandığı ve söz konusu hayranlığın onda etkilenme endişesini ortaya çıkardığını öne sürmek mümkündür” (2018: 93).

1901 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda doğan Tanpınar, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Ergani, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya gibi Anadolu'nun birbirinden farklı kültürlere sahip vilayetlerinde geçirmiştir. Bu yılların sanat muhayyilesini harekete geçirmekte nasıl etkiler taşıdığını sık sık dile getiren şair, Sinop'taki denizin dalgalarını ve Siirt'te sıcağın damda yatarken yıldızlarla baş başa kaldığında hissettiği sonsuzluk duygusunu anlatır. Fakat ondaki sanatçılık yönelimini asıl belirleyen, kendi ifadesiyle “kırılma noktası” bu şehirlerden Antalya'da gerçekleşir. Birazdan etraflica değineceğimiz “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta anlattığı üzere, buradaki Güvercinlik denen deniz mağarası, estetiğinin temeli olan rüya fikrini ona ilham eden yerdir. Şair, hayatta edebiyattan başka bir iş yapamayacağını Antalya'nın meyve bahçelerinde dolaşırken anlamış ve yavaş yavaş bir “hülya adamı” (2013: 315) olmuştur.

1918'de İstanbul'a gelen Tanpınar önce Baytar mektebine yazılırsa da bir yılın sonunda buradan ayrılarak yine hayatının bir dönüm noktasını oluşturan, hocası ve ustası Yahya Kemal'le tanışıp öğrencisi olduğu Darülfünun'un edebiyat şubesine yazılır. Bundan sonra sosyal, sanatsal ve kültürel planda Yahya Kemal'in büyük tesiri altında kalacak olan şair, şöyle söyler: “Şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam

⁶³ Bkz. Ali İhsan Kolcu. *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002. s.24

⁶⁴ Bkz. Enis Batur. “Tanpınar'ın Durmuş Saati”. *Yazının Ucu: Yazımsal Denemeler: 1976-1993*. İstanbul: YKY, 1993.

Yahya Kemal oldu” (2013: 318). Buna rağmen nesirde de şiirde de –kendisi aksini düşünse de-özgün estetiğini geliştirebilmiş ve Türk edebiyat ve entelektüel tarihinde saygın bir konuma yerleşmiştir.

Tanpınar’ın poetikasını yazı ve günlükleri ile öğrencilerinin tuttuğu ders notlarından parça parça tespit etmek mümkündür. Bu yazılarında o, genellikle şiirde yapabildikleriyle tutarlı sayılabilecek poetik görüşler öne sürmektedir. Şimdi bunlar üzerinden hareket ederek onun şiir ve okur anlayışını tespit etmeye çalışacağız.

Tanpınar’ın şiir estetiğini belirleyen üç önemli unsur rüya, musiki ve zamandır. Şair, Antalyalı Bir Genç Kıza Mektup’ta bu durumu şöyle ifade eder: “Asıl estetiğim Valéry’yi tanıdıktan sonra, (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya” (2013: 319). Tanpınar, başka yazı ve konuşmalarında da Valéry tesiri üzerinde durmuştur. Bir konuşmasında, “Estetiğim Valéry’nin estetiği idi; ondan fazla ayrılmadım. Yalnız bende rüya ve musiki çok tesirliydi” (Alptekin, 2008: 41) der.

Zaman telakkisi ise ona Bergson’dan intikal etmiştir: “Şiir ve sanat anlayışında Bergson’un zaman anlayışının mühim bir tesiri vardır” (2013: 321). Tanpınar’ın meşhur *Ne içindeyim zamanın / ne de büsbütün dışında / Yekpare geniş bir anın / Parçalanmaz akışında* dizelerinin Bergson’un sözlerinin Türkçeleştirilerek dizelere dökülmüş hali olduğunu söyleyenler vardır. Her ne olursa olsun, geçmiş, gelecek ve içinde yaşanan zamanın sorgulanması Tanpınar’ın nesirleri kadar şiirlerinde de ele aldığı bir temdir.⁶⁵

Tanpınar’ın Valéry merkezli rüya estetiği musikiyle iç içedir: “...rüyanın kendisinden ziyade, -benim şiir anlayışında-bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer” (2013: 321). Musiki ise şiirde ancak sesle sağlanabilen bir olgudur. O, “Bütün mesele, dili bir sesin kendisi yapmaktır” (2013: 319) derken kendi kuşağındakiler kadar Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’le de aynı zeminde buluşur.

Bütün bu saydığımız unsurlar neticesinde, şairin şiir estetiğinde okurun konumu ne olacaktır? Tanpınar’ın, buna cevap teşkil edebilecek ipuçlarını da bize sunmuş olduğunu

⁶⁵ Tanpınar’da zaman kavramının tartışıldığı dikkate değer bir inceleme için bkz. Şerif Eskin, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında. Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

söyleyebiliriz. Örneğin, Antalyalı Bir Genç Kıza Mektup'ta, şiirlerinin “mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını” istediğini belirttikten sonra şöyle söyler: “...şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir” (2013: 319). Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla Tanpınar, okur konusunda tıpkı Ahmet Haşim gibi düşünmekte, şiirlerini alımlamasını istediği kesimi sınırlı tutmayı yeğlemektedir. Okurlar arasında bir hiyerarşi gözetken şair, eserinin kapılarını herkese açmaz, ancak anahtarlarını roman ve hikâyelerine koyarak da aslında bütün eserlerinin birbirine bağlı farklı ifade biçimlerinden oluştuğunu söylemek ister gibidir.

Tanpınar'ı ancak halis edebiyata değer verenler ve belli bir seviyeye ulaşmış olanların anlayabileceğini ileri süren Mehmet Kaplan, onun okurda “bir rüya hali yaratmak istediğini” (2018: 206) söyler. Bu, okuru soyut bir âleme çekmek ve orada onunla söyleşmek isteğinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Kendi kırılğanlığını tıpkı Haşim gibi, somut âlemin dışında kalarak iyileştirebileceğini düşünen şair, bu âleme girebilecek ehliyetle okuru kendi dünyasıyla baş başa bırakmaya hazırdır.

Öte yandan Kaplan, onun sanatını reklam ve propaganda malzemesi olarak kullanmamasının da altını çizer. Kaplan'a göre o, “Kendisini anlayacak okuyucusunu bekle[miştir]” (2018: 8). Şairi yakından tanıyan ve şiirini de ciddi bir şekilde ele alan Mehmet Kaplan'ın saptamasını yerinde görmekteyiz. Tanpınar, okurda ciddi bir tetkik ve mukayese gücü, aynı zamanda da analitik düşünce becerisi arar. Bunlar ise ancak “örnek okur” dediğimiz üst seviyede okurdan beklenebilir. Dolayısıyla beklenen okurun mevcut edebiyat ortamında görünebilmesi Tanpınar için zor fakat umut edilen bir durum olmaktadır.

Fikret Ürgüp, Tanpınar için “Rüyanın ilham payı çok olsa da şiirleri zekâ ile işlenmiştir” (Aktaran: Alptekin, 2008: 13) der. Gerçekten zekâ unsuru, tıpkı Necip Fazıl'da olduğu gibi, Tanpınar'da da okurdan beklenen bir niteliktir. Zekâsı el vermeyen okurun şair tarafından inşa edilen rüya âlemine girebilmesi mümkün değildir. Şiirdeki semboller, ancak onların çağrışımlarını kavrayabilecek zekâda okura hitap eder ki bu okur yine şair sezgisine veya üst entelektüel birikime sahip bir “örnek okur” olmalıdır.

Arkadaşı Ahmet Muhip Dıranas'ın, öğrencisi olsa da yaşça yakın olmalarından kaynaklanan dostluklarını kimi yazılarında gündeme getirerek Tanpınar'ı son derece olumlu duygu ve düşüncelerle andığını görmekteyiz. Bu, Dıranas gibi dost veya uzak

herkes hakkında cesurca, bazen sert eleştirel tonda söyleyeceklerini ifade etmekten sakınmayan bir kalem sahibinin Tanpınar'da kendi şaşmaz şiir ölçülerine uygun bir sanat gördüğüne işaret etmektedir. Dıranas, Tanpınar'ın şairliği için şu tespitte bulunur: “Anlamalarını başkalarına bıraktığı, sadece kelimelerine ve kelimelerin terkihiyle imajlarına önem verdiği şiirlerinin her el atana açılmayan kapılarından...” (1994: 473). Dıranas, şiirde kelimelerin anlamlarına değil de çağrışımlarına önem verdiğini söylediği Tanpınar'ın aynı zamanda “her el atana açılmayan kapıları” sebebiyle sınırlı ve üst düzey okura hitap ettiğini de vurgulamış olmaktadır.

Tanpınar, tıpkı Yahya Kemal gibi şiirde bir mükemmellik fikrine sahiptir. Şiirlerinin kitap haline getirilmesi ömrünün sonuna doğru ve o da sevenlerinin ısrarıyla olur. Mehmet Kaplan, öğrencisi ve dostu olarak yakından tanıdığı şairin, öykündüğü Valéry gibi, şiirin hiçbir zaman tamamlanamayacağına kani olduğunu ve kendisine kalsa onları ömrünün sonuna kadar yeniden yazmaya devam edeceğini söyler (2004: 162). Bu fikir, Tanpınar ile Necip Fazıl, Ahmet Kutsi Tecer ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın en bariz ortaklıklarından biridir.

Kadın imgesi Tanpınar'ın şiirlerinde genellikle örtük bir şekilde yer almaktadır. Buna karşılık, anne özlemi ve duyarlılığı Necip Fazıl'da olduğu gibi Tanpınar'da da dikkati çeker. O, kadının bir annelik kutsiyetiyle donanmış ruhuna hitap eden, son derece ince ve hüznü şiirler yazmıştır. “Annem İçin” şiiri bunlardan biridir:

*Seni gömdük anne yıllarca evvel
Göz yaşlarımızla bu ıssız yere
Kimsesiz bir akşam ziyaya bedel
Matem dağıtırken hasta kalplere* (1998: 104)

Bu gibi şiirleriyle Tanpınar'ın tıpkı Haşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl gibi, anne duyarlılığını taşıyan kadın okurları dikkate aldığı rahatlıkla söylenebilir. İçerdiği hüznün tonuyla hisli anneleri veya annelik duygusunu içinde barındıran kadınları ağlatabilecek şiirler yazmak konusunda Haşim-Yahya Kemal, Necip Fazıl ve Tanpınar'ın aynı paydada bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu şairlerde anne, kimi zaman Mehmet Kaplan'ın deyişiyle “muhayyel bir kadın imgesi”nde (2018: 129) örtük bir şekilde kendini gösterir.

İkinci Hece kuşağı içinde “kitlesele okur” a en uzak duran şair, şüphesiz ki Tanpınar'dır. Onun şiiri, söz gelimi Tarancı veya Ziya Osman'da rastladığımız senli benli söyleyiş

de hemen hemen kapalıdır. Öte yandan, o, Necip Fazıl gibi hitabet ve tebliği düzeyine de hiçbir zaman inmemiştir. Oysa hitabette okur, inandırılacak, ikna edilecek bir muhatap hüviyetindedir. Tanpınar, bundan hayatı boyunca uzak durmuş bir şairdir.

Tanpınar, kendi kuşağının bütün üst düzey şairleri gibi “nitelikli okur” a yönelir. Bunu yaparken kullandığı kelimelerin ve dil anlayışının sadeliği onu “kitlesele okur” a yaklaştırırsa da esas olarak sembollerle örölü, çağrışımlara açık dünyası muhatap olarak bir “örnek okur” un gerekliliğini ön görür. Bu konuda Ahmet Haşim’ le ortaklığı dikkati çekmektedir. İncelmiş bir zevk ve duyarlılığa hitap eden şiirleri Tanpınar’ ın estetik tarafını ortaya koyar.

Cumhuriyetle birlikte Türk şiirine damga vurmuş en önemli şairlerden biri de **Cahit Sıtkı Tarancı** (1910-1956)’ dır. O da Ahmet Haşim’ den Necip Fazıl’ a uzanan, kaynağı Fransız sembolistlerine dayalı ses ve duyarlılığı yeni bir edayla sürdürmüş, ağırlıklı olarak hece ile yazmış fakat serbest vezni de gerektiğinde kullanmıştır. Şiire son derece “estet” bir duyarlılıkla yaklaştığı yazı ve röportajlarından açıkça görülebilecek Tarancı, modern Türk şiirinde çok önemli bir aşama teşkil etmektedir.

Tarancı’ nın şiirle gerçek anlamda münasebeti en yakın arkadaşı Ziya Osman Saba ile birlikte okuduğu Galatasaray Lisesi yıllarına denk düşmektedir. İlköğrenimini ailesiyle birlikte ikamet ettiği Diyarbakır’ da tamamlayan Cahit Sıtkı daha sonra Galatasaray Lisesi’ nin imtihanlarına girip kazanarak kaydolmayı başarır. İstanbul’ a geldikten sonra burada yatılı okuyan Cahit Sıtkı okulda yerli ve yabancı birçok şairi ama özellikle Baudelaire, Valéry, Verlaine gibi Fransız parnasyen ve sembolistlerini iştahla okumakta, bir yandan da şiir denemeleri yapmaktadır. Karaladığı şiirleri sonraları aralarında kardeşten de öte bir dostluk kurulacak olan sıra arkadaşı Ziya Osman’ a gösteren genç şair bu yoldaki acemiliklerini Ziya Osman’ ın yönlendirmesiyle doğru bir noktaya kanalize etmeyi başarır.

Tarancı’ nın şiir yayımladığı dönem 1930 ile 1950 yılları arasındır. İlk şiir kitabı *Ömrümde Sükût* (1932) adını taşımaktadır. Daha sonra sırayla *Otuz Beş Yaş* (1946) ve *Düşten Güzel* (1952) gelir. Dergilerde kalmış şiirlerini de ihtiva eden en son kitabı ise ölümünden sonra yayımlanan *Sonrası* (1957)’ dir.

Turan Karataş, şairin geleneksel Türk şiirinin çizgileri dışına çıkmamış buna karşılık sıradanlığa da düşmemiş olduğu için ortalama okur ile bir yakınlık kurabildiğini söylemektedir (2013: 59). Karataş, söz konusu yazısında Cahit Sıtkı’ nın hem genel

geçer okura hem de ideal okura seslenebildiğini savunur ve bunun sebeplerini inceler. Şiirinde ele aldığı temaların hiçbir insan tekinin ilgisiz kalamayacağı genel insanlık konuları olduğunu söyleyen Karataş, bunların “her çeşit okurun ilgisini çekebilecek ve herkesin hayatıyla özdeşleştirebileceği temalar” (61) olduğunu söyler.

Kısacası okur Tarancı’da kendine yabancı, ayrı bir dünyanın insanını değil tıpkı kendisi gibi, benzer hislere, duyarlılıklara sahip ama bunları şairane biçimde ifade edebildiği için hoşla giden bir insan tipiyle karşılaşır. Tarancı’nın şiirindeki samimi eda düşünüldüğünde Karataş’ın bu iddiasının gerçekçi olduğu fark edilebilir. Okur, Tarancı’nın şiirinde mutlaka kendinden bir şeyler bulur. Bu açıdan, Mehmet Kaplan’ın deyişiyle onun şiiri “saf yaşantı şiiri”dir. (62).

Konuyu daha da açılmayarak Hiçbir siyasi oluşuma angaje olmaması, samimiyeti, şiirlerinin kısa olması ve konuşma dilini esas alması Karataş’ın belirttiği, Tarancı’nın her kesimden okurla iletişim kurmasını sağlayan unsurlardır. Araştırmacı, bunlara dayanarak Tarancı’yı “herkesin şairi” olarak tanımlar.

Tarancı’nın yakın dostu Ziya Osman Saba’ya yolladığı çok sayıda mektup sonradan kitaplaştırılmış olup bugün elimizde Tarancı’nın şiir estetiğini ve okura bakışını ortaya koyan çok önemli birer belge durumundadır. Şairin bu mektuplarda en çok şiirde vezin, ses, ahenk, ritim, nağme, eda, form ve güzellik üzerinde durduğu görülür. Bunların yanı sıra zaman zaman okur (şair “okur” yerine “kari” kelimesini tercih eder) konusu da mesele edilmektedir. Bu sebeple, öncelikle bu mektuplardaki ipuçlarından yola çıkarak Tarancı’nın okur tasavvurunu ortaya koymaya çalışacağız.

Tarancı’nın bir şiirde aradığı en önemli unsur güzelliktir. Şair, bu konunun üzerinde ısrarla durmakta, güzellik dışında bir gaye aramamayı dostuna tavsiye etmektedir. Bir mektubunda “Biz ‘güzel’i arayan adamlarız, bazen yanıldığımız olabilir, mümkündür” (2016: 131) diyen şair, bir başka mektubunda ise yine güzellik ile ilgili şöyle der: “Hakikat profesörlüğünü bırakıp güzellik mübdii olmaya bakmalı. ‘Aldanma ki şair sözü elbette yalandır!’ Olabilir. Fakat güzeldir ya! Cocteau da ‘Le poète est unbeaumensonge’ (Şair, güzel bir yalandır.) diyor. Öyledir. Güzellik ve lezzet ticareti yapıyoruz (2016: 176). Mektuplarda güzele dair buna benzer pek çok cümleyle daha karşılaşmaktadır. Bu sözler, Tarancı’nın güzellik olgusuna şiirde en üstün payeyi verdiğini gösterdiği gibi aynı zamanda onun Türk şiirinde Cenab ve Ekrem’e, Batı’da ise Poe’ya kadar uzanan bir çizginin devamı olduğuna işaret etmektedir (Bu şairlerin

güzellik algılayışını önceki bölümlerde uzun uzadıya incelediğimiz için burada tekrara gerek görmemekteyiz).

Şiirde ses ve nağme, Tarancı'nın mektuplarında sıklıkla konu edilen birbirine bağlı iki unsurdur. Eserlerinde “ses imkânının hepsini yoklamak gerektiği[ni] ifade eden şair, şiirin nihayet bir dil ve kelime işi olduğunu, duygular, fikirler veya buluşların sonra geldiğini savunur. Tarancı'ya göre, şiirde her zaman söylenen şeyden ziyade söyleyiş şekli, ifade öncelik taşımaktadır. İleride Orhan Veli bahsinde göreceğimiz gibi, Tarancı bu söyleyiş şeklini genellikle “eda” kelimesi ile karşılamayı uygun bulur. Şairin bu düşüncesinde Fransız sembolistlerin etkisi açıkça görülmektedir. Zaten kendisi de sık sık bu şairlere atıf yaparak bu yoldaki iddiasını güçlendirmek ister. O, Mallarme'nin “şiir kelimelerle yazılır” sözünü adeta kendine düstur edinmiştir.

Tarancı'nın şiirde daima güzellik ve ses unsurlarını araması onu en çok Cenab Şahabettin'in estetiğine yaklaştırmaktadır. Hatırlanacak olursa tezin ikinci bölümünde Cenab Şahabettin'in şiirde ses konusuna ne kadar önem verdiği üzerinde durmuş ve bunun da şairin kendi özerk sanat anlayışını yansıtmak bakımından anlamlı olduğunu belirtmiştik. Aynı durum Tarancı'da da dikkati çeker.

Şiirde nağme konusu Tarancı'yı Ahmet Haşim'e bağlayan noktalardan biridir. Tarancı'ya göre “Bir hikâye veya roman yazar gibi şiir yazılmaz. Şiir nağme halinde gelir” (2016: 16). Nihayet şu sözler, Haşim'in poetikasında savunduğu görüşlerin bir başka ağızdan dile getirilmiş olanıdır:

Biz, şairden hikmetler yumurtlamasını, hayatımızda prensip ittihaz edeceğimiz ahlak kaideleri vazetmesini, gençliği ve müstakbel nesilleri irşat yollu vaazlarda bulunmasını istemiyoruz ki! Şiirin kendisi, bünyesi ve mahiyeti icabı, bu gibi şeylere tercüman olmaktan imtina eder. Haşim'in bülbül misali ne güzeldir. Evet, şiir yalnız ve yalnız nağmedir. Şairden bize nağmeler dinletmesini istiyoruz (173).

Tarancı'nın bu sözleriyle Haşim'in şiir anlayışıyla ne denli paralel düşündüğü açıkça görülmektedir. Her ikisi de şiiri öğreticilik vasfı taşıyan manzumelerden ayırmakta, sese yani nağmeye kıymet vermektedir.

Öte yandan, burada şairin yaptığı karşılaştırma (hikmet-nağme) Türk şiirinin kadim bir geleneğini de masaya yatırmaktadır: hikemi üslup. Birinci bölümde ele aldığımız gibi, Fuzûli'den Nabi'ye hatta sebk-i hindî tarzında yazmış olsa da zaman zaman Şeyh

Galip'te bile görülen hikemi üslup altı yüz yıllık divan şiirinin çok önemli bir damarıdır. Ancak bunda şiirselliğin geri planda kaldığı görüşü bugüne değin çokları tarafından dile getirilmiştir. Tarancı da Türk şiirinin büyük isimlerini hikmet-nağme karşılığı üzerinden değerlendirerek bunlardan ilkinin ön planda tutanların gerçek şair olamayacağı iddiasında bulunur:

İşte Fuzûli, Nedim, Naili... İşte Ziya Paşa, Akif, Fikret, ilh. Birinci grup şairleri nağme peşindedirler, ikinci grup şairleriyle ya hikmet yumurtlarlar ya dini müdafaa ederler yahut da istibdata isyan ederler. Her iki grup şairleri de aruz vezni kullanmışlardır, hepsi ustalıkla. Ama birinci grup şairleri sahiden şairdirler, ikinci gruptakilerse nâzımdırlar (2016: 175).

Şiiri bir düşüncenin, bir hikmetin iletilmesi aracı olarak görmemesi tastamam onun lirik şiirden yana olduğunu göstermektedir.

Tarancı'nın şiir tasavvuru, şiirsel söylemin gösterenin anlamını yoğunlaştırdığını söyleyen Jacobson'a dayalı olarak düşünülmelidir. Anlam bütünü göz ardı edilmese de söyleyiş ön planda olduğu için kelimelerle sağlanan ahenk ve ritim gibi unsurlarla gösteren vurgulanmış olur. Duygunun sese dönüşmesi diyebileceğimiz bu durum Cahit Sıtkı'nın kuşağındaki üst düzey şairlerin hepsinde fark edilebilecek bir özelliktir. Bu bakımdan bu kuşak şairleri arasında lirizmin kullanımından doğan ortak bir duyarlılık vardır:

Ritim ve duyguyla meydana gelen uyumlu birlik, şiirsel öznenin, 'kendini dilde seslendirdiği' ve sesin şiirde bir kalıp, şiiriyetinin kendisinde bulunmayan bir eklenti olmaktan çıkarak özün ayrılmaz bir parçası; özün ise ancak o şiirde yer aldığı haliyle özgün bir duyuş olarak kabul edilmesi bu dönemin karakteristik özelliklerindedir ve Tarancı bu kabulün ihmal edilemez ortaklarından (Daşcıoğlu-Demirel, 2013: 95).

"Tek ihtirasım güzel şiirler yazmaktır" (2016: 155) diyen Tarancı'nın güzelliğe ve onu oluşturacak ses unsuruna bu denli önem atfetmesi onun şiirdeki amacını ortaya koyar. O, şiiri bir dava aracı veya topluma dönük bir tebliğ kanalı olarak görmemekte, kendine dönük ve hem şiirde hem de okurda karşılık bulan bir zevk unsuru olarak düşünmektedir. Elbette bu zevk anlayışının Cenab'dan sonra "Ben bu Çin kâsesinde neden çay içiyorsam şiiri de onun için yazıyorum. Sırf bir lezzet meselesi" (Ünaydın,

2000: 263) diyen Ahmet Haşim'e de uzandığını söylemeliyiz. Hem Necip Fazıl'da hem de diğer İkinci Hece kuşağı şairlerinde Haşim'in ses ve imge düzeyinde etkili olduğunu daha önce söylemiştik. Bu ikisinin yanına şiire son kertede hayatı katlanılır kılan ve aynı zamanda okuru da oyalayan, ona günlük dertlerini veya yaşama azabını dindiren bir zevk unsuru olarak bakmak düşüncesini de ekleyebiliriz.

Tarancı'nın mektuplarında öne sürdüğü görüşlerinin bir kısmına daha sonra döneceğiz ancak bu noktada onun okur algılayışına dair ne gibi satırlarla karşılaşıldığını göstermemiz uygun olacaktır. Öncelikle, Tarancı'nın okuru bir muhatap olarak çok önemseydiğini ve yazdığı şiirlerin mutlaka okur tarafından anlaşılması arzusunda olduğunu görmekteyiz. O, sık sık şiirde dile getirdiklerinin okura duyurulması veya sezdirilmesinden söz eder; bunu sağlaması için Ziya Osman'a telkinlerde bulunur. Bu durum, okurun şair tarafından her zaman dikkate alındığını göstermesi bakımından önemlidir. Mektuplarda, hissettiklerinin aynıyle okurda karşılık bulmasını isteyen ve bunun için çalışmayı şart olarak bellemiş bir şair portresi ile karşılaşırız.

Şiirin bir zanaat olması fikri Tarancı'da son derece belirgindir: “Makastarlık şart!” (165) diyen şair, okur tarafından anlaşılmayı şansa bırakmaz. Hislerinin okurda mutlaka karşılık bulmasını, okurla aynı duyguda birleşmeyi uman şair bunun için çalışma ve işçiliğe öne verirken bir taraftan da bunun gerçekleşmesi için okurdan beklentilerini sıralar. Buna göre, her şeyden önce “Karide bazı meziyetler olmalıdır” (174). Bu meziyetler herkeste bulunamayacağı için de ister istemez muhatap sınırlandırılmış olacaktır. Tarancı, şiirin “nadir kimseler tarafından anlaşılması[nı]” (174) tabii bulanlardandır, tıpkı Haşim gibi. Bu satırların devamında Tarancı, çok can alıcı bir saptamada bulunur. Şairlerin okurunun son derece mahdut bir çevreden ibaret olduğunu iddia eder ve bu çevrenin de yine kendilerinden yani şairlerden oluştuğunu ileri sürer:

Rimbaud'yu yahut Baudelaire'i, Verlaine'i, Mallarme'yi tatmak için, onların ruhunu şad etmek için, kari alelade bir kimse olmamalıdır. Mesela onların karisi Türkiye'de Ahmet Hamdi, Nurullah Ataç, sen, ben ve daha birkaç kişi olabilir. Tabii bu kadarlık bir meziyetimizi söylemek böbürlenmek filan sayılmaz (174).

Peki, Tarancı'nın okurda aradığı meziyetler nelerdir? Mektupların içerisinde bunun da cevabını bulabiliyoruz. Daha önce okurun alelade bir kimse olamayacağını söyleyen şair, zihninde tasarladığı okurun niteliklerini şu birkaç cümlede özetler:

Şair, kariyi güzel bir odada dolaştırırken, pencereyi işaret ederse, kari o pencerenin perdesini açmasını, dışarıdaki manzaranın letafetini görmesini bilmelidir. Şair, akşam karanlığında, masanın üzerindeki lambayı mı gösteriyor? Kari o lambayı yakıp duvarlardaki, tavandaki tezyinatı seçebilmelidir. İşte kari bu şiir meziyetlerine sahip olmalı ki, şiir, şairle kari arasında bir el sıkışma, bir kucaklaşma, bir mesaj olabilsin (174).

Bu satırlarda şairin kullandığı kelimeler onun okurdan beklentisini anlayabilmemiz için anahtar işlevi taşımaktadır. Şairin tasarımından şiiri birçok gözü yani penceresi olan bir yapı, bir ev olarak düşünebiliriz. Bu evin güzel bir odasında dolaştırılan okur, çekingen bir misafir gibi edilgen tavırlar içerisinde olmayıp, ev sahibinin yani şairin mesajlarını doğru okuyarak harekete geçebilen bir kimsedir. Şair, misafirini yani okuru birtakım güzelliklerle buluşturmak ister fakat okurda da bu güzelliklerin farkına varabilmeyi sağlayacak bir donanım arar. Her şey okura açık seçik sunulmayacak, okur bazı güzellikleri keşfedebilmek için zekâsını ve sezgilerini kullanmayı bilecektir. Lamba metaforu da, şüphesiz ki boşuna kullanılmış değildir. Eğer okurun çabası olmazsa şiirde görünen lamba hiç yanmayacaktır, onu ancak okur yakabilir ve böylece aydınlığa ulaşarak görülmesi gereken güzelliklerin farkına varır.

Bu satırlarla Haşim'in poetikası arasındaki benzerlikler derhal fark edilecektir. Haşim de tıpkı burada olduğu gibi okurun yarı karanlıklar içinde şiirdeki manzarayı keşfetmesini bekliyordu. Bazı aksamı eksik bırakarak okurdan da onu tamamlanmasını bekleyen Haşim, böylece yorumsamacı ve hermeneutik geleneğe yaslanan bir okuma önermekteydi. Aynı durumu Tarancı'da da görüyoruz. Tarancı'nın okuru "nitelikli okur", Eco'nun "örnek okur" tanımına uyan bir donanımı haiz olan kişidir.

Dünyaya son derece estet bir nazarla bakan Tarancı, mektuplardan da anlaşılacağı gibi, şiirde estetiği daima düşüncenin önünde tutan bir sanat anlayışına sahiptir. Açık ve anlaşılır bir dil kullanması, dilsel sapmalara ve batık imgelere çok fazla yer vermemesi sebebiyle her kesimden okura hitap edebilen şairin ayrıca özel bir okur kümesini de düşlemiş olduğunu ve bu okur kümesinin de sezgi ve donanım açısından nitelikli kimselerden oluştuğunu söylemek mümkündür. Ancak bu okur tipi, şair için kimi zaman karşılığı olmayan bir kitledir ve ancak gelecekte bulunabilir. Ziya Osman'a şöyle der: "Unutma ki memnun etmeye mecbur olduğumuz şiir münekkidi hatta karisi yüz sene sonraki şiir münekkidi ve karisidir" (2016: 223). Bu sözleriyle Cahit Sıtkı, on dokuzuncu yüzyıldaki aykırı Fransız şairi Lautréamont'un, kendisini kast ederek "On

dokuzuncu yüzyılın sonu görece kendi şairini!” (1999: 5) şeklindeki sözünü hatırlatır. Her ikisi de bir anlamda kendi kuşağının okurunu küçümseyerek kıymetlerinin gelecek kuşakların okuru tarafından bilineceğini var saymaktadır. Entelektüel, topluma yabancılaşmış bir kuşak içinden konuşan Tarancı, kendilerine yabancılık hissettiren toplum bireylerine karşı bir savunma içine girmekte hatta bu sözlerle ondan intikam almaktadır, bile denebilir.

Ziya Osman Saba (1910-1957), İkinci Hece kuşağının sakin ve ağırbaşlı tavrı şiirine de yansımış bir şairidir. Saba, kısa sayılabilecek ömründe genellikle insanlara fazla karışmadan, kendi halinde bir yaşam sürmüştür; dostlarına, ailesine düşkünlüğü, temiz ve iyiliksever kişiliği ile tanınmıştır. Gelgelelim, onun bu sakin, gürültü patırtıdan uzak yaşantısı, şiirine bir çatışmasızlık ve hareketsizlik şeklinde yansımıştır. Bu sebeple, Ziya Osman’ın kendi kuşağındaki şairler içinde, yaşarken değilse bile, aradan zaman geçtikçe biraz geri planda kaldığı ve bugünün okuruna seslenen şiirlerinin sayıca az olduğunu söylemek mümkündür. Yakın dostu Cahit Sıtkı Tarancı’nın mektuplarında ona cemiyet içine daha çok girmesi ve çekingenliğini üzerinden atması yönünde tavsiyelerde bulunarak bunun şiirine olumlu yansıtacağını söylemesi dikkat çeker.

Sebil ve Güvercinler (1943) *Geçen Zaman* (1947) ve ölümünden sonra *Nefes Almak* (1957) adlı üç şiir kitabı yayımlanan Saba’nın bu kitaplarından en erken tarihli olanı 1943 yılını işaret etse de onun edebî kamuoyunda tanınması ve kendini ispat etmesi 1930’lu hatta 1920’li yıllarda gerçekleşir. Şairin ilk şiiri 1927 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanır ve hemen ertesi yıl onu Yedi Meşale topluluğunun bir üyesi olarak görürüz. Cevdet Kudret Solok, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Kenan Hulusi Koray ve Muammer Lütfi Bahşi ile birlikte yer aldığı bu grubun şiire sadık kalan tek temsilcisi olma vasfını kazanan şair, hikâyeleri ve çevirileri bir yana, her zaman şair unvanıyla tanınmıştır.

Ziya Osman da tıpkı Tarancı gibi Necip Fazıl’ın kuvvetli tesiri altında kalmıştır. Özellikle ilk şiirlerinde Necip Fazıl’ın sanat kavrayışıyla büyük benzerlikler gösteren karanlık, metafizik unsurları şiirlerinde çokça gözlemlediğimiz şair, 1930’larda bu karamsar atmosferi olabildiğince azaltarak kendi hayatını da samimiyetle içine dâhil ettiği dingin, ferah, barışçıl bir şiir evreni kurar. Dinî-mistik bir havayla beraber eş, aile kavramlarının odağında şairin hayatı dizelere yansır. Gerçekten Ziya Osman Saba, dostu Cahit Sıtkı gibi, öz yaşantıyı şiirleştirmek konusunda dikkat çekici bir maharete sahiptir. Bu da şairin okurlarında samimi bir izlenim uyandırmasına yardımcı olmuştur.

Yaşadıklarını samimi bir dille şiirleştiren Ziya Osman'ın en bariz özelliklerinden biri Türk şiirinde ilk kez Tefvik Fikret'le görünürlük kazanan ev-yuva bağıllığı, aile temini ısrarlar şiirlerine konu etmesidir. Şair, bu sebeple Behçet Necatigil'in yerinde saptamasıyla Türk şiirindeki “evcil şairler” kuşağının öncüsü olarak anılmaktadır. Kendisi de bir “evler şairi” olarak bilinen Necatigil, başka birçok konuda olduğu gibi bu konuda da ustasının Ziya Osman Saba olduğunu sık sık dile getirmiştir.⁶⁶

Gerek hakkında yapılan incelemeler gerekse şiirleri göz önünde bulundurulduğunda Ziya Osman Saba'nın bir “evler şairi” olduğu yadsınamayacak bir gerçektir. Peki, onun “Evler şairi” ya da başka bir deyişle “evcil şair” olması, şiirde hitap edilen kitle açısından ne ifade etmektedir? Şairin okur algısını öncelikle bu mesele üzerinden ele almaya çalışacak ardından şiirindeki diğer unsurlar ve kendi görüşleri üzerinden incelememizi sürdüreceğiz.

Ziya Osman'ın çizdiği ev tasvirleri lüks veya konfor içindeki değil, aile, yuva, komşuluk gibi değerleri ön plana çıkaran geleneksel orta sınıfın evleridir. Bu nedenle, kendisinin de içinde bulunduğu bu sınıfı temsilen konuşan şair, şiirdeki imgelerin birebir karşılık bulacağını düşündüğü aynı kitlenin yani orta sınıfın zevk ve kültür düzeyine seslenmektedir. Erken cumhuriyet döneminden ellilere ve altmışlara doğru uzanan sanat hayatında modernleşmenin kent yaşantısında meydana getirdiği hızlı değişimleri idrak eden şair, toplumun orta katmanına seslenmekle aslında bir bakıma şiirin gerçek alıcısını yakalamıştır. Şiirin yalnızca “aydın bir yalnız'ın zevki” olmadığını belirten Behçet Necatigil'in keskin şair gözlemiyle dile getirdiği “Şiir varlıklı-yoksul, ikisinin de uzağındadır, sesini ancak orta hallilere duyurur” (1997: 31) tespitindeki gerçeklik payı düşünülürse, orta sınıfa hitap eden bir şairin kendisine geniş bir okur çevresini hedeflediği yargısına varabiliriz.

Cemal Süreya, “Şiiri küçük dayının şiiridir” (2006: 113) derken aynı noktaya, Ziya Osman'ın orta sınıf insanına yöneldiğine dikkat çekmektedir. Bu toplumsal tabaka, şairin kendisinin de dâhil olduğu bir zümreye işaret ettiği için okurla yakınlık kurması hiç de zor olmaz. Ne kadar bireysel duygularını dile getirirse de halkın içinden konuşan sesin samimiyeti okuru kendine çekecektir.

⁶⁶ Ziya Osman Saba'daki ev imgesinin farklı açılımları ve Necatigil ile bu açıdan yapılan karşılaştırmalar için benim İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi'nde sunduğum yüksek lisans tezine dayanan şu inceleme kitabıma bakılabilir: *Evi Dünyadan Büyük. Ziya Osman Saba'nın Şiirinde Ev İmgesi*. İstanbul: Meserret Yayınları, 2014. Ayrıca, Behçet Necatigil'in şiirinde evin tuttuğu yer ve Ziya Osman'la etkileşimi konusunda başvurulabilecek bir kaynak için bkz. Şehnaz Şişmanoğlu, *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ankara, 2003.

Birinci bölümde ele aldığımız gibi, şairler daima bir “poetik persona” ardından okura seslenmektedirler. Bir maske olarak düşünülebilecek “poetik persona”nın kimi şairlerde sanatçıyı bütün bütüne gizlediği kimilerinde ise onun varlığını okura kolayca hissettirebilecek denli geçirgen bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Böyle bakıldığında, şiiri ile yaşantısı birbirine çok bağlı olan Ziya Osman’da samimiyet endişesinin de had safhada olması sebebiyle kurgusal anlatıcının kuşandığı “poetik persona”nın çoğu zaman şairle özdeş olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumun, şairin okurda doğrudan bir etki uyandırmakta her zaman avantajına işlediği bilinmektedir. Bir de buna şairin lirik söyleyişi eklendiğinde Ziya Osman’ın geniş bir kitleyi etkileyecek şiirsel araçlara sahip olduğu iddia edilebilir.

Gelgelelim, başta söylediğimiz sakin ve gerilimsiz bir söylem düzeyi okur tarafından tekdüze ve sıkıcı bulunmak tehlikesini de beraberinde taşımaktadır. Ziya Osman Saba’nın en çok da günümüzde, kuşağındaki şairlere nazaran daha az okur tarafından biliniyor olması bu tehlikenin şair tarafından bertaraf edilememesinden kaynaklanmış görünmektedir. Okur, hep birbirine benzer ev, aile, yuva manzaralarını bir noktadan sonra cazip bulmayarak farklı olanı arayacak ve bulamadığında o şiirlerden uzaklaşacaktır. Ziya Osman’ın külliyyatındaki birbirine benzer bu tarz şiirlerin fazla olmasının dönemindeki okurda böyle bir sıkılmalığa yol açtığı söylenebilir. Bugünün okuru içinse parametreler değişkenlik gösterdiği için söz konusu zafiyet daha da yoğun bir şekilde hissedilecektir.

Öte yandan, Ziya Osman’ın sakin ve gürültüsüz şiirinin kendisiyle aynı değer yargılarını paylaşmasa bile, sükûnete, arınmaya ve dinî-mistik bir atmosfere meyilli okurlar nezdinde bugün de bir kıymet ifade ettiğini söylemek hata olmaz. Gerek kendi döneminde gerekse bugün, kaybedilen değerlerin, geleneksel yaşantıdaki ince duyarlılıkların, vb. peşinde olan bir okur kitlesi her zaman vardır ve olacaktır. Nitekim “Ve kader hep bizi döndürür dolaştırır, Ziya Osman’a bırakır; çünkü onda huzur, sükûn, arınma ve Allah vardır” diyen Behçet Necatigil de her kesimden okurun böyle bir şiire er geç ihtiyaç duyacağını şu sözlerle savunur:

Unuttuğumuz, geciktirdiğimiz, hep yarınlara attığımız ahret-ölüm korkuları, Allah’a bel bağlayış, ölüm ötesinde sevgili ölmüşlerimizle tekrar buluşma ümidi; arada bir mesela gece yalnızlıklarında, kaybettiklerimizin hatıralarıyla dolarak, aklımıza geldikçe, açacağımız şiir kitapları, Ziya Osman’ın inkiler olmayacak mı? (1999a: 121).

Böyle bakıldığında, onun şiirinin, modern çağın içinde durup dinlenmek isteyen, kendisine ve içinde bulunduğu çevreye dışarıdan bakıp gözlemleyen, duyarlı bir okur kesimine o zamanlarda hitap ettiğini ve bundan sonra da etmeyi sürdüreceğini söyleyebiliriz. Ancak bu okur nicelik olarak ne seviyededir? Şair, hayalindeki okuru karşısında bulabilmiş midir?

Şairlerin hayalindeki “ideal okur” ile gerçekteki karşılığının çoğu zaman birbirini tutmadığı bilinen bir vakiadır. Birçok şair, bu durumun kendisinde yarattığı hayal kırıklığını yaşar, bu sebeple asıl okurlarının gelecek nesiller arasından çıkacağını söyleyenler azımsanmayacak sayıdadır. Ziya Osman da yaşadığı zaman ve muhitin şiir okurlarını tatminkâr seviyede bulmayanlardandır. 1938 yılında yapılan bir röportajda Türk şiir okuyucusunu iki gruba ayıran şair, ilk gruba “şiir zevkleri tamamıyla tekâmül etmemiş olan ve binaenaleyh yalnızca basit şiirlerden zevk duyanlar”ı (2004: 229) yerleştirir. İkinci grupta ise “en derin, en muğlâk şiirlerden dahi zevk duyabilen şiir okuyucuları”nı işaret eder ve günün şairinin de “bu bir avuçluk karinden” gayret aldığını iddia eder (agy. 229).

Aradan on bir yıl geçtiğinde, 1949 yılında yapılan bir röportajda ise şairin bu fikirlerinin değişmediği fark edilmektedir. Saba, okur konusunda yine kötümserdir:

Bence, asıl yetişmeyen sanatkâr değil, yetişmiş genç nesli okuyup anlayacak hakiki sanat okuyucusudur. Dün olduğu gibi bugün de “Sanat efkâr-ı umumiyesi” diyebileceğimiz, sanatkârın, yüz yüze gelmeden, karşısında bulunduğunu hissettiği, kulaklarıyla işitmediği halde yine de duyar gibi olduğu alkışlarıyla gururlandığı, eserini beğenmediğini sezince hüznünlendiği bir halk yığını, sanatla meşgul olmadığı halde sanattan anlar bir yığın yoktur. Şiir kitaplarının alıcıları yine şairler veya şiir amatörleridir. Şiir okuyan: Şiir yazandır (2004: 242).

Bu sözlerle, yüksek bir şiir zevkine sahip okurun azlığından yakınan Saba, şiir izler çevresinin tamamıyla şairlerden oluştuğunu söylemekle şiirin toplumsal tabana yayılmadığını vurgular. Bununla beraber, bundan kendisinin çağının ötesinde bir şair olduğunu çıkarsayan bir mantık gütmeyeceği gibi söz konusu çoraklıktan okuru da doğrudan sorumlu tutmamaktadır. O, kaç kişiye hitap ederse etsin, güzel olanın peşinden gitmeye ve güzelliği okura hissettirmeye kendisini sanki programlamıştır. “Anladığınız manada edebiyat nedir?” sorusuna “Yalnızca ‘güzellik’e dayanan

edebiyatı anlıyorum” (2004: 236) şeklinde cevap vermesi bunu göstermektedir. Ona göre, “Sanatkâr sadece ‘güzel’ yaratmak için çırpınan adamdır, başka hiçbir şey değil” (2004: 236). Bu amaca ulaşabildiği okur, sayıca az da olsa şaire yeter görünmektedir.

Ziya Osman’ın şiirlerinde özne farklı kimliklerdeki okura sık sık seslenmektedir. Bunlarda “muhatap persona”nın bazen anne baba, bazen eş, komşular, bazen de Allah olduğunu görürüz. Dinî duyguları yoğun ve samimiyetle yaşadığı anlaşılabilir şiirsel özne sık sık Allah’la konuşur, ona yakarır veya şükreder. Bu tip şiirlerinde gayet samimi bir mümin duyarlılığı dikkati çekmektedir. Kimi zaman “sizleri göreceğim geldi güzel insanlar” diyerek okurunda sempati uyandıracak söyleyişlere de sahiptir.

Lirik özellikleri baskın olan şiirlerinde “muhatap persona” tıpkı Necip Fazıl veya Tarancı’da olduğu gibi, rüzgâr, ağaç, gökyüzü vb. varlıklardır. Aslında bir tür “muhatapsızlık” olarak kabul edilebilecek bu tip seslenişlerle çoğu zaman Fransız parnasyen ve sembolistlerinin etkilerini taşıyan, “saf şiir”e yakın bir eda yakalanır:

*Ey bulutları uçuşan gök,
Kokusunu duyduğum bahar,
Ey gözlerden saklı tabiat
Beklemek neye yarar? –Rüzgâr
Mesafeleri içime dök!
Gideyim bırak beni hayat,
Gideyim... Tren, gemi, kanat... (1991: 48)*

Bu tip şiirlerini özellikle 1920’li ve 1930’lu yıllarda çokça kaleme alan şair, 1950’lerde yaşama sevincinin baskın olduğu, ancak lirik özellikleri daha törpülenmiş şiirlerle okurunun karşısına çıkar. Buna rağmen, Ziya Osman, şiir anlayışı açısından Türk edebiyatında eserleri en az değişime uğramış sanatçılar arasında gösterilebilir.

Her ne kadar incelememizin kapsamı dışında kalan 1941 sonrasında tarihlense de şiir karakterindeki değişimin çok az olduğunu hesaba katarak onun okurlarına hitaben yazdığı şu şiiri de değerlendirmemiz yerinde olur:

*Sizler okuyasınız diye bütün yazdıklarım
Bu kelimeleri yan yana,
Satırları alt alta getirmem
Geçip karşısına sonra
Ya kahrolmam ya sevinmem,*

*Sizler için bütün didinmem...
Sizler, garip şiirimi okuyanlar,
Duyduklarımı duyanlar;
Sözüm yok ölmüشلere ama,*

*Gülecek benim gibi, benim gibi ağlayacaklar,
Benden sonra da yaşayacaklar!
Sizler için her şeye sırt çevirmem,
Şu evim, işim, şu fakirliğim,
Yok bileklerimde altın bileziğim,
Ben para kazanmasını bilmem,
Yalnız parmaklarımda bir kalem,
Umutlu, umutsuz, kara haber, müjde,
İnilti, çığlık, ne dersen de,
Yavaş yavaş, azar azar
Gücümün yettiği, dilimin döndüğü kadar,
Sizler için, ettiğim bütün laflar... (1991: 158)*

Şairliği bir yaşam biçimi olarak benimsemiş birinin kaleminden çıktığı belli olan bu dizelerde okura kıymet veren hatta okuru için fedakârlıklara katlanan bir şair portresi çizilmektedir. Şiirin son dizelerinde konuşan kişinin şiir yazmaktan başka insanlığa fayda sağlayacak bir yeteneğinin olmadığı ve bu sebeple şiir yoluyla onlara hizmet etmek istediği anlaşılmaktadır. Öyleyse bu nasıl olacaktır?

Bir nevi poetikasını beyan ettiği yukarıdaki şiirde, onun daha önce de ifade ettiğimiz üzere, Tarancı gibi, “güzel” olanı terennüm etmek ve bunu okuruna duyurmak istediği anlaşılmaktadır. Fakat bu, içi boş bir güzellik de olmamalıdır. Bir röportajında şöyle söyler: “Güzel şeyler yazmaya çalıştım. İnsanların aklında kalabilecek-hiç olmazsa birkaç mısrası-bir şeyler yazmak istedim. İnsanlar unutmayınca güzel oluyor. Fakat bunu yaparken daima kendi içimdekileri söyledim” (2004: 284). Onun için, okurun şiirlerini beğenmesi ve kendinden bir şeyler bulması başarı için en geçerli ölçütlerden biridir. “Okuyucunun seveceği şiirlerim benim de en sevdiğim şiirlerim olacaktır” (2004: 284) şeklindeki sözleri buna işaret etmektedir.

Şunu rahatlıkla söylemeliyiz ki, Ziya Osman okuru şaşırtmak ya da ona zevk vermek gibi sadece okuma hazzına dönük amaçlarla şiir yazmaz. Onda çok rafine bir şekilde, Yunus Emre’ye, Şeyh Galip’e kadar uzanan fakat hikmetli söyleyiş esastır. Şiiri salt ses

yaratımı, şairde yaratma, okurda ise okuma hazzı meydana getirmek için yazmadığı anlaşılan Ziya Osman, bu bakımdan arkadaşı Cahit Sıtkı'dan ayrılır. Cahit Sıtkı adeta sese tapınırcasına bir bağlılık duyuyor, ses vasıtasıyla güzelliikleri terennüm etmek istiyordu. O, “Yeter ki Türkçe bizden memnun olsun” derken tastamam bunu ifade etmektedir. Buna karşılık, okuru memnun etmek arzusu Ziya Osman'da daha ön plandadır. Bu memnuniyet ise okurun, okuma hazzının ötesinde, süzölmüş hikmetleri kavraması ve bu yolla fayda elde etmesiyle olur.

Basit bir dille, söz oyunlarına, anlaşılması zor sembol ve metaforlara girmeden, konuşma dilinin rahatlığıyla yazan Ziya Osman, genellikle “kitlesel okur”un kolayca anlayabileceği düzeyde şiirlere imza atmış, sesi, ahengi yahut musikiyi anlama feda etme yoluna sapmamıştır. Bununla birlikte, kimi şiirlerinin sadeliği içinde bir derinliği barındırdığını göz önünde bulunduracak olursak onun zaman zaman tıpkı Yunus veya Şeyh Galip gibi “arif okur”a da hitap eden bir şiir dili yakaladığını teslim etmek gerekir. Şiirlerindeki din duygusunun çok ince bir duyarlılıkla işlenmesi ise onun bir başka muhatap olarak “mistik okur”u gözettiğini gösteren bir unsur olmaktadır.

İkinci Hece kuşağının Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan sonra gelen ikinci nesil şairlerinden **Ahmet Muhip Dıranas** (1908-1980), az şiir yazmış fakat hem kolay okunabilen hem de nitelikli, saf şiir olarak değerlendirilebilecek şiirleriyle kalıcı olmayı başarabilmiştir.

Sanat yolunda ilk etkileri Ankara'da okuduğu lisede derslerine giren Faruk Nafiz ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan alan şair, “Bende asıl sanata girişin büyük etkisi onunla başlar” (Öz, 1980: 50) dediği Tanpınar'a ayrı bir önem verir. Sonraki yıllarda aralarında dostane bir bağlılık gelişen Tanpınar ona ilk kez Baudelaire okutmuş, onun “saf şiir”in iklimiyle tanışmasına imkân sağlamıştır. Artık o, bir ömür boyu sanat çizgisini belirleyecek şiir damarını keşfetmiştir.

Dıranas'ın ilk şiiri *Millî Mecmua*'da, 1926 yılında yayımlanır. Bu sırada o, Ankara'da hukuk öğrenimi görmektedir. Çok geçmeden bu öğrenimi yarım bırakır ve İstanbul'a gelerek sanat hayatını belirleyecek bir başka edebi ortama, Cahit Sıtkı ile Sait Faik'in başını çektiği topluluğa dâhil olur. Cahit Sıtkı, onun Tanpınar'dan sonra en çok önemseydiği ikinci şair olur, onun hakkında olumlu eleştirel yazılar kaleme almıştır.

Demokrat Parti döneminde aktif politikaya katılmış olan Dıranas'ın hayatı boyunca hiçbir surette şiire siyaset ve ideolojiyi karıştırmadığı görülür. Yakın çevresi de onun

sanatta ideolojik tutumu hiç sevmeyişi vurgular. Şairin kendisi de angaje sanata karşı olduğunu çeşitli yazı ve söyleşilerinde ifade eder, sanatta “biraz daha derine biraz daha kendimize yönelirken şunun veya bunun, şu tarafın veya bu tarafın kölesi olmayalım” (Kırcı, 1997: 71) der.

Dıranas’ın deneme ve makalelerine derli toplu olmak üzere ancak şairin ölümünden çok sonra, ilk kez 1994 yılında, eşi Münire Hanım’ın gayretleriyle bir araya getirilmiş yazılarından oluşan *Yazılar* adlı kitapla erişilebilmektedir. Ne yazık ki, çoğunluğu gündelik hayat, siyaset, spor vb. konularla ilgili bu yazıların içinde şiirle ilgili tatmin edici olanların sayısı bir elin parmaklarını geçmemektedir. Bu yazılar içinden “Divan Edebiyatının İyüzü” başlıklı olanında şairin Divan şiirini küçümseyici hatta yok sayan ifadelerine rastlanmaktadır. Dıranas’a göre divan şiiri “insansız edebiyat”tır:

İnsanoğlunu mevzu olarak almış; insanda yeni bir şeyler bulmuş, insana yol göstermiş, bir kelime ile “humain”e varmış sanat eseri, tarihi çerçevesi dışında da vazifesini yapar, yaşar; geçmişe olduğu gibi, zamanları aşarak, geleceğe de hitap eder. Divan edebiyatının kaybettiği nokta burada idi. İnsansız edebiyat. Bütün dünya sanat tarihlerini karıştırın. Hiçbir edebiyat bu kadar pasif ve bu derece statik olmamıştır. [...] Bazı büyük mümessillerinin de derinleşmeye, genişlemeye temayül etmiş bu edebiyatın, sayısı belli birkaç motif üzerinde bir “kelime oyunun”ndan pek ötelere gitmemiş olduğunu çekinmeden söyleyebiliriz. O kadar ki, hakikatte hiçbir şair diğerinden ayrı ve başka bir şey söylemiş değildir. Ve üstelik bir sürü kaideler içinde o kadar birbirine benze şekilde söylenmiştir ki, ekseriya bir asır önceki şairden bir asır sonraki şairi güç ayırt edersiniz. Her insansız edebiyat böyledir (1994: 14).

Dıranas’ın bu bazılarınca acımasız diye nitelendirilen görüşleri onun divan şairlerinin en büyüklerini zevkle okuduğu gerçeğini değiştirmese de içinde bulunduğu siyasi iklimin de etkisiyle son derece ağır yargılar içerdiği ortadadır. Kendi kuşağındakilerden ne Necip Fazıl ne Cahit Sıtkı, hiçbir şair divan şiirine bu derece olumsuz bir bakışa sahip değildir. Dıranas’ın bakış açısı aydınlanmacı düşüncenin bireyi kutsayan değerleriyle aynı çizgide gözükmektedir. Oysa kolektif şuur içinde, bir cemaat algısıyla hareket eden divan şairinin bireysel varlığını öne çıkaran, Dıranas’ın deyişiyle “humain”e açılan bir söylem geliştirmesi mümkün değildir. Dıranas, bu farkı yok sayarak, bir bakıma

anakronizme kapılmakta, divan şiirini, içinde bulunduğu ortam ve zamanı göz ardı ederek eleştirmektedir.

Bununla beraber, daha sonraki yazılarında Dıranas'ın bu bakış açısını ciddi manada değiştirdiği görülür. 1950 tarihli “En Büyük Kayıp” başlıklı bir yazısında Fuzûli'leri, Nabi'leri ve daha yüzlercesi ile Divan şiirine ve göçüp gitmiş eski medeniyetimize sahip çıkmak gerektiğini söyler. Bir başka yazıda da divan şiirinin Batı'ya çeviri yoluyla tanıtılması gerektiğinden söz eder. Konumuz divan şiiri olmadığı için bu bahsi uzatmayacağız ancak divan şiirinin söz konusu özellikleriyle uyumlu bir izler çevre geliştirdiğini ve bunun da yine kendi çağının ve edebî-kültürel ortamının bir yansıması olduğunu-ilk bölümde ayrıntılı şekilde ele aldığımız üzere-söylememiz gerekir. Dıranas da bu durumun farkına varmış olmalıdır ki, baştaki sert söylemlerini sonradan hayli yumuşatmıştır.

Dıranas'ın yazıları içinde “Kari” başlıklı olanı konumuz açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Bu yazıda Necip Fazıl'ın bir görüşünden yola çıkan şair, edebiyat okurunu sorgular. Şair, “Kari nedir?” sorar ve şöyle söyler:

Ahmet Haşim'in, Kari bu kitabın gecesinde / Mehtabı seninçin yere serdim diye, yaşayanlardan fazla ölülerin raksına mahsus uhrevi bir manzara çizerek hitap ettiği bilinmez ruhlar mı? Ya, kendi kendisine “Kari nedir?” diye sorup da “Sanatkârın duvardaki gölgesinden başka ne olabilir!” cevabını veren Necip Fazıl'ın gölgesi mi? yoksa Baudelaire'in “Riyakâr kardeşim,” diye çağırdığı mı? Nedir? Onu ben de bilmiyorum (1994: 485)

Baudelaire'in, Ahmet Haşim'in ve Necip Fazıl'ın okura bakışlarını değerlendiren Dıranas, hepsinin de görüşlerini yetersiz bularak sormayı sürdürür: “...karanlıkta bir hastanın su testisini el yordamıyla aradığı gibi aradığım, kafatasını açıp beyninin içinde ne varsa görmek, ne istiyorsa bilmek ve onun doymaz iştahına en tatlı lokmayı fırlatabilmek için kıvrandığım bu ‘bilinmez ruh’ bu ‘gölge’ bu ‘riyakâr kardeş’ nedir? (486). Bundan sonra şair, “Kari, bunların ya hepsi, ya hiçbiridir” diyerek sözü yazar ile okur arasındaki ilişkiye getirir. Az önce adını andığı şairlerin tanımlarını reddederek kendi muhayyilesindeki okuru açıklar: “Muharrir kari, kari muharririni yaratır. Onun için kari ne bilinmez bir ruh, ne bir gölge, ne de riyakâr kardeş, kari muharririn ta kendisidir. Zira her muharrir eserini bitirir bitirmez kendisine okumak için yazar” (486).

Dıranas bu cümlelerde son derece net bir şekilde kendisi için yazdığını ifade etmektedir. Onun ideal okuru bizzat kendisidir. Şairin geldiği noktada “Ben bunları kendim okuyayım diye yazdım” diyen Abdülhak Hamit’le aynı paydada bulunduğu görülmektedir. Anlaşılan o da Hamit gibi kendisini anlayabileceklerin “birkaç nevadirden ibaret” olduğunu düşünmekte ve bu yüzden de zihnindeki okur profilini kendisi olarak tasavvur etmektedir.

Elbette ki bu görüşler onun gerçekte yalnızca kendisinin okuması için yazdığı ve dışarıdaki okuru dikkate almadığı anlamına gelmeyecektir. Birinci bölümde altını çizdiğimiz gibi, her şair belli tipte bir okuru düşler ve ona göre eserini kurgular. Çoğu zaman bu okurun da “kurgusal” olduğunu Walter Ong ve Northrop Frye’ı izleyerek söylemiştik. En kendine dönük şair bile, eğer şiirlerini bir mecrada yayımlıyor veya bir araya getirip kitaplaştırıyorsa kendisi dışındaki bir okura eserini sunmayı kabul etmiş demektir. Bunları göz önünde bulundurarak Dıranas’ın aslında okur konusunda seçici bir tutuma sahip olduğu ve yazma sürecinde okuru başka şairler kadar –mesela az önce ele aldığımız Ziya Osman kadar- önemsemediği sonucuna varılabilmektedir.

İkinci hece kuşağına Yahya Kemal’den miras kalan bir tutum da mükemmeliyet duygusudur. Necip Fazıl’dan Tarancı’ya, Tanpınar’dan Dıranas’a kadar izlerini görebildiğimiz bu yaklaşımın en bariz örnekleri Dıranas’ta yer bulur. Mehmet Can Doğan, bu konuyu ele aldığı bir incelemesinde Tarancı’yı dışarıda tutarak bu kuşak şairlerinin kitap yayımlama konusunda temkinli hatta isteksiz olduğunun altını çizer. Dıranas özelinde bu yaygın tutuma mercek tutan Doğan’a göre bunun altında yatan neden “tamamlanamama korkusu”dur (2013: 195). İşin ilginç yanı, Dıranas, bunu teyit eden bir itirafta da bulunmuştur: “Çoğu zaman şiirlerimi bitmemiş sayarım. Çoğu zaman yazdığım sırada çok beğendiğim şiirlerimi sonradan beğenmez olurum. Bunları bir kitap haline getirip ortaya attıktan sonraki kaderlerini çok düşündüğüm için bir türlü cesaret edemem” (Öz, 1990: 145).

Şiirdeki kelimelerin veya imlanın sürekli değiştirilmesini de böyle bir korkunun dışavurumu olarak yorumlayan Doğan’ın şu tespiti ise bize göre Dıranas’ın okurun yorum inisiyatifini en aza indirecek bir tutum içinde olduğunu göstermektedir:

Dıranas şiirlerini kitaplaştırırken noktalama işaretlerine özel bir yer açmıştır. Dikkati çeken ve bazen de göze batan noktalama işaretleri, anlamı olduğu kadar ahengi de gözetir. Anlam gözetilerek

başvurulduğunda bu işaretlerin daraltıcı bir işlev gördüğü söylenebilir. Fakat Dıranas nedendir bilinmez, şiirde doğru belki de mutlak anlamı belirtmek amacıyla noktalama işaretlerine yüklenmiş gibidir. Noktalama işaretlerinin ahengi gözetecek biçimde kullanımı, *inşad* ile ilgili olsa gerektir. Bu, Dıranas'ın şiiri kurma aşamasında sese verdiği önemin göstergesi olarak değerlendirileceği gibi, şiirlerin inşadında okuyana yol gösterme amacı taşıyan bir girişim olarak da yorumlanabilir (2013: 203).

Kısacası tıpkı Yahya Kemal gibi, anlamı rastlantıya, hele ki okurun özgür çıkarımlarına bırakmayan bir şairdir Dıranas. Şiirin, yalnızca kendi kastettiği manada okunmasından yanadır. Bunu okura iletebilmenin en kestirme yolu da elbette imla kurallarını eksiksiz uygulayarak çok anlamlılığı, Haşim'in deyişiyle söyleyecek olursak “muhtelif tefsirati” asgariye indirmektir. Ayrıca o, şiirin ahengi konusunda da okuru sınırlandırır ve belli bir ahenkle okumaya zorlar. Doğan'ın “okuyana yol gösterme” dediği tutum aslında okurun alanını daraltmaktır. Burada karşımıza tekil bir anlam ve tekil bir ahenk çıkacaktır. Bu, okur üzerinde otorite kurmanın bir yansıması olabileceği gibi aynı zamanda şiiri yorumlama konusunda okura güvenmemenin de bir tür dışavurumu olmalıdır. Bu özelliği onun hayranlık duyduğu şair Tefik Fikret'te de vardır.

Dıranas, her kesimden okurda etki uyandırmayı farklı tekniklerle sağlayabilen bir şairdir. İstifham, tekrar, nida gibi sanatlarla şiirin ses ve anlam düzeyini yükselterek okurun dikkatini canlı tutar. Bu özellik, Dıranas'ın şiirini tamamen içe dönük ve okurdan uzak kalmaktan kurtarsa da neticede muhatap bir Namık Kemal veya Ziya Gökalp'te olduğu gibi, aslında okurun kendisi olmadığı için “estetik uzaklık” belli bir seviyenin altına düşmez. O, dil kullanımındaki serbestlik ve estetik endişe bakımından Cenab ile benzeşse de kelime tasarrufu açısından ondan ayrılır ve sonraki kuşaklar tarafından da okunabilme avantajı yakalar. Onun şiiri bütün çağrışımsal, kapalı anlatımına rağmen konuşma diline ve halkça bilinen kelimelerin kullanımına dayalı olduğu için bugünün “kitlesele okur” tarafından da anlaşılabilir.

Şiirlerine yakından bakıldığında Dıranas'ın, özellikle edebî ve akademik çevrelerde önemsenen, hakkında incelemeler yapılmış “Kar”, “Olvido”, “Köpük” vb. şiirleriyle “kolektif okur”dan çok kendi bireysel duyularına ortak olabilecek düzeyde bir “nitelikli okur”a yöneldiği fark edilecektir. Bu şiirler zaten kuruluşu itibariyle bireyseldir ve topluma ya da bir sınıfa tercüman olma amacıyla yazılmamışlardır. Bunlar derinlikleriyle “kolektif okur”a kendiliğinden uzak düşecek metafor ve imgeler

barındırmaktadır. Fakat Ahmet Oktay'ın dikkat çektiği üzere, bu, Dıranas'ın şiirinin bir yüzüdür. Diğer yüzünde “Fahriye Abla” ile simgeselleşen, topluma dönük, hikâyeye dayalı veya açık bir anlatıma sahip, hatta popüler denebilecek bir şiir anlayışı yer alır. Bu daha çok Garip tesiriyle yazdığı şiirleri kapsar. Oktay, şairler ve yazarlar arasında “Kar”, “Köpük” gibi şiirleriyle dolaşımda kalabilmeyi başarmış ve onun karşıt ucunda da yazınsal değeri kuşkuyla karşılanan Fahriye Abla şiiriyle kitleler içinde popülerleşmiş iki Ahmet Muhip Dıranas olduğunu savunur ve bu iki şair imgesinden ikisini de önemsememiz gerektiğini söyler (2001: 59).

Dıranas'ın “Fahriye Abla” şiiriyle hatırlanmaktan ömrünün sonuna doğru rahatsızlık duyduğunu Edip Cansever'in tanıklığından öğrenecek de şairin bu şiiri üzerinden kazandığı popülerliği geri çevirmemiş olduğunu, bir anlamda “Fahriye Abla”nın “kitlesel okur” nezdinde kendisine ün kazandırmasından memnuniyet duyduğunu söyleyebiliriz.

Sembolist –Lirik Duyuşlar başlığı altında ele aldığımız şairlerin okur algısını genel olarak toparlamak gerekirse öncelikle hemen hepsinin sembolist etkilerle Fransız kaynaklı “saf şiir”e ulaşma çabası içinde olduklarını söylemek gerekir. Bu, şiirin toplumsal, siyasi, vb. angajmanlardan olabildiğince soyutlanmış, bireysel duyuların özgürce dile getirildiği bir mecra olarak düşünüldüğü anlamına gelmektedir. Bu kuşağın şairlerinin ısrarla “ses” e vurgu yapmaları, sanatın ölçüsünün “güzellik” olduğunu söylemeleri hep “saf şiir”e bağlılıklarından kaynaklanır.

Söz konusu şairlerin bu düşüncelerini uygulamada ne kadar başarabildikleri sorusunu bölümün içinde cevaplamaya çalıştığımız için burada tekrar irdelemeyeceğiz ancak bu algının karşı ucunda nasıl bir okurun bulunduğu sorusunu birkaç cümleyle cevaplamalıyız. Şiirde “ses”e, vezin serbestliğine, ahenk ve musikiye ve bunların hepsinden doğacak “güzellik”e yönelen İkinci Hece Kuşağı şairleri “kolektif okur”u birincil hedef olarak görmeseler bile tamamıyla dışlamak yoluna gitmezler. Buna karşılık, “saf şiir”in alımlayıcısı olabilecek, nitelikli bir “örnek okur”a ve divan şiiri geleneğinden beri var olan, yüksek sezgi kabiliyetine sahip “arif okur”a dönük yazmayı tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Şairle duygusal ortaklık kurabilecek düzeyde olması gereken bu okur tipine aynı zamanda “lirik okur” da diyebiliriz.

Bu gruptaki şairlerin içinde okur konusunu en çok mesele edenlerin başında Cahit Sıtkı Tarancı gelmektedir. Poetikasını mektuplarından ve yazılarından parça parça

edinebildiğimiz Tarancı'nın hemen öncesinde, derli toplu bir şekilde Türk şiirinin ilk poetikasını kaleme alan Necip Fazıl'ın ise okur konusuna neredeyse hiç değinmemiş olması dikkate değerdir. Okur konusunda kendi görüşlerinden yola çıkarak değerlendirmemize en az imkân sağlayan şair ise Ahmet Muhip Dıranas'tır. Günlük gazetede sayıca çok miktarda yazıya imza atan Dıranas'ın okurla ilgili bir tane, sanat ve edebiyatla ilgili de kısıtlı sayıda yazısı bulunmaktadır. Şair, söyleyeceklerini bir bakıma şiirinde söylemiş ve sahnedeki çekilmiş gibidir.

Bu kuşak şairlerinin 1940'lerden sonra da şiir yazmayı sürdürdüklerini unutmadan, incelememizin ağırlık merkezini bu tarihe kadar olan ve gerçekte söz konusu şairlerin asıl sanat verimlerini ortaya koyduğu şüphe götürmeyecek eserlerle sınırlı tuttuk. Bu sebeple, şairlerin kendi poetik yazılarını değilse de başka eleştirmenlerin bu tarihten sonraya ait şiirleri değerlendiren yazılarını büyük ölçüde kapsam dışı bırakmak durumunda kaldık. Böyle yapmasaydık, 1941'den sonra da edebiyat âleminde boy gösteren başka pek çok şairin şiir anlayışını da incelememize katmamız gerekecekti ki bu da tezin sınırlarının öngörülenden çok daha fazla genişlemesi anlamına geleceğinden işimizi fazlasıyla zorlaştıracaktı.

İlk şiir kitabı *Havaya Çizilen Dünya* (1935) ile Fazıl Hüsnü Dağlarca ve 1930'ların sonunda dikkat çekmeye başlayıp, şiirlerini ilk kez *He* adıyla (1942) yayımlayan Asaf Halet Çelebi, Cumhuriyet'in bu ilk kuşağının içinde sayılmasa da özgünlükleri ile yepyeni bir sanat anlayışının habercisi gibidirler. Onlara bu çalışmanın sınırları dolayısıyla ayrıntılı bir şekilde eğilememiş olsak da getirdikleri farklı havayla hem kitlesel düzeydeki hem de seçkinler çevresindeki okurları en fazla şaşırtan iki isim olduklarını söylemek mümkündür.

Dağlarca, sembolik dili en uç noktalara taşımış ve şiirde dil meselesini daima birinci planda tutmuştur. Uzak doğu ve İslam mistisizmini kendi estetiği içinde birleştiren Çelebi ise kimi zaman yadırgatıcı denebilecek söyleyişleriyle şiire bir derinlik katarken kısıtlı bir izler çevrede farklılıklara açık "mistik" ve "şair" okurlara yönelmiştir. II. Yeni'ye giden yolda, şiirin özerk bir mecra olarak alımlanmasını sağlayan bu iki şair, "kitlesel okur"u hesaba katmak konusunda hiç hevesli olmamış, ancak "nitelikli okur"u düşünmeye sevk eden eserlere imza atmışlardır.

4. 2. Toplumcu Şairin “Kolektif Okur”u

1915’ten itibaren yani Cumhuriyet öncesinde edebiyat hayatına katılan Nâzım Hikmet (1902-1963), toplumcu gerçekçi edebiyatın Türk şiirindeki öncüsü olarak bilinmektedir. Şair, Türk edebiyatında hem yıkıcı hem yapıcı bir rol üstlenmiş, topluma dönük olmakla birlikte bireysel duyularını da lirik bir dille söze döken şiirler kaleme almıştır.

İlk şiiri “Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?” 1918’de *Yeni Mecmua*’da yayımlanan şair, başlangıçta geleneksel biçim özellikleri ve duyuya yaslanırsa da kısa sürede bundan ayrılarak 1920’lerden itibaren okuru şaşırtacak denemelere girişir. Mayakovski başta olmak üzere Rus fütürist ve konstruktivistlerinden etkilenecek yazdığı şiirlerde giderek Marksist ideolojinin sözcüsü olarak kitleye hitap etmeyi önceleyen şair, beri yandan ilerleyen senelerde siyasi bağlılıktan kurtulabildiği ölçüde bireysel-lirik duyusu da büyük bir maharetle dizelere yansıtabilmiştir.

Nâzım Hikmet’in bir bildirge veya manifesto hüviyeti taşıyan şiirleri sayısal olarak hiç de az değildir. Bunlarda okuru kışkırtma, yönlendirme ve ona bazı idealleri aşılama arzusu görülür. Bu bakımdan Nâzım’ın bu türlü şiirleri didaktik ve hamasi söylem üzerine oturtulmuştur. Aslında güçlü bir lirik damara sahip olan Nâzım’ın bu tarz şiirler yazmasını toplumsal değişimi gerçekleştirmek gibi edebîliğin dışında bir gaye ile açıklamak olasıdır. Vâlâ Nurettin’in anılarından Nâzım’ı bu tür şiirler yazma konusunda Mustafa Kemal Atatürk’ün yüreklendirdiğini öğreniyoruz: “Nâzım Hikmet Kurtuluş Savaşı için Anadolu’ya geçtiğinde Mustafa Kemal’le karşılaşır. Mustafa Kemal bu karşılaşmada Nâzım Hikmet’e şu öğüdü verir: ‘Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusunuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız.’” (1988: 94). Elbette, Atatürk’ün teşvikine ihtiyaç duymaksızın Nâzım Hikmet’te böyle bir arzunun zaten doğmuş olduğunu anlamak zor değildir. Okuru şaşırtma işini Türkçede en iyi yapan isimlerden biri olan Nâzım, anlaşılacağı gibi, bunu salt bir estetik haz için değil, okuru bu yolla istediği doğrultuya yöneltmek için yani bir “gaye” uğruna tercih etmektedir.

İlk şiir kitabı, *Güneşin İçenlerin Türküsü* 1928 yılında yayımlanan Nâzım Hikmet, 1929’da edebî kamuoyunu şaşırtmak konusunda çıtayı daha da yükselten 835 *Satır*’ı okura sunar. Bunlar, biraz dikkatle bakıldığında tıpkı aynı yıllarda “Kaldırımlar şairi” olarak ünlenen Necip Fazıl’ın şiirleri gibi, “şehirli” bir karaktere sahiptirler. Zaten şaire göre de “yeni şiir”, yazılışı ile okunuşu arasında fark olmayan “şehirli” bir şiir olmalıdır

(2018: 33). Nâzım, öykündüğü İtalyan fütürist Marinetti'nin de şehirli bir şair olduğunu söyleyerek referansını ortaya koyar.

Nâzım'ın aynı yıllarda kendisi gibi ünlenen Necip Fazıl'la arasındaki en önemli farklardan biri, Nâzım'ın sınıf şairi olmayı parti programına bağlı kalacak derecede ileriye taşımasıdır. Zaman zaman gel gitler yaşasa da bu Nâzım'ın ömür boyu sürdüreceği bir tutumdur. “Sevdalınız komünisttir” diyerek şiirinde bunu haykıran şair, yazılarında da aynı şeyi vurgular: “Söz yok, ilerici şair olmak iyi şey, güzel şey. Ama daha güzeli sosyalist şair olmak. Ben sosyalist şairim” (Aktaran: Kolcu, 2010: 35).

O sıralar bir tür “bohem” hayatının içinde bulunan Necip Fazıl'dan farklı olarak, Nâzım gayet sistemli ve ileriye dönük, manifest bir şiiri hazırlamaktadır. Onun bu konudaki heves ve heyecanı hem şiir hem de yazılarından kolayca fark edilmektedir. Bir yazısında, ilkel toplumlardan çağdaş olanlara kadar çizgisel bir gelişme var sayarak buradan hareketle ilk cemiyetlerde kitlenin hislerine tercüman olan sanatkârların, demokrasilerde ise bir sınıfın sözcüsü olduğunu ileri sürer.

İlk cemiyetlerde sanatkâr doğrudan doğruya kitlenin hislerini ifade eder. Saz şairleri, halk şairleri gibi... Derebeylik ve saltanat devirlerinde sanatkâr, kitleden ayrılır. Yüksek sınıfın, sarayın hizmetkârı olur... Divan şairleri gibi... Demokrasilerde muhtelif sınıfların sanatkârları vardır, burjuva sanatkârı, küçük burjuva, halk, proleter sanatkârı gibi (2018: 271).

O ise son saydığı gruplar içinde kendisine “proleter sanatkarı”nı uygun bulacaktır. Ona göre şair, bir “toplum önderidir” ve mutlaka bir fikir sistemine sahip olmalıdır. Cahil insandan iyi şair de olamayacağını savunur. Kendisinin dayandığı fikir sistemi ise “diyalektik materyalizm” ve ona dayalı toplumcu gerçekçiliktir. Devrim, yeni bir insan yaratmıştır ve buradan doğan proleterya edebiyatı da “bir dövüşen işçinin malıdır” (Aktaran: Kolcu, 2010: 38). Bu düşüncenin benzerini ileride Orhan Veli'de de göreceğiz. Ancak Orhan Veli, işçi ya da emekçi kesimi bir mücadele hâlinde değil kendi hayat galesi içinde şiirleştirmiştir.

Görüldüğü gibi, Necip Fazıl'ın başını çektiği çok güçlü bir bireyci-sembolist şiirin karşısında Nâzım, toplumcu gerçekçi bir anlayışla çıkmaktadır. Bu şiirin dili, “devrimci romantizmin” dilidir. “Kerem Gibi” şiirinde bunu görebiliriz:

Hava kurşun gibi ağır!!

Bağır
Bağır
Bağır
Bağırıyorum
Koşun
Kurşun
Erit
Meğe
Çağırıyorum!

O diyor ki bana:
Sen kendi sesinle kül olursun ey!

Kerem
Gibi
Yana
Yana.

...

Ben diyorum ki ona:
-Kül olayım
Kerem

Gibi
Yana
Yana.

Ben yanmasam
Sen yanmasan
Biz yanmasak
Nasıl
Çıkar
Karanlıklar

Aydınlığa.. (1993: 189)

Muhatap olarak kendisine geniş kitleleri hedefleyen Nâzım, olabildiğince çok sayıda okura seslenmeyi istemektedir. Bu bakımdan, o aslında hiçbir okur tipini de tamamen dışarıda bırakmaz: “Şiirlerim, okurlarımın tüm sorunlarına yanıt versin istiyorum. Bir delikanlı bir kıızı sevdiğinde, şiirlerimi okusun. Yaşlı bir adamı ölümün kederi kapladığında, şiirlerimi okusun. İnsanlar 1 Mayıs gösterilerine giderlerken şiirlerimi okusunlar” (Aktaran: Kolcu, 2010: 56). Hiçbir okur tipini dışarıda bırakmaması onun

herkesi bir şekilde davaya ortak etme çabasıyla da yakından ilgilidir. Bir başka deyişle, farklı okur kesimlerini tek bir gaye etrafında toplamak niyetiyle yazılmıştır.

Nâzım, kolektivitinin farklı seslerini duyuracak bir şiirden yanadır. Tek seslilik değil, çeşitliliğin uyumu ortaya konulmalıdır ona göre. Ali İhsan Kolcu, onun *yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür / ve bir orman gibi kardeşesine* dizelerinin, sözü edilen çok sesliliği dile getirdiğini haklı olarak savunur. Ancak şairin önceliği özellikle ilk yıllarında hep işçi sınıfı olur.

Nâzım, İkinci Hece kuşağı şairlerinin tersine, şiirde güzelliği değil “muhteva”yı önemser. Tarancı, Dıranas vb. ne söylendiğinden ziyade nasıl söylendiğine önem veriyordu, Nâzım’da bu tam tersine işler. “Şekil, esasa bağlı olmalıdır” (Kolcu, 2010: 114) diyen şair, bir bakıma özgünlükten de feragat etmektedir. Bundaki sebep ise açıkça propaganda kaygısıdır. Şair, şöyle söyler: “İçerik komünistse eğer, varsın milyonlarca biçim olsun... Böylelikle komünist, insanca, en insanca, en insancıl ve çok karmaşık ideallerimizin daha çok propagandasını yapabiliriz” (Kolcu, 2010: 103).

Dilin çağrı işlevi Necip Fazıl’da olduğu kadar Nâzım’da da çok belirgin bir şekilde şiiri ve okuru kuşatır. Lirik şiirlerinin varlığı bir tarafa, Nâzım’ın amacı her zaman topluma yön vermek olduğundan önceliğinin “kolektif okur” olduğunu söyleyebiliriz. Bu tür şiirleri çoğunlukla düz, zengin anlam katmanları barındırmayacak nitelikte olduğu için tekil yoruma dayalı, politik şiirlerdir. Ahmet Oktay, onun dünyayı ve toplumu belli bir doğrultuda dönüştürmeyi amaçladığını ve bunun da “bir yorumlayıcı yoruma” izin vermediğini söyler: “çünkü şiiri politiko-dilsel bir yorum, bir eylem biçimi olarak görür” (2008: 24). Burada doğal olarak politik angajmana açık bir okur hedeflenmekte ve o okurun hermeneutik’te olduğu gibi kendi anlamlarını özgürce devşirmesine izin verilmemektedir.

Nâzım’ın şiirindeki propagandist söylemin bazen kolayca reklam dilinin yüzeyselliğine indiği görülür. Birtakım vurucu sözlerle halk uyandırılacak, kendine getirilecektir ki bu da düpedüz slogana kaymak olacaktır. Mehmet Kaplan haklı bir biçimde, Nâzım’ın şiirindeki hitabet üslûbunun onu tıpkı Fikret’te olduğu gibi bir “slogan şiiri”ne yönelttiğini ileri sürer:

Fikret’ten sonra, daha birçok Türk şairi, “şiir ile hitabet”, birbirine karıştırmanın kurbanı olmuşlardır. Bence Nâzım Hikmet de bunlardan biridir. Hitabet, kendi yaşadığını değil, cemiyetin, hatta zamanımızda

partinin istediğini kuvvetli bir sesle söylemek demektir. Onda şiir ve hakikatin canlı kaynağı olan “ben” şahsi tecrübesi silinir, sloganlar dile gelir (2004: 80).

Sloganın olduğu yerde lirik şiir ister istemez ortadan kalkacaktır. Nâzım Hikmet, bu ayrımın farkında bir şair olmasına rağmen tıpkı Mehmet Âkif gibi, zaman zaman bile isteye sanatını slogana teslim eder. Bunda amaç, geniş toplumsal çevreyi en kısa yoldan etki altına almak ve davaya ortak edebilmektir. O yüzden “sanat sanat içindir” ilkesine de inanmaz, halka hizmet etmeyi ister: “Mesele klasik mesele: Halka inmek! Halka gitmek!” (Kolcu, 2010: 136).

Sahip olduğu dava bilinci ve onun getirdiği kitlelere yönelme isteği Nâzım’ı ister istemez Anadolu’ya götürecektir. Hatırlanırsa, Türk şiirinde Anadolu veya taşraya yönelim, daha önce değindiğimiz gibi, sistemli olarak Millî Edebiyat ile başlamıştır. Ancak onda taşraya yönelim, okur nezdinde aslında birebir karşılık bulmamıştır. Nâzım Hikmet, şiirlerinde Anadolu’yu anlatırken ve Anadolu insanına seslenirken Millî Edebiyat ve Birinci Hece kuşağındakilerden çok başka bir duyarlılıkla hareket etmiştir. Mehmet Emin Yurdakul, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon gibi hece ile yazan millî şairler her ne kadar yüzlerini Anadolu’ya dönmüş görünse de şiirlerinde Anadolu’yu ve insanını romantik bir tahayyülle idealize ederek yansıtmışlardır. Onlar, hitap ettikleri Anadolu insanına oldukça naif ve sevecen duygularla yaklaşmış ve onların olumlu niteliklerini abartılı bir söylemle dile getirmişlerdir. Anadolu, onların eserlerinde bir masal ülkesi, insanı da bu masal ülkesinin birer kahramanı gibi yansıtılmıştır. Nâzım Hikmet’in külliyatına bakıldığında bu konudaki farklılık derhal fark edilebilecek durumdadır. Anadolu insanının olumlu ve olumsuz yönlerini birlikte ele alan şair, bazen epik bir dille bazen de doğrudan okura seslenerek onlar hakkındaki izlenimlerini son derece keskin ifadelerle belirtir. Aşağıdaki parça, *Kuvayi Milliye Destanı*’nın girişinden:

*Onlar ki toprakta karınca,
suda balık,
havada kuş kadar
çokturlar;*

*korkak,
cesur,*

*cahil
hakîm
ve çocukturlar*

*ve kahreden
yaratan ki onlardır,
destanımızda yalnız onların maceraları vardır.*

*Onlar ki uyup hainin iğvasına
sancaklarını elden yere düşürürler
ve düşmanı meydanda koyup
kaçarlar evlerine
ve onlar ki bir nice mürtede hançer üşürürler
ve yeşil bir ağaç gibi gülen
ve merasimsiz ağlayan
ve ana avrat küfreden ki onlardır,
destanımızda yalnız onların maceraları vardır. (1993b: 11)*

Bir destan için pek alışıldık olmayan bu giriş, okura Anadolu insanının hem olumlu hem de olumsuz cephelerini sunmaktadır. Korkak, cesur, hain, gibi sıfatlarla nitelendirilen Anadolu halkı bununla beraber bir destanın esas kahramanıdır. Nâzım Hikmet bu girişle bir bakıma, okura Hece şairleri gibi saf bir romantizmin içinden konuşmadığını ve eserini gerçekçi bir bakışla yazdığını bildirmektedir. Onda hece şairlerindeki gibi bir Anadolu güzellemesi yerine bütün çıplaklığıyla Anadolu ve Anadolu insanı anlatılmaya çalışılır. Romantizm yerini tamamıyla katı bir gerçekçiliğe bırakmasa da dengeli bir hâle gelmiştir. Bu, aslında diyalektik materyalizme dayalı, etkisi uzun yıllar sürecek olan “toplumcu gerçekçilik”in bir gereği olarak uygulanmaktadır şair tarafından. “İnsanlarımı seviyorum, bütün zaafıları ve kepezeliklerine rağmen onlara güveniyorum” (1968: 87) diyen şair, seslendiği kitleyi bütün yönleriyle şiirine konu etmeyi tercih eder.

Nâzım Hikmet, türlü yönleriyle şiirine yansıttığı Anadolu insanını aynı zamanda kahramanlaştırır. Bu kahramanlaştırma genellikle proleter kesimin burjuvalar üzerinde hakimiyet kurması şeklinde tezahür ederken *Kuvayı Milliye* gibi hamasi şiirlerinde ise emperyalizme karşı mücadele eden Türk milletinin tümünü de kapsamaktadır.

Bağlı olduğu “hedefçi realizm”in gereği olarak, okuyucu üzerinde bütün tesir vesikalarını kullanmak gerektiğini savunan Nâzım’ın 1930 yılında yayımladığı “Yeni

Sanat” manifest bir şiirdir. Burada diyalektik materyalizm doğrultusunda çağın ve sanatın değişimini anlatan şair, geleneksel okura ise *sen istersen okuma, / anlama bizi* (Kolcu, 2010: 78) diyerek sırtını döner.

Nâzım Hikmet’in 1947’de yayımladığı “Dünyanın En Tuhaf Mahlûku”nda ise bu kez şiirdeki anlatıcı, okura doğrudan seslenerek onun olumsuz yönlerini yüzüne vurur:

*Akrep gibisin kardeşim,
Korkak bir karanlık içindesin akrep gibi.
Serçe gibisin kardeşim,
serçenin telaşı içindesin.
Midye gibisin kardeşim,
midye gibi kapalı, rahat.
Ve sönmüş bir yanardağ ağzı gibi korkunçsun, kardeşim.
Bir değil,
beş değil,
yüz milyonlarlasın maalesef.
Koyun gibisin kardeşim,
gocuklu celep kaldırıncı sopasını
sürüye katıverirsin hemen
ve âdeta mağrur, koşarsın salhaneye.
Dünyanın en tuhaf mahlûkusun yani,
hani şu derya içre olup
deryayı bilmiyen balıktan da tuhaf.
Ve bu dünyada, bu zulüm
senin sayende.
Ve açsak, yorgunsak, alkan içindeyse eğer
ve hâlâ şarabımızı vermek için üzüm gibi eziliyorsak
kabahat senin,
— demeğe de dilim varmıyor ama —
kabahatin çoğu senin, canım kardeşim! (2001: 148)*

Muhatabına doğrudan seslendiği bu dizelerde şairin genel bir insanlık eleştirisi yaptığı görülmektedir. Dünyayı, yaşantımızı içinden çıkılmaz hâle getiren, bozuk düzenin sorumlusu olarak insanoğlunu gösteren şair bu insanoğlunun çeşitli kabahatlerini sıralar. Şiirin sonundaki “Canım kardeşim!” ibaresinin kinayeli olduğu anlaşılmaktadır. Baudelaire’in okura ithafındaki “İkiyüzlü okur, benzerim, kardeşim” sözlerini hatırlatan

bu ifadeyle her ne kadar sevgi ve merhamet duysa da muhatabının yüzüne acı gerçekleri söylemekten çekinmeyen bir anlatıcı edası vardır.

İnkâr edilemeyecek bir gerçek Nâzım'ın bütün dava uğruna, siyasi ve toplumsal söylev niteliğindeki şiirlerinin yanında hayatı boyunca lirik şiirin de en usta icracılarından biri olduğudur. 1925 yılında, “yığınlarla toplu oldukları bir yerde hitap eden şiir” (Kolcu, 2010: 96) peşinde olmayı sürdüren şair, Moskova'ya gittikten sonra, bir zamanlar inkâr ettiği lirizm olmaksızın başarılı olamayacağı kanaatine varır ve önemli bir değişime gider. Kendisi “şiirlerimde lirik eleman, bundan sevda elemanını anlamıyorum, gitgide kuvvetlendi, kafiyeler yumuşadı, dil şairin bir kişiyle yahut birkaç kişiyle konuşması oldu” (Kolcu, 2010: 96) diye anlatmaktadır.

Böylece, Necip Fazıl'daki ikili dil onda da görünür hale gelmektedir. Gerçekte Nâzım'ın son yıllarında yazdığı pek çok şiiri birer “nitelikli okur”u gereksinir. Söz gelimi *Jokond ile Si-Ya-U* böyledir. Ahmet Oktay'a göre, bu şiirler yalnızca yayımlandığı 1929 yılının okuru için değil günümüz okuru için bile sayısız tuzaklarla doludur. Oktay, buna “profesyonel şiir okuyucuları”nı da dâhil eder: “Bu o kadar böyledir ki, Nâzım kitabın başına Jokond'un kimliğiyle ilgili bir açıklama koymak gerekliliğini duymuştur” (2008: 295). Oktay'ın “aydın okur” dediği bir zümreye seslendiği aşikâr olan bu tip şiirleri Nazım'ın lirik söylemi ile de birleşerek “kitlesel okur”un kavrayamayacağı bir noktada durur.

Nazım'ın şiirindeki bu değişime biraz daha yakından bakmamız gerekmektedir. Söz konusu değişimi Hilmi Yavuz ve Enis Batur gibi eleştirmenlerin de söz konusu ettiği görülür. Ancak Nâzım Hikmet'in okur algısının zaman içindeki değişimini göstermesi bakımından Veysel Öztürk'ün bir makalesi de bizim açımızdan ayrıca önem taşımaktadır. Öztürk'e göre, Nâzım'ın ilk şiirlerindeki “ajitatif-propagandist” ses zamanla geri planda kalmış ve 1950'lerin ikinci yarısından itibaren ise okuru yakalayan belli bir lirizm, yoğun olarak şairin şiirine hükmetmeye başlamıştır (2019: 21). Öztürk, makalesinde bu durumun “kimi zaman okura cevabının olmadığı sezdirilen sorularla”, kimi zaman ise “cevabının olmadığı şiir öznesinin ‘Bilmiyorum’larıyla gösterildiği sorularla” artık “belirsizliği duyumsayan melankolik bir lirik-ben”e tekabül ettiğini vurguluyor.

Daha önce vurguladığımız gibi, şiirde lirik-ben bir özne olarak görünür hâle geldiğinde okurla iletişim neredeyse askıya alınır ve özne kendi kendine konuşuyormuş gibi bir eda

ortaya çıkar. Bu içe dönük, düşünceli (“contemplative”) tutum, kimi zaman okurla konuşuluyor izlenimi uyandırır da aslında şiirsel özne kendine dönük bir söyleşim içindedir. Nâzım’ın son dönem şiirlerinin pek çoğunda bu manzara hâkimdir. Şairin daha önceki lirik şiirlerinde, örneğin *Saat 21-22 Şiirleri*’ndeki komünal biz’e yaklaşan sesin artık iyice tekil ve dingin bir lirik-ben’e dönüştüğünün altını çizen Veysel Öztürk, bize göre bir kararsızlık durumu arz eden muhatap karmaşasına da işaret eder: “Bu şiirlerin bazılarında ideolojik duygudaşlıkla kurulan bir muhatap hâlâ vardır ama ilginç bir şekilde şiirlerde kuvvetli bir monolog havası; içine kapanan, muhatabın kendinin olduğu bir ses hâkimdir (agy. 23). Burada dikkate aldığımız şiirlerin özellikle 1951-1959 yılları arasını kapsayan *Yeni Şiirler* kitabında yer aldığını belirtmemiz gerekir.

Görüldüğü üzere, 1950’lerden itibaren başlarda karşı çıktığı lirik edaya yönelen Nâzım, öte yandan içinde bulunduğu politik angajmanlar sebebiyle hedef okur konusunda da kararsız bir tutum sergilemiştir. Sovyetler’deki baskıcı yönetim ile birlikte şairin ilişkide bulunduğu sosyalist entelektüel ve siyasal çevre onu istediği gibi yazmasının kısıtlayan bir tavır içine girince Nazım’da lirizme yöneliş daha da hızlanır. Beri yandan, sosyalist idealden de vazgeçmeyen ve toplumu bu uğurda dönüştürmek iddiasında olan şair davaya hizmet eden propogandist söylemi büsbütün terk edemez. Bu bakımdan, Nâzım’daki şiirsel dönüşüm, daima karşı karşıya getirildiği bir başka önemli şair Necip Fazıl’la tam tersi bir durum arz eder. Necip Fazıl zaman içinde lirik sestem retorik ve didaktik dava şiirlerine kayarken Nazım ise tersine, propaganda düzeyindeki söyleyişi gittikçe terk ederek lirizme uzanır. Sonuçta, Necip Fazıl’ın muhatap çevresi “nitelikli okur”dan “kitlesele” ve “politik” okura evrilmiş, Nâzım’ın muhatapları ise politik olandan “nitelikli okur”a doğru değişim göstermiştir. Bu durumun bir başka sonucu olarak, Nazım’ı sırf komünist olduğu için okuyan azımsanmayacak bir kitle onun lirik şiirlerinden haberdar olmadığı gibi Necip Fazıl’ın lirik edası baskın şiirleri de onu dinî-politik yakınlıkları sebebiyle okuyan çevreyi fazla ilgilendirmemektedir.

Yaşantı-sanat örtüşmesi Nâzım’da tıpkı Mehmet Âkif’teki gibi dikkati çeken yönlerden biridir. Nazım hakkında bir kitabı bulunan arkadaşlarından Zekeriya Sertel, şöyle söyler: “Bence Nazım Hikmet’in hayatı en iyi şiirlerinden izlenebilir. Çünkü Nâzım, hayatındaki büyük olayları şiirlerine yansıtır. Şahsi veya siyasal hiçbir olay yoktur ki, onun Nazım’ın şiirlerinde bulmayalım. Şiirlerini okuyarak Nazım’ın hayatını açık bir kitap gibi okuyabiliriz” (1969: 8). O, mektuplarını bile şiir formunda yazar, sonra bunlar kitaplarında yayımlanır. Ayrılık, aşk, hasret vb. keder ve acıları o her zaman bir

kitlenin önünde yaşamakta ve onları yaşadıklarından haberdar etmektedir. Bu bakımdan, “saf şiir”e yakın lirik tarzdaki eserlerinde de çoğu zaman ince de olsa ideolojik göndermeler bulunur.

Nâzım Hikmet’in “Ceviz Ağacı” şiiri “*einfühlung*” teorisi bağlamında incelenmeye imkân sunan bir eserdir. Bu şiirde özne (“poetik persona”) bir ceviz ağacı olarak okurun karşısına çıkar:

*Başım köpük köpük bulut, İçim dışım deniz,
ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda,
budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında. (1993: 118)*

Nâzım’ın bu şiirinde “*einfühlung*” ve “nesnel bağlılışım” teorilerinin gündeme getirdiği “nesneyle özdeşleşme” durumunun tipik bir örneği görülmektedir. Şiirsel özne, kendisini bir ceviz ağacının yerinde konumlandırmakta ve dünyaya, insanlara onun bakış açısından eğilerek izlenimlerini aktarmaktadır. Anlatıcı, bir bakıma temaşa ettiği nesne ile “hemhal” olarak konuşabilmektedir:

*Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var.
Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbul'a.
Yapraklarım gözlerimdir, şaşarak bakarım.
Yüz bin gözle seyrederim seni, İstanbul'u.
Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım. (1993: 118)*

Tabiatla kurulan özdeşlik sonucu şair, bir ceviz ağacı kimliğinin içinden okura seslenmektedir. Bu özdeşlikteki derinliği şiirde kurulan mısraların gücünden ve ceviz ağacının dış dünyayla kurduğu ilişkinin tam bir mükemmeliyette aktarılmış olmasından çıkarsayabilmekteyiz.

Nâzım Hikmet’in hemen bütün şiirlerine bakıldığında öncelikli hedefinin okuru şaşırtmak hatta sarsmak olduğu fark edilir. Şiirde alışılmış teamülleri değiştirmek gayesindeki şair, daha önce Namık Kemal veya Abdülhak Hamit’in yapmak istediği şeyleri onlardan çok daha güçlü ve sanat dozu yüksek bir biçimde hayata geçirmeyi başarır. Alışılmış olan, ona göre artık eskimiştir ve aşılması gerekir. “Putları yıkıyoruz”, bu görüşün en belirgin ifade edildiği yazılarından biridir.

Nâzım'ın bu düşünceyle yazdığı şiirlerin okurun hayal gücünü geliştirmeye, metni yorum gücüyle zenginleştirmesine imkân vermek bir tarafa onu siyasal olarak güdülemenin peşinde olmuştur. Şiirsel olmaktan çok “eğitsel bir söylem”le (Oktay, 2008: 260) yola çıkan şair, bir söylev dili içinden, okurunu belli bir alana hapsediyor- tıpkı Necip Fazıl'daki gibi- onu eğitmenin ve yönlendirmenin yollarını arıyordu. Sanatında gittikçe ilk yıllardaki devrimci romantizmi azalan bir edayla yazan Nazım'ın özellikle *Memleketimden İnsan Manzaraları* ile düzyazıya yaklaştığını, okurun bilincine seslenmeyi tercih ettiği görülür.

Sonuç olarak, Türk şiirinin modernleşmesinde bir aşama olan Nâzım Hikmet, hem topluma dönük propagandist, hem de bireysel duyularını terennüm eden lirik edayla şiirler yazmıştır. Böylece, çoğunluğu 1950'lere kadar olan eserleriyle doğrudan “kolektif okur”a seslenen şair, lirik tarzındaki özellikle çok katmanlı, metinlerarası zenginliğe sahip şiirleriyle “nitelikli” bir okuru gereksinmiştir ki buna Eco'nun “örnek okur”u demekle sakınca yoktur. Bu şiirlerdeki lirik-ben okurla konuşur gibi olsa da aslında kendine dönük (“contemplative”) bir tutum içinde, kendisiyle söyleşmektedir. *Jokond ile Si-Ya-U* ve *Sesini Kaybeden Şehir* ve *Yeni Şiirler*, bu tip şiirlerini ihtiva eden kitaplardan bazılarıdır. Şairin bağlı olduğu siyasal otoriteyle ters düşmesi neticesinde lirik edaya yönelerek kendi davasına inanan “politik okur”lardan ziyade bireysel, “lirik” ve “nitelikli” okura yönelmesi onun sanatıyla hayatı arasındaki yoğun etkileşimi de gözler önüne serer.

Öte yandan, *Kuvayi Milliye Destanı* başta olmak üzere epik yönü baskın olan şiirlerinde ise o, bir “kahraman okur” tipi kurgulamıştır. Böylece, onun sanat hayatı boyunca tam da istediği gibi birbirinden farklı niteliklere sahip çok çeşitli okur kesimlerine birden hitap ettiği sonucuna varabilmekteyiz. İçinde işçiden memura, yüksek sosyeteden orta halli bir vatandaşa kadar her kesimden insan tipinin bulunduğu bir karmaya seslenilirken zaman zaman o okurun hoşuna gitmeyecek niteleme ve hitaplara da başvurmadan çekinmemiştir.

Nâzım Hikmet, her ne kadar Türkiye'den uzakta yaladığı uzun yıllar boyunca şiirlerini izler çevreye ulaştıramasa da 1940 ve 1950 sonrasının toplumcu şairlerine öncülük etmiş bir isimdir. Hasan İzzettin Dinamo, Ercüment Behzat Lav, İlhami Bekir Tez onunla hemen hemen aynı kuşaktan; A. Kadir, Rıfat Ilgaz, Enver Gökçe ve Attila İlhan gibi toplumcu gerçekçi diğer şairler ise sonraki kuşaktan olup Nâzım'ın izinden giden şairler arasında başta gelenlerdir.

4.3 Garip Şiiri ve “Aylak Okur”

Türk şiirinin sembolist bir duyarlılıkla ve *modern-lirik* çizgide derinleşmeye başladığı erken Cumhuriyet döneminde hem “örnek okur” hem de konuşma dilinin şiire iyice yerleşmesi neticesinde “kitlesel okur” birlikte yer almaktaydı. Cumhuriyet’in ilerleyen yıllarında ise topluma paralel olarak şiirin dinamikleri de değişecek ve böylece okur çevresinde ciddi bir farklılaşmaya yol açacak Garip akımı edebiyat kamuoyunda ses getirir hâle gelecektir. Dolayısıyla tezin bu bölümünde, 1941 yılında yayımladıkları manifesto ve o doğrultuda ürettikleri eserlerle Türk şiirine yeni bir açılım getiren Garip akımı temsilcileri Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın okur algısı ele alınacaktır.

Bu üç şairden özellikle Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in uzun sanat ömürlerinde Garip’ten sonra şiirlerinde ciddi dönüşümler gerçekleştirdiği bilinmektedir. Hatta genç yaşta ölmüş olmasına rağmen Orhan Veli de son senelerinde Garip anlayışı dışında şiirler kaleme almış ve kimi eleştirmenlerce haklı olarak asıl lirik karakteri baskın olan bu şiirleriyle kalıcı olduğu yargısına varılmıştır.

Her ne olursa olsun, Garipçiler 1930’lar ve 1940’lı yılların başlarında ağırlıklı olmak üzere, Türk edebiyatında büyük gürültü koparan, şairanelik karşıtı bir şiiri edebî kamuoyuna kabul ettirmiş ve sadece şiir yazma heveslisi gençleri değil Cahit Sıtkı gibi dönemin saygınlığı kabul edilmiş kimi şairlerini bile bu tarz bir şiir anlayışına çekmeyi başarmışlardır. Ancak takip eden senelerde bu kez kendileri bir başka yeni şiir hareketine kayıtsız kalamayarak şiir ve okur algılayışlarını değiştirmek durumunda kalacaklardır. Bütün bu sebepler neticesinde, Garip akımının şiir anlayışında okurun yerini sorgularken bu şairlerin kırklı yılların sonlarından itibaren yöneldikleri, şairaneliği tekrar başat kılan bir anlayışla yazdıkları şiirler kapsam dışında bırakılacaktır.

1890’lı yıllardan itibaren Mehmet Emin Yurdakul’un öncülüğünde başlayan ve 1900’lü yılların başından itibaren Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem gibi isimlerle ağırlığını hissettiren Millî Edebiyat hareketi, şiir izler çevresini toplumun geneline yaymak amacındaydı. Tarihsel köklerden kolektif bir mit yaratmak amacıyla yararlanan bu gruba çok geçmeden Birinci Hece kuşağı şairleri de eklenmiş ve dilde sadelik, milliyetperverlik, ulusçuluk gibi tamamı yönetim erki tarafından desteklenen programlarını şiir vasıtasıyla uygulamaya koymak, halkı ve aydınları bu yolda ikna

etmek çabasına girişmişlerdir. Siyasetle şiirin birbiri içine geçtiği bu yıllarda muhatap alınan okur, şairlerin söylemlerinde daha çok Anadolu insanı olarak belirtilse de gerçekte okumuş şehirli kesim hatta aydınlar dikkate alınmakta, asıl onlara yönelik yazılmaktaydı. Millî okur, kendi özünü kaybetmiş ve şimdi onu yeniden bulması istenen, milletini, toprağını, geleneklerini hatırlaması için uyarılan aydın zümredir. Bu yıllarda, Faruk Nafiz'in bazı şiirleri dışarıda tutulursa, Anadolu halk kitlesiyle kaynaşma sağlayabilen, okur olarak ona ulaşabilen eser sayısı son derece sınırlıdır.

Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyetin ilk senelerinde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in Türk şiirine ağırlığını koyması ve kendinden sonra gelen ikinci hece kuşağı şairlerini etkilemesi şiirde topluma yönelmekle bireyci kalmak arasında bir dengenin kurulmaya başlaması anlamına gelmekteydi. Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip gibi şairler Haşim ve Yahya Kemal'den tevarüs ettikleri nitelikli şiir anlayışını *modern-lirik* çizgide derinleştirirken kolektif okuru büsbütün dışlamıyor, birden fazla okur tipini kendilerine muhatap olarak aldıklarını gösteriyorlardı.

Orhan Veli ve Garip hareketinin çıkışı bu süreci büsbütün değiştirmeye namzet, alışılmış değerleri sorgulayan, sarsıcı bir girişimdir. Her üç şairin ortak poetikasını teşkil eden Garip manifestosundan değinmelerle bu grubun okur algısını sorgulayacağız.

Orhan Veli'nin ilk kez *Varlık* dergisinin 1939-1940 yıllarındaki üç sayısında yayımlanan poetik yazıları Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in de içinde yer aldığı *Garip* adlı ortak şiir kitabında bir araya getirilir. “Bu kitap sizi alışılmış şeylerden şüpheye davet edecektir” ibaresiyle okuru daha baştan şaşırtan bu kitap uzun yıllar sürecek bir edebî tartışmanın başlangıcını da oluşturmuştur.

Bilindiği gibi, Garipçilerin manifestolarında edebî kamuoyunu en çok şaşırtan olgu şairaneliğe karşı çıkmış olmalarıydı. Orhan Veli, kendisi ve arkadaşları adına şöyle diyordu: “Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur” (Okay, 2005: 34). Bu, açıkça geleneksel köklere dayalı şiir anlayışının yadsınması demektir. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat adına ayrıca şiirin izler çevresine dair şu çarpıcı görüşleri de ileri sürer:

Müreffeh sınıfları, yaşamak için pek öyle çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler ve o insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O

sınıfı temsil etmiş olan şiir layık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Fakat yeni şiirin istinad edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değildir. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulmaktadırlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır ve onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata hâkim kılmaktır (Okay, 2005: 36).

O zaman için hem şairleri hem okurları şoke edecek bu çıkışta bizi en çok alakadar eden konu şiirin kime hitap edeceğidir. Orhan Veli, bu sorunun cevabını açık bir şekilde sunuyor: yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulanlar. Peki, kimdir onlar? Elbette refah içinde, geçim kaygısı yaşamadan bir hayat süren mutlu azınlık değil, toplumun genelini teşkil eden, fakir veya orta halli, çeşitli meslek gruplarından insanların hepsidir. Ancak özellikle emekçi ya da işçi sınıfı dediğimiz, gayet meşakkatli çalışma ve yaşam şartlarına sahip kesimler kast edilmektedir. Böylece Nâzım Hikmet'in açtığı yolda, ama onun politik bağlılığından uzak bir şekilde, şiirin geniş bir kitleye dönük olarak icra edilmesi düşüncesi hayata geçirilmek istenmektedir. Şiir, "küçük insan"ın zevkine yönelik yazılacaktır artık.

Acaba, Orhan Veli'nin kast ettiği kişilerin gerçekten şiirin okuru olması mümkün müdür? Bunun mümkün olmadığını bir başka yazısında yine Orhan Veli söylemektedir. 1942'de, *İnkılâpçı Gençlik* dergisinde yayımladığı bir yazısında şair, bir sanat eserinden beklenen faydanın ancak kalabalıklar, cemiyetler için olabileceğini söyler. Ardından da şu soruyu sorar: "Böyle olunca eser kime hitap edecektir?". Cevabı Orhan Veli şöyle veriyor:

Gönül artisti anlayacak insanların mümkün merteye çok yüksek olmasını istiyor. İstiyor ama bu istek de nedense bir türlü tahakkuk edemiyor. Neden acaba? Kabahat sanatkârda mı yoksa seyircide, dinleyicide veya okuyucuda mı? Bu mesele üzerine söz söylemiş olanlar suçu kâh bir tarafa kâh da öbür tarafa yüklemişler. Ben şimdilik bu iki görüşten hiçbirine yanaşamayacağım. Ne sanatkârın günahına girmek istiyorum ne de amatörün (Aktaran: Okay, 2005: 66).

Bu sözlerle Orhan Veli, aslında Garip mukaddimesindeki iddiasının tam manasıyla karşılığının bulunmadığını itiraf etmiş sayılabilir. Şiir, gerçekte hiçbir zaman o mukaddimedede ileri sürüldüğü gibi geniş bir toplumsal tabana yayılması mümkün bir uğraş değildir. Bu, onun sanat olmasından ileri gelir. Kitlelere hitap etmek konusunda şair ne kadar ileri giderse “saf şiir” ölçütlerinden de o kertede uzaklaşmış olacaktır.

Bununla birlikte, Orhan Veli'nin toplumsalı yakalayamadığını söylemek ona yapılacak bir haksızlık olur. Onun şiirleri arasında, geniş toplumsal kesimin anlayabileceği ve hatta kendi zevkini bulduğu, özdeşlik kurabildiği mısraların sayısı hiç de az değildir. Öyle ki, bazen tekil bir insan bireyinin kısıtlı dünyasını anlatır izlenimi veren şiirlerinde içinde bulunulan toplumun yaşam pratikleri gözler önüne serilmektedir. Örneğin “Söz” adlı şiirine bakalım:

*Aynada başka güzelsin,
Yatakta başka;
Aldırma söz olur diye;
Tak takıştır,
Sür sürüştür,
İnadına gel,
Piyasa vakti,
Muhallebiciye.*

*Söz olurmuş,
Olsun;
Dostum değil misin? (2004: 67)*

Bu şiirde gayet sıradan insanların gönül ilişkilerini gündelik konuşma diline dayalı bir söylemle başarılı bir şekilde yansıtan şair, o insanların yani kitlenin özdeşleyimine de kapı açmış olmaktadır. Orhan Veli, “Şiir ve Toplum” yazısında şöyle diyordu:

Okuyucu bir eseri yaşamak, yani o eserin içinde kendini, kendine benzeyen insanı bulmak ister. Bulmadı mı o eser ona başka bir dünyadan bahsediyormuş gibi gelir. Onun için sanat adamının işi, okuyucusuna, içinde yaşadığı dünyanın adamını vermek, onun duygularını, onun düşüncelerini anlatmaktır. Konu ferdin hali de olabilir, yeter ki o hal toplumun hali olsun (2003: 347)

Alıntıladığımız şiirde görüleceği gibi, “poetic persona”yı halkın içinden bir insan olarak çok başarılı kullanabilen Orhan Veli, bu satırlarda dile getirdiği düşüncelerini de uygulayabilme imkânına sahip olmuştur. “kitlesele okur” bu gibi şiirlerde hiç

zorlanmadan kendi yaşantısını ve konuşma biçimini bulacaktır. Orhan Veli'nin de istediği tam olarak budur.

Orhan Veli ve arkadaşlarının poetikada şairanelik karşıtı olduğunu söylemiştik. Mecaz, teşbih, vs. atılacak kelimelerin düz manasıyla ve konuşma diliyle bir şiir inşa edilecektir. Jacobson'un ayırımından yola çıkacak olursak “standart dil” “poetik dil”in yerine ikame edilecektir. Böylece vasata seslenmek de çok daha kolay hale gelebilecektir. Doğrusu, her üç şairin de bunu başaramadıkları söylenemez. Ancak ortada “Şiir adına kazanılan nedir?” diye sorulduğunda olumlu bir cevap verebilmek de mümkün gözükmez.

Şairaneliğin yerini sıradanlığın alması şairin okur karşısındaki üstünlüğünün de bir bakıma kaybı anlamına gelmekteydi. Yahya Kemal, Garip ve Orhan Veli şiirine bu yönden yaklaşır ve onun okura yaklaşım tarzını eleştirir: “O, okuyucuyu kendine hayran bırakmak değil hayrette bırakmak istedi... Hâlbuki hayret çabuk geçer, hayranlıksa uzun müddet devam eder... Orhan Veli'yi taklit edenler de hep hayret ettirmek yolunu tuttular.... Hâlbuki şiirin gayesi hayret ettirmek değildir.” (Aktaran: Tunç, 2018: 146). Orhan Veli'nin şiirindeki gelgeçliğe işaret eden Yahya Kemal, bunu okurda uyandırılan etkinin çeşidine bağlamaktadır. “Aura” bir kez kaybedildiğinde şair de okur üzerindeki tılsımlı etkisini de yitirecektir Yahya Kemal'e göre. Orhan Veli ise bile isteye bu aurayı kırıp parçalamayı tercih etmiş, okurun karşısına çıplak bir şekilde çıkmayı denemiştir.

Gerçekten de “saf şiir” açısından bakıldığında, şairin okuru hayret ettirmekten çok, ona haz vermek ve bunu da yüksek bir edebî dille yapmak yolunu tercih ettiği görülür. Orhan Veli arkadaşları ilk zamanlar bu yolu tercih etmemiş, okuru hayret ettirici şiirleri ile belli bir ün kazandıktan sonra ise daha önce yadsıdıkları şairaneliğe dönmüşlerdir. Orhan Veli'nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirini okurları kadar önemsememesi ve bu tarz şiirlerini oyun olsun diye yazdığını söylemesi okurun önce sansasyonel bir şekilde ilgisini çekmek arzusuna dayanmaktadır.

Garipçilerin yaptığı şeyi daha önce Millî Edebiyat şairleri ve de Nâzım Hikmet denemiş, şiirin sivilleşmesi yolunda Nâzım çok daha başarılı bir çizgi tutturmuştu. Bu bakımdan, Cemal Süreya'nın Orhan Veli için ileri sürdüğü “Şiire kasket giydirdi” (2006: 394) benzetmesi öncelikle ve daha ziyade Nâzım'a uymaktadır.

Orhan Veli'nin zor şartlarda geçimini temin etmeye çalışan insanları şiirinde muhatap kabul etmesi daha önceki örneğini Mehmet Emin Yurdakul, Biz Nasıl Şiir İsteriz”

şiiirinde sergiliyor, Anadolu'nun köy ve kasabalarında yaşayan, Anadolu okuruna seslenmek istediğini söylüyordu.

*Biz o şiiiri isteriz ki çifte giden babalar
Ekin biçen genç kızlarla odun kesen analar
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşlarının silsinler*

dizeleriyle bu tasavvurunu dile getiren Mehmet Emin, çalışan, emek harcayan ve bu sırada yıpranan kesimin duygularına tercüman olmak istiyordu. Orhan Veli de Mehmet Emin gibi çalışan, emek harcayan ve geçim derdindeki insanları muhatap aldığını iddia etmektedir. Fakat burada bir fark ortaya çıkar: Orhan Veli'nin çalışan insanları artık köyde, kasabada değil şehirdedir. Taşraya dair belirgin bir imaya rastlanmaz.

Orhan Veli, “Galata Köprüsü” şiiirinde muhataplarına şöyle seslenmektedir:

*Bir ben miyim keyif ehli, içinizde?
Bakmayın, gün olur, ben de
Bir şiiir söylerim belki sizlere dair;
Elime üç beş kuruş geçer;
Karnım doyar benim de.(2004: 118)*

Bu şiiirde anlatıcı, şairin tam da poetikasında dile getirdiği “Yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda elde eden” kişilerle bir söyleşme içindedir. Onların o zor yaşam koşullarına karşın kendi avareliğini, keyif ehli olmasını rahatsız edici bir unsur olarak görürken aslında ironi yaptığı da sezilmektedir. Zira aslında o da maddi açıdan şiiirinde anlattığı kimseler gibi zorluklar içinde biridir.

Orhan Veli'nin “Siz” diye seslendiği okurların anlaşılın halkın içinden insanlardır. Anlatıcı onlara dair bir şiiir söyleme isteğinden söz ederken zaten öyle bir şiiir söylemektedir. Böylece bir kurgusal oyun yaratılır şiiirde. Fakat okur kimdir ve şair kendini o okurlardan ayrı mı hissetmektedir? Onlara dair bir şiiir söyleme isteği şiiirdeki öznenin kendisini o okurlardan ayrı konumladığına işaret eder. Halkın duyarlılığını dikkate alan bir burjuva söylemiyle karşılaşılacaktır burada. Ancak fakirlik yönünden şiiirdeki özne ile okur aynılaşır ki son bölümde “elime üç beş kuruş geçer” dizesinde bunu somut biçimde görebilmekteyiz.

“Delikli Şiiir”, “Zilli Şiiir”, “Bedava” vb. gibi şiiirlerde Orhan Veli'nin sokaktaki adamın, geçim sıkıntısı içindeki insanların dertlerini yine onların diliyle anlatabildiği görülür. Bunlarda bazen de “biz” diliyle okur ile bir ortaklık kurulabilmektedir:

*Biz memurlar,
Saat dokuzda, saat on ikide, saat beşte
Biz bizyizdir caddelerde
Böyle yazmış yazımızı ulu Tanrı;
Ya paydos zilini bekleriz;
Ya ay başını (2004: 104)*

Buna benzer şiirlerinde Orhan Veli'nin "poetik persona"yı halkın içinden biri olarak konuşturmak konusunda başarılı olduğu görülmektedir. Ayrıca, şairin kendi yaşantısında da bu kişiler gibi memurluk yaptığını, onlarla zaman zaman bir arada olmak durumunda kaldığını ve bu sebeple şiirde anlatılanların tamamen kurmaca olarak kabul edilemeyeceğini teslim etmeliyiz. Buna karşın o, "biz" dediği o kitleden biri olarak görmez kendisini. Onlardan çok farklı bir haleti ruhiye ve düşünsel etkinlik içindedir.

Gerçekte, Orhan Veli'nin şiiri bir tür örtmece üzerine kuruludur. Bunu, şairin kullandığı "poetik persona"lar üzerinden söyleyebiliyoruz. Şair, kurgusal bir şekilde, şiirsel özneyi alelade insanlardan biri olarak konuşturarak "ampirik okur"la yakınlık içine girer. Orhan Veli'nin başarısı da burada, Melih Cevdet'in tespitiyle, "ele aldığı kişinin deyişini temel alması"nda (2016: 24) yatmaktadır. Klasik şiiri çok iyi bilen, o yolda üstadlardan takdir kazanan şiirler de kaleme almış olan Orhan Veli, şimdi bambaşka bir şey yapmak istiyor, şiirin içine kurguyu yedirerek başkalarının adına, başkasıymış gibi konuşmayı deniyordu. Melih Cevdet'in Orhan Veli'nin şiirinde geçen *çok sevdiğim salatayı bile / aramaz mı olacaktım* dizelerine atfen "Salatayı sevmez, hiç yemezdi" (2016: 25) şeklindeki tespiti Orhan Veli'nin şiirde "başkasıymış gibi" konuşabilmeyi başardığını yani "poetik persona"yı inandırıcı biçimde kullanabildiğini gözler önüne serer.

Garip şiiri, Melih Cevdet'in tanımıyla bir "kalabalıkların şiiri" midir? Poetikası yani yapmak istedikleri ve kısmen hayata geçirdiğiyle böyle olduğu söylenebilir. Geniş bir toplumsal çeşitliliği muhatap alan ve şiirde de onların hayatlarına yer veren şiirin kalabalıklara ait olması kaçınılmazdır. Ancak bu şiirlere daha yakından bakıldığında durumun görüldüğü kadar basit de olmadığı anlaşılmaktadır. Orhan Veli'nin kimi şiirlerinde halkı değil halktan insanları malzeme olarak işleyip entelektüel kesime hitap ettiği görülmektedir. Örneğin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirinde şair "küçük insan tipi"

olarak şiirleştirdiği Süleyman Efendinin entelektüel meseleleri hiç de dert etmemesini ironik bir dille eleştirir:

*...mesele değildi öyle,
to be or not to be kendisi için
Bir akşam uyudu;
Uyanmayiverdi (2004: 46)*

Bu dizelerdeki ironiyi kavrayabilecek okurların muhakkak surette yüksek bir entelektüel donanıma sahip olması gerektiği ortadadır. Başka bir deyişle, “aylak okur” biraz da flaneur’e yakın seviyede bir aylak olmalıdır.

Garip şiiri ilk başta birden fazla okura hitap ediyor gibidir: avare okur, memur okur, emekçi okur, aylak okur... Şiirin sivilleşmesini, yaşayan, canlı bir şehir hayatının dolayısıyla halkın arasına karışmasını sağlamaya çalışan bu şairler günlük hayatın dertlerini, telaş ve sevinçlerini kimi zaman ironi dozu yüksek olsa da (yukarıda incelediğimiz “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinde olduğu gibi) dizelere yansıtmayı başarır. Ancak onların asıl muhatabı, şiirlerinde hayatları hikâyeleştirilen bu sivil toplum mudur acaba? Buna salt Garip anlayışı doğrultusunda yazılan şiirler yahut bu anlayışın biraz dışına çıkılan, lirik edaya sahip, şairaneliğin baskın olduğu şiirler birlikte düşünüldüğünde evet demek güçtür.

Orhan Veli’nin “Anlatamıyorum” şiiri bunun en bariz delillerinden biridir. Lirik bir söyleyişe sahip bu şiirde emekçi kesimin dertlerinden çok başka bir iç sıkıntısıyla okura içini döken bir özne vardır. Bu öznenin garip ön sözünde belirtilen nitelikte okurlarla bir duygu ortaklığına girebilmesi çok zordur. Anlatımın basit ve sade kelimelerin herkesin bildiği kelimeler olması bir avantaj gibi gözükse de kitleye yabancı bir hissiyat, lirik söyleyişle terennüm edildiğinden okur tıpkı Fikret’in hatta Haşim’in okuru gibi “örnek okur” ile “arif okur” arasında bir çizgide belirlenir:

*Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısrararımda;
Dokunabilir misiniz,
Gözyaşlarıma, ellerinizle?*

*Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.*

*Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;
Anlatamıyorum. (2004: 60)*

Orhan Okay, “Edebiyatın Zaafi” başlıklı yazısında Orhan Veli’nin bu şiirinde okuyucu ile her şiirde bulunması şart olmayan bir diyaloga girdiğini ve “Duyar mısınız?”, “Dokunabilir misiniz?” sorularıyla okuyucuyu şiirin içine çekmek istediğini ileri sürer. Okay’a göre şairin burada karşılaştığı bir ifade güçlüğü vardır ve bu da sanatçı ile okuyucu arasında bir irtibat kurmanın güçlüğüdür (2015: 33). Okay’ın tespiti, şairin okuruna tamamen kayıtsız kalamayacağı noktasında bir gerçeği ortaya koysa da Orhan Veli’nin asıl endişesinin kendisine dönük olduğunu gözden geçirir. Bu şiirde, düşünsel bir azap içindeki öznenin karşısındaki “sözde okur” a seslenirken Fikret’in sızlanmalarından ve okurdan gözyaşı bekleyen tavrından farklı olarak, aslında okurdan bir beklentisi olmadığı ve kendi sorunuyla baş başa mırıldandığı görülür. Bu sebeple, Okay’ın söz konusu yazısının devamında dile getirdiği, Orhan Veli’nin çeşitli sorular sorarak yardım istediği kişinin onun karşılaştığı “diğer ben” olduğu ve onu kendi duygularına iştirak ettirmek istediği olgusu bu şiirin lirik karakteri dikkate alındığında son derece zayıf bir ihtimal olarak gözükmektedir.

Okurları yönlendirmeye muhtaç yığınlar olarak görmek Nâzım’dan Garipçilere intikal ederken biraz evrilerek ideolojik boyutundan soyutlanmış olarak salt geniş kitlelerden söz etmek şeklinde şiirin merkezine yerleşir. Topluma yönelmek Garipçilerin okuru birey olarak değil bir yığın olarak görmek düşüncesini beraberinde getirmiştir. Onlar için tek tek bireyin özneliği bir kenara konularak yığınlar gözetilir. Orhan Veli, yukarıda alıntıladığımız bir yazısında da belirttiği gibi, bireyi anlattığı düşünülen şiirlerinde de aslında toplumsalı gözetmektedir. Böylece “kitlesele okur” un deyiş ve zevkini yakalayabildiği şiirlerinden örnekler sunduk. Fakat dönemi için alışılmadık olan bu tutum da bir süre sonra normalleşecek, onlar gibi yazan pek çok şair türeyecektir. Çünkü buna alışan bir okur kitlesi oluşmuştur artık. Ahmet Oktay’ın söylediği gibi, yıkıcı olan güzelleştikten sonra standartlaşacak, çok geçmeden de genel okur beğenisinin ön kabulleri durumuna gelecektir (2008: 293). Dolayısıyla “nitelikli okur” un uzağında kalan bir şiir yazma biçimi de uzun yıllar Türk edebiyatının küçümsenmeyecek bir damarı olarak kendine yer bulmaktadır.

Millî Edebiyat'ın yavaş yavaş etkinliğini yitirdiği ve şiirde lirizmin dolayısıyla bireysel yönelimlerin ön plana çıktığı ikinci hece kuşağında hem şair hem de seslendiği okur farklılaşmış ancak bu konuda asıl değişim Garip şiiriyle gerçekleşmiştir. Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat son derece yıkıcı bir yenilik hareketiyle alışılmış teamüllerin pek çoğuna birden cephe alırken, şiirde şairaneliği kaldırarak okurda bir şok etkisi yaratmışlardır. Gerçekte onların yapmak istedikleri de buydu. Ancak ilerleyen yıllarda her üçü de bu türlü bir şiir yazmanın kendilerini tatmin etmediğini, önceden eleştirdikleri şairaneliğe dönmekten başka çare olmadığını fark etmiş ve yığınlara hitap etme prensiplerinden vazgeçerek, bireysel duyulara ortak olabilecek nitelikli okura yönelmişlerdir. Oktay Rifat'ın Garip anlayışına dayalı şiiri hemen hemen 1954'teki *Karga ile Tilki*'ye kadar gider. 1956'daki *Perçemli Sokak* ve onun ön sözünde dile getirdikleri ile II. Yeni poetikasının hâkim olduğu görülür. Melih Cevdet'te değişim 1946'daki *Rahatı Kaçan Ağaç*'tan sonra gözlemlenmeye başlar ve o da bu tarihten sonra II. Yeni'ye poetik olarak eklenir. Tezimizin kapsamı dolayısıyla onların Garip dönemi anlayışının tamamen dışında bir anlayışla yazdıkları bu şiirleri inceleme konusu yapmıyoruz.

SONUÇ

Şair-okur ilişkisi düşünüldüğünde mutlak kabul edilebilecek bir şey varsa o da her şairin bir şekilde kendi okurunu kurguladığı, onu inşa ettiği'dir. Bu sebeple, topluma en uzak olduğu düşünülen bir şair bile kendi “ideal okur”unu bulabilmek için yine topluma yönelmek, onu bir şekilde dikkate almak durumundadır. Ancak şairin tasarladığı şiir ile okura sunduğu şiir arasında bir fark olması nasıl kaçınılmaz gibiyse şairin zihnindeki veya idealindeki okur da eserin alımlayıcısı ile her zaman örtüşmek zorunda değildir. Çalışmamızda vardığımız sonuçlardan biri, bu türlü teori-pratik uyumsuzluğuna örnek gösterilebilecek şairlerin hiç de az olmadığıdır.

Bir şair, okuruna çok farklı yollarla seslenebilir, onunla kendi kurguladığı bir dil-söylem biçimi ve yapının içinden konuşabilir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli olgu, şiirde konuşan kişinin gerçekten şairin kendisi olup olmadığıdır. Bu, her zaman ihtiyatla yaklaşılması gereken bir konudur zira şiir incelemelerinde “poetic persona”nın dikkate alınmadığı durumlarda o şiirin çoğu kez yanlış yorumlanabileceği aşikârdır. “Poetic persona”nın doğru tespiti ise şiirde seslenen kişi veya kişilerin de kimliğini veya özelliklerini anlamamızda bize yardımcı olacaktır.

Bugüne kadar okur merkezli kuramcılarının geliştirdiği bazı okur tiplerini bu çalışmamızda şairin muhatabını belirleyebilmek için kullandık: “örnek okur”, “ampirik okur”, “örtük okur”, “üst okur”, “ideal okur” vb. Bazıları kendi arasında birbirinden çok az farkla ayrılan bu okur tiplerinin hepsi de aslında çok genel özellikleri ihtiva etmekte olup tekil bir şairin muhatap aldığı kişileri tam olarak tanıyabilmemize imkân sağlamaz. Nitekim tezde Eco'nun “örnek okur”u, Iser'in “örtük okur”u ve Riffaterre'in “üst okur”unun tek bir “nitelikli okur” şemsiyesi altında toplanabileceğini gördük. Oysa bu “nitelikli okur”un da kendi içinde farklılıklar taşıyabileceği, ayrıca dışarıda kalan diğer okur tiplerinin de pekâlâ nitelikli dediğimiz okur tipiyle örtüşen özelliklere sahip olabileceği söylenebilir.

Bu durumu göz önüne alarak, şairlerin muhatabını mümkün olduğunca ayrıntılı tasvir edebilmek amacıyla “arif okur”, “politik okur”, “nahif okur” veya “bireysel okur” gibi yeni kavramsallaştırmalara başvurduk. Elbette bunların da bir şairin kendi ideal okurunu tam olarak yansıtamayacağını biliyoruz. Öte yandan, şairlerin okur algısını belirlememizde ölçü olabilecek şiirsel özellikler ve şiir dışı unsurların karşılaştırmalı bir yakın okuması bizi çoğu zaman paradoksal biçimde “bulanık göstergeler”le karşı

karşıya bırakabilmektedir. Şairin poetik yazılarındaki okur fikri ile dizelere yansıyan okur imgesi arasındaki çelişki bir tarafa, şiirlerin tarihsel süreç içerisinde yöneldiği okurun değişmesi hatta aynı dönem içindeki şiirlerde birbirinden tamamen farklı okur algılarının görünür olması o şairin gerçekte ne tür bir okura hitaben yazdığı sorusunun cevabını iyice çetrefilli bir hâle getirmektedir.

Bütün bunlar sonucunda, aşırı yorumlardan mümkün olduğunca kaçınmak suretiyle modern Türk şiiri içinde değerlendirilen belli başlı şairlerin okur algılarını değerlendirmeye çalıştık. Bu amaçla, Türk şiirinin yenileşme dönemine gelinceye kadar geçirdiği aşamaları da en azından genel bir perspektifle ele aldığımızda karşımıza çıkan tabloda öncelikle tasavvuf şiirinin sır telakkisinden hareketle şifreli bir söyleyişe yöneldiğini görmekteyiz. Bu şifreleri çözecek okuyucu, şairin kendisi gibi bir tarikat ehli yahut münevver bir kimse olabileceği gibi gönül gözüyle manayı sezebilen bir “irfan ehli” de olabilir. Bu durumda tasavvuf şiirinin muhatabın hem “nitelikli okur” hem de “arif okur” olabileceği yargısına varıyoruz. Tasavvuf şiiriyle dil ve anlayış düzleminde genellikle örtüşen divan şiiri ile geniş kesimlerin sözlü geleneğe yaslanan halk şiirinde de “arif okur” a hitap edildiğini gördük. Ancak halk şiirinde birincil düzeyde belirleyici olanın, divan şiirindekinin aksine “arif okur” dan ziyade “kitlese okur” olduğu görülmektedir.

Tanzimat’ın birinci kuşak şairleri “yeni bir insan” ideali doğrultusunda şiire de yeni kavramlar getirmiş ve dolaylı olarak mevcut edebî kamuoyu içinde farklılıklarıyla dikkat çekmişlerdir. Divan şiirinden gelen alışılmış okur-yazar ilişkisinin hem fiziksel ortam yani şiirin okurla bulunduğu çevre hem de zihinsel düzeyde ciddi anlamda değişmeye başladığı bu dönemde Şinasi ve Namık Kemal, halkı şiir üzerinden politikaya ısrıdırırken “yeni bir insan” ve “yeni bir okur” inşa etmekte başarısız sayılamazlar. “kolektif okur” söz konusu şairlerle Türk şiirinde ilk kez bu denli görünür biçimde muhatap kabul edilir duruma gelmiştir. Bu devrede şairlerin seslendiği okur tipi aynı zamanda “öğrenci” ve “politik okur” olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Türk şiirinin yenileşmesinde Tanzimat’ın ilk kuşağına göre daha büyük pay sahibi olan Recaizade Ekrem, Abdülhak Hamit ve Muallim Naci ile şiir kendi öz değerlerine dönüyor, hitap edilen kitle ise toplumdan bireye inerek “duygusal” ve de “saf şiir” e yakınlık duyabilecek nitelikte bir okura dönüşüyordu. Onların açtığı yolda sanata oldukça estet bir nazarla eğilen Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret ise Fransız

sembolistleri için söylenen “dekadan” sıfatı kendilerine yakıştırılacak kadar “kitlesele okur”dan uzak birer şair portresi sergilemekteydi.

Burada dikkat çekici bir olgunun altını çizmemiz gerekmektedir: Türk şiirinin modernleşme çizgisi, en azından Abdülhak Hamit’e gelene kadar, Avrupa şiirinin parametrelerini belirleyen Fransız modernleşmecilerinin okur perspektifiyle tam karşı uçta konumlanmıştır. Batı’da, on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sında Baudelaire-Mallarme-Rimbaud, Valéry vb. modernist şairlerin öncülüğünde şiir, okurla iletişimi sınırlı bir durumdaydı. Bu şairler ile “kitlesele okur” arasında büyük mesafeler söz konusudur. Söz gelimi, şiirini bir “karşı-estetik” üzerinde inşa eden Baudelaire, temelinde modernleşme karşıtlığını da barındıran egemen ve kentsoylu sınıfa dönük tepkisini bu sınıftan okurları karşısına alarak göstermektedir. Öte yandan, Baudelaire veya Rimabud’nun şiirlerinde idealize ettiği anti kahramanlar da o şiirlerin muhatabı olan okurlar değildir. Bu bakımdan, “saf şiir”in peşinde ve fakat Sartre’ın ifadesiyle “okuruna karşı” yazan bir şairler gurubu ile karşılaşmaktadır. Sanatın kilisenin kutsallığından koparıldığı ve hızla kendi kutsalını yarattığı bu sıralarda Fransız sembolist şairleri kitleyi dikkate almak bir tarafa, entelektüel zümrenin bile yabancı kalacağı bir “saf şiiri” ancak birbirlerinin okuyabileceği düzeyde sunmaktadır.

Bu aşırılık bir tarafa, gerçek olan şu ki, modern Fransız, Alman, İngiliz vb. şiiri kitleyi değil yalnız “nitelikli okur”u dikkate alan bir yaklaşımla vücut bulmuştur. Oysa “Ben bu şiirleri kendim okuyayım diye yazdım” diyen Abdülhak Hamit’e gelene kadar, Türk şiirini modernleştirdiği söylenen şairlerin hemen hepsi kitleyi hedef almış, onlara sesini duyurmak maksadıyla şiirlerini oluşturmuşlardır. Bu anlamda asıl değişim on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru olur. Hamit, bu değişimi modern Türk şiiri adına başlatan, okura ilk kez “sırtını dönen” şairdir. Bu bakımdan o, Türk şiirinde *modern-lirik* eksene doğru kayışın da ilk belirgin figürü olmaktadır.

Ancak Hamit’in şiiri de söz varlıksal ve gramatikal pürüzlerle dolu olduğu için sonraki nesillere intikali bir hayli sınırlı olur. Onun açtığı yolu genişleten ve *modern-lirik* çizgisini takip etmekte daha hünerli olan Servet-i Fünun şairleri Cenab Şahabettin ve Tevfik Fikret ise sanatın özerkliği fikrini Türk şiirinde ilk kez temelli bir şekilde uygulamaya koymuş ve okura da bu perspektifle yönelmişlerdir. Bu şairlerin okurları zaman zaman çok zaman kendisinden gözyaşı beklenen “duygusal okur” olurken,

şairlerin anlaşılacak için ciddi bir donanım ve zihinsel çaba beklemesi sebebiyle de “örnek okur” veya “örtük okur” dediğimiz nitelikli okur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu arada, bir geçiş dönemi teşkil eden Ara Nesil şairlerinin kendi “duygusal okur”larını vulgarize ederek küçümsenmeyecek bir “popüler okur” damarı açtığını da kaydetmemiz gerekir. Onların okuru edebiyatın diğer türlerini de ama bilhassa roman ve hikâyeyi kendi okuma saatleri için bir hazza dönüştüren genel bir “popüler okur”dur denebilir.

Şiirin tekrar içe döndüğü, hem okur hem şair nezdinde bireyselleştiği Tanzimat ikinci kuşak ve Servet-i Fünûn dönemlerinden sonra, ilk kuşak Tanzimat şairlerinin bıraktığı yerden deyiş yerindeyse görevi devralan Millî Edebiyatçılar politikayı şiirin merkezine koymuş ve yönetim erkiyle çok sıkı bir angajman içinde hem zihinlerindeki hem de hayatın içindeki okurlarını şekillendirmişlerdir. Ulusçu, seküler, dilde ve yaşayışta milliyetperver ve aynı zamanda ilerlemeci bir insan tipi olarak tanımlanabilecek bu okura “millî okur” diyebiliriz.

Millî Edebiyatçıların ideal okuru “millî okur”du fakat onun şairler tarafından idealize edilmesi son derece romantik tahayyüllerle gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu okurun kimliği şehirli-taşralı, aydın/okumuş - ümmi/yarı okumuş kategorileri arasında gidip gelmiş, muğlâklıktan bir türlü kurtulamamıştır. Şiirlerde öne çıkan “muhatap persona”nın, bu şairlerin eserlerinde çoğu zaman yapmacık, sonradan giydirilmiş bir millî hüviyet taşımakta olduğu gözden kaçmamaktadır. Oysa yanı başlarında dinî ve millî olmak üzere iki koldan güçlü bir motivasyonla yazmayı sürdüren Mehmet Âkif’te bu yapmacıklık sezilmediği gibi, hitap edilen okurla şiirde konu edilen kişi arasında da büyük bir uyum görülür. Âkif’le, halkın kendisi şiirde konu edilir hem de “kolektif okur” olarak birincil muhatap haline gelir.

Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, şiirde ses ve anlam dengesini en iyi şekilde kurmaya çalışarak kendilerinden sonra gelen Necip Fazıl-Tarancı kuşağının *modern-lirik* doğrultudaki şiir estetiğinin yapıcısı konumunda yer almışlardır. Biri “örnek” ve “örtük okur”u diğeri ise “kolektif okur”u önceleyen bu şairlerden Haşim, müphemiyete ve tamamlanmamışlığa, Yahya Kemal ise tam bir olgunluğa ve mükemmeliyete yatkındır. Ancak her ikisi de şiirin bir “ses” yaratmak kuvvetini ön plana çıkarmışlar ve bu özellikleriyle de derin anlam katmanlarını tam manasıyla kavrayabilecek, şiirlerini okumaktan zevk alan “nitelikli okur”u gözetmişlerdir. Bunu yaparken, Yahya Kemal’in kendi deyişiyle “kolektivitenin lisanı”nı şiire sokarak “kitlesele okur”u dışlamadığı hatta

onu da “nitelikli okur” kadar önemsemediği fark edilmektedir. Haşım’de ise Eco’nun “açık yapıt” diye adlandırdığı bir yoruma elverişli olma hali ve Iser’in “örtük okur” tanımına uyan bir okur perspektifinin ısrarla gözetildiğini belirtmek gerekir.

İkinci hece şairlerinin *modern-lirik* bir anlayışa çok yakın denebilecek edebî düzeydeki şiirleri bir bakıma modern Türk şiirinin yatağını bulması olarak değerlendirilebilir. Şiirin öz niteliklerinden uzaklaşmadan, konuşma dili ve söyleyiş doğallığını ustalıkla şiire yerleştiren bu kuşak şairleri simbolist-lirik duyarlılıklarıyla siyasi bağlılıklardan olabildiğince uzak durarak okura bir gerçeği de hatırlatmaktaydı: sanatın özerkliği. Belagat ve retorik bu şairlerde hemen hiç yer bulmazken konuşma dilinin rahatlığıyla derin bir lirik duyarlılığı birlikte yürütmekteki başarıları onları da tıpkı Yahya Kemal gibi hem “nitelikli okur”un hem de “kolektif okur”un şairi yapmaya yetmiştir.

Necip Fazıl, İkinci Hece Kuşağı’nın lideri ve sürükleyicisi konumunda bir şairdir. Okur açısından ondaki büyük kırılma 1934’te, Şeyh Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra gerçekleşir ve şair daha önce yazılarında da deklare ettiği havas zümresinden okurlara hitap etme ısrarından vaz geçerek “kolektif okur”u da içine alan her kesimden okur tiplerini dikkate almaya başlar. Çile’ye aldığı poetikasında bu farklılaşmanın izdüşümlerini rahatlıkla görmek mümkündür.

Bu kuşakta sanatın özerkliği fikrine sıkı sıkıya bağlı olanlar içinde Cahit Sıtkı’yı özellikle belirtmek gerekir. Tarancı, bir bakıma sanatı kutsallaştıracak kertede özerk bir şiir anlayışından yanadır. Onunki “eser” için hayattaki mutluluğu bile elinin tersiyle itebilecek bir estetik bağımlılığıdır, bir tür adanmışlıktır. O, “Türkçeyi memnun etme”yi muhatabının kavrayışına hitap etmekten daha çok önemsemektedir. Okurdan beklediği en birinci meziyet onun şiire en az kendisi gibi ciddiyetle eğilmesidir. O zaman şair ve okur ortak bir zevk ve anlayış paydasında buluşmuş olacaktır.

Tanpınar, bu kuşak içinde simbolist dili en uç seviyeye taşıyan şair olarak dikkati çeker ve örtülü bir söylemle inşa ettiği şiirlerini son derece sınırlı bir “nitelikli okur”a sunmayı tercih eder. Hemen yanı başında zaman zaman “Fahriye Abla” gibi hikâyeye dönük hatta popülist şiirleri zaman zamansa derin bir algılama gücü ve yoğunlaşma gereksinen “Kar”, “Köpük”, “Olvido” vb. şiirlere imza atan Dıranas yer alır. Her ikisi de “estet” olarak nitelendirilebilecek bu iki şair, birincil olarak “örnek okur”a hitap etmeyi önemserler.

Necip Fazıl'la aynı sıralarda modernleşmenin getirdiği yepyeni bir rüzgârla şiir ortamına giren Nâzım Hikmet lirik, epik, dramatik tarzdaki eserleriyle farklı türdeki okurlara hitap ediyor, en önemlisi hececilerin düştüğü yapmacılıktan da çoğunlukla kaçınarak bir “kahraman millî okur”u inşa etme gayretini ortaya koyuyordu. Ancak şiirlerindeki toplumcu gerçekçi tavır, onun gözündeki “millî okur”un daha çok bir davaya kendilerini adamaya hazır, birlikte hareket eden, eylemci ya da kahraman bir “kolektif okur” olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra Nâzım'ın zengin göndermelerle örülü ve lirik dile yaslanan son dönem şiirlerinin ise asıl muhatap olarak “örnek okur” diyebileceğimiz nitelikte kimselere dönük olduğu söylenebilir.

Toplumun dertlerine tercüman olmak, fertlerin yaşantısını dolaysız ve yapmacılığa düşmeden şiire taşımak bakımından “şiirin sivilleşmesi” en çok Mehmet Âkif ve hemen ardından da Nâzım Hikmet’le görünürlük kazanmıştır. Bu şairlerin eserleriyle “kitlese okur”, Millî Edebiyatçılarda olduğundan daha farklı bir şekilde, sözde değil gerçekten muhatap alınmaya başlamıştır. Elbette ki hem Âkif hem de Nâzım çoğunlukla coşkulu bir söylev dili kullanmış, siyaseti doğrudan şiire sokmuş, okurlarını yönlendirmek saikiyle sanatı araç olarak kullanmışlardır. Ancak bu durum, yazmış oldukları şiirlerden sadece birkaç tanesi bile dikkate alınsa, modern Türk şiirinde sivilleşmenin en büyük adımlarını onların attığı gerçeğini değiştirmemektedir. Onlar ast üst farkı tanımadan, çok iyi tanıdıkları farklı toplumsal tabakaların hayatına dokunabilmiş, onları kendilerinin anlayabileceği bir dille, en önemlisi zaman zaman edebî nitelikten de ödün vermeden anlatabilmişlerdir. Bu bakımdan, “kolektif okur” a yaklaşabilmek konusunda ideolojileri farklı bu iki şairi aynı başarı çizgisinde görebilmekteyiz. Ayrıca bu şairler, lirizmin ne olduğunu, şiirde nasıl uygulanacağını gayet iyi bildiklerinden, bunun örneklerini de sergileyerek lirik duyarlılığa sahip “nitelikli okur” u muhatap kapsamına alabilmişlerdir.

Şiirin sivilleşmesi yolunda Nâzım Hikmet’in küçümsenmeyecek başarısını sürdürmek konusunda Garipçiler önemli bir rol üstlenirler. Garip şairleri, poetikalarında da dile getirdikleri gibi, şiiri topluma dönük bir uğraş olarak görmüş ve muhatabını da geniş toplum kesiminin içinde aramışlardır. Anlattıkları, halkın hissettikleri ve yaşadıklarıdır en çok, bu yüzden kitlese hatta “ampirik okur” da dikkatini çekerler. Siyasi içerikli şiirler bir yana, halk Garipçilerde samimi ve gerçekten kendilerini bulabilecekleri bir şiiri tecrübe etmektedir. Onların şiire espriyi yerleştirmesi de geleneksel şiir anlayışını kırmış ve halkın dikkatini çekmiştir. Böylece şiir sivilleşerek kitlelere açılmaya devam

etmiştir. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet üçlüsü çoğu zaman kendi şairaneliklerini okurdan yana olmak üzere askıya almış; halkın yanında, onun sıkıntılına tercüman olmaya çalışan bir dil geliştirebilmişlerdir.

Batı'da modern şiirin temsilcisi Baudelaire'in şiirindeki kahraman tipler birer *anti kahraman* olarak halkın ezilmişleri, itilmişleriydi. Ancak şairin muhatap aldığı okurların bu anti kahramanlarla hiç ilgisi yoktur. Türk şiirinde de buna benzer bir durum 1940'larla birlikte Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat üçlüsü ve görünürlük kazanacaktır. Onlar, poetikalarında dile getirdikleri “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda elde eden” halk kitlesiyle ilgilenip şiirlerinde konu etseler de asıl muhatapları olan “aylak okur”, bir tür “flaneur”ü andıran, kendileri gibi entelektüel bilinci yüksek “nitelikli okur” olarak belirir. Başka bir deyişle, kendilerinin mensup olduğu şehirli aydın çevreye has ironik bir bakış kimi şiirlere yansımış ve ortaya “küçük insan”ı konu alan ama münevvere yani “nitelikli okur”a seslenen eserler çıkmıştır.

Bu şairlerden Melih Cevdet ve Oktay Rifat daha sonra söz konusu sanat algısını da değiştirerek bu kez çok daha kapalı, alışılmamış imge ve dil kullanımlarının ön plana alındığı II. Yeni doğrultusunda şiirler yazmaya yönelirler. Bu durum, onların eskisi gibi halkın yanında olma, en azından halka yönelme vasfını kaybetmelerine ve okur kesimini de iyice daraltarak yalnızca “örnek okur”a ve “örtük okur”a hitap eder hâle gelmelerine yol açmıştır.

Sonuç olarak, Tanzimat'tan hatta daha öncesinden başlayarak modernleşme yolunda ilerleyen Türk şiirindeki okur algısının dönem dönem değişmekle birlikte aynı kuşak içinde farklı okur tiplerine yönelik şekilde de görünürlük kazandığını söylemek mümkündür. 1860-1940 arası Türk şairinin tasavvur ettiği okur tipinin en entelektüel olanından vasat olana, eyleme geçmeye hazır “aktif okur”dan, içe dönük, “duygusal”, “bireysel okur”a ya da kuralları hiçe sayan şaire ayak uydurabilecek “aylak okur”a kadar zengin bir çeşitlilik arz ettiği tespit edilmiştir. Bu okur tiplerinin bazen hepsinin bir arada boy gösterebildiği bazen de bir nesle hükmeden bir veya iki okur tipinin baskın çıktığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (2001). "Haritada Bir Nokta". *Bütün Eserleri 6. Havuz Başı-Son Kuşlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Acehan, Abdullah (1998). *Halit Fahri Ozansoy Hayatı –Eserleri-Sanattı*. Yayımlanmamış doktora tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Adorno, Theodor W. (2004). "Lirik Şiir ve Toplum". *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları. s. 115-137.
- Ahmet Haşim (1991). *Bize Göre. İkdam'daki Diğer Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Haşim (1999). "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar". *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Haşim(1999). "Mukaddeme". *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Haşim(1999). "Kari'e". *Bütün Şiirleri*. Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2013). *Menfa. Sürgün Hatıraları*. Haz. Handan İnci. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Akay, Hasan (2017). *Anlamın Çağrısı*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, Hasan (2015). *Cenab Şahabeddin*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akay, Hasan (2010). "İstiklal Marşı'nı Yeniden Okumak İçin Ön Tespitler". *İstiklal Marşı İstikbal Marşı 41 Dize 41 Yorum*. Haz. Hasan Akay-Fatih Andı. İstanbul: Hat Yayınları.
- Akay, Hasan (2006). *Şiir Alâmetleri*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Akay, Hasan (2009). *Şiire Yeniden Bakmak. (Bir Yapıçözümleme Girişimi)*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Akgül, Alphan (2014). *Anlamın Sesi. Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akıncı, Gündüz (1954). *Abdülhak Hâmit Tarhan. Hayatı-Sanattı-Eserleri*. Ankara: TTK Yayınları.
- Akkanat, Cevat (2008). "Safahat'taki İthafılar Ne Söyler?". *Vefatının 71. Yılında Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni. Mehmet Akif Dönemi ve Çevresi*. Ankara: TYB Vakfı Mehmet Akif Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Aksan, Doğan (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Aksu, Cemal (?). *Ziya Gökalp ve Türk Edebiyatındaki Yeri*.
- Aktaş, Şerif (2011). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2014). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Akün, Ömer Faruk (2013). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Akyüz, Kenan (2014). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Akyüz, Kenan (1999). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alangu, Tahir (1968). *Ömer Seyfettin. Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları.
- Alkan, Erdoğan (2015). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alparslan, Ali (1986). "Gazel Şerhi Örnekleri-I". *Türk Dili* 415-416-417 (Temmuz-Ağustos- Eylül)
- Alptekin, Turan (2008). *Ahmet Hamdi Tanpınar. Bir Kültür, Bir İnsan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Anar, Turgay (2013). "Edebiyat Eserlerini Anlamak ve Yorumlamak İçin Farklı Bir Yöntem: Einfühlung". *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 48. s. 23-46
- Anar, Turgay (2019). *Sonsuzluğun Yüzleri. İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Andı, Fatih (1995a). "Safahat Birinci Kitabın Devrinde Uyandırdığı Akisler". *İlmi Araştırmalar*. 1 (Ekim 1995)
- Andı, Fatih (1995b). *Ara Nesil Şairi Mehmed Celal*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andrews, Walter G. (2000). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2009). *Milli Edebiyat, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (Editör: Ramazan Korkmaz) Ankara: Grafiker Yayınları, s.219.
- Aristoteles (2003). *Poetika*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: K Kitaplığı.
- Armağan, Yalçın (2017). *İmkânsız Özerklik. Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ataç, Nurullah (2011). “Şiire Dair Düşünceler” *Sessiz Yaşadım. Matbuatta Mehmet Akif 1936-1940*. Haz. İsmail Kara-Fulya Abanoğlu. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Atakay, Kemal (2004). “Dante ve Lirik Şiir Geleneği”. *Cogito* 38. (Kış-2004)
- Ayçil, Ali (2011). “Mehmet Akif Şiirinin Modern Türk Şiirine Etkisi Var mıdır?” *Vefatının 75. Yılında Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ayçil, Ali (2015). “Necip Fazıl Şiirine Genel Bir Bakış”. *Necip Fazıl Kitabı. Sempozyum Tebliğleri*. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ayda, Adile (1962). *Yahya Kemal. Kendi Ağzından fikirleri ve Sanat Görüşleri*. Ankara: Ajans Türk Yayınları.
- Aydın, Abdülhalim (?). “Batılılaşma Döneminde Şinasi ve Fransız Etkisi”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2. (Cilt 17) 107.
- Aydoğan, Bedri (2010). “Mehmet Emin Yurdakul’un Çocuk Şiirleri.” *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, 2010, Sayfa 120 – 146
- Aytaç, Gürsel (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (2017). *Kuşunun Son Şarkısı. İnce Örülmüş Bir Şeyh Galib Biyografisi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Babacan, Mahmut (1993). *Ara Nesil’de Tenkit*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baldick, Chris (2008). “Persona”. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press. s. 254
- Barnstone, Willis. (ed.) (2017). *Borges Sekseninde. Sohbetler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2016). “Okur’a”. *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bayram, Yavuz. “16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin Şiire ve Okura Dair Görüşleri”. *Millî Eğitim Üç Aylık Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi* 168. https://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/168/index3-bayram.htm
- Bek, Kemal (2008). “Yahya Kemal Şiirinde İmge Dünyası”. *Hayal Şiir. Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler*. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi. Haz. Alphan Akgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, Niyazi (2014). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bürger, Peter (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2012). *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1995). “Büyü Şiir”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.
- Beyatlı, Yahya Kemal (?). *Siyasi ve Edebî Portreler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bezirci, Asım (1991). *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Bezirci, Asım (1986). *Ahmet Haşim. Yaşamı, kişiliği, sanatı, seçme şiirleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Bilgegil, Zöhre (2011). “Mehmet Akif’te Realizm”. *Uluslar Arası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu. Sanatı-Kişiliği-Millî Mücadeledeki Yeri*. Balıkesir: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Birinci, Necat (1993). *Faruk Nafiz Çamlıbel. İnceleme-Seçmeler*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Birinci, Necat (1988). *Menemenlizade Mehmed Tahir*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Birinci, Necat (1987). *Nabizade Nâzım*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bölükbaşı, Rıza Tefvik (2012). *Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1997). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bulut, Halil Hadi (1991). *Faruk Nafiz Çamlıbel’in Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı. İstanbul.
- Calinescu, Matei (2017). *Modernliğin Beş Yüzü. Modernizm. Avangard. Dekadans. Kitsch. Postmodernizm*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.
- Chklovski, V. V. (2012). “Sanat Yordamı”. *Şiir Sanatı*. Haz. Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat. İstanbul: Varlık Yayınları. s.141-149.
- Cenab Şahabettin (1984). *Bütün Şiirleri*. Haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Cenab, Şahabettin (1919). “Millî Şairimiz”. *Peyam-ı Edebi* 45. (1919-2)
- Culler, Jonathan (2007). *Yazın Kuramı*. Ankara: Dost Yayınları.

- Cunbur, Müjgân (1992). “Ömer Seyfettin’in Hayatı ve Eserleri.”. *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Çantay, Hasan Basri (2008). *Akıfname*. İstanbul: Erguvan Yayınevi.
- Çavuşoğlu, Mehmed (2006). *Divanlar Arasında*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çavuşoğlu, Mehmed (1986). “Divan Şiiri” *Türk Dili* 415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül)
- Çebi, Hasan (1987). *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl Kısakürek’in Şiiri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, Nihad M (1954). “Ahmed Haşim’in Kaynakları Hakkında Bir Deneme.” *Türkiyat Mecmuası*. C. XI, 1954. 1941.
- Çetin, Nurullah (2016). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Çetişli, İsmail. (Haz.) (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (Nurullah Çetin-Abide Doğan, Âlim Gür, Şenol Demir, Cengiz Karataş ile) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2011). “Ömer Seyfettin’in Şiir ve Mensur Şiirleri Örneğinde ‘Yeni Lisan’ ve/veya ‘Millî Edebiyat’ Hareketinin Sonuçları”. *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2010a). *Şair, Mizah Yazarı, Gazeteci Yusuf Ziya Ortaç*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2010b). *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiçekler, Mustafa (2006). “Fars Şiirinde Üslûplar”. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 1. Sözde ve Anlamda Farklılaşma. Sebki Hindî. Bildiriler*. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Daşcıoğlu, Yılmaz (2014). *Dalgalı Suda Gölge ve Suret. 19. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bireyleşme Üzerine*. İstanbul: Hat Yayınevi.
- Daşcıoğlu, Yılmaz (2007). “Tevfik Fikret ve Mehmet Akif’in Şiir Görüşleri Arasında Bir Karşılaştırma.” *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi* 2. (2007/9)
- Daşcıoğlu, Yılmaz (2011). “Edebiyat, Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı”. *Yeni Türk Edebiyatına Giriş*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını.

- Daşcıoğlu, Yılmaz (2006). *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar. Behçet Necatigil'in Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Daşcıoğlu, Yılmaz (2010). "Erken Dönem Yeni Türk Şiirinde Öznenin Kendisini İdraki (Recaizade Mahmut Ekrem Örneği)". Sakarya: Sakarya Üniversitesi Uluslar arası IX. Dil-Yazın-Deyişbilim Sempozyumu. (Yaratıcılık ve Yenilik Yılında Yeni Yaklaşımlar). Sempozyum Bildirileri Cilt I. S. 249-253
- Daşcıoğlu, Yılmaz- Demirel, Serhat (2013). "Modern Lirik ve İkinci Hece Kuşağı Duyarlılığı Açıısından Cahit Sıtkı Tarancı". Doğumunun Yüzüncü Yılında Uluslar arası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Dayanç, Muharrem (2011). "Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları". *Yeni Türk Edebiyatına Giriş*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Demirel, Şener (2009). "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindi-Hikemi Tarz-Mahallileşme". *Turkish Studies* 4/2 (Kış): 246-273.
- Demirkıran, Kabil (2009). "Necatigil'e Göre 'Okur' Olmak / 'Necatigil'e Göre Okur' Olmak". *Türk Edebiyatı* 434 (Aralık).
- Devellioğlu, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dıranas, Ahmet Muhip (1994). "Kari". *Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Dilçin, Cem (1986). "Divan Şiirinde Gazel". *Türk Dili* 415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül)
- Doğan, Mehmet Can (2018). *Modern Türk Şiiri. Olgular-Eğilimler-Akımlar*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Doğan, M. Nur (1997). *Fuzûli'nin Poetikası*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Donbay, Ali (2009). Orhan Seyfi Orhon. *Hayatı, Gazeteciliği, Fikrî ve Edebî Őahsiyeti, Eserleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Açık Yapıt*. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları.
- Edip, Eşref (1938). *Mehmet Akif Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*. İstanbul: ?
- Ekrem, Recaizade Mahmut (2008). "Elhan-Takdir-i Elhan". *Her Güzel Şey Şiirdir. Elhan-Takdir-i Elhan. Metin İnceleme*. Haz. Tülin Arseven. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

- Ekrem, Rezaizade Mahmut (1997). *Bütün Eserleri II. Şiir*. Haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin. Ankara: MEB Yayınları.
- Ekrem, Rezaizade Mahmut (2014). *Takdir-i Elhan- Kudemadan Birkaç Şair- Pejmürde-Takrizat*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Ekrem, Rezaizade Mahmut (1885). *Zemzeme*. İstanbul: Matbaa-i A. K. Tuzlıyan.
- Elçin, Şükrü (1988). *Halk Edebiyatı Araştırmaları-I*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eliot, T.S. (1971). “Hamlet And His Problems”, *Critical Theory Since Plato*, (ed. Hazard Adams), Harcourt Brace Jovanish ine, Newyork. s. 789.
- Elmas, Nâzım (2000). *Hisli Yürek. Mehmet Akif'in Şiir Sanatı*. Ankara: Türkiye Sağlık İşçileri Sendikası Yayınları.
- Emil, Birol (1959). *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*. Basılmamış Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü.
- Enginün, İnci (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci (1992). “Ömer Seyfettin'in Hikâyeciliği”. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Erbay, Erdoğan (1997). *Eskiler ve Yeniler. Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*. Erzurum: Akademik Araştırmalar Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (2011). “Millî Edebiyat Terimi ve Ali Canip”. *Yüzüncü Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*. Haz. Hülya Argunşah-Oğuzhan Karaburgu. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları. 104-121.
- Ergun, Sadeddin Nuzhet (1935). *Cenab Şahabeddin. Hayatı ve Seçme Eserleri*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi.
- Erişirgil, Mehmet Emin (2017). *İslamcı Bir Şairin Romanı Mehmet Akif*. Ankara: Atlas Kitap.
- Eroğlu, Ebubekir (2008). “Lirik Tat”. *Kitap-lık* 117. Haziran. 65-70.
- Ersoy, Mehmet Akif (2006). *Safahat*. İstanbul: Akvaryum Yayınevi.
- Ersoy, Mehmet Akif (2017). *Safahat*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ertürk, Nergis (2018). *Türkiye'de Gramatoloji ve Edebî Modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Escarpit, Robert (1968). *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev. Ali Türkay Yazıcı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Findley, Carter Vaughn (1996). *Kalemiyeden Mülkiyeye Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Çev. Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gadamer, Hans Georg (2017). “Hermeneutik”. Çev. Doğan Özlem. *Cogito* 89. Kış, 2017.
- Gariper, Cafer (1997). *Ara Nesil Şairi Recep Vahyî. (Hayatı ve Eserleri)* Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gariper, Cafer (2005). “Akif Paşa ve Torunu İçin Yazdığı Mersiye Üzerine Bir Değerlendirme”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 3. Güz/2005 s. 51-70.
- Gariper, Cafer (2014). “Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri”. *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000. El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gariper, Cafer (2009).-Yasemin Küçükcoşkun ile. “Kendi Şiir Anlayışının Dışına Düşmüş Bir Şair: Mehmet Akif’in Poetik Görüşleri Işığında Sanatına Bir Bakış”. *I. Uluslar arası Mehmet Akif Sempozyumu Bildiriler*. Burdur, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.
- Gibb, E. J. Wilkinson (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ginsburg, Carlo (2018). *Peynir ve Kurtlar. Bir 18. Yüzyıl Değirmencisinin Evreni*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göçgün, Önder. (Haz.) (1997). *Ziya Paşa'nın Hayatı- Sanatı- Bütün Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yay.
- Göçgün, Önder. (Haz.) (1999) *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: AKM Yayınları.
- Gökalp, Ziya (1976). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Kadro Yayınları.
- Gökalp, Ziya (1989). *Ziya Gökalp Külliyyatı-1 (Şiirler ve Halk Masalları)* Ankara: TTK Yayınları. s. 97.
- Gökalp, Ziya (2007). *Bütün Eserleri I (Rusya'daki Türkler Ne Yapmalı; Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak; Türk Töresi, Doğru Yol, Hakimiyet-i Milliye ve Umdelerin Tasnif ve Tefsiri; Türkçülüğün Esasları, Türk Medeniyeti Tarihi, Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler, Malta Konferansları)* Haz. M. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2013). *Bir Medeniyet Şairi Mehmet Akif*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Göktürk, Akşit (1997). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökşen, Enver Naci (1963). *Mehmet Emin Yurdakul*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gökyay, Orhan Şaik (1999). “Divan Şiiri Kimin?” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1945). *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (?). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Göze, Hicran (2015). *Mehmed Akif -Hüzünlü Bir Yolculuk*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Grondin, Jean (2017). “Hermeneutik”. Çev. Kaan H. Ökten. *Cogito* 89. Kış, 2017.
- Gülsoy, Murat (2014). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gündüz, Sevim (2013). *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (2006). *Ahmet Haşim: Şiiri ve Hayatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Holbrook, Victoria R. (1998). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Horatius (2016). *Ars Poetica. –Şiir Sanatı-* Çev. Cengiz Çevik. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hungerland, Isabel C. (2018). *Şiirsel Söylem*. Ankara: Hece Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (1988). “Namık Kemal’in Edebiyat ve Edebî Tenkide Dair Genel Fikirleri”. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları. 51-65.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İnal, Tanju (1981). “Simgencilik”. *Türk Dili* 349. *Yazın Akımları Özel Sayı*. (1/1981).
- İnalcık, Halil (2005). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- İnci, Handan (?). “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının ‘Gerçeklik’le Savaşı”. *Kitaplık*, 80. 73-83.
- İnci, Handan (2018). (Haz.) *Tahkikat-ı Edebiyye. İlk Edebiyat Anketi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İsen, Mustafa (2002). *Şair Tezkireleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

- Kalpakkı, Mehmet (2003). "Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi". *Doğu-Batı* 22. Şubat-Mart-Nisan. 2003. 49.
- Kalpakkı, Mehmet (2004). "Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme". *Yasakmeyve* 11. Kasım-Aralık 2004. 53.
- Kanık, Orhan Veli (2004). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY
- Kanık, Orhan Veli (2003). "Şiir ve Toplum". Şiir Sanatı. Haz. Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Karaca, Nesrin T. (1993). *Celal Sahir Erozan*. Ankara: MEB Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2000). *Ahmet Haşim*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan Mehmet (2016). *Tevfik Fikret (Devir- Şahsiyet-Eser)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1976). "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik". *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1998). *Şiir Tahlilleri 1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1997). *Şiir Tahlilleri 2. Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2004). "Makber Mukaddimesi". *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 65-67.
- Kaplan, Mehmet (2004). "Güneş ve Lamba". *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 127-131.
- Kaplan, Mehmet (2018). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kavcar, Cavit (1993). "Namık Kemal'in Üslup Anlayışı". *Doğumunun Yüz Ellinci Yılında Namık Kemal*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kaya, Ahmet İhsan (2013). "Türk Edebiyatında Ara Nesil". *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 9 (Nisan 2013-Yıl 5). 148-159.
- Kılıç, Filiz (1998). *18. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç, Mahmut Erol (2004). "Sûfi Şiirin Poetikası". *Cogito* 38 (Kış-2004)
- Kırcı, Mustafa (1997). *Ahmet Muhip Dıranas. Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2013). *O ve Ben*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

- Kısakürek, Necip Fazıl (2009). “Çile”. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. s.20.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2009). “Sanat”. *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları. s.39.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1933). “Kop Dağındaki Dükkân”. *Birkaç Hikâye, Birkaç Tahlil*. İstanbul: Hâkimiyet-i Milliye Matbaası
- Kocahanoğlu, Osman S. (1987). *Millî Edebiyat Hareketi ve Beş Hececiler*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2009). *Recaizade Mahmut Ekrem’in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2010). *Nâzım Hikmet’in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2014a). “Servet-i Fünun Edebiyatı”. (İçinde) *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan-Tarık Özcan (2014b). “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”. (İçinde) *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Köklügiller, Ahmet (1967). “Folklor Âşığı ve Ozan Tecer”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 218. Ahmet Kutsi Tecer Özel Sayısı. s. 35.
- Köprülü, Mehmet Fuad (2014). *Edebiyat Araştırmaları I*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Köprülü, Mehmet Fuat (2003). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kuntay, Mithat Cemal (2014). *Mehmet Akif. Hayatı-Seciyesi-Sanatı*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Kurnaz, Cemal (2011). *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müşterekleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kurt, Ali (2019). “Apostrof” Kavramı ve Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Türk Şiirinde “Apostrof”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, S. 19, Bahar 2019.
- Latîfî (1999). *Latîfî Tezkiresi*. Haz. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lautréamont (1999). *Maldoror’un Şarkıları*. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (2014). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (1967). “Ziya Gökalp ve Türk Dili”. *Türk Dili* 193. Ekim 1967.
- Levend, Ağâh Sırrı (2011). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Dil Derneği Yayınları.

- Macey, David (2001). *Dictionary of Critical Theory*. England, Penguin Books.
- Man, Paul de (2008). “Maurice Blanchot’un Eleştirisinde Gayrişahsîlik”. *Körlük ve İçgörü*. Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Man, Paul de (2008). “Lirik ve Modernlik”. *Körlük ve İçgörü*. Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Manguel, Alberto (2017). “Sessiz Okurlar”. *Okumanın Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manguel, Alberto (2013). *Okumalar Okuması*. Çev. Sevin Okyay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe (2012). *Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mehmed Akif Ersoy’un Makaleleri* (1987). Haz. Abdülkerim Abdülkadiroğlu-Nuran Abdülkadiroğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Memet Fuat (2003). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mengi, Mine (2015). *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Muallim Naci (2012). *İntikad. Muallim Naci-Beşir Fuad*. Haz. Ahmet Ağır. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Muallim Naci (1998). *Mektuplarım*. Haz. Ramazan Kaplan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Muallim Naci (1997). *Şiirler*. Haz. A. Hayber-H. Özbay. Ankara: MEB Yayınları.
- Mutluay, Rauf (1970). *Yüz Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Nâbi (1997). *Nâbi Divanı*. Haz. Ali Fuat Bilkan. İstanbul: MEB Yayınları.
- Nayır, Yaşar Nabi (2012). “...”. *Şiir Sanatı*. Haz. Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat. İstanbul: Varlık Yayınları. s.310.
- Nâzım Hikmet. *Cezaevinden Memet Fuat’a Mektuplar*. İstanbul: De Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1993a). “Kerem Gibi”. *835 Satır. Şiirler 1*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1993b). “Kuvayi Milliye”. *Kuvayi Milliye. Şiirler 3*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1993b). “Ceviz Ağacı”. *Yeni Şiirler*. İstanbul: Adam Yayınları.

- Nâzım Hikmet (2001). “Dünyanın En Tuhaf Mahlûku”. *Yatar Bursa Kalesinde. Şiirler* 4. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet (2018). “Halk Sanatkârı mı? Devlet Sanatkârı mı?”. *Yazılar 1*. İstanbul: YKY
- Necatigil, Behçet (1974). “Şair Ziya Gökalp”. *Milliyet. Ziya Gökalp Özel Eki*. 27 Ekim 1974.
- Necatigil, Behçet (1997). *Bile/Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, Behçet (1999a). “Ziya Osman’a Devam”. *Düzyazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, Behçet (1999b). “‘Şair Sayısınca Anlatım Var’ Diyebilmek Güzel Şey...”. *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2019). “Travers”. *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 176.
- Necmi, İbrahim (1932). *Abdülhak Hâmit ve Eserleri*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Oğuz, Birgül (2007). “Çorak Ülke’de Godot’yu Beklerken: Yokluğun Uğultusu, Maskenin Yokluğu”. *Parşömen* cilt 5 sayı 3. Kış 2007.
- Okay, Orhan (2015). “Edebiyatın Zaafı”. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2015). “Tevfik Fikret ve Şiir Sanatı”. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2016). “Modernleşme ve Edebiyat”. *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2005). *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Okay, Orhan (1988). *Servet-i Fünun Şiiri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Okay, Orhan (1997). “Şair Mehmet Akif”. *Vefatının Altmışınca Yılında Mehmed Akif Sempozyumu Bildirileri*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: ISAR Vakfı Yayınları.
- Okay, Orhan (1992). “Yirminci Yüzyıl Başından Cumhuriyete Yeni Türk Şiiri” (1900-1923). *Türk Dili* 481-482 (1-2 1992). 286-312.
- Okay, Orhan (2003). *Necip Fazıl Kısakürek*. İstanbul: Şule Yayınları.

- Okday, Ahmet (2001). “Geliştirilmemiş Bir Şiir Üzerine Notlar”. *Şairin Kanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ong, Walter J. (2008). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları.
- Oral, Haluk (2008). *Şiir Hikâyeleri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Öksüz, Yusuf Ziya (1995). *Türkçenin Sadeleşme Tarihi - Genç Kalemler ve Yeni Lisan*. Ankara: TDK Yayınları.
- Önal, Mehmet (1986). *Yusuf Ziya Ortaç. Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öz, Erdal (1980). “Dıranas’la 1962 Yılında”. Milliyet Sanat dergisi. Yeni Dizi. 7. s. 49-55, Ağustos 1980.
- Özbalcı, Mustafa (1998). *Ahmet Kutsi Tecer. Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbek, Yılmaz (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Özgül, M. Kayahan (2009). “Millî Edebiyat Güdümlü Edebiyat mıdır?”. *1908 Meşrutiyeti Sanat ve Edebiyat. Bildiriler*. Haz. Bahriye Çeri. İstanbul: IJT Publications.
- Özgül, M. Kayahan (2016). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-V. Muallim Naci Efendi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özgül M. Kayahan (2012). *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*. İstanbul: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Özgül M. Kayahan (2014). *Kemal’le İhtimal. Namık Kemal’in Şiirine Tersten Bakmak*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Özön, Mustafa Nihat (2017). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, Nurettin (2001). *Türk Edebiyatında İnsan*. Ankara: AKM Yayınları.
- Öztürk, Veysel (2019). “Gerçekçi Şiire Lirik Öz: Nâzım Hikmet’in Son Dönem Şiirlerinde Lirizm ve Melankoli”. *Şiir Dünyadan İbarete. Nâzım Hikmet Üzerine Yeni Çalışmalar*. Haz. Olcay Akyıldız, Murat Gülsoy. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özünlü, Ünsal (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Pala, İskender (1999). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parlatır, İsmail (1992a). “19. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri.” *Türk Dili*. 481-482 Türk Şiiri Özel Sayısı IV. Çağdaş Türk Şiiri. Ankara: TDK Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2014). *Abdülhak Hâmit Tarhan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İsmail (1992b). “Genç Kalemler Hareketi İçinde Ömer Seyfettin.” *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Parlatır, İsmail (1986). “Mehmet Akif’in Şiiri Üzerinde Bir Üslûp İncelemesi”. *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy’u Anma Kitabı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları.
- Parlatır, İsmail (1983). *Recaizade Mahmut Ekrem*. Ankara: AKM Yayınları.
- Paz, Octavio (1997). *Öteki Ses*. Çev. Murat Varlı. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Paz Octavio (2012). “Şiir ve Şiirsel Eylem”. *Şiir Sanatı*. Haz. Yaşar Nabi Nayır-Salih Bolat. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 87-97.
- Poe, Edgar Allan (1998). “Şiir Felsefesi”. *Kitaplık* 31.
- Pelvanoğlu, Emrah (2007). “Ossianizm ve Beş Hececiler”. *Millî Folklor* 75. 2007/19.
- Ricoeur, Paul (2019). *Yorum Teorisi. Söylem ve Artı Anlam*. Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Rifat, Mehmet (2003). “Çünkü Bu Kitabı...”. (Önsöz) Aristoteles. *Poetika*. İstanbul: K Kitaplığı.
- Rifat Mehmet (2008). *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Saba, Ziya Osman (1991). “Kanat”. *Bütün Şiirleri. Geçen Zaman. Nefes Almak*. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 48.
- Saba Ziya Osman (1991). “Sizler İçin”. *Bütün Şiirleri. Geçen Zaman. Nefes Almak*. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 158.
- Saba Ziya Osman (2004). *Konuşanlar Bir Hüzünle Sesinde. Yazılar, söyleşiler, mektuplar*. Der. Tahsin Yıldırım. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2011). “Millî Edebiyatın Kanonik Karakteri ve Ziya Gökalp’in Ütopik Tavrı”. *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*. Haz. Hülya Argunşah-Oğuzhan Karaburgu. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (1982). *Edebiyat Nedir?* Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.
- Sayın, Şârâ (1999). *Metinlerle Söyleşi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Sazyek, Hakan- Esra (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Ön sözler. Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sedes, Selami İzzet (2011). “Edebiyat Âleminde: Mehmet Akif”. *Sessiz Yaşadım. Matbuatta Mehmet Akif 1936-1940*. Haz. İsmail Kara-Fulya Abanoğlu. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Sertel, Zekeriya (1969). *Mavi Gözlü Dev*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Shiner, Larry (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stanislavsky, Konstanstin Sergeyeviç (1992). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev. Suat Taşer. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Strauss, Johann (2014). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler, Neleri Okurdu? (19.-20. Yüzyıllar)”. Çev. Günil Ayaydın Cebe. *Tanzimat ve Edebiyat. Osmanlı İstanbul’unda Modern Edebî Kültür*. Haz. M. Fatih Uslu-Fatih Altuğ. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Strowsky, Fortunat (1990). *Tiyatro ve Bizler*. Çev. Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sutherland, John (2018). *Edebiyatın Kısa Tarihi*. Çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Süreya, Cemal (2006). “Ziya Osman Saba”. *Şapkam Dolu Çiçekle. Toplu Yazılar I*. İstanbul: YKY
- Süreya Cemal (2006). “Şiire Kasket Giydirdi”. *Şapkam Dolu Çiçekle. Toplu Yazılar I*. İstanbul: YKY
- Şengel, Deniz (2002). “Ut Pictura Poesis. Kısa Bir Tarih”. *Parşömen* cilt 2, sayı 4. Bahar 2002.
- Şeyh Galib (1994). *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şinasi (1960a). *Makaleler*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Dün Bugün Yayınları.
- Şinasi (1960b). *Müntehabat-ı Eş’ar*. Haz. Süheyl Beken. Ankara: Dün Bugün Yayınevi.
- Şinasi (2005). *Bütün Eserleri*. Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin. Ankara: Ekin Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005). “Ahmed Cemil ile Mülakat”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (2005). “Ahmed Haşim’e Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanpınar Ahmet Hamdi (2005). “Fikret Hakkında”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (2005). “Abdülhak Hâmîd”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (2013). *Edebiyat Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (2001). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (2013). Tanpınar’ın Mektupları. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansel, Fevziye Abdullah. (Haz.) (1969a). *Mehmed Emin Yurdakul’un Eserleri –I. Şiirler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tansel Fevziye Abdullah (1969b). *Namık Kemal’in Hususi Mektupları II*. Ankara: TTK Basımevi.
- Tansel Fevziye (1992). “Ömer Seyfettin’in İlk Eser ve Şiirleri.” *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Tansel Fevziye Abdullah (1989). (Haz.) *Ziya Gökalp Külliyyatı-I. Şiirler ve Halk Masalları. Kızılelma-Yeni Hayat-Altun Işık-Eserleri Dışında Kalan Şiirleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tansel Fevziye Abdullah (1953). “Muallim Naci ile Rezaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler”. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası* 10. s. 159-200.
- Tarakçı, Celal (1994). *Muallim Naci Efendi. Hayatı ve Eserlerinin Tetkiki*. Samsun: Furkan Kitabevi.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2016). *Ziya’ya Mektuplar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarancı Cahit Sıtkı (2016). *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar. Makaleler, Konuşmalar, Yanıtlar*. Haz. Hakan Sazyek. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarhan, Abdülhak Hâmîd (1993). *Bütün Eserleri I (Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O’dur)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan Abdülhak Hamit (1982). *Bütün Eserleri II (Makber, Ölü, Hacle, Bâlâdan Bir Ses)*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan Abdülhak Hamit (1999). “Nâ-Kâfi”. *Bütün Eserleri III (Hep Yahut Hiç-İlham-ı Vatan)*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tarlan, Ali Nihat (1981). “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit”. *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tarlan Ali Nihat (2017). “Sanat Bakımından Edebiyatımızın Daimi Tekâmülü”. *Edebiyat Meseleleri*. Ankara: Akçağ Yayınları. s.37-52
- Tatar, Burhanettin (1999). *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti. Gadamer Versus Hirsch*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (Haz.) (1997). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Tecer, Ahmet Kutsi (2016). “Uzaklara Gidelim”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları. s. 25.
- Tecer Ahmet Kutsi (2016). “Orda Bir Köy Var Uzakta”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları. s. 95.
- Tevetoğlu, Fethi (1985). *Enis Behiç Koryürek Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tevfik Fikret (2004). *Bütün Şiirleri*. Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin. Ankara: TDK Yayınları.
- Tevfik Fikret (2004). “Karilerime”. *Bütün Şiirleri*. Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin. Ankara: TDK Yayınları.
- Tevfik Fikret (2004). “Tekeddür”. *Bütün Şiirleri*. Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin. Ankara: TDK Yayınları.
- Tevfik Fikret (1985). “Mai Deniz”. *Rübâb-ı Şikeste. Ve Diğer Eserleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Tevfik Fikret (2000). “Musahabe-i Edebiyye (6)”. *Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Timurtaş, Faruk Kadri (1986). “Cemiyetçi Şair”. *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy’a Armağan*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Tolasa, Harun (2002). *Sehî, Latifî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırmaları ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tolstoy, L. Nikolayeviç (1996). *Sanat Nedir?* İstanbul: Şule Yayınları.
- Topçu, Nurettin (1998). *Mehmet Akif*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tökel, Dursun Ali (2003). “Divan Edebiyatında Eleştiri”. *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79, (Mayıs, Haziran, Temmuz): 14-47.
- Tuğcu, Emine (2013). *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tunaya, Tarık Zafer (2007). *İslâmcılık Akımı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunalı, İsmail (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç, Gökhan (2018). *Rüzgâra Karşı Duran Şair. Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal'in Türk Şiirine Etkisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tural, Sadık K. (1992). "II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı". *Türk Dünyası El Kitabı. III. Cilt*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını.
- Turan, Güven (1996). "Ahmet Haşim: Modernist". *Yazıyla Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2010). Ankara: TDK Yayınları.
- Türesay, Özgür (2009). "Tasfiye-i Lisan Meselesi (1909): Dil Türkçülüğü ve Osmanlıcılık". *1908 Meşrutiyeti Sanat ve Edebiyat. Bildiriler*. Haz. Bahriye Çeri. İstanbul: IJT Publications.
- Uçan, Hilmi (2018). *Edebiyat Bilimi. Kuramsal Yazılar*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uçman, Abdullah (2006). "Tanzimat'tan Sonra Türk Şiirinde Değişme ve Yenileşmeler Üzerine Bir Deneme". *Tübar* 19. 2006 Bahar (477-487).
- Uçman Abdullah (1998). *Muallim Naci*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Umran, Sedat (1999). "Değişme". *Leke*. İstanbul: Birey Yayıncılık. s. 173
- Uşaklıgil, Halid Ziya (2008). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil Halid Ziya (2001). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uyguner, Muzaffer (Der.) (1992). *Yahya Kemal Beyatlı. Yaşamı-Sanatı-Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uysal, Sermet Sami (2006). *Şiire Adanmış Bir Yaşam... Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Ünaydın, Ruşen Eşref (2000). *Diyorlar ki*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ünver, İsmail (1988). "XIX. Yüzyıl Divan Şiiri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 1-2 1988 (1-10)
- Ürkmez, Hülya (2009). "Beş Hececilerin Şiir Anlayışları ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Üzgör, Tahir (2005). *Türkçe Divan Dibaceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.,2005.

- Vâlâ Nureddin (1988). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Webster İngilizce Sözlüğü. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reader>
- Yavuz, Hilmi (2005). “Divan Şiiri Bir Saray Şiiri Midir?”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz Hilmi (2005). “Necip Fazıl ve Düşünce Şiiri”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Hilmi (2008). “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot”. *Hayal Şiir. Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi*. Haz. Alphan Akgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Yavuz, Hilmi (2010). *Okuma Biçimleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yetiş, Kâzım (2011). *Bir Mustarip. Mehmet Akif Ersoy*. Ankara: Akçağ Yayınları. 51.
- Yetiş, Kâzım (2007). *Dönemler-Problemler-Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yetiş, Kâzım (1996a). *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yetiş, Kâzım (1996b). *Talim-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: AKM Yayınları.
- Yetkin, Suut Kemal (1947). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yuva, Gül Mete (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücebaş, Hilmi (1974). *Faruk Nafiz Çamlıbel. Bütün Cepheleriyle. Hayatı-Hatıraları-Şiirleri*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Yüksel, Sedit (1980). *Şeyh Galip: Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*. Ankara: (?)
- Ziya Paşa (1927). “Şiir ve İnşa”. *Edebi Yazılar*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.
- Ziya Paşa (1993). “Harabat”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II. 1865-1876*. Haz. Mehmet Kaplan- İnci Enginün-Birol Emil. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Serhat Demirel 1980 yılında Adapazarı'nda doğdu. İlk ve orta öğrenimini Adapazarı'nda tamamladı. 1998 yılında girdiği İstanbul Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde burslu olarak öğrenim gördü. 2007 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünden Ziya Osman Saba'nın Şiirinde Ev başlıklı çalışmasıyla yüksek lisans derecesi aldı. Ulusal- uluslararası dergilerde çeşitli makale ve eleştirel yazıları yayımlanan Demirel, 2009 yılından itibaren Sakarya Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

