

ŞİİRİMİZDE YENİLEŞME SÜRECİ VE SERBEST ŞİİR

*Mehmet TÖRENEK**

ÖZET

Bugün yaygın olarak kullandığımız serbest şiir, Tanzimat sonrası yenileşme arayışları sonucunda ortaya çıkmıştır. Öncesinde güçlü ve kuralcı bir şiir geleneği söz konusudur. Bu nedenle değişim ve yenileşme uzun bir süreçte dilden biçime, vezinden kafiye, nazımdan nesire çok yönlü olmuş, sonuçta şiirimiz geleneksel kuralardan sıyrılarak Batı etkisinde yeni bir yapıya kavuşmuştur. Serbest şiir, biçimiyle olduğu kadar içeriğiyle de bu etkinin, yeni bir hayat algısının şiiridir. Makale de şiirimizdeki bu değişim ve yenileşmenin seyrini konu edinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yenileşme, vezin, kafiye, nazım şekli, serbest şiir.

PROCESS OF OUR NEW POETRY AND FREE POETRY

ABSTRACT

Today, the widely used free poem, after the Tanzimat modernization has emerged as a result of search. First, a poem in the tradition in question is a powerful and prescriptive. Therefore, a long process of change and modernization in the form of language, from meter to rhyme, poetry from the prose was versatile, our traditional rules of poetry as a result of a new structure under the influence of the West scraped gained. Free poetry, as well as to the content in the format of this effect, a new perception of life is the poem. This change,

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mtorenek@yahoo.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

this article in our poetry, and obtain new convergence is about progress.

Key Words: Modernization, meter, rhyme, verse form, free poetry.

Giriş:

Serbest şiir Cumhuriyet dönemiyle birlikte yaygınlaşan ve 1940'lardan sonra şiirimizin tek biçimi olarak kabul gören söyleyiş biçimidir. Bir ölçüye ve kalıba bağlı değildir. Düzenli bir kafiye yapısından yahut arayışından söz edilemez. Mısralar uzunlu kısıklı olabilir. Her şiir kendi şeklini, söyleme gücü ve şairin söylemek istediğine göre kazanır. Kimi şairler farklı yorumlar getirirse de, şiir serbesttir artık ve her şiir kendi formuyla vardır. Ahengini de kendi içinde oluşturur.

Şiirin serbest oluşu, şairi de serbest bırakmıştır. Herkes bu konuda şiir şudur, şiir budur der ama şekli için net bir tanım getiremez. Bir ölçü ve kuraldan bahsetmez. Şiir söylemden hareketle anlam kazanır. Söylemiyle şiir olma şansını yakalar. Bu nedenle serbest şiir, ölçsüz ve kafiyesiz şiirlerin genel adı olmuştur. En belirgin özelliği vezinsiz oluşudur. Kafiye ve bentlere ayırma temel öge değildir. Dış ahenk yerini iç ahenge bırakmıştır. Şair durak ihtiyacı hissettiğinde satırı kırarak bir alt satıra geçer.¹

Cumhuriyet dönemi şiirinin özgün isimlerinden Asaf Hâlet, serbest nazmın bilinen hece kalıplarını serbest bir tarzda kullanmaktan ibaret olduğunu, daha sonraki zamanlarda bunun heceye bağlanmadan hece sayıları ve hecelerın uzunluğu kısalığı gibi özelliklerden mümkün olduğu kadar yararlanmak suretiyle oluştuğunu söyler. Bu şiir, "hissin her tahavvülüne yeni bir nuance'la iştirak edebilen", içi musiki dolu kelimelerle kurulu bir söyleyiştir.² Cahit Sıtkı ise "rahat, kolay söyleyebilme" gibi bir özelliğe sahip kabul ettiği serbest şiirde mısraların birbirine "gizli bir

¹ Serbest şiiri tanımlayan iki kaynakta da söylenenler benzerdir. Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2001, s. 372 / "Serbest Şiir", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul 1990, s. 520.

² Semih Güngör, *Asaf Hâlet Çelebi*, İstanbul 1985, s. 106-107.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

harçla (bu biten mısranın son hecesiyle başlayan mısranın ilk hecesi arasında tutkal mahiyetinde bir ses, mana ve tedai bağı olabilir) perçinlenme"sinden bahseder. Bir başka mektubunda ise, yalnız ahenk münasebetleriyle yetinmeden, kelimeler arasındaki yakınlığı artırma ve mısralarda "resim, mimari, heykeltıraşlık gibi güzel sanatların meziyetlerinden de istifade etmek" gerektiğinden bahseder ki,³ söyledikleri aşağı yukarı aynıdır.

Daha çağdaş şairlerden Attila İlhan, serbest veznin şairi hece, aruz gibi ses kalıplarından kurtardığını, ancak "her mısranın ses kalıbını özgün olarak yeniden yaratması zorunluluğu" getirdiğini söyler. Bu nedenle yaratıcılığı daha bir önemli kıldığını, "şiirsel imgeyi kurmak doğrultusunda, hem ritim, hem mısra bakımından" şairin işini güçleştirdiğini belirtir.⁴ Sezai Karakoç ise, onu hem vezinli hem vezinsiz bir söyleyiş olarak tarif eder: "Serbest nâzım ya da şiir dediğimiz zaman, akla düz yazının bir türü, ya da bütün koşullardan bağımsız bir şiir türü gelmemelidir. Serbest nazım ya da şiir, vezni ve kafiyesi şairi tarafından aranıp bulunan, sonra da şiirde kaybedilen şiir demektir." Ona göre, şiir için gerekli olan eski kurallar vardır ama gizlenmişlerdir. Vezin sürekli şiiri besleyen bir mimari, kafiye sonlardan içerilere kaymış bir çağrışım düzeni olarak mevcuttur.⁵

Şiirin aldığı bu yeni şekil, asırlardır şiir için kabul edilen kuralların yok sayılması ile olmuştur. Yani veznin, kafiyenin, kalıplaşmış söyleyiş biçiminin, mazmunların, şiiri bütünüyle bir ahenge dönüştürme çabasının, mısrayı şiirin esas ölçüsü kabul eden anlayışın yok sayılmasıdır. Bu da birdenbire yahut bir kişinin eliyle olmamıştır, olması da mümkün değildir. Sanatta, özelde şiirde her yeni biçim ve söyleyiş, birçok denemeler, arayışlar sonrasında kabul görmüş, yerleşmiş, benimsenmiştir.

Şu bir hakikattir ki, şiirimizde Şinasi ile başlayan arayış yahut gelenekten kopma 1910'larda, 1920'lerde gelip bu noktaya, biçimin, veznin, bağlayıcı birtakım unsurların artık gereksiz olduğu noktasına dayanmıştır. Bu değişim isteği yahut arzusu kendi içinde bir arayışı taşıyor olsa da, bu geçmişte hep zayıf kalmıştır ve

³ Ziya'ya Mektuplar, İstanbul 2001, s. 91, 126, 131.

⁴ Elde Var Hüznün, Ankara 1992, s. 115.

⁵ Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları I, İstanbul 1982, s. 105.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

bu noktada en etkili unsur, Batı edebiyatı ve şiiridir diyebiliriz. Yeni bir dünyayla karşı karşıya gelindiği andan itibaren, dilde ve düşünce dünyasında belirmeye başlayan etkileşim, zaman içerisinde diğer alanlarda da görülür. Yeni örneklerle zenginleşmek yahut ona benzemek ister. Bu da yeni denemeleri hızlandırır. Ancak şiir geleneğinin çok köklü ve güçlü oluşu, kırılmanın zamana bağlı olarak kademe kademe gerçekleşmesine neden olur. Bunları farklı başlıklar altında ele almaya çalışalım.

a. Anlamda / Dilde Değişim

Bu noktada ilk kırılma klasik şiir dilinin, mazmunların terk edilmesi ile gerçekleşir. Ancak bu o kadar da kolay olmaz. Tanzimat'ın getirdiği yönelme sonucu yüzünü batıya dönen sanatçılar, yeni düşüncelerle yeni bir hayat oluşturmanın çabası içerisine girerler. Öncülerden Şinasi, o çok dikkat çeken ve konuşulan "Münacaat" ve "Kaside"si ile yeni bir şiir dili kurmayı dener. Kelimeler yeni, anlatılan insan yeni, dil yenidir.

"Vahdet-i zâtına aklımca şahâdet lâzım
Cân ü gönlümle münacât ü ibâdet lâzım" (Münacaat)

"Dilin irâdesini başta akl eder tehbîr
Ki tercemân-ı lisândır anı eden takrîr" (Kaside)⁶

O kendi akıyla bilmek isteyen, kendisi olarak ibadet etmeyi seçen yeni bir insanı haber verir. Bu insan akıyla hareket etmekte, düşündüklerini diliyle ifadeye çalışmaktadır. Ancak bu her mısradaki, şiir formu içinde kolay değildir. Bunun için Şinasi yerleşik dilde değiştirmeler yapar, geleneksel anlam ilgilerini bozmaya çalışır. Örneğin Reşid Paşa'yı medeniyet resulü olarak niteler, milletin kurtulmasından bahseder, kanundan, adaletten dem vurur. Sıkıştığı yerde halk diline, deyimlere, atasözlerine yer verir. Geleneksel söyleyişi bir şekilde kırmaya, değiştirmeye başlar. Safi Türkçe arayışlarına girişir Bu çerçevede belki Şinasi'nin

⁶ *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, İstanbul 1988, s. 490-491.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

yaptığı en büyük yenilik “âdeta çıplak bir ifade vücuda getir”mesidir.⁷

“Eşi yok bir güzeli sevdi beğendi gönlüm
Kıskanır kendi gözümünden yine kendi gönlüm.”⁸

“Arz-ı muhabbet” şiiri örneğinde gördüğümüz bu türden söyleyişler, onun bir yeni ifadeye dikkat çekmesi ve kendisinin de denemesi açısından anlamlıdır. Daha sonra tartışılacak halk şiiri-divan şiiri karşıtlığına yol açacak olan da bu söylem arayışıdır. Bunun bütün olarak şiir diline yansımaları ise çok yavaş olacak, öncelikle gazete ve nesir dilinin sadeleşmesi yönünde denemeler ağırlık kazanacaktır.

Şinasi ile başlayan yeni bir şiir ortaya koyma tavrı, aynı düşüncüyü paylaşanlar tarafından düşünce olarak da ifadeye dökülür. Henüz şiirde aynı tavrı benimsememiş, ama yeni bir dünyanın farkına varmış biri olarak, bu konuda ilk tepkileri ortaya koyan isimlerin başında Namık Kemal gelir. Namık Kemal ilk hücumlarından birini geleneksel dile yapar. Onun öncelikle istediği şey, külfetli yazı dilinin terk edilmesi ve maksadın anlaşılmasını sağlayacak bir şekilde yazabilmenin yerleşmesidir. Bu düşüncelerini daha başlangıçta yazdığı “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” makalesinde 1866’larda dile getirir. Edebi eserlerde Türkçe’nin “sadelik letâfetini kaybetmeyecek surette” tezyinini uygun bularak, sözün “tabiât-ı ifadenin haricine çıkmayacak kadar” süslenebileceğine vurgu yapmaktadır. Bize lâzım olan da edebiyatımızı halkın kolaylıkla anlayabileceği bir seviyeye getirmektir, der.⁹

Onun eski edebiyatla ilgili tenkitlerinin başında da bu husus gelir ve şiirimizin bu garip tarzdan kurtulamadığını, ara sıra görülen bazı kıpırtıların da gazel ve kaside taklitleri arasında kaybolduğunu söyler. Yayınlanışı geç olsa da, 1884 tarihli “Mukaddime-i Celâl”deki “Ekser şiirlerimizin beyit ve mısraları beyninde olan mânâ televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden

⁷ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul 1976, s. 261.

⁸ *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, s. 495.

⁹ *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul 1989, s. 14-15.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

ziyâdedir.” sözleri, öncelikle bu dilin kırılması yönünde bir hedef göstermedir. Devamında divanlardaki hayâlleri karikatürize ederek eleştiren Namık Kemal, şiirimizin “bu tarz- garibden” bir an evvel kurtulmasını istemektedir.¹⁰

Yine onların şiire taşıdığı yeni konular, ister istemez bunların ifadesi noktasında bir yeni söyleyişi beraberinde getiriyordu. Vatan, hürriyet, medeniyet kavramları gibi millî ve sosyal meseleler, akıl, bilme, fen, ziya, asır gibi insanî kavramlar onları yeni bir düşünce ve hayat algısı noktasında yönlendirmekte idi.

Diğer taraftan gazete ve tiyatronun zorlamasıyla gelişmeye başlayan umuma hitap etme zorunluluğu, ister istemez şairi de bu yola sokuyordu. Çünkü onların da halka söyleyecek sözleri vardı. Onlar da bazı şiirlerini gazetelerde yayımlamayı seçmekteydiler. Sonra her birinin bir şekilde gazetelerle irtibatı vardı, tiyatrolar kaleme almaktaydılar. Gazetede ayrı bir dil, şiirde ayrı bir dil kullanabilme şansları yoktu.

Şinasi’nin, söyleyişte güçlü olmasa da, yeni fikirler barındıran bu söylemi ilk adımlar olacak, ben’e, zamana, sosyal olaylara dönük şiirin kapısı böylece aralanacaktır. Nitekim bu ilk tecrübelerden sonra, Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi” diye bilinen şiiri, Ziya Paşa’nın “Terkib-i bend” de yer alan bazı beyitleri ve;

“Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i islâmı yıkık vîrâneler gördüm”¹¹

beytiyle başlayan gazeli, şiirde yeni söyleyişin takipçileri olur. Ancak gazel formunda yeni fikirler, sosyal konuların işlenmesi çok fazla görülmeyecek, bu türden fikirler farklı biçimlerde daha fazla kendine yer bulacaklardır.

Ancak Şinasi’nin başlattığı halk diliyle söyleme arayışı uzun süre istenen neticeyi vermez. Çünkü alışılmış bir dil anlayışı vardır. Güzel söz denince hemen sözü süsleme yolu tercih edilmektedir. Bundan da o dönem sanatçıları kolay kurtulamazlar. Namık Kemal’in 1876 tarihli bir mektubunda Abdülhak Hâmid’e

¹⁰ Aynı eser, s. 342.

¹¹ Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II, İstanbul 1978, s. 33.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

söylediği “Elfâz zîneti merâkından hangimiz kurtulduk. Ben sizin sinninizde iken kafiyesiz, cinassız yazı yazmak değil, lakırdı bile söylememeğe çalışırdım.” sözleri böyle bir hakikattir. Zamanla dilin değişeceğine kanaatlerini belirtse de, o da bunun kısa sürede olamayacağını itiraf eder.¹²

Bu ilk hamlelerden sonra, özellikle Hâmid’in şiire getirdiği yeni konular, yani kendine ait gözlemler, yaşadıkları, düşündükleri, romantik edebiyattan öğrenilmiş yaklaşımlar yeni bir dille şiire aktarılmaya başlanır. Yine geleneksel şiir dilinin beslediği tabiat unsurları dışında bir yeni tabiat yaklaşımı, Hâmid’in şiirleriyle başlayarak zamanla duygu dünyasının ifadesinde bir yeni şekil kazanır. Romantiklerden gelen bu dikkat, yeni bir tabiat ve hayat algısı olarak hemen birçok şair tarafından benimsenir. Batıdan yapılan şiir çevirilerinde de tabiat en baş temi oluşturur. Hatta 1859-1901 yılları arasında Batı edebiyatından tabiat konusunu ihtiva eden yüz altmış üç manzume çevrilir ki, bu sayı söz konusu dönemde yapılan tercümelemin dörtte biri civarındadır.¹³

Başlangıçta farklı görüntülerin tasviri ve hayranlık duygularıyla tabiata yönelik, zamanla daha bir incelme ve daralma özelliği göstermeye başlar. Batıda resmin ve görselliğin öne çıkışının etkisiyle daha dar görüntüleri tasvir etme tavrı, bir taraftan resim altı şiir modasını oluştururken, diğer taraftan görüntü karşısındaki objenin duygularının ifadesine çalışma, dilin zaman içinde incelmesine ve yeni bir hüviyet kazanmasına yol açar. Bu çerçevede, Hâmid’in “Bir Şairin Hezeyanı” başlıklı şiirini, yeni bir kural koymanın veya var olan kuralları alt üst etmenin meydan okuyuşu olarak burada anmakta yarar var. Tabiat üzerinden şiir dilini değiştirme tavrıdır bu.

“Fikrimi âsmân eder terfi’
Ş’rimi ahterân eder tarsi’,
Her kim eyleser eylesin teşni’
Bana lâzım değil beyân u bedi’
Köydeki çeşmesârı pek severim.”¹⁴

¹² Namık Kemal’in *Husûsi Mektupları II*, Ankara 1969, s. 430.

¹³ Ali İhsan Kolcu, *Türkçe’de Batı Şiiri*, Ankara 1999, s. 666.

¹⁴ *Bütün Şiirleri 3, Hep yahut Hiç*, İstanbul 1982 s. 89.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

O geleneksel şiir için kullanılan "safvet rikkat, hikmet, fikir, belagat, fesahat, letâfet, selaset" gibi bütün kavramların yerine tabiatı ve ondaki nesnelere kor. Haliyle "dilin, şiirin bütün kurallarını da"¹⁵ yıkma yoluna girer. Bu tavır daha çok, Ara Nesil döneminde isimleri öne çıkan ve şiire yeni başlayan gençler tarafından yeni bir duyuş ve dikkat olarak kabul edilecek ve zamanla yerleşecektir. Zaten yeniliğin değişime yol açabilmesi de takipçilerinin ortaya çıkması ve kabul görmesiyle mümkün olmaktadır.

Özellikle Servet-i Fünuncular, yeni bir şiir dili kurma noktasında Hâmid'in şiirde yaptığı denemeler yanında, Rezaizâde M. Ekrem'in düşünce olarak dile getirdiği yaklaşımları benimsemek suretiyle bir yeni estetik tavrın temellerini atmaya başarırlar. Bu çerçevede onun "Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şiirdir." sözü, yeni bir ilham dünyasının da kapısını gösterir.¹⁶ Onu üstad kabul eden şairler, tabiatı değişmez kaynak olarak alır, ince ayrıntılar ve rûh-ı kâinat yaklaşımıyla yeni bir tabiat duyarlılığını şiire taşımaya başarırlar. Terkipli, bol sıfatlı, az kullanılır kelimelerle dolu bu şiir dili, o zamana kadar süren arayışlardan ayrılırsa da, yeni bir şiir dili kurma çabası olarak önemlidir. Bu dil, Fecr-i Âti'de ve sonraları Haşim'de sürececek, bir taraftan ahenk arayışlarıyla zenginleşirken, diğer taraftan şiir dilinde estetik kaygının, kelimenin önemini daha bir öne çıkaracaktır. Sembolistlerden gelen bu etki, önce dil düzeyinde kendini hissettirecek, sonraları şekil noktasında da yansımaları olacaktır.

Diğer taraftan Mehmet Emin'in Türkçe Şiirler'le yaptığı çıkış, yani yalın bir dille söyleme, başlangıçta şiirsellikten uzak olsa da, konuşma diliyle şiir kurma çabası açısından sözü edilmeye değer bir çıkıştır. Çünkü onun da takipçileri olacak, özellikle Genç Kalemler dergisi çevresinde oluşan hareketle, millî bir edebiyat arayışı dille birleştirilecektir. Türkçülük düşüncesine de öncülük eden bu isimler, ortaya attıkları düşünceler ve verdikleri örneklerle milli edebiyata da yol açmış olurlar. Yine onun konu olarak sıradan insanı sıkıntıları, acıları, kahramanlığı,

¹⁵ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete 1839-1923*, İstanbul 2006, s. 504.

¹⁶ *Takdir-i Elhan*, İstanbul 1302/1886, s. 9.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

heyecanı ve bilmesi gerekenleri şiirlerine taşımasıyla, şiirin hitap ettiği okuyucu zümresi noktasında bir farklı yaklaşım ortaya çıkar. Şiir onun için söylenmek istenir.

“Biz o şi’ri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler.”¹⁷

Onun ve Ziya Gökalp’in şiirleriyle zenginleşecek bu söyleyiş biçimi, serbest şiirin söylemleriyle bütünleşecek bir damarı beslemesi açısından önem taşımaktadır. Şiirin konusu hayatın bütününe kucaklamak istemektedir. Hayatın realitesi ile şiir zorla bir araya getirilmekte ise de, sosyal şartlar buna zorlamakta, bu türden denemelerle yeni söyleyiş imkânları aranmaktadır. Özellikle Meşrutiyet döneminin çalkantılı atmosferinin beslediği millî ve hamasî duyguları işleme yaklaşımı, bu duygulara paralel bir lirizmin ve söyleyiş rahatlığının oluşmasına imkân tanır.

Daha sonra bu arayış her şairde ve dönemde artarak devam eder. Aslında yenileşme her zaman ve her devirde vardır. Sade şiir değil, sanatın tabiatında olan bir şeydir yenileşme isteği. Yenilenmeyen sanat bitmeye başlar. Bu nedenle her sanatçı sürekli bir arayışın içinde eserini biçimlendirmektedir.

b. Vezinde Arayış

Şiirimizin klasik şiir zevki ve türlerinden serbest şiire kadar geçirdiği değişim yahut gelişme, Tanzimat sonrası yoğun bir şekilde görüldüğünden, ister istemez başlangıç noktası olarak Şinasi’yi almaktayız. Ancak her halükârda yenileşmenin arkasındaki dinamik güç, batı şiiri, onun içerisinde yer aldığı batı medeniyetidir. Arayış bir şekilde, Tanpınar’ın dediği gibi, bir medeniyet kriziyle başlar.¹⁸ Şinasi’nin denediği ifadenin sadeleşmesi, yeni bir şiir dili kurma açısından önemlidir ve bu durum, bir taraftan şairleri vezin noktasında arayışa iterken, diğer taraftan yeni bir söyleyiş

¹⁷ Mehmet Emin Yurdakul’un Eserleri I- Şiirler, Ankara 1989, s. 21.

¹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1977, s. 101.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

için onları zorlamaktadır. Bu da ister istemez bir “çift vezinli”liği, giderek bir “dil ikileş”mesini getirir.¹⁹

Geleneksel şiir yapısı içinde vezin, kafiye ve nazım şekli şiirin olmazsa olmazlarından ve şiir bunlarla inşa edilir. Vezin olarak aruz, geleneksel edebiyatta üzerinde düşünülmesi dahi söz konusu olmayan bir kural hükmündedir. O işlenir, genişletilir ama onsuz bir şiir olmaz. Tanzimat’a giden yıllarda, yahut bu son asırda hece şairleriyle olan yakınlaşma, heceyle söyleyenlerin aruzla da şiir söylemeye çalışmaları bir yeni imkân gibi görülmüşse de, özellikle geleneksel şiiri sürdürenler tarafından pek iltifat görmemiştir. Şiir aruzla olur ve bunun dışında bir ölçü adeta mümkün görünmemektedir. Nitekim devrin şairleri de daha sonraki arayış ve denemelerinde sonuçta bu kanaate varacaklardır.

Bu konuda ilk örnek Âkif Paşa’nın torunu için söylediği “Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni” diye başlayan mersiyesidir ve Tanpınar bu denemeyi, “gelenekten kopmuş örnek sıfatıyla” hecenin sonraları kazanacağı rağbetin öncüsü sayar.²⁰ Enginün ise “yenilik kapısını aralayan” ilk denemeyi yapanlardan birinin Edhem Pertev Paşa olduğunu söyler ve onun, Mahmud Nedim Paşa’nın sadarete tayini nedeniyle yazdığı kasideyi önemli bulur.²¹ Hakayiku’l-Vekayi gazetesinde (No:397,28 Ekim 1871) yayımlanan ve;

“Bu deli gönlümün coşkunluğu var
Zannım o yosmanın mübtelâsıdır”²²

mısralarıyla başlayan şiir, halk şiirinin sesini taşıması yönüyle de dikkat çekicidir. Bu şiir dışında bir manzum mektup ve Sultan Abdülaziz için yazdığı destan örnekleri, şairin hece veznindeki ısrarını gösterir.

Vezin konusunda ilk belirgin tavır, Ziya Paşa ile başlar. Ziya Paşa, meşhur “Şiir ve İnşa” makalesiyle geleneksel vezne ve dile karşı çıkarak, Osmanlıların şiiri”ni sorguladığı bu metinde, “şuara-yı eslâf”ın “edâ-yı nazm u ifadede ve hayâlât ve ma’ânide”

¹⁹ 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul 1976, s. 268.

²⁰ Aynı eser, s. 99.

²¹ Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyete 1839-1923, s. 460.

²² Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I, s. 470.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Arap ve Acem'i taklit edişlerinden yakınmaktadır. Birçok değerlendirmeden sonra ise, "Bizim şiirimiz hani şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır." der.²³

Daha sonra görüş değiştirmiş olsa da bu çıkışı hep anlatacak, vezin konusundaki yeni yaklaşımın ilk işareti olarak hep ondan bahsedilecektir. Başlangıçtaki bu benimseyiş, kendisinin de bir şiir denemesine yol açacaktır.

Ziya Paşa'dan sonra aruza karşı çıkan bir diğer isim Namık Kemal'dir. Onun vezin noktasında tavrını belirleyen metin, Ziya Paşa'nın yukarıdaki düşüncelerini değiştirdiği Harabat Mukaddimesi dolayısıyla kaleme aldığı Tahrir-i Harabat'tadır. Ondan önce yazdığı Âkif Bey (1874) isimli oyunda hece ile şiirler yazmayı deneyen N. Kemal, karşı düşüncelerini de aynı yıl içinde yazdığı bu eserde ortaya korken, aruza hücumunu "tabiat-ı sahiha"ya uygun olmaması düşüncesi üzerine oturtur. Çünkü onlar, yani kendileri yeni bir edebiyat, bir "edebiyat-ı sahiha" ortaya koymaktadırlar.²⁴

Hece için ilk olarak bu eserde "parmak hesabı" ifadesini kullanan Namık Kemal²⁵, divan şairlerini de lisanı tabiatından uzaklaştırmaları nedeniyle şiddetle eleştirmektedir.²⁶ Ne gariptir ki yıllar sonra Orhan Veli de vezne karşı çıkarken aynı gerekçeyi kullanacaktır.

Vezin konusunu birçok eserinde ve yazısında bir hayli tartışan N. Kemal, ²⁷sonuçta aruzu şiirimiz için kırılması gereken bir zincir olarak vasıflandırır. "Divâne şiiri bir zincirden kurtarmak istersen, kırılacak bend-i âhenin Acem evzânıdır."²⁸

Magosa'dan Hâmid'e yazdığı bir mektupta ise, (25 Muh. 1293/21 Şb.1876) sade Türkçe ile heceyi birlikte ele alır. "sâfi

²³ *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. II, İstanbul 1978, s. 45, 49.

²⁴ Erdoğan Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, Erzurum 1997, s. 18.

²⁵ *Tahrir-i Harabat*, İstanbul 1303, s. 97.

²⁶ *Tahrir-i Harabat*, İstanbul 1303, s. 15.

²⁷ Bak: Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s. 16-36.

²⁸ *Namık Kemal'in Husûsi Mektupları II*, Ankara 1969, s. 454.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Türkçe yazmak da evzânın şimdiki hâliyle beraber kimsenin elinden gelmez. Manzum söze o kadar hevesin var, bir kerre de tabiatını bizim parmak hesabıyla bir şey yazmağa sevk et; bak ne güzel, ne parlak oluyor! Ben tecrübe ettim; niyetim, o yolda bir eser de meydana koymaktır.”²⁹ Onun bu mektubu ile başka mektuplarındaki görüşleri, hecedeki bu ısrarı, divan şiirini yıkmak yahut hiç olmazsa onaylamadığı söyleyiş biçimini değiştirmek içindir.

Abdülhak Hâmid’i de heceyle yazması noktasında yönlendiren Namık Kemal’dir. O da Nesteren’i bu şekilde kaleme alır. Ancak şiirde böyle bir denemeye girişmez. Ali Bey’in de, birinci ve ikinci perdelerinin 1292 yılında yazıldığını belirttiği Letafet isimli eserini parmak hesabıyla yazdığını düşünürsek, hece şiir için bir türlü yeterli görülmez yahut şiire yakıştırılmaz.

Vezin meselesinde Hâmid’in arayışı sade heceyle sınırlı değildir. O aruzu da zorlar. Onun her kalıbıyla şiir söylemeye çalışır. Hatta İranlıların kullanmadığı “fei feilâtün” gibi vezinler dener. Aruz ahengiyle vezinsiz şiirler dahi yazar.³⁰

Vezin konusu, ifadeyi bağlayan bir özelliğe sahip olması nedeniyle, konu etraflıca konuşuldukça, farklı boyutlarıyla da ele alınır. Teori anlamında bu tartışmalar birtakım örneklerle desteklenirken, adlandırmalarda da değişik kullanımlar görülür. Başlangıçta parmak hesabı yahut hece olarak adlandırılan bu vezin, ilk kez Ali Ferruh’un Mir’at-ı Âlem’de yayımladığı makalesinde “evzân-ı millîye” olarak da ifade edilir.(1300) Devamında Ali Ferruh bu vezni, “Türk hayâl ve tabiatının vazgeçilmez bir ölçüsü ve Osmanlı edebiyatının en makbul mirası olarak” değerlendirir.³¹

Şiirin ne olup olmadığı ile ilgili tartışmalar mukaddimelerde ve dergilerde zaman içerisinde geniş bir yer tutar. Şiirin kaynağı, nasıl bir ifade özelliğine sahip olduğu gibi düşünceler etrafında ortaya konan görüşler şiire bakışta da bir yeni yaklaşımın oluşmasına kapı açar. Şairlerin zaman zaman yaptıkları birtakım denemeler de bu düşünceleri beslemektedir. İşte bu çerçevede R. Ekrem’in Takdir-i Elhan’da dile getirdiği “Her mevzun ve mukaffa

²⁹ Namık Kemal’in *Husûsî Mektupları I*, Ankara 1967, s.433-34.

³⁰ Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.268-69.

³¹ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s.43.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

lakırdı şiir olmak lâzım gelmez.”³² sözlerinden sonra, şiir için veznin gerekli olup olmadığı da konuşulur. Bu konuda belki bir ikinci tavır Nabizade Nazım’dan gelir ve ölçüyü vezin olarak değil de, zevk ile akla uygunluk şeklinde belirler. Vezin ve kafiye kaydını savunan düşünceleri ise “herze “ olarak yaftalar. Erbay, onun bu düşüncelerinin oluşmasında ve zevki esas almasındaki yaklaşımını Beşir Fuad’ın tesirine bağlar.³³

Vezin konusundaki en keskin çıkışı ise Bedriye (1304) adlı manzum tiyatro eserinin başına koyduğu “Birkaç Söz” başlıklı mukaddimeyle Abdülhalim Memduh ortaya kor. Vezni, tıpkı Orhan Veli gibi bir kayıt olarak gören A. Memduh, hece aruz ayrımı yapmadan veznin gereksizliğini savunan biri olur. Eserinde de bunu uygular. Şimdiye kadar düşüncelerini vezin ve kafiyeeye uydurma tavrı içinde olmadığını, istediği fikri istediği vezin ve kafiyeyle ifade ettiğini söyleyerek, “kaydan ziyâde kayıdsızlığı hoş gördü”ğünü belirtir. Devamında medeni dillerle meydana getirilmiş edebiyatların hiç birinde vezin bulunmadığını, bizim için de şimdilik vezin terk edilsin demenin erken olduğunu, ama bu yolun açılması için herkesin gayretinin teminini ister.³⁴

Abdülhalim Memduh’tan sonra en kesin çıkışı Nureddin Ferruh yapar ve Mekteb mecmuasında yazdığı bir makalede (No:30, 11 Nis.1312), Avrupa’nın medenî toplumlarında bir kısım milletler tarafından veznin terk edildiğini, bir kısmının ise hâlâ vezin kaydından kurtulmadıklarını söyledikten sonra, kendisinin bu kaydın lüzumsuzluğunu iddia ettiğini ve bu iddiasında da muşır olduğunu belirtir. “Binaenaleyh biz o nazmın vücûdunu inkâr etmemekle beraber onun bazı değişmez ve dar kalıpları ile yek-edâ bir surette tekerrürünü hoş görmedense, nâ-mahdud tahavvülâtını dinlemeyi tercih ederiz. Bu ise fikrimizce şiirimizi yek-edâ olan evzân-ı malûmeden kurtarmakla mümkün olur.”³⁵ der. Şiiri “tekellümün mûsikîsi” diye tanımlayan Ferruh’un, harekette tenevvüye dikkat çekmesi ve sözün sahip olduğu ahengin önemini vurgula-

³² *Takdir-i Elhan*, s.10.

³³ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s.64,65.

³⁴ *Aynı eser*, s. 66-67.

³⁵ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s.81-82.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

ması, sonraki yıllarda serbest şiirin de üzerine oturacağı temel yaklaşımlardır.

Bütün bu tartışmalarla şiir teorisi olgunlaştırılırken, özellikle Fikret ve Cenab'ın şiir için aruzu vazgeçilmez olarak kabul-leri, onun söyleyişle uyumu noktasında gösterdikleri gayret ve işlerlik, aruza bağlılığı bir müddet daha besleyecektir. Özellikle onların ahenk noktasındaki arayışları ve veznin şiire kattığı ahenge dikkat çekmeleri, veznin önemini artırmasının yanı sıra, musiki noktasındaki dikkatler, şiirde sesi, ahengi daha bir önemli hale getirecek, zamanla şiirin ses tarafı güçlenecektir.

Diğer taraftan bütün bu tartışmalar içerisinde Mehmet Emin'in parmak hesabı ile yaptığı çıkış, heceye yeniden dikkat çekecektir. Sonunda Mehmet Emin Türkçe Şiirler kitabıyla hecenin ilk çıkışını yapar. Kitabın Türk Yunan savaşına denk gelmesi, ister istemez ilgiyi artırır ve eser yeni bir ses olarak büyük ilgi toplar.

Meşrutiyet sonrasında Fecr-i Âti, Servet-i Fünuncuları ve- zin ve estetik anlayışı noktasında takip ederken, Genç Kalemler dergisiyle birlikte hece ısrarla millî vezin olarak savunulur. Bir müddet sonra heceyle olmayan şiirlere sayfalarında yer vermeyen Genç Kalemler, vezin noktasında yaşanacak değişimin önemli aktörü olur. Siyasi ve sosyal yapıdaki gelişmelerin de etkisiyle, 1915'lerden sonra hece gittikçe yaygınlık kazanmaya başlar. Başlangıçta aruzla yazan, ısrarla aruzu savunan birçok isim, yavaş yavaş heceye yönelmeye, millî edebiyat anlayışıyla bu vezni tercih etmeye başlar. Örneğin Meşrutiyet sonrası yıllarda, Fecr-i Âti'de aruza sınıksı sarılan, o yıllarda aruzdan heceye geçişi şiirimizin çöle düşüşü olarak niteleyen Köprülüzade M. Fuat, aynı on yılın sonlarında "millî tavrın bir uzantısı olarak" heceyi savunmaya başlar. 1919 yılı içerisinde kaleme aldığı yazılarda ise, heceyi "tek çıkar yol" olarak görür.³⁶

Aruzdan heceye geçiş yahut hecenin son devrede millî vezin olarak benimsenmesi, ilk plânda serbest şiire giden kapıyı açmaz. Ancak baştan beri savunulan vezin kaygısını aşma, başka vezinle yahut vezinsiz şiir yazılabileceğini kabullenme bakımın-

³⁶ Hayriye Kabadayı, *1908-1923 Yılları Türk Şiiri ve Şiir Teorisi*, Erzurum 1994, s.289.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

dan bir aşamadır. Hatta hecede bir taraftan geleneksel ölçülerle bütünleşme yaşanırken, bir taraftan ortaya konan çeşitlilik, veznin kurallarını gevşetir. Uzunlu kısalı mısralarla aynı şiir içinde farklı ölçülerin kullanılabileceğini gösteren örnekler, özellikle Mehmet Emin'in sonraki şiirlerinde çok sık kullandığı bir ölçü yahut ölçüsüzlük olur.

c. Kafiye Gerekli Mi?

Şiirimizin yenileşmesi meselesinde şikâyetçi olunan kurallardan bir diğeri kafiyedir ve zaten kafiye nazım şekillerinin belirleyici özelliklerindedir. Şekil kendini onunla ayırttırmakta yahut belirginleştirmektedir. Sonra o bir ses düzeni, bir ahenk oluşturmak suretiyle hem yapıya, hem de veznin şiire kattığı ahenk yönüne katkıda bulunmaktadır. Ahenk de yine bu söyleyişin olmazsa olmazlarından ve şiirselliği belirleyen önemli unsurdur.

Yeni kelime ve kavramların şiire girmesinde olduğu gibi, kafiye konusunda da Batı şiiri ve ondan yapılan tercüme yeni bir yaklaşımın öncüsü olur. Şair, batılı şiirleri çevirirken yeni bir şiir biçimi de kurmaya başlar. Bu noktada ilk hamle yine Şinasi'den gelir ve onun Lamartine'den çevirdiği "Souvenir" manzumesi bazı ilkleri bünyesinde barındırır. Bütün mısraları birbiriyle kafiyeli bu yeni sistem, yeni manzumenin de habercisidir. Şair orijinalindeki kafiyeyi birebir aksettirememiş olmakla birlikte, yeni bir şekil ortaya koymuştur. Bu arada onun bu kitaptan önce kaleme aldığı şiirlerde kafiye noktasında yaptığı oynamalar, örneğin Reşit Paşa için söylediği "Kaside"de mesnevi tarzı bir kafiyelenişi tercihi, eski şekillerden çıkış özelliğiyle anlamlıdır.

Kafiyeyle birlikte yer alan ve şiirin ses yönünü güçlendiren, zaman içinde bazı söyleyişlerde şiirin sürdürülmesinde tek belirleyici olan redifin tahtının sarsılması da bu dönemde ve yine Şinasi'yle birlikte olur. Artık şairler yeni söyleyişlerinde daha az redif kullanmaya çalışacak, onun şiirin akışında belirleyici olmasına imkân vermeyecektir.

Kafiye konusundaki yeni ikinci örnek, Edhem Pertev Paşa'nın "Tıfl-ı naim" çevirisidir. Şair özellikle ilk dörtlükte çapraz

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

kafiyeli bir yapıyı kullanmak suretiyle yeni bir sistem getirmiş olur. Böylece şiirimiz, biraz acemi, biraz da ürkek bir denemeye de olsa, yeni bir yapıyla tanışır. Ürkek, çünkü Edhem Pertev Paşa'nın bu şiiri sekiz mısralık birimler halindedir ve ilk dört mısra çapraz kafiyeli, sonraki üç mısra birbiriyle kafiyeli ve dördüncüsü ilk dördüncü mısraların üzerinde döndüğü ikinci ve dördüncü mısralarla benzerlik içindedir.

Tanpınar'ın ifadesiyle bu konuda üçüncü tecrübeyi Recaizade Ekrem "Arz-ı Sitem" adlı şiiriyle yapar. "Ekrem Bey, bu manzumede eski müseddes-terkib-i bendi, tanınmayacak şekilde değiştirir. Öyle ki aralarında müzdevic kafiyeli beyitler bulunan bu çapraz kafiyeli kıt'alara artık müseddes denemeyeceği gibi, muhtevası itibariyle de manzumeye yeni demek güçtür."³⁷ Ekrem Bey de, Şinasi gibi, eski şiir şekillerini değiştirmek istemektedir. Abdülhak Hâmid ise, Duhter-i Hindu'daki "Tanaggum" manzumesinde yeni bir kafiye örgüsünü şiirimize taşır. Böylece batı edebiyatında kullanılan ve bizde o zamana kadar örnekleri görülmemiş sarma kafiyeyi tercih eder. (rime embrassée) Ancak şekiller henüz beyit yahut dörtlük temellidir.

Kafiye bu uygulamalar yanında, sözü tabîlikten uzaklaştırarak ve sonradan şiire giren bir unsur olması yönleriyle, yeni şiirin ilk dönemlerinden itibaren vezin gibi eleştiriye uğramıştır. Bu konuda ilk eleştiriler de Ziya Paşa ile Namık Kemal'den gelir. Ziya Paşa onu "yol kesici" olarak nitelerken, Namık Kemal bazı olumsuz örnekler sıralayarak lüzumsuzluğunu dile getirir. Takib-i Harâbât'da ise, divan şairlerini akıl ve mantığa mugayir "türrehâta ya kafiye sevkeder, ya da mazmun" sözleriyle tepkisini dile getirir.³⁸

Şiirimizde ikinci ve en büyük kırılma Hâmid'le olur. O, Sahra'yla birlikte yeni bir şiirin peşinde olduğunu gösterir. Sahra geleneksel şekillerin aşılması açısından önem taşımaktadır. Terkib-i bendlere benzer ayrı şiirler halinde kurulmuş, her birine başlık verilmiş on iki mısralık birimlerden oluşan bu yapıda Hâmid, yine kendi içinde düzenli ama bütünüyle yeni bir kafiyelenişi benimser. Örneğin kitabın ilk şiiri "Hoş-nişinân" genel başlığını taşır ve her

³⁷ 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.265-66.

³⁸ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s.118, 119.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

şiir, Nağme başlığıyla 1,2 diye sıralanır. Kafiyeleşme ise ababccddccdee şeklindedir. "Belde-güzin" şiiri ise ababccddccdee biçiminde ve küçük bazı değişikliklerle aynı yapıdadır. Ancak farklı şiirlerde mısra sayısı değiştiği gibi, kafiye şeması da değişir. Böylece Sahra'yla birlikte hem içerik, hem şekil açısından yeni bir dönem başlar. Adı ve mısra sayısı tam konulmamakla beraber, çapraz, sarma ve düz kafiyeleşmenin birbiriyle karıştırıldığı yeni bir şekil ortaya konmuş olur.

İlk yansımaları da Namık Kemal'de görülür ve o, "Vaveylâ" şiirinde hem bu yapıyı taklit eder, hem de Şinasi'nin getirdiği kavramlarla yeni bir şiir kurar. Sahra'nın şiirimiz içindeki yeniliğini en iyi hissedenlerden biri Cenap'tır. O, yıllar sonra kitapla ilgili olarak şunları söyleyecektir. "..Sahra bütün bir müjde-i zindegî ile ortaya çıktı; bu vilâdet bizim tarih-i edebiyatımızda, sanıyorum ki, en büyük merhale-i inkılaptır." Özellikle kafiyeleşmenin zincirinden kurtuluş açısından önemli bulur bunu Cenap. "İlk defa olarak dimağımız istibdâd-ı elfazdan kurtuluyordu. Şair şimdiden sonra muvacehe-i mevcudatta ancak ifade-i hissiyatı için istimal-i lisan edecekti; kelimeler ve şekiller bütün perestâr-ı belagat olmuştu. Bu hadise, şüphe yok ki bir 'itk-ı edebiyat' ve bir 'itk-ı şuarâ' idi."³⁹

Hâmid'in Sahra'dan önce kafiye konusuna eğildiği ve bu türden denemeler yaptığını burada hatırlamakta yarar vardır. O, 1877'de Paris'te yazdığı Nesteren'i heceyle ve "mukaffa" adını verdiği bir tarzda yazar. Namık Kemal'e yazdığı bir mektupta da, "Ben nesir ve şiirden başka olarak lisanımızda mukaffâ nâmıyla bir 'janr' daha ihdas etmek arzusundayım" sözleriyle bir yeni yol denediğini söyler.⁴⁰ Ona göre mukaffa, şiirde hece sayısının serbest bırakılması, yalnızca kafiyeleşmenin ağırlık kazanmasıyla gerçekleşecektir. Hâmid'in bu arayışında Namık Kemal kadar, Fransız edebiyatının etkisi de söz konusu olmalıdır. Çünkü, Rezaizâde'ye gönderdiği mektubunda, Türk edebiyatında bir "mukaffa yolunun açılmasını istemektedir. "Fransızca'da 'en prose'(nesren), 'en verse'(nazmen) yollarından başka bir de 'en rime'(mukaffâ) yolu

³⁹ *Bütün Şiirleri I, Sahra/Divaneliklerim/Bunlar O'dur*, İstanbul 1979, s.31.

⁴⁰ *Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, İstanbul 1995, s.186.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

var. Bunun 'en verse' ile bir mânâda olup olmadığını Paris'te iken iyi tahkik edemediğimden şüpheden kurtulamamıştım. Her ne ise, ne olursa olsun 'Türkçede bunlardan başka mukaffâ nâmıyla bir 'genre' daha ihdasa da çalışıyorsun' diyorsun. İhdas benim işim değil ama, ihdâs olursa fena mı olur? İhdas olursa da –manzum ve mensurdan fazla olarak- ismine mukaffâ yahut müheccâ denilse olmaz mı?"⁴¹ Bunları söyledikten sonra, bu tarzda yazdığı bir şiiri Hazine-i Evrâk'a gönderdiğini söyler. Bu, "Melekûtta Sâfilîne Bir Nazar" başlıklı şiiridir ve bu tarz şiirlerin bir şekilde yaygınlaşmasını da ister gibidir. Bu şiirin ilk on mısrasının kafiyeleşmesi şu şekildedir: abbaccdeff.

Recaizade ise kafiye'nin özellikle şiire kattığı ahenge dikkat çekerek, bulunmasını gerekli görür. Kafiye'nin kulak için olduğu noktasındaki bilinen tavrı yanında, Takdir-i Elhan'da "Manzûmat-ı edebiyede veznin lütfu kadar ve belki andan ekser kafiye'nin de vardır. Kafiye ile mukayyed olmak nasıl güç ise."⁴² sözleriyle yeni bir yaklaşımı başlatır. Bundan sonra uzun bir müddet kafiye konusu tartışılacak, hatta kafiye anlayışı noktasında gruplaşmalar olacaktır. Servet-i Fünun dergisi çevresinde toplanma hadisesi de böyle bir tartışma etrafında şekillenecektir.

Şiir anlayışı noktasında Recaizade'nin görüşlerini benimseyen bazı gençler ise, özellikle ahenk tarafını güçlendirecek denemelerde bulunurlar. Bunun için yeni şekil arayışları, yeni tartışmalar yaşanır. Örneğin Menemenlizade M. Tahir, "Kafiye" başlıklı bir yazısında, konuyu etraflıca tartışmaya açar. Sahrâ'nın kafiye konusunda getirdiği yeniliğe dikkat çektikten sonra, onu yeterli görmeyerek, kafiye'nin arasını biraz daha açmak, hatta bazı ahenkli noktalarda kafiye'yi terk etmekten bahseder ki sonraki arayışlar açısından önemlidir."Şimdi o kafiye'nin arasını biraz daha uzatsak ve husûsiyle tuttuğumuz usûle göre mesela dört mısradan sonra mutlaka bir kafiye gelmeli gibi zâid bir kayda tabi olmayarak, gelişi güzel, nerede lâfız ve manâ müsaid olursa orada kafiye'yi yapsak ve arasına mecbur oldukça bazı mısraları kafiyesiz

⁴¹ Aynı eser, s.254-255.

⁴² Takdir-i Elhan, s. 69.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

de bırakırsak.." sözleriyle devri için yeni ve öncü fikirler ortaya kor.⁴³

Ara Nesil şairleri tarafından bu şekilde ve buna benzer görüşlerle dile getirilen şiirin kendine göre bir kafiyelenişe sahip olma anlayışı, özellikle Servet-i Fünuncular tarafından sistemli bir şekilde uygulanacaktır. Onlar artık bütünüyle kalıplaşmış kafiye yapısının dışında bir şekli benimsemek suretiyle, ancak musiki noktasında ondan olabildiğince yararlanmayı ihmal etmeden, estetik kaygıların ön plânda olduğu bir şiirin örneklerini vereceklerdir. Hatta Fikret, mısra da önem verdiği kelimeyi kafiye yapmak suretiyle onu anlam vurgusu noktasında da önemli bir konuma getirecektir. Bu noktada söylenecek belki en önemli şey, şekliyle bütünleşmiş bu yeni şiir yapısında, kafiye de o şiirin bir parçasıdır ve şiirin ses tarafını ilk plânda öne çıkaran özelliğidir.

ç. Nazım Biçiminde Çözülüş

Bu konu aslında kafiye konusundan çok ayrı değildir. Ancak mısra sayıları üzerine kurulu birimler açısından baktığımızda beyit yahut dörtlüklerle kurulu şiir söyleme anlayışı bir gelenek olarak hep devam etmiştir. Yenileşme döneminde de başlangıçta bu kural pek çiğnenmemiştir. Çiğnenmeye başladığı yıllarda da, bizde var olan benzer şekillere yakın örneklerle kuraldışına çıkmalar olmuştur. Yine çeviri şiirlerde başlangıç yıllarında daha çok bizdeki benzer şekillere uygun yapılar tercih edilmiştir. Batı şiirinde de ikili kafiyeleniş yahut dört mısralık birimlerin varlığı, şekil noktasında ilk anda yadırganmayan bir yapının kendini göstermesine imkân tanımıştır.

İlk çeviri örnekleri düz kafiyeli yahut dörtlüklerle kurulu nazım şekilleridir. Şinasi'nin Racine'in Esther'inden çevirdiği dört beyti, asıl manzume böyle olmamakla beraber, mesnevi tarzında kafiyelenmiştir. Yine La Fontaine'den tercüme ettiği "Kurt ile Kuzu Hikâyesi" mesnevi tarzında bir beyitle başlamakta, ondan sonra çapraz kafiyeli bir kıt'a yer almaktadır. Böylece kısa manzumelerin mesnevi tarzında tercümesi ve batı şiirinde bu tarzın kısa manzumelerde kullanıldığını şairlerimizin keşfetmesiyle bir-

⁴³ Erbay, *Eskiler ve Yeniler*, s. 141.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

likte,⁴⁴ bu tür kafiyeleşme daha kısa anlatımlarda kullanılmak suretiyle, zamanla yaygınlık kazanır.

Şekil noktasında ilk yeniliğin *Sahra*'yla olduğunu söyledik. Hâmid, 1879'da yayımladığı bu kitapla birlikte geleneksel şekillerin dışına çıkar. Kendisi de bunu bir yerde şöyle ifade eder:

“Eyleyip ye’s ile bir gün cüret
Tarz-ı garbî dedim olsun âdet
O zaman yazmış idim ‘Sahra’yı
Keşfedercesine yeni dünyayı.”⁴⁵

Şiirin şekil ve kafiyeleşiminde bütünüyle batı şiirini esas aldığı, yıllar sonraki itiraflarında da, “tarz-ı tahkiye ve takfiyesiyle bir belde-i münevvereden geldiği için edebiyatımıza büyük bir yenilik getirmişti.”⁴⁶ sözleriyle dile getirir.

Biçim olarak terakib-i bendlere benzeyen ve farklı sayıda birimlerden oluşan şiirlerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapıdır bu. Ancak bu benzerlik sadece gruplama noktasında bir benzerliktir. Bu şiirlerin her bendinin başında yer alan ve 1,2,3 diye devam eden bir başlığı olduğu gibi, şiirin kendisinin de bir başlığı vardır. Örneğin ilk şiir olan “Hoş-nişinân” 18 *Nağme*'den oluşur. Her *Nağme* de 12 mısradan meydana gelir. İkinci şiir “Beldegüzin” ise 9 *Lahn*'dir. Onu takip eden “Mu'tekif”, *Terennüm* başlıklı 10 şiirden, her *Terennüm* ise 7 mısradan oluşur.

Bu değişen yapılarla Hâmid, şekil bakımından da yenilikçidir ve bu yapı, az önce bahsettiğimiz dörder mısradan kurulu ve batı şiirinden alınmış yapılarla, önce çeviri, ardından ilk deneme örnekleri verilmek suretiyle yavaş yavaş kırılmaya başlar. Rıza Tevfik'in deyişiyle Hâmid, “ne kadar Fransız şekli varsa hemen hemen hepsini yağma edip Türke getirmiştir.”⁴⁷ Artık bir taraftan ikişer mısradan kurulu, kafiyeleşme düz yahut kaside benzeri ya-

⁴⁴ Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri*, s. 653.

⁴⁵ İnci Enginün, “Sahra, Divaneliklerim ve Bunlar Odur Hakkında”, *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri 1*, İstanbul 1979, s. 14'ten.

⁴⁶ “Eserlerimi Nasıl Yazdım”, *Abdülhak Hamid'in Hatıraları*, hzl. İ. Enginün, İstanbul 1994, s. 409.

⁴⁷ Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri*, s. 648.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

pılardan oluşmuş, ancak kaside olmayan şiir örnekleri dergilerde görülür.

Yine 1880'lerden itibaren geleneksel nazım şekillerinde de farklı tasarrufların görülmesi söz konusudur. Yenilik adına, değişiklik adına olan denemelerdir bunlar. Örneğin Divan şiirinin en çok kullanılan, Tanzimat sonrası yıllarda da yine büyük rağbet gören gazel nazım şeklinde, başta mahlas kullanmamak olmak üzere, başlık kullanmak, üç beyitli gazel yazmak, matla'sız gazeller yazmak, gazel olmadığı halde gazel adını kullanmak, sistem dışı farklı kafiyelenişler uygulamak gibi tasarruflar da söz konusudur.⁴⁸

Diğer taraftan Tanzimat sonrası Türk şiirinde görülen bir yenilik de, önceden var olan "sabit şekillerin dışına çıkılması, serbest ve yeni nazım şekillerinin" kullanılmasıdır. Üçer mısralı bendlerden meydana gelen bir şeklin ilk örneği Hâmid'in "Ziyaret" şiiridir ve Hazine-i Evrak'da yayımlanmıştır. Yine her mısraı kendi arasında kafiyeli dörder mısralı bendlerden kurulu şeklin ilk örneği aynı yıl içinde Bağçe dergisinde yayımlanır. Bu şiir, daha önce Şinasi'nin Tercüme-i Manzume'de yer verdiği Lamartin'in "Meditasyon" manzumesinden yaptığı çeviridir. Bunu benzerleri takip eder. Beşer mısralı, altışar mısralı vb devam eden farklı yapılarıdaki şiirler de 1882-83'lerden itibaren görülmektedir. Gerek batı edebiyatının, gerekse geleneksel edebiyatımızın bilinen şekillerinden farklı oluşları, kafiyelenişlerinin değişik ve kendilerine özgü olması açısından dikkat çekicidir ve bu türden şiirlerin toplamı hiç de az değildir.⁴⁹ Bu farklı şekiller, ister istemez hepsi bilinçli olmasa da, yeni arayışlar açısından önemlidir ve bir ölçüde serbest müstezatı da hazırlayıcıdır.

Sahra'daki "Mütesadif" manzumesiyle tam da bu türden bir genişletme çabası içerisinde olan Hâmid, sonrası için öncülükler yapmayı sürdürmektedir. Tanpınar da bu şiirle onun mısra anlayışını genişlettiğini ve eski mısraı yıkmaya çalıştığını söyleyerek, "İlerde bu tecrübenin büsbütün vezinsiz şiire kadar gideceğini

⁴⁸ M. Fatih Andı, *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İstanbul 1997, s. 17.

⁴⁹ Aynı eser, s. 311-313.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

göreceğiz.” der.⁵⁰ Gerçekten de o, bu şiirin bazı bentlerinde, şiiri uzunlu kısıalı mısralarla kurar:

Tecessüs 2

Acaba kim şu sîmîn-ber,
Kime âşık kime muğber?
Tavrı pür-mânâ, hey’eti sâde,
Ser-âzâde;
Kim şu hasnâ-yı bî-hemtâ:
Acep kimdir?
Âfitâb âzim-i mağrib;
O niçin olmamış gârib?
Sebep kimdir/
Ne oturmuş tek ü tenhâ,
Ne sevdâda,
Kimi bekler kenâr-ı deryâda?⁵¹

Hâmid’in aruzun mısra yekpareliğini kırma noktasındaki tavrı, konuşma lisanını şiire taşıma gayreti devri için önemli yeniliklerdir.

Nazım şekli bakımından en sistemli yenilik ise serbest müstezad örnekleri ile olur. Ancak ondan önce, özellikle Servet-i Fünun şairleri topluluğun oluşmaya başladığı yıllar öncesinden başlamak üzere şiirde serbest bir şekli kullanmaya başlamışlardır. Her şiirde konunun akışına uygun bir şiir biçimi, 1895’lerden itibaren benimsenen bir tutum olur. Aynı devrede geleneksel yapıardan kurtulmaya çalışılırken batı şiirinden *sone* ve *terzarima* gibi nazım şekillerinin alınıp kullanılmaya başlaması, hatta yaygınlaşması ise manidardır.

Serbest müstezata gelince, klasik şiirin müstezad nazım şeklini, vezin ve mısra düzeni bakımından daha serbest bir hâle getiren denemedir ve arkasından serbest nazımın da yolunun açacaktır. Bu konuda öncülük Servet-i Fünuncularındır. Aslı divan şiiri şekillerinden olan müstezata dayanır. Müstezad, gazelden türetilmiş olup aruzun *mefûlü/ mefâilü/ mefâilü/ feûlün* kalıbıyla yazılır ve her mısraın altında *mefûlü/ feûlün* cüzleriyle yazılmış kısa

⁵⁰ 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 521-522.

⁵¹ Bütün Şiirleri I, Sahra/Divaneliklerim/Bunlar O’dur, s. 73-74.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010

bir mısra bulunur. Müstezatın asıl vezni budur. Eklenen bu kısa mısralara ise *ziyade* adı verilir.

Servet-i Fünun döneminde yaygınlaşan serbest müstezatlarda, önceleri uzun ve kısa mısraların yerlerinde yapılan oynamalarla yeni bir şekil elde edilmeye çalışılmış, daha sonra uzun ve kısa mısralardan kurulu, aruzun her kalıbıyla yazılabilen bir şekil esnekliğine erişilmiştir. Fikret bu yeni şeklin öncülerinden olmuştur. Onun serbest müstezat örneği olan ilk şiiri, Hazine-i Fünûn dergisinde yayımlanan “*Ey Kız*” başlıklı şiiridir. Fikret ilk olarak vezni değiştirerek bir yenilik yapar. Sözün “*selâset-i zâidesinden*” kurtulmak için çareler ararken, araya vezinden hariç bir iki kelime koymayı dener. Amacı manzumeyi “ittirâd-ı âhenkten” kurtarmaktır. Bu denemeyle beklediğinin üstünde bir söyleyiş rahatlığı, “bir selâset-i nesriyye”nin varlığını keşfeder. Böyle bir şekle eriştikten sonra, zamanla daha serbest şekillere de başvurur.⁵²

“Feyz-i bahârdır deheninden uçan zıyâ;
Bekler çiçek açılmak için ibtisâmını;
Bekler hubûb için o seher-hîz olan sabâ
Bir hırâmını.”

Arkasından diğer şairler vezin ve şekilde yeni değişiklikler yapmak suretiyle tamamen serbest bir şekil elde ederler. İsmail Safa’nın “*Hazan*”, Cenab Şahabettin’in “*Riyâh-ı Leyâl*” şiirleri bunu takip eden şiirler olur.

Bu ilk denemelerde vezin konusunda bir vazgeçiş söz konusu değildir. Ancak şekil konusunda bilinen kalıplar kırılmış, şiirin kendine göre yeni bir şekil denenmiştir. Bu noktada “*Ey Kız*” şiiri olsun, İsmail Safa’nın “*Hazan*” şiiri olsun, yine bir düzen içinde kurulmuş şiirlerdir. Bunları takip eden süreçte özellikle Cenab’ın “*Riyâh-ı Leyâl*” şiiri daha serbest bir söyleyişin kapısını aralar. Şair artık uzunlu kısalı mısralarda serbest bir tutum içindedir.

Ey gizli kebûterlerin âheste sürûdu
Ey mirveha-i lâne-i mürgân,
Ey bâd-ı hırâmân,

⁵² *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Ankara 1987, s. 59.

Âfâka inince gecenin sÛtre-i dÛdu
Başlarsın ufuktan seyelâna
Bâlîn-i cihâna.(.....)⁵³

Başlangıçta nisbeten bir düzen ve veznin uzunlu kısıalı formlarının kullanımıyla elde edilmiş bir söyleyiş söz konusu iken, zaman içinde uzunlu kısıalı mısralarda daha düzensiz bir yapı öne çıkmaya başlar. Zaten Servet-i Fünun şairleri hemen her şiir için farklı bir form anlayışını benimsemiş durumdaydılar. Serbest müstezatta bu genişleme, mısraların uzunluk ve kısıalıkları noktasında vezne değil de içeriğe ve sözün ahengine dayalı bir biçim anlayışını öne çıkarıyordu. Bu çerçevede, onlarda biçim noktasında bir serbestlik tavrının hep var olduğunu söylemek mümkündür.

Meşrutiyet devresinde onlarla başlayan bu biçim anlayışı sürdürülürken, bir taraftan daha serbest arayışlar da görülür. Bu noktada Ahmet Haşim'i, vezin, ahenk ve estetik kaygı noktasında Servet-i Fünun şiirinin, özellikle Cenab'ın takipçisi olarak zikredebiliriz. Ancak o, Batı şiiri ile teması neticesinde daha serbest bir şekli denemekte gecikmeyecek, serbest nazım adını verdiği örnekleri 1908'den itibaren ortaya koyacaktır. Bu biçimde ilk örneği Musavver Muhit dergisinde yayımlanan "Kış" şiiridir.((No:7, 4 KE 1324) Bu şiiri iki hafta sonra yayımlanan "Yollar" şiiri takip eder.(No:9, 18 KE1324) Bu şiirler bir seri oluşturarak Meşrutiyet sonrasının edebî hareketlilik devresinde arka arkaya yayımlanlar.

Ahmet Haşim'in denediği bu şekil, serbest müstezattan gelmekle beraber, daha çok batı şiirindeki *vers libres*'in bize uygulanmasıdır. Nitekim bu tarz şiirlerin yayımlandığı devrede Genç Kalemler'de yer alan bir yazı, bu başlığı taşımakta ve onun tanıtmaya çalışmaktadır. *Vers libres*'i "nazm-ı serbest" diye çeviren Hüseyin Naci, "bir veznin muhtelif derecede eczâ-yı mevcâtını istimal etmek suretiyle bir serbestî kazanan" tarzıdır diye izah eder ve "büsbütün serbest, her türlü kuyûd-ı vezniyyeden âzâde bir şekli edâ değildir." der. Daha çok kelimelerin musiki değerleri üzerine kurulu bir söyleyiş biçimi olduğunu belirtir. Yazının devamında vezin cüzlerinin nasıl taksim edilebileceği üzerinde du-

⁵³ Cenab Şahabeddin'in *Bütün Şiirleri*, İstanbul 1984, s. 149.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

ran Naci, örnekleri de Haşim'den verir ve Hâmid'den de bazı şiirlerin ismini anar.⁵⁴

Sone, terza-rima gibi nazım şekilleri bu devrede moda olduğu gibi, heceye yönelen yahut heceyle şiire başlayan şairler de bu nazım şeklini yaygın bir şekilde kullanacaklardır. Bu şekiller şiirimize yeni bir biçim kazandırdığı gibi, üçer mısralık birimlerle kurulu bir söyleyişi de yerleştirmesi bakımından önemlidir. Mehmet Emin'in şekil noktasında geleneği takip etmeyişi, hece şiirinde benzer biçimleri denemesine imkân verir. Türkçe Şiirler'deki "Güzellik ve İyilik Karşısında" şiiri böyle bir denemedir ve değişik ölçülerle söylenmiş şiirleri, sonraki kitabı olan Türk Sazı (1914)'nda da görülecektir. Kendisi de, hece vezninin millîleşmiş kalıplarını neden kullanmadığı sorusuna; "Biz, o şekillerle iktifa etmiş olsaydık, heyecanlarımızı terennüm edecek saha çok dar kalacaktı; halbûki, istedik ki hangi şekil heyecanlarımızı edâ edebilecekse o ihtiyâr olunsun. Bunun içidir ki biz, muhtelif şekiller ihtiyâr ettik. Şekil rûha tabî'dir, değil mi? O ruhların terennümü neyi icapettirirse, ona o vezni kullanmak lâzım gelir." der.⁵⁵

d. Nazım-Nesir Yakınlaşması

Gazete, tiyatro ve hikâye gibi yeni araç ve türlerin edebiyatımıza girmesiyle nesrin ön plana çıkması, yeni türlerle nesrin ilgi görüyor oluşu, şiirde benzer bir arayışı gündeme getirir. Şairler, şiir dilinde bir genişlemenin yollarını aramaya koyulurlar. Vezin, kafiye tartışılırken, nesir gibi olamaz mı soruları da gündeme gelir. Bu arayışta batı edebiyatında nesir gibi şiirin gördüğü kabul kadar, çeviri çalışmalarında veznin dar kalıbını aşamamanın ortaya çıkardığı olumsuz sonuçlar da etkilidir.

Zaman içerisinde nesir dilinin zenginleşmesi yanında, tasvirlerde dilin kazandığı ifade güzelliği, nesirde şiire has bir söyleyiş biçimini arama tavırları öne çıkmaya başlar. Bunun başlangıçta iki yönlü izah mümkündür. Biri çeviri şiirlerde "nesren tercüme" yolunun seçilmiş olması, ikincisi de bu etkiler yanında

⁵⁴ *Genç Kalemler Dergisi*, Ankara 1999, s. 70.

⁵⁵ *Mehmet Emin Yurdakul'un Şiirleri*, s. LIV.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

kendi içerisinde bağımsız bir söyleyiş gibi ortaya çıkan mensur şiir yolunun açılması, nazım nesir yakınlaşması açısından önemlidir.

Başlangıçta Hâmid'in manzum tiyatrolarında vezni bazan terketmesi veya vezinsiz kafiyeli şiirler yazması, o zamana kadar, güzel söz için geçerli olan "mevzun olma" şartını böylece ortadan kaldırmaya yöneliktir. İnci Enginün ondaki bu yönelimi, "oyunlarını daha tabii yazmak için şiiri nesre" yaklaştırmaya çalıştığını söyler. "Bundan dolayı da vezin ve kafiye ile oynamaktan hoşlanır." der.⁵⁶

Yine o, Tanpınar'ın ifadesiyle "aruzun âhengini hafifletmek ve eski şiirdeki mısra yekpareliğini bozmak ister." Nesteren'in sonunda, tabii yazabilmek için anjanbıman'ın nesirden sonra en mahsuldar zemin olduğunu, bunun için gayretlerini anlatır. Haliyle o, nesre benzeyen bir şiir arayışındadır.

Dilin ifade özelliğinin değişmesinde ve serbest şiirin söyleyiş bakımından benimsediği kıvraklığı yakalamasında zikredilmesi gereken bir etmen de anjambmandır. "Bir beytin sınırları arasına sıkışmak yerine birkaç mısra uzayabilen" bu söyleyiş⁵⁷, bir taraftan şiir diline bir rahatlık kazandırırken, diğer taraftan nesir yapısını şiire katma olarak önemlidir. Söz istediği yerde bitebilir ve istenen noktada başlayabilir. Manzum hikâye ve gözlemleri anlatma merakında olan Servet-i Fünuncularca benimsenen ve onlardan sonra yaygınlaşan bu söyleyiş biçimi, şiire farklı bir rahatlık getirmiştir.

Nazım nesir yakınlaşmasının en çarpıcı örneği, mensur şiirin yeni bir anlatım biçimi olarak öne çıkmasıdır. Bizde başlangıcını Recâizâde Mahmut Ekrem'e bağlayabileceğimiz mensur şiir, Servet-i Fünun edebiyatında aşırı ilgi görmüş bir edebi türdür. Şiirle anlatılabilecek duygular, hayâller, ıstıraplar vezinsiz yahut vezinli ama serbest bir tarzda ifade edilmeye çalışılır.

İşte o yıllarda başlayan ve sanatkarâne nesir olarak da adlandırabileceğimiz bu biçim, son devir Fransız edebiyatında kullanılan "poème en prose"nin tercümesi gibidir. Şiirde ifade edilebile-

⁵⁶ *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839-1923)*, İstanbul 2006, s. 518.

⁵⁷ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul 2005, s. 179.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

cek olan temaların şiir diliyle, şiir sanatlarıyla, fakat nesir cümleleriyle anlatılmasıdır. Bu edebi türün makaleden uzak, hatta denemeye dahi benzemediği görülür. Çünkü denemede zihne dayalı bir düşünce egzersizi, bir tefekkür bulunur. Mensur şiir ise, hayal gücüne dayalı, çağrışımlarla kurulu bir söyleyiş biçimidir.

Servet-i Fünun edebiyatının estetiğini kuran ve topluluk teşekkül etmeden önce gerek fikirleri, gerekse kendisinin yaptıkları ile birçok yeniliğe ilk kez yaşama imkânı tanıyan Recâizâde Ekrem, mensur şiirin de ilk teorisyenidir. Her vezinli sözün şiir sayılamayacağı düşüncesinden ayrı olarak, güzel söylenmiş olma şartını öne çıkarması bir yeni estetik tavidir. Takdir-i Elhan'da yer alan şu cümleler, var olan anlayışı değiştirmesi açısından önem taşımaktadır: "...ifadesi muntazam, mânâsı güzel... his ü hayâli muvafık-ı hakikat ü tabiat olan her güzel söze şiir denir".⁵⁸ Hemen aynı tarihlerde de bu türe ait örnekler kaleme alması, onun yeni bir söyleyiş biçimi oluşturma gayreti içinde olduğunu gösterir. Aşağı yukarı aynı tarihlerde Mustafa Reşit ve Halit Ziya da bu türden örneklerle dergilerde görünürler.⁵⁹

İzmir'de bulunduğu yıllarda bu türden örnekler kaleme alan Halit Ziya, sonraları bunları Mensur Şiirler ve Mezardan Sesler adıyla kitaplaştırdı. Servet-i Fünun'da ise Hüseyin Cahit ve Mehmet Rauf, yazdıkları birçok örnekle türü zenginleştirmeyi sürdürürler. Hatta "bu şairane anlatım biçiminin" en başarılı örneklerini veren Mehmet Rauf, türü moda haline getirdiği gibi, Baudelaire'le mukayese edilmesine de neden olmuştur.⁶⁰ Bu edebiyata ait bir tür gibi, hayli rağbet görür ve sonraki yıllarda birçok da takipçisi olur. Ancak mensur şiirin serbest şiire evrilmesi konusunda bir şey söylemek kolay değildir.

Yalnız mensur şiir çevresinde anmamız gereken bir konu, Batı şiirinde özellikle Fransız edebiyatında 1840'lardan itibaren görünmeye başlayan söyleyiş biçimidir. Mensur şiir Fransa'da Aloysius Bertrand'ın Gaspard de la Nuit'ıyla (1842) başlar ve Fransız şiiri için bir devrim olur. Zamanla kabul görmeye başlar.

⁵⁸ *Takdir-i Elhan*, İst. 1301/1885, s. 10.

⁵⁹ Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, İstanbul 1995, s. 65.

⁶⁰ Mehmet Törenek, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, İstanbul 1999, s. 57.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Geleneksel şiir, bu çıkışla birlikte “herhangi bir tür ve biçimin katı sınırları arasına sıkışmaktan” kurtularak “bir dünyaya bakış tarzına (vision) dönüş”ür. Bertrand’ın ardından “Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud ve Stephane Mallarmé gibi öncülerin yapıtlarıyla, yarım yüzyıl içinde, en iyi örneklerini üreterek ‘meşruiyet’ kazan”ır. Haliyle sahip olduğu “bireyci ve anarşik” özelliğiyle klasik şiirin kurallarını yıkmayı başararak “özgür koşuk”un gelişmesine imkân verir.⁶¹

Sembolistlerin benimsediği kuralları tanımama, şiirde serbest söyleyiş, kelimeyi önemseme, güzelliğe ve estetiğe ağırlık verme, “özgür dize”, sonraki yıllarda onları takip eden bizim şairleri de etkisi altına alacaktır. Çünkü bu akımın ustaları da önce geleneksel kuralları yıkmakla işe başlamışlardır. Şiiri bir sese dönüştürmek isteyen Verlaine’in de önce eski kalıpları yıkmakla işe başladığını, kafiye karşı çıktığını, müzik ve sözcüklerle “kendi öz kişiliğini yansıtan” yepyeni bir şiir dili oluşturduğunu belirtelim. Bu yeni duyguları anlatmak için de serbest nazmı tercih ettiğini, mısraları bütünüyle özgürleştirdiğini.⁶²

Genel kanaat de şiiri özgürleştirenlerin bu sanat çevresinden gelen isimler olduğu ve onlarla başladığıdır. “Çağımızın şiir sanatını kavramak, Lautréamont ile Rimbaud’un düzyazı şiirlerini anlamaktan, bu iki dâhinin sunduğu özgürlük olanaklarını kavramak ve bunları kullanmaktan geçiyor.”⁶³

Serbest şiirin kurucularından kabul edilen Rimbaud’da ise, biçim öne çıkmakla beraber, klasik yapıya bütünüyle bağlılık değildir bu. “Her şiir ya da her söz kendi biçimini beraberinde getirir.” Ona göre söz ya da mısra klasik yapıyı aşan bir durumdaysa, onu bir çerçeve içerisine hapsedmemek gerekir.⁶⁴ Bu düşünceyle önce bazı şiirlerindeki hece sayısını bozarak işe başlamış, sonra da kafiye bütünüyle atmayı denemiştir.

⁶¹ Özdemir İnce, *Şiirde Devrim*, İstanbul 2000, s. 25.

⁶² Nedim Kula, *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara 2002, s. 122.

⁶³ İnce, *Şiirde Devrim*, s. 26-27.

⁶⁴ Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İstanbul 2005, s. 190.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

İlluminations ve Cehennemde Bir Mevsim’de ise mısradan cümleye geçmiş, ancak cümlelerin içine “iç uyaklar” koymuştur.⁶⁵

Serbest Nazım / Serbest Vezin / Serbest Şiir

Bütün bu gelişmeler sonrasında şiirimiz belli bir noktaya kadar yenileşir. Bir tarafta serbest müstezat çizgisi, Ahmet Haşim’le serbest nazım örnekleri vermeye başlar. Diğer taraftan hece şiiri, bir taraftan geleneksel şiirin sesini ararken, özellikle Mehmet Emin’le bu kalıplara bir türlü giremez. İşte bu noktada yeni hamlelerin yolu açılmış olur.

Ahmet Haşim, aruzla söylenmekle birlikte, kendisinin serbest nazım adını verdiği bir söyleyişin güzel örneklerini ortaya koymaktadır. Bu farklı bir kanaldır ve vezin, kafiye, ahenk şiirin belirleyici ölçütleri olarak hayatîyetini sürdürmektedir. Bu çizgi böyle bir kapıyı aralamış olamaz mı? Hatta kendisi, “Şi’r-i Kamer”leri yazdığı günlerde Henri de Régnier ve Verhaeren’in şiiriyle tanıştığını, onların şiirlerini içine alan bir antolojinin kendi üzerinde “müthiş bir tesir” yaptığını, çok geçmeden yazdığı şiirleri beğenmeyerek “Fransız serbest nazım usulünü Türkçeye tatbik etmeğe” yöneldiğini belirtir.⁶⁶ Bir başka yerde ise, Régnier ve Verhaeren’in Fransız nazmında yaptıkları inkılâbın etkisiyle “Türkçe şiir için, rüzgâra göre dağılan, toplanan, sönen, canlanan, bir çoban ateşi tarzında, his tahavvüllerine ve ahenk zaruretlerine tâbi serbest bir vezin” düşüncesiyle bunu “Yollar”, “O Belde” gibi şiirlerinde tatbik çalıştığını söyler. Bu şiirlerinin başlangıçta dikkat çekmediğini, sonraları benzer tecrübeler yapılmış olsa da, “âhenk itibariyle” gerekli başarının sağlanamadığını belirtir. Haşim’in burada özellikle üzerinde durduğu ahenk ve his değişimidir.⁶⁷

⁶⁵ Aynı eser, s. 183.

⁶⁶ Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri IV, Frankfurt Seyahatnamesi-Mektuplar-Mülâkatlar*, İstanbul2004, s. 170.

⁶⁷ Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri III, Gurabahâne-i Laklakan- Diğer Yazıları*, İstanbul 2004, s. 249-250.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Yazının devamında kendisinin aruzla denediği serbest nazmı, Nazım Hikmet'in hece vezninde "neşv ü nema" ettirdiğini söyler. "Heceli serbest nazım benim on altı sene evvel düşündüğüm serbest aruz veznine nisbetle ez-her-cihet müreccaktır ve ona kıyasen büyük bir terakki adımı teşkil eder."⁶⁸ Bu değerlendirme, şairin ilk şiir denemeleri ardından yapılmıştır ve 1924 tarihlidir. Haşim'in heceyle söylediğini belirttiği şiir, Nazım'ın Orkestra şiiridir ve örneklemiştir. 835 Satır çıkınca yazdığı yazıda ise, bu tarzın Nazım'ın kendi icadı olmadığını, bu biçimde şiirlerin dünyanın her yerinde yazıldığını, onun bunu anladığı ve Türkçeleştirdiğini söyler.⁶⁹

Başlangıçta heceyle şiirler söyleyen Nâzım ise, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi gibi ölçülü, kafiyeli şiirler ortaya koymaktadır ve bu sonraki zamanlarda da yer yer devam edecektir. Ancak geleneksel yapıdan ayrılan ilk şiirleri de bu yıllarda belirmeye başlar. Kendisi bu yolda yazdığı ilk şiirin "Açların Gözbebekleri" olduğunu söyler. Bu şiir de 1922 tarihini taşır. Aynı şekilde onun *İlk Şiirler* kitabına baktığımızda bu yıl içinde yazılmış ve yayımlanmamış şiirlerde de benzer yapı vardır. O bu şiirle ilk kez Batum'da bir gazetede gördüğü ve "büyük olasılıkla Mayakovski'nin yazdığı" şiire, bu şiirin uzunlu kısıtlı mısra yapısına, "merdivenli istifine" ilgi duymuş, ancak henüz Rusça bilmediği için sadece şeklen beğenmiş ve bağlanmış. Haliyle o bu gördüklerinden "cümlelerin anlamını değil, ritmin anlamını alıyordu."⁷⁰

Kendisi de bunu şöyle anlatır: "Batum'dan Moskova'ya gelişte açlık muntkasından geçtik. Gördüklerim üzerimde çok tesir etti. Fakat böyle bir açlığın dahi inkılâbı yıkamayacağını haykırarak istedim. Moskova'da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli kombinasyonlarıyla açlığa dair bir şiir yazmak istedim, olmadı. O zaman Batum'daki şiirin şekli geldi gözümün önüne. Bunun çok iyi

⁶⁸ Age., s.252-53

⁶⁹ Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri II, Bize Göre-İkdam'daki Diğer Yazıları*, İstanbul 2004, s. 244.

⁷⁰ Orhan Koçak bu bilgiyi Memet Fuat'tan aktarır. "Yahya Kemal'le Mayakovski Arasından Nâzım Hikmet", *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 168.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

tanıdığım Fransız serbest vezni olamayacağına kanaat getirdim, bunun yepyeni bir şey olduğuna ve şairin böyle dalgalar halinde düşündüğüne hükmettim ve 'Açların Gözbebekleri'ni yazdım."⁷¹

Nâzım'ın bulduğu yahu denediği yeni söyleyiş, şiirle nesri birleştirmeden başka bir şey değildir. Heceyle söylediği şiirlerde var olan anlatım özelliği, bu sefer daha bir nesirleşir. Ancak onu mısraları kırarak yapmayı dener. Nesirleşme bu yıllarda modadır ve Pound, Eliot, Apollinaire de de vardır. Koçak bunu şehirleşmeye bağlar ve Nâzım'ın bu şiirlerle "şehrin kesikli, sarsak ritmi"ni yakalamaya çalıştığını söyler Mayakovski gibi.⁷² Doğan Aksan da gerçeküstücü akımın "yandaşı" olan P. Eluard ve Apollinaire gibi isimlerin biçim ve anlatım açısından onu etkilemiş olabileceğine dikkat çeker.⁷³

Tanpınar Nâzım'la öne çıkan bu şiiri "bir nevi constructivisme" olarak özetlemekte ve onun şiir sanatının tabiatında bulunan şekle ait bütün şartları yok sayarken, bir taraftan da istenen tesiri elde etmek için her türlü dil oyununu kabul ettiğini belirtmektedir. Devamla bu şiirin, destan unsuru kadar hikâyeye, hicve de yer veren, hazır dil malzemesini kullanan özelliğiyle temelde kafiyeye dayandığını, "asıl sürprizini" de onun tekrarlarıyla yaptığını ifade eder.⁷⁴

Hecenin güçlü bir söyleyiş özelliği kazandığı ve birçok şairin aruzdan heceye döndüğü 1920'li yıllarda, Nâzım'ın bu arayışları başlangıçta pek dikkat çekmez. Hatta Haşım'ın şiirinde de serbest nazım'dan bir nevi uzaklaşma söz konusudur. Şiirde daha çok estetik yön, içerik ve ses konuşulmaktadır.

Nâzım'da ise başlangıçta bir özenti olarak başlayan bu yeni söyleyiş biçimi, gezdiği gördüğü yeni yerler ve ideolojik yönlendirmelerle içerik olarak da değişmeye ve teknolojiye karşı bir hayranlığa dönüşür. "Orkestra", "Makinalaşmak" gibi şiirleri biçim olarak yeni olduğu kadar, içerik olarak da yenidir.

⁷¹ Aktaran Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Ankara 1993, s. 1079'dan.

⁷² Koçak, *agm.*, s. 168.

⁷³ Doğan Aksan, *Nâzım Hikmet Şiirinin Gücü*, Ankara 2009, s. 164.

⁷⁴ *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul 1977, s. 113.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

“Orkestra” şiirinde hem bu yönelimi, hem de geçmişe ait bir dışlamayı görebiliriz:

“Bana bak!
Hey!/ Avanak!
Üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
dağlarla dalgalarla kütleleri
ileri
atlatamaz!”⁷⁵

Artık kelimeler ortalarından bölünebilmekte, basamaklı bir yapıyla şiir kurulmakta, görsel özellikler şiirde öne çıkarılmakta, ses olarak da güçlü ve alışılmadık bir söyleyiş denenmektedir. Uzun kısa mısralar, kafiyeler, tekrarlar, yüksek sesli söyleyişler, ünlemler-ünlemeler, militanca bir söyleyiş edası ve benzer seslerin ard arda gelişi ile zengin bir söyleyiş yakalanmaya çalışılmaktadır. Kısacası o, görsel öğelerle sessel öğeleri bir arada, “bütünü, yapıyı belirginleştirmek amacıyla” kullanmakta, ikisi arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır.⁷⁶

“Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!

Düşmesin bizimle yola
Evinde ağlayanların
göz yaşlarını
boynunda ağır bir
zincir
gibi taşıyanlar!

Bıraksın peşimizi
kendi yüreğinin kabuğunda yaşayanlar!”⁷⁷

⁷⁵ 835 *Satır*, İstanbul 2002, s. 16.

⁷⁶ Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 1083.

⁷⁷ 835 *Satır*, s. 10.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

O asıl yeniliği 1929'da yayımladığı 835 Satır'la yapar. Arkasından diğer kitaplar gelir. Böylece hem içerik bakımından, hem de şekil noktasında ortaya koyduğu bu örneklerle, Nâzım yeni bir şiir kutbu olarak sivrilmeye başlar. İlk takipçileri de İlhami Bekir (24 Saat), Şinasi Gündoğdu (Akrep-1929), Tevfik Abdurrahman (Dalgalarla Engine-1930) olur.⁷⁸ Daha sonra ideolojik düzlemde birçok takipçileri olacak, serbest şiir bu ideolojik kutuplaşma nedeniyle uzun süre genel bir kabul görmeyecektir.

1930'lu yıllarda serbest şiirin öne çıkan bir diğer ismi Ercüment Behzat Lav'dır. Görsel ve sessel özellikleri açısından Nâzım'ın şiirine benzeyen bir şiir ortaya koysa da, içerik açısından ondan ayrılır. Nâzım, yeni arayışın Sovyetler kanadından beslenirken, Ercüment Behzat Batı dünyasındaki şiir hareketleriyle ilgilenmiş ve Fütürizm, Dadacılık, Gerçeküstüçülük gibi akımların etkisiyle, egemen sanat anlayışlarına karşı çıkarak serbest şiire yakınlık duymuş, "fonetik, sinematografik" bir şiir kurmaya çalışmıştır.⁷⁹

Cumhuriyet döneminin başlarında hecenin güçlü oluşu ve onu benimseyenlerin ondan vazgeçememesi, serbest şiirin daha dar bir çevrede devam etmesine neden olur. Diğer taraftan Nâzım'ın öncülük ettiği serbest şiir, ideolojik yaklaşımla farklı bir sınıfın sesi olmayı seçmiş, sanatı farklı algılamış ve hatta bir kavga aracı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu özellik kimileri için bir yeniliktir.⁸⁰ Ancak serbest şiirin kabulünü geciktiren bir olumsuzluktur aynı zamanda. O, Garip'le de tartışılacak ancak 1940'lardan itibaren kabullenilmeye başlanacaktır.

Sonuç olarak, şiirimizin yenileşme ve değişme süreci bir hayli uzundur. Önce kendi içinde dil ve vezin noktasında bir arayışa girmiş, sonra Batı şiirinden gelen birtakım etkilerle kafiyeyi, nazım biçimini sorgulamaya başlamıştır. Mensur şiir, serbest nazım arayışları ise, doğrudan Batı şiiri etkisiyle öne çıkan yaklaşımlardır. Bunlar sonucunda şiirimiz gitgide daralan aralıklarla

⁷⁸ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 1996, s. 22.

⁷⁹ Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 1062-1063.

⁸⁰ Memet Fuat, *Eleştiri Sorumluluğu*, İstanbul 1994, s. 125.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

yeni söyleyişlere yoğunlaşmış, en sonunda bu güne uzayan bir değişimle serbest şiirde karar kılmıştır.

KAYNAKÇA

- [RAN], Nâzım Hikmet, **835 Satır**, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2002.
- Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri II, Bize Göre-İkdam'daki Diğer Yazıları**, hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2004.
- Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri III, Gurabahâne-i Laklakan- Diğer Yazıları**, hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay., 2004.
- Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri IV, Frankfurt Seyahatnamesi-Mektuplar-Mülâkatlar**, hzl. İnci Enginün-Zeynep Kerman), İstanbul, Dergâh Yay., 2004.
- AKSAN, Doğan, **Nâzım Hikmet Şiirinin Gücü**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2009.
- ALKAN, Erdoğan, **Şiir Sanatı**, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 2005.
- ANDI, Fatih, "Tanzimat Sonrası Türk şiirinde Nazım Şekli Olarak Gazel", **Edebiyat Araştırmaları I**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 9-18.
- ANDI, M. Fatih, **Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişimleri**, İstanbul, Kitabevi, 1997.
- Cenab Şahabeddin, **Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri**, hzl. M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil-N. Birinci-A. Uçman, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1984.
- ENGİNÜN, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e 1839-1923**, İstanbul, Dergâh Yayınları 2006.
- ERBAY, Erdoğan, **Eskiler ve Yeniler -Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı-**, Erzurum, Akademik Araştırmalar, 1997.
- GÜNGÖR, Semih, **Asaf Hâlet Çelebi**, İstanbul, Suffe Yayınları, 1985.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

- Hüseyin Naci, "Vers Libres İçin", **Genç Kalemler Dergisi**, hzl. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999, s. 70-73.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk, **Halit Ziya Uşaklıgil**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
- İLHAN, Attilâ, **Elde Var Hüzün**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1992.
- İNCE, Özdemir, **Şiirde Devrim**, İstanbul, Adam Yayınları, 2000.
- KABADAYI, Kabadayı, **1908-1923 Yılları Türk Şiiri ve Şiir Teorisi**, Erzurum 1994, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- KANIK, Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Adam Yayınları, 1992.
- KAPLAN, Mehmet, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, İstanbul, Dergâh Yay., 1976.
- KARAKOÇ Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1982.
- KARATAŞ, Turan, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Perşembe Kitapları, 2001.
- KOÇAK, Orhan, "Yahya Kemal'le Mayakovski Arasından Nâzım Hikmet", **Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı**, S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s. 162-172.
- KOLCU, Ali İhsan, **Türkçe'de Batı Şiiri**, Ankara, Gündoğan Yay., 1999.
- KULA, Nedim, **XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Memet Fuat, **Eleştiri Sorumluluğu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Namık Kemal, **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I -İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları-**, hzl. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1967.
- Namık Kemal, **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II -İstanbul ve Midilli Mektupları 1-**, hzl. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1969.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

- Namık Kemal, **Ölümünün 100. Yıldönümü Münasebetiyle Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, hzl. Kâzım Yetiş, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1989.
- Namık Kemal, **Tahrib-i Harâbat**, İstanbul, Matbaa-i Ebüzziya, 1303.
- OKTAY, Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayını, 1993.
- Recaizade Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhân**, İstanbul, Mahmud Bey Mat., 1302.
- SAZYEK, Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, [y.yeri yok], Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1976.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, hzl. Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay., 1977.
- TARANCI, Cahit Sıtkı, **Ziya'ya Mektuplar**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2001.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Abdülhak Hâmid'in Hatıraları**, hzl. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yay., 1994.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, hzl. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yay., 1995.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 1, Sahra/Divaneliklerim/Bunlar O'dur**, hzl. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yay., 1979.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 2, Makber/Ölü/Hacle/Bâlâdan Bir Ses**, hzl. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yay., 1982.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri 3, Hep yahut Hiç**, hzl. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yay., 1982.
- Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, hzl. İsmail Parlatır, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1987.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

TÖRENEK, Mehmet, **Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf**, İstanbul, Kitabevi, 1999.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C. 7, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1990.

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I 1839-1865, hzl. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil, İstanbul, Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını, 1988.

Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876, hzl. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1978.

YURDAKUL, Mehmet Emin, **Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri I- Şiirler**, hzl. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*