TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA SERBEST ŞİİRİN KAYNAKLARI

Doktora Tezi

Mehmet Akif Çetin

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA SERBEST ŞİİRİN KAYNAKLARI

Doktora Tezi

Mehmet Akif Çetin

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Erdoğan Kul

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATINDA SERBEST ŞİİRİN KAYNAKLARI

Doktora Tezi

Mehmet Akif Çetin

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Erdoğan Kul

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı Soyadı	İmzası
1-	
2-	
3-	
4-	
5-	

Tez Savunması Tarihi

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

……. danışmanlığında hazırladığım "…….……..……(Ankara, 20……) " adlı yüksek lisans ☐ - doktora/bütünleşik doktora ☐ tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Mehmet Akif Çetin

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ III
KISALTMALAR V
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM 12
1. EDEBİYAT MAHFİLLERİNDE SERBESTLEŞME 12
1.1. Saraylar, Konaklar ve Muktedirler 14
1.2. Kahvehaneler 17
1.3. Heterojen Kültür Ortamı Olarak Kahvehane 20
1.4. Mahfiller Arasında Mütekabiliyet 21
1.5. Kahvehanede Muhalefet ve Muhalif Şiir 22
1.6. Kahvehanelerin Değişimi ve Dönüşümü 29
1.6.1. Tefrişattaki Değişim 31
1.7. Mahfiller Semt Değiştiriyor 36
1.8. Şiir Kent Değiştiriyor 42
1.9. Edebiyat Matineleri 47
İKİNCİ BÖLÜM 51
2. ŞEKİLDE SERBESTLEŞME 51
2. 1. KAFİYE 51
2.1.1. Tanzimat Sonrası Kafiyenin Değişimi ve Dönüşümü 55
2.1.2. Kafiyeye İlk Karşı Çıkışlar ve Kafiyede Serbestleşme 61
2.1.3. Yeni Bir Tür Peşinde: "Mukaffa" 92
2.1.4. "Göz İçin Kafiye"den "Kulak İçin Kafiye"ye 95
2.1.5. "Handân-Giryân" Tartışması 102
2.1.6. Kafiyesiz Şiir 107
2.2. VEZİN 116
2.2.1. Özgür Bir Vezin Arayışı 116
2.2.2. Hece Ölçüsünün Kısmi Serbestliği 150
2.3. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE VEZİN VE KAFİYE HAKKINDA BAZI GÖRÜŞLER 163
2.3.1. Vezin ve Kafiyenin İşlevselliği 163
2.3.2. Vezin ve Kafiyenin Gerekliliği 172
2.3.3. Vezin, Kafiye ve Kolaycılık 197
2.3.4. Serbest Şiir ve Şekil Sorunu 206
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 222
3. SERBEST ŞİİRE DOĞRU 222
3.1. Mensur Şiir: Şiirin Sınırları Yeniden Çiziliyor 222
3.2. Müstezat 248

3.3. Serbest Müstezat....251
3.4. Anjambman....268
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM....273
4. SERBEST ŞİİR....273
4.1. Serbest Şiir....273
4.2. Serbest Şiirin Yerli ve Yabancı Kaynakları....353
4.3. Serbest Şiir ve Ritim....366
BEŞİNCİ BÖLÜM....391
5. GELENEK VE SERBEST ŞİİR....391
5.1. Gelenek ve Yenilik....391
5.2. Gelenek ve Serbest Şiir İlişkisi....398
5.3. Geleneği Bilerek Yenileşmek....409
SONUÇ....417
KAYNAKÇA....423
ÖZET....465
ABSTRACT....466

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Cumhuriyet Dönemi sonrasında yaygın ve baskın şiir formu hâline gelen serbest şiirin ortaya çıkış sürecini açıklamayı amaçlamaktadır. Bu tezde Tanzimat Dönemi'nde ortaya çıkan edebî tartışmalar başta olmak üzere şiir üzerine yapılmış çok sayıda tartışma ele alınmıştır. Böylece serbest şiirin oluşum süreci ve onu ortaya çıkaran toplumsal ve kültürel koşullar ortaya konmuştur.

Beş bölümden oluşan tezin ilk bölümü serbest şiirin ortaya çıkmasında rolü olduğuna inandığımız değişen ve serbestleşen edebiyat mahfillerine ve bu mahfillerin şiir üzerindeki muhtemel etkilerini saptamaya ayrılmıştır. İkinci bölümde edebiyat tarihi için bir kırılma noktası sayılan Tanzimat Dönemi'nde şiirde meydana gelen belli başlı değişimler ve şiiri klasik kalıplardan kurtarmak için yapılan bazı pratik hamleler üzerinde durulmuştur. Tezin birinci bölümünde görüldüğü gibi Cumhuriyet sonrasında adını sıkça andığımız serbest şiiri meydana getiren koşulların temelleri Tanzimat şairleri tarafından atılmıştır. Üçüncü bölümde serbest şiiri hazırlayan "mensur şiir", "müstezat", "serbest müstezat", "anjambman" gibi konulara yer verilmiştir. Dördüncü bölüm "serbest şiir"e ayrılmış, bu bölümde serbest şiiri tanımlama çabaları, serbest şiirin yerli ve yabancı kaynaklarına ilişkin yürütülen tartışmalar ve serbest şiirde ritmi meydana getiren unsurlar hakkındaki görüşlere yer verilmiştir. Son bölümde ise serbest şiir ve gelenek arasındaki ilişki ele alınmıştır.

Ne yazık ki mevcut literatürde birkaç makale dışında serbest şiir ile ilgili pek kaynak bulunmamaktadır. Bu bakımdan yaptığımız çalışmanın, kaçınılmaz olan eksiklikleri ile birlikte, bu konuda çalışmak isteyenlere bir fikir ve malzeme vereceği kanaatindeyiz.

Sözlerimi bitirmeden önce, bu çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçenlere ve desteğini esirgemeyenlere teşekkür etmek istiyorum. Başta danışmanım Doç. Dr. Erdoğan Kul ve tez izleme komitesinde yer alan Prof. Dr. Nurullah Çetin ve Prof. Dr. Ayfer Yılmaz olmak üzere, şiir ile ilgili ellerindeki tüm malzemeyi benimle paylaşan Prof. Dr. Selçuk Çıkla'ya, Doç. Dr. Adem Can'a ve Dr. Gaye Belkız Yeter Şahin'e, teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet Akif Çetin

KISALTMALAR

age : Adı geçen eser

agm : Adı geçen makale

bkz. : Bakınız

C. : Cilt

çev. : Çeviren

ed. : Editör

haz. : Hazırlayan

No. : Numara

s. : Sayfa

S. : Sayı

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve devamı, ve diğerleri

vs. : Vesaire

Y. : Yıl

GİRİŞ

Tanzimat Dönemi öncesinde şiir geleneğinde "sapma" olarak değerlendirilen pek çok münferit yenilik hamlesi, Tanzimat sonrasında yerini sistemli ve sürekli bir mücadeleye bırakmıştır. Tanzimat Dönemi ile birlikte, geleneğe ve klasik şiirin kurulu düzenine karşı gösterilen tepki, kolektif bir faaliyet olarak birçok koldan karşımıza çıkmaktadır.[1]

Tanzimat sonrasında "yeni şiir" taraftarları önce klasik şiire ve onun yüzyıllardır süregelen geleneğine karşı çıkmışlardır. Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat Dönemi'nin öne çıkan şairleri tarafından klasik şiirin söz varlığı, benzetmeleri, mazmun sistemi ve karmaşık dili eleştirilere hedef olmuştur. Şiirde yeniliğin kurumsallaştırılmaya çalışıldığı Tanzimat Dönemi ve sonrasında eski şiirin sınırlılıkları, katı kalıpları, ölçü sisteminin zorlukları ve şiirin hayal dünyasının yabancılığı sık sık dile getirilerek "yeni şiir" için bir meşruiyet zemini oluşturulmaya çalışılmıştır. Tanzimat Dönemi'nden başlayarak ve gelişerek devam eden edebî eleştirinin şiirde meydana gelen yeniliğin kalıcı ve devamlı olması bakımından etkili olduğu söylenebilir. Yeni şaire göre, kurulu olan şiirsel düzen yıkılmadıkça yeni olanın makbul şiir olma olanağı yoktur. Yeni şairler, "yeni şiir"i klasik olanın yanında bir alternatif olarak sunmanın değil, klasiğin yerine yeni şiiri koymanın peşindedirler. Böylece "Gelenek ve âdetlerin katı kuralları bir kenara itilecek; şair, nereden istiyorsa ilhamını oradan alacak ve neyi söylemek istiyorsa, içinde olan herşeyi söyleyebilecek bir özgürlüğe kavuşacaktır."[2]

---

[1] Burada yapılan genellemenin yanıltıcı olmaması adına Tanzimat Dönemi'nde ve sonrasında geleneği devam ettirmek isteyen kişilerin ve grupların var olduğunu hatırlatmak gerekir. Fakat mevcut edebiyat tarihlerine bakıldığında Tanzimat sonrasında gelenek taraftarlarının yenilikçilere oranla azınlıkta olduğu görülmektedir. E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı eserinde 1859-1879 yılları arasını "Yeni Dönemin Doğuşu" olarak niteler ve bu dönemde geleneğin terk edilerek makbul şiire dair görüşlerin değiştiğini şu sözlerle dile getirir: "Beşyüz elli yıldır saygı duyulan ve itibar edilen gelenekler, halkın hususiyetleriyle ayrılmaz bir biçimde nescolmuş olan gelenekler tamamen terk edilmiştir. Önceleri hüner olarak kabul edilen şeyler kusur sayılmaya başlanmış, kusur sayılanlar da hüner kabul edilir olmuştur." (Bkz. E. J. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, çev. Ali Çavuşoğlu, C. III-V, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 515.)

[2] E. J. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, çev. Ali Çavuşoğlu, C. III-V, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 514.

Şiirin değişiminde etkili olan faktörlerden biri şüphesiz ki dildir. Klasik şairler çoğunlukla Arapça ve Farsça gibi Doğu dilleri ile temas hâlinde olmuşlardır. Osmanlı tarihi boyunca yapılan çevirilerin büyük çoğunluğu Doğu dillerinden yapılmıştır.[3] Klasik şairlerin Doğu dilleri ile kurdukları ilişkinin etki gücü bazı şairlerin Farsça şiirler yazıp Farsça divan tertip etmelerinde açıkça görülmektedir.

Yenileşme Dönemi şairlerinin yabancı dillerle kurduğu ilişkinin yönü ise klasik şairlerinkinden oldukça farklıdır. Klasik dönemin kaynak dillerinden olan Arapça ve Farsça yerini yenileşme döneminde İngilizce ve Fransızca gibi Batı dillerine bırakmıştır. Bu dönemde eğitim alanında ve bazı teknik alanlarda İngilizceden çevirilerin yapıldığı görülürken edebiyat alanında çevirilerin büyük çoğunluğu Fransızcadan yapılmıştır. Örneğin, Şinasi La Fontaine'den, Florian'dan, Racine'den, Lamartine'den; Ziya Paşa Molière'den, Rousseau'dan; Namık Kemal Volney'den; Recaizade Mahmut Ekrem Chateaubriand'dan; Muallim Naci Sully Prudhomme'dan; Ahmet Mithat Efendi Alexandre Dumas Fils'den; Yusuf Kamil Paşa Fenelon'dan; Nuri Şeyda Abbé Prévost'dan, Lamartine'den; Ahmet İhsan Bey Jules Verne'den; Tevfik Fikret François Coppée'den; Hüseyin Cahit Pierre Loti'den; Beşir Fuat Emile Otto'dan çeviriler yapmıştır.[4]

Yenileşme Dönemi'nde Batı ile yakın ilişki içinde olan yalnızca edebiyat değildir. 1857 yılında, Paris'te devletin ihtiyacı olan insan kaynağını "yerinde yetiştirmek" için Osmanlı Devleti'nin yurt dışında açtığı ilk ve tek okul olan Mekteb-i Osmânî kurulmuştur.[5] Mekteb-i Osmâni beklenilen nitelikte öğrenci yetiştiremez ve bir süre sonra kapanır. Yine XIX. yüzyılda açılan Batılı bir başka eğitim kurumu Mekteb-i Sultânîdir. 1868 yılında, Fransa'nın baskısıyla farklı dinlere mensup öğrencilerin bir arada okuması

[3] Hilmi Ziya Ülken, **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 231.
[4] Hilmi Ziya Ülken, **age**, s. 246-247.
[5] Metin Ziya Köse, "Mekteb-i Osmâni", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Ek 2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2016, s. 243-244.

amacıyla Avrupa'daki okullar örnek alınarak bugün Galatasaray Lisesi olarak bilinen ve Fransızca eğitim veren Mekteb-i Sultânî kurulmuştur.[6] Yeni Türk şiirinin kurucu figürlerinden biri olan Tevfik Fikret burada okul müdürlüğü yapmıştır.[7] Süleyman Vehbi, Tahsin Nahit, Emin Bülent, Hüseyin Daniş, Ali Ekrem Bolayır, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Ahmet Haşim, Asaf Hâlet Çelebi, Ahmet Kutsi Tecer, Nâzım Hikmet, Vâlâ Nurettin, Orhan Veli Kanık, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Halit Fahri Ozansoy, Munis Faik Ozansoy, Ali Mümtaz Arolat, Hamit Macit Selekler, Özdemir Asaf, Edip Ayel, Fazıl Ahmet Aykaç, Zeki Ömer Defne gibi pek çok sanatçının yolu gerek öğrenci gerek öğretmen olarak Mekteb-i Sultânî ile kesişmiştir.[8]

II. Mahmut'un Fransızca öğrenimi teşvik ettiği, Tercüme Odası'nı kurduğu, yurt dışına ilk defa öğrenci gönderdiği, yabancı dili iyi olanları ödüllendirdiği, Mühendishâne, Harbiye ve Tıbbıye gibi yeni açılan eğitim kurumlarında eğitim dili olarak Fransızcanın ağırlıkta olduğu[9] ve yine bu dönemde *Takvim-i Vekayi* isimli resmî gazetenin "Türkçe ve Fransızca" olarak yayımlandığı[10] düşünüldüğünde, Fransızcanın XIX. yüzyıldaki hâkim konumu net bir biçimde anlaşılmaktadır. Bu bağlamda XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Fransızca hem edebiyat, hem eğitim, hem bürokrasi alanında varlık göstermiştir. Gibb, Fransızcanın Osmanlı aydınları üzerindeki etkisini şu cümlelerle dile getirir:

"Aslında diyebiliriz ki uzun asırlar önce İran üstadları Türkler için ne idiyse şimdi de aynı neslin devamı için Fransız yazarları aynı konumdadır. Fransa veya Fransız dili ve edebiyatının bu denli önemli bir konumda olmasının sebebi herhalde Fransızcanın bir

[6] Adnan Şişman, "Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1996, s. 323-325.
[7] Adnan Şişman, **agm**, s. 326.
[8] Bkz. **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010; **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010.
[9] Kemal Beydilli, "Mahmud II", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 352-357.
[10] Enver Ziya Karal, **Osmanlı Tarihi**, C. 5, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 9. Baskı, Ankara 2011, s. 161-162.

diplomasi dili olmasıdır denebilir; tabiatıyla nazarını batıya döndüren aydınların ilk karşılaştıkları kültür de bu dil vasıtasıyla Fransız kültürü olmuştur."[11]

Fransız diliyle kurulan yakın ilişki, XIX. yüzyılda edebiyat alanında gerçekleştirilen yeniliklerin yönünün ve niteliklerinin belirlenmesi konusunda etkili olmuştur. Tanzimat Dönemi şair ve yazarlarının ortak paydalarından birini yabancı dil olarak Fransızca oluşturur. "Bir kültürün içinde yetişmek, çeşitli özgül düşünme yollarını olduğu kadar hissetme biçimlerini de öğrenme meselesidir. Bütün bunlar o kültürün dilinde ve davranışlarında çökeltisini bırakır, böylece bir dili paylaşmak bir hayat tarzını paylaşmak olur."[12] Bu sebeple Yenileşme Dönemi şairlerinin yenilik hamlelerinde çoğu zaman Fransız etkisi bulunur. Örneğin, "zerrâttan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir"[13] diyen "Recaizade, Victor Hugo'nun *Doğulular* adlı kitanının önsözünde yer alan 'her şey şiir olabilir' fikrinin savunucusudur."[14] Bunun yanı sıra Recaizade Mahmut Ekrem'in Lamartine etkisinde kaldığı şiir kitaplarına verdiği isimlerden de anlaşılmaktadır. Ekrem kitaplarına, Lamartine'in *Méditation*'una karşılık *Tefekkür*, *Harmonies*'e karşılık *Zemzeme* isimlerini verir.[15]

Fransız etkisi yalnızca şiir alanında değil roman ve hikâyelerde de açıkça görülmektedir. Nesir sahasında bu etkinin en göze çarpan örneği şüphesiz Tanzimat sonrasında kaleme alınan metinlerde geçen Fransızca kelimelerdir. Söz gelişi, Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi Tanzimat Dönemi yazarlarının eserlerinde çok sayıda Fransızca kelime ile karşılaşılmaktadır. Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise Fransızca kelimelerin kullanım sıklığında azalma olsa bile dilin etkisi

[11] E. J. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, çev. Ali Çavuşoğlu, C. III-V, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 516-517.
[12] Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, çev. Kaya Genç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 168.
[13] Recaizade Mahmut Ekrem, **Takdîr-i Elhân**, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1301, s. 9.
[14] Gül Mete Yuva, **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 53.
[15] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 481; Gül Mete Yuva, **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 53.

varlığını sürmeye devam etmektedir. Yuva'ya göre, bu dönem eserlerinde kullanılan yabancı kelimeler sığ bir etkilenimin ürünü olmaktan öte dönemin yaşayışını yansıtma amacı güden "realist" bir çabanın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.[16] Diğer bir ifadeyle, Yenileşme Dönemi romanlarında karşımıza çıkan Fransızca kelimeler ve Fransız kültürüne ait eşyalar ve dekoratif ürünler halkın yaşayışının da Batılılaşmaya başladığının açık bir göstergesidir.[17]

Şiirin değişmesi de toplumsal hayatın değişmesiyle doğrudan ilişkilidir.[18] "Değişik çağların şiirleri arasındaki fark, ozanların yeni özlere dayanan yeni biçimler kurma çabalarından çok, çevrenin değişimine ve ozanın sanat gücüne bağlı olarak meydana çıkmıştır."[19] Yeni yaşama biçimi beraberinde roman ve tiyarto gibi yeni edebî türleri getirdiği gibi şiir alanında yeni birtakım nazım biçimlerini de getirir. Tanzimat sonrasında görülen sone, rime-plat, terza rima gibi yabancı nazım şekilleri Batılılaşmanın şiir alanındaki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Sabahattin Eyüboğlu, bu konuda "Yeni dediğimiz şiir batı kültürüne yönelmemizden sonra değiştirme yolundan çıkıp geliştirme yoluna girmekle başlıyor."[20] der.

Şiir alanında ortaya çıkan "yenilik" ve "serbestlik" ihtiyacı değişen yaşama kültürü ve düşünme biçimiyle de ilgilidir. Muhyiddin, "Yeni Edebiyat" adlı eserinde günün şairlerinin eskisi gibi "mahdut bir kafa" ve "mahdut bir muhit" içinde yaşamadıklarını belirtir. Bunun doğal bir sonucu olarak imkânları sınırlı olan eski şekiller

---

[16] Gül Mete Yuva, **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 132-134.

[17] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Selçuk Çıkla, **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

[18] Yaşar Nabi bu konuda "Yeniyi, değişen değer yargıları hazırlar; değişen bir çağ zorlar. Böyle kendiliğinden gelen bir yenileşme ihtiyacına karşı koymak nasıl elde değilse, durup dururken yeni bir ihtiyacı yaratmak, zoraki bir yeniyi topluma kabul ettirmek de o kadar imkânsız." der. (Bkz. Yaşar Nabi, "Eski Görünmek Korkusu", **Varlık**, 15 Haziran 1956, s. 3.) Mehmet Doğan da, "Radyolu, sinemalı, televizyonlu uzay çağının şiiri elbette nitelikçe kendinden öncekilerden ayrı olacaktır." diyerek şiirin niteliğini belirleyen farktörlerden birinin içinde yaşanılan çağın teknik imkânları olduğunun altını çizer. Bu bakımdan çağın şartları ile şiir arasında açık bir ilişki olduğu söylenebilir. (Bkz. Mehmet Doğan, "'Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturma'nın Karşılıkları", **Şiir Sanatı**, Mayıs 1967, S. 19 s. 34.)

[19] Seyfettin Başçılar, "Şiirimizde Değişimler", **Yeditepe**, 15 Eylül 1958, Y. 9, S. 163, s. 1.

[20] Sabahattin Eyüboğlu, "Eski-Yeni", **Yaprak**, 15 Nisan 1949, Y. 1, S. 8, s. 1.

yeni şairler tarafından terk edilmişlerdir. Ona göre, günün "hissiyat"ı geçmişin şekilleri ile ifade edilemeyecek kadar "renkli" ve "çeşitli"dir. Dolayısıyla yeni şairler "eşkâl-i kadîm" yerine ifade olanakları daha geniş olan serbest biçimleri tercih etmişlerdir:

"Eğer bugünkü şairler de mahdût bir kafa ile mahdût bir muhit içinde sıkışmış kalmış olsalardı o pek mahdût olan eşkâl-i kadîme-i nazm onlar için de kafî gelebilirdi. Hâlbuki bugün efkâr ve hissiyâtın o kadar ince farkları ve televvünâtı vardır ki bunları muayyen bir kafiye ile tekerlenip giden yüz beyitli bir kasideye sıkıştırmak kabil değildir."[21]

Christopher Caudwell, şiir ve toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye dikkat çekenlerden biridir. Türkçeye "Şiirin Temel Özellikleri" başlığı ile çevrilen yazısında, İngiliz şiirinin biçim değiştirmesi ile toplumsal yaşam arasında doğrudan bir ilişki kuran Caudwell'e göre, serbest veznin ortaya çıkmasında "kendi toplumsal ilişkilerinin kontrolünü tamamen yitir[en]" insan bulunur ve ona göre serbest şiire olan yönelimin "anarşik burjuva girişimini de yansıttığı açık bir gerçektir."[22]

Değişen koşullar ve toplumsal hayat ile bilirkte şiirde daha özgür bir söyleyiş arzusuyla ortaya çıkan yeni şekiller vezin ve kafiye bağlayıcılığından uzaktır. Şairler artık ortaya çıkan "daha az kurallı" yeni şekillerle birlikte, eskiye oranla, dizeleri istedikleri biçimde düzenleyebilmekte, kafiyeleri istedikleri biçimde kullanabilmektedirler. Muhyiddin, ölçü ve uyak kaydı altında olan klasik şiirin terk edilerek özgür bir nazım biçiminin ortaya çıkışını şu cümlelerle dile getirmektedir: "Gerek beyitlerinin suret-i teşkîli, gerek kafiyelerinin yekdiğerine karşı olan mevkii ve ebyâtın adedi itibarıyla birtakım kuyûd altında bulunan eski eşkâl-i nazm bugün artık tamamen metruktur."[23]

[21] Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, 2. Tab', Kütüphane-i İslâm ve Askerî İbrahim Hilmi, İstanbul 1335, s. 231-232.
[22] Christopher Caudwell, "Şiirin Temel Özellikleri", çev. Mehmet Doğan, **Yeni Dergi**, Ağustos 1969, Y. 5, S. 59, s. 142.
[23] Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, 2. Tab', Kütüphane-i İslâm ve Askerî İbrahim Hilmi, İstanbul 1335, s. 230.

1934 yılında *Yeni Adam*'da yayımlanan "Yeni Şaire Dair" başlıklı yazıda da yine değişen yaşama kültürünün şiire etkisi üzerinde durulmaktadır. Ebuzziya Abdurrahman Velid'in[24] A. V. imzalı bu yazısına göre "düşünüş" ve "hissediş" biçimlerinde yaşanan değişme ve yenileşme ile birlikte şiire yeni kelime kadrosu girmiştir. Yeni hayatı yaşayan ve yeni hislenme biçimlerine sahip olan şairler yeni "vokabüler" ile yeni şiirler yazmaktalardır. Velid yeniliği, eski olanın tam karşısına konumlandırmaktadır. Kendisinin "yenileşme sürecinin esiri" olduğunu söyleyen yazar, eski ile bir "zıtlık" hâlinde olduğunu söyleyerek yenilikten ne anladığını şu sözlerle ortaya koymaktadır:

"Düşünüş ve tahassüsde yeni olmak, yaşayışta da yeni olmaktır. Yeni bir yaşayış, yeni «vocabulaire» yapar. Dünkü hayatın daüssılasını çeken adam, yaşça genç dahi olsa bugün dünü yaşadığı için ne tahassüsleri ne de mefhumlarıyla yenidir.

Yeni hayat: yeni fikriyat: yeni tahassüs: yeni Vocabulaire: yeni adam: yeni şair…

Madem ki ben, bu yenileşme vetiresinin esiriyim, şu halde eski ile zıddıyet halindeyim. Yeni şair « thèse»i ve noktai nazarı olan adamdır."[25]

Cumhuriyet ile birlikte değişen yaşama kültürünün şiire yansımasının izlerini görebileceğimiz bir diğer yazı 1934 yılında *Yeni Adam*'da yayımlanmıştır. "Yeni Şaire Dair" başlığını taşıyan ve birbirinin devamı olarak düşünülebilecek bu yazıların ortak özelliği yeni yaşama biçimiyle geçmişin değerlerinin bağdaşmadığı konusundaki inançtır. Sanayileşme ile birlikte hayatın hızlandığına, bundan dolayı eski şiire ait duygulanma biçimlerinin yerini yenilerinin aldığına vurgu yapılan bu yazıda "makineleşme" ifadesi dikkat çekicidir. Kendisinin makineleştiğini iddia eden yazar, artık geçmişin mazmunlarının, "tahassüs"lerinin kendisi için bir şey ifade etmediğini, geçmişe ait şiirleri durup anlamak için vakti dahi olmadığını söylemektedir:

[24] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 108.
[25] A. V. (Ebuzziya Abdurrahman Velid), "Yeni Şaire Dair", **Yeni Adam**, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 6.

"Ben, benden evvelkilerden tahassüslerimin tazeliği ile ayrılırım. Bundandır ki zaten, lale, gül, bülbül, hattâ aşk, bana bir şey demez. Bir şey anlamam. Tulu ve grup şiiri kadar aptalca bir mevzuu tanımıyorum. O kadar makineleşmişimdir ki onları seyredip anlıyacak kadar boş vakit bulamadım."[26]

Makineleştiğini, geçmişin şiirine dair mazmun ve göndermeleri durup düşünemeyecek kadar vakitsiz ve yoğun olduğunu söyleyen yazar, yeni bir devrin içine doğduğunu dile getirir. O, eskiyi tanımadığı gibi aynı zamanda eski olanı reddetmektedir. Bütün düşünceleri devrin şartları ile şekillenmiş olan Velid, eskiye ait reddettiği unsurlar arasında "tapmak, padişah, israf ve Osmanlı" gibi bazı olgu ve unsurları sayar. Bahsi geçen bu kelimelerden yola çıkarak bu yazıda yeni şair, yeni şiir ve yeni birey için çizilen portrenin Cumhuriyetçi ve seküler olduğu söylenebilir:

"Tahassüslerim gibi kafamın bütün mefhumları da yenidir. Eskiyi tanımam, reddederim. O kadar tanımam ki, bir gün karşıma çıksalar, daha ilerki bir hayatın izah edemediğim her hangi bir mevzuu zannederim. Ben yeninin havası içinde doğdum, nefeslendim. Bütün notionlarım yenidir. Meselâ bende tapmak, padişâh, fes, israf, Osmanlı notionu yoktur. Siz artık misalleri milyonlayın!"[27]

Taznimat sonrasında klasik şiire yöneltilen eleştirilerin bir bölümü ise eski şiirin doğallıktan ve samimilikten uzak oluşu ile ilgili olmuştur. Namık Kemal, Ziya Paşa, Muallim Naci, Menemenlizade Tahir, H. Nâzım (Ahmet Reşit Rey), Tevfik Fikret ve İsmail Safa gibi pek çok şair, şiirin "doğal" ve "samimi" olması gerektiği yönünde görüş bildirmiş, klasik şiiri doğallıktan uzak olması sebebiyle eleştirmiştir.[28] Tanzimat sonrasında klasik şiire yöneltilen bu türden eleştirilerin yeni şiirin ortaya çıkış sürecinde

[26] V. A. "Yeni Şaire Dair", **Yeni Adam**, 20 Eylül 1934, s. 8.
[27] V. A. **agm**, s. 8.
[28] Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 303-307.

bir bakıma yol haritası olduğu söylenebilir. Eski şiire getirilen eleştiriler yenileşme sürecinde yeni şiirin kaçınması gereken problemler olarak görülmüştür.

Klasik şiirin samimiyetten uzak olarak değerlendirilmesine yol açan faktörlerin başında eski şiirin temel nitelikleri arasında sayılabilecek olan "tasannu" ve "tekellüf" gelir. Muhyiddin, *Yeni Edebiyat*'ta şiirdeki en büyük başarı aracının "doğallık" olduğunu söyler. Eski şekiller ise şairleri sanatlı söyleyişe ve yapmacıklığa sevk etmektedir. Bu yüzden "eşkâl-i kadim" ile doğal ve süssüz bir söyleyişe ulaşmak zordur. Şiirde süssüz, sanatsız ve doğal söyleyişe ancak klasik nazım şekilleri terk edilerek ulaşılmıştır. "Âsâr-ı edebiyyede en büyük vasıta-i muvaffakiyet tabiîyyet olduğuna göre şairleri pek ziyade tasannu ve tekellüf mecburiyetinde bırakan eşkâl-i kadime-i nazma mukabil bugün artık şive-i tabiî-i lisana yaklaşmak ihtiyacı tamamen tezahür etmiştir."[29] diyen Muhyiddin, söyleyişte "doğallık" isteğini şiirin değişiminde yer alan itici güçlerden biri olarak ortaya koymuştur. Sanatçının "kayd altında" bulundurulmasını doğru bulmayan Muhyiddin, günün edebiyatının "şarkın âlem-i tahassüs ve tefekküründe bir inkılap" meydana getirdiğini söyler ve "Bu inkılâp yapılırken bu âlem-i tahassüs ve tefekkürü teksîf eden eşkâl de değişmek lâzım gelirdi." diyerek şiirde meydana gelen şekil değişikliğinin sebebini değişen "his" ve "düşünce biçimleri" ile açıklar.[30]

XX. yüzyılda değişen "hissetme" ve "düşünme" biçimlerinin belki de en önemli sebebi iki büyük Dünya Savaşı'nın yarattığı tahribat olmuştur. Savaşların yanı sıra, yüzyılın ilk yarısında Osmanlı Devleti dağılmış, Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ve yeni Cumhuriyet'in ilk yıllarında eski Osmanlılar, hayatlarını önemli ölçüde değiştirecek inkılaplara tanıklık etmişlerdir. İlhan Berk, "Yeni Şiir Meselesi" başlıklı yazısında "harp sonrası" sanatçılarının artık önemsediği iki şeyin "Realite ve Çabukluk estetiği" olduğunu

[29] Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, 2. Tab', Kütüphane-i İslâm ve Askerî İbrahim Hilmi, İstanbul 1335, s. 231.
[30] Muhyiddin, **age**, s. 231.

söyler ve ona göre "Modern sanatın bütün ruhu burada toplanır."[31] Modern şiirin esasını ise İlhan Berk'e göre "deformasyon" oluşturur. Deformasyon şiir alanında hem biçim hem de anlamda kendini gösterir. Onu ortaya çıkaran koşullar ise "hayat" ve "realite"dir. Ayrıca İlhan Berk'e göre modern sanatçıyı tanımlayan temel niteliklerden biri "ölçüsüzlük"tür:

"Modern şiirler ise önce, *déformé*, etmekle başladılar, bu şekil bozma gerek *forme* gerekse man[a] bakımından oldu.

Modern sanatkâr, *Ölçüsüzlüğün* adamıdır! Geniş bir atmosfer kaygusu, bir *Action Poétique,* bir kalıp, bir ölçü içinde düşünülemezdi. Hayat ve realite şekli deforme ettirmek ihtiyacını doğurdu."[32]

Şiir alanında değişikliğe yol açan önemli faktörlerden birinin Tanzimat'tan sonra şiirin ve şairlerin merkezinin İstanbul olmaktan uzaklaşmaya başlaması olduğu söylenebilir. Bu konuda 1967 yılında Cemal Süreya'nın *Papirüs*'te yayımlanan "Türk Yazarının Halklaşması" başlıklı yazısı gerekli verileri sunması bakımından önemlidir. Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* isimli eserine alınan 600 yazardan yola çıkarak bir istitistik oluşturulan bu yazıda belirtildiğine göre, İstanbul doğumlu şair ve yazarların oranı Tanzimat Dönemi'nde %79.5, Servet-i Fünûn Dönemi'nde %73 iken 1900-1923 yılları arasında doğan şair ve yazarlarda %35.9, 1923'ten sonra doğanlarda ise %29'dur.[33] Buna karşılık Anadolu'da doğan şair ve yazarların oranı Tanzimat Dönemi'nde % 7.1, Servet-i Fünûn Dönemi'nde %11.7, 1900-1923 yılları arasında doğan şair ve yazarlarda %56.9, 1923'ten sonra doğanlarda %67 olarak görülmektedir.[34] Tanzimat'tan sonra yaşanan bu değişimde okuryazar oranında yaşanan artış, gazete dergi

[31] İlhan Berk, **Şiirin Çizdiği - Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar**, haz. Yalçın Armağan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 33.
[32] İlhan Berk, **age**, s. 34.
[33] "Türk Yazarının Halklaşması", **Papirüs**, Nisan 1967, S. 11, s. 1. Aynı yazı için bkz. Cemal Süreya, **Papirüs'ten Başyazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 47-50.
[34] "Türk Yazarının Halklaşması", **Papirüs**, Nisan 1967, S. 11, s. 1

gibi süreli yayınların gün geçtikçe daha kolay ulaşılabilir olması gibi faktörler etkili olmalıdır. Ayrıca Cemal Süreya'nın ilgili yazıda ortaya koyduğu önemli tespitlerden biri de Tanzimat'tan Cumhuriyet'e doğru gelindiğinde "özel öğrenim gören yazarlar"ın yani "varlıklı aileler"e mensup yazar ve şairlerin oranında görülen düşüştür. Özel öğrenim görmüş, dolayısıyla varlıklı bir aileden geldiği söylenebilecek olan yazar ve şairlerin oranı, yine Cemal Süreya'nın tespitlerine göre, Tanzimat Dönemi'nde %66,6, Servet-i Fünûn Dönemi'nde %65.3, 1900-1923 yılları arasında doğan şair ve yazarlarda %24.6, 1923'ten sonra doğanlarda ise %17'dir.[35] Cemal Süreya, şair ve yazarların varlıklı ailelerden gelme oranlarında yaşanan bu düzenli düşüşü "Babadan oğula, oğuldan toruna sürüp giden «edebî veraset»ten kurtulmaya başlıyor Türkiye."[36] sözleri ile değerlendirir. Edebiyatın faillerinin İstanbul merkezli olmaktan gün geçtikçe uzaklaşarak Anadolu'ya yayılmaya başlaması edebiyat ortamını demografik açıdan çeşitlendirmiştir. Bunun yanında Cemal Süreya'nın söz ettiği gibi sona eren "edebî veraset"in yeni bir edebiyat ortamının oluşmasında etkili olduğu söylenebilir.

[35] **Agm**, s. 3.
[36] **Agm**, s. 3.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EDEBİYAT MAHFİLLERİNDE SERBESTLEŞME

Şairlerin, yazarların ve meraklıların bir araya gelerek edebiyat, şiir ve sanat sohbeti yaptıkları mekânlara edebiyat terimi olarak "mahfil" adı verilir. Edebiyat mahfilleri, zaman içinde şekil ve yer değiştirse de temelde aynı amaca hizmet etmektedirler. Esas olan, şiir özelinde konuşacak olursak, bir şairler/yazarlar meclisinin kurulması ve ilgililerin ortak amaç doğrultusunda bir araya gelmesidir.

İlk mahfilin nerede ve kim tarafından kurulduğu bilgisine sahip değiliz. Ancak Türk edebiyatında klasik mahfillerin mekân olarak, padişah ve şehzade saraylarının yanı sıra devlet büyüklerinin konaklarında, meyhanelerde ve dükkânlarda kurulduğu bilinmektedir.[37]

XIX. yüzyıla gelindiğinde, edebiyat ve şiir sohbetleri, yukarıda bahsettiğimiz klasik mahfiller olan saray ve konaklardan yeni mahfiller olan kahvehanelere taşınmıştır. Zaten XX. yüzyılın ikinci yarısında ortada ne saray kalacaktır, ne hami olarak padişah, ne de padişahın hâdimi. Siyasal alanda yaşanan bu dönüşüm şüphesiz edebiyat sahasına da yansıyacaktır. Bu bölümde, siyasal ve sosyal dönüşümün şair ve şiir üzerindeki etkileri mekân üzerinde durularak, mahfillerin yer değiştirmesi bakımından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

XIX. yüzyılda saray ve konak gibi özel alanlardan, kahvehane ve kafe gibi kamusal alanlara taşınan edebiyat sohbetleri artık bir bakıma eşitler arasında gerçekleşmektedir. Konaklarda ve evlerde teşekkül eden mahfillerde de durum yavaş yavaş değişir. Ekseriyetle devlet ricalinin ve güç sahiplerinin konaklarında kurulan alışıldık mahfillerin yanında şairlerin kendi evlerinde başka şairleri ağırlayarak mahfil ve

[37] Halûk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996, s. 7.

encümenler oluşturduğu görülür. Örneğin 1861 yılında Hersekli Ârif Hikmet Bey'in Çukurçeşme'deki evinde kurulan ve her salı düzenli olarak toplanan Encümen-i Şuarâ'nın ev sahibi, müdavimleri gibi şairdir.[38] Bir devletli ya da maddi güç sahibi kimsenin himayesinde kurulan mahfile nazaran, şairlerin yine şairleri ağırladığı özel mekânlar şüphesiz misafirler için daha kaygısız ve fikirlerin daha özgürce dile getirildiği bir ortam sağlayacaktır. Tüm bunlar dikkate alındığında, hamilik müessesesinin ortadan kalkması, böylece haminin edebî zevkinin artık şiir ve şair üzerinde belirleyici olmaktan çıkması, patronajın sona ermesi, saraylarda kurulan şuara meclislerinin son bulması şairin özgürleşmesi anlamına gelmektedir. M. L. Clarke, "Poets and Patrons at Rome" adlı makalesinde "Matbaanın icadı, okuryazarlığın yaygınlaşması ve telif hakları sisteminin kuruluşu" ile birlikte "yazarların 'bağımsız-bağımlı', yani, "bireylere değil kamuya" bağımlı hâle geldiklerini belirtmektedir.[39] Dolayısıyla bu durumun kısmi bir özgürleşmeyi beraberinde getirdiği söylenebilir.

Kahvehanelere gelindiğinde bu mekânlar Osmanlı tarihinde dönem dönem mevcut otoriteler tarafından muhalefetin odağı olarak görülmüştür. Bu sebeple padişahlar tarafından farklı zamanlarda çok defa kahve içmeye ve kahvehane açmaya yasaklar getirilmiştir. Tanzimat neslinin otoriteye ve klasik şiire gösterdikleri tepkiler dolayısıyla edindikleri muhalif kimlikle, dönemin edebiyat adamlarının toplanma mekânı olan kahvehanelerin muhalif kimliği arasında bir ilişki kurulabilir. Edebî ve siyasal alanda statüko karşıtı olan yenileşme dönemi şairlerinin ortaya koydukları ürünler de bir anlamda muhalif şiirdir. Tanzimat şair ve yazarlarının edebiyat mahfili olarak kahvehanelerde buluştukları dikkate alındığında toplumsal tarih ile edebiyat tarihini karşılaştırmalı olarak okumak bize serbestleşmenin zemini hakkında fikir verecektir.

[38] M. Kayahan Özgül, **XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ**, Kurgan Edebiyat, Ankara 2012, s. 28.
[39] M. L. Clarke, "Poets and Patrons at Rome", **Greece&Rome**, April 1978, Vol. 25, No. 1, p. 46.

Edebiyat mahfillerinin, muktedirlerin denetim ve gözetiminden uzak mekânlar olan kahvehanelere taşınması düşünsel ve sanatsal üretim alanında özgürleşme ve serbestleşmenin önünü açmıştır. Patronsuz ya da hiyerarşinin bulunmadığı bir şairler meclisi özgür sanat üretimi için elverişli bir ortamdır. Bu bakımdan edebiyat mahfillerinin ele alındığı bu bölümde şairlerin değişen toplanma mekânlarının kişiler ve şiir üzerindeki etkisi araştırılacaktır.

1.1. Saraylar, Konaklar ve Muktedirler

Padişahlar, şehzadeler, devlet ricali, maddi güç ve iktidar sahibi kimseler eskiden şairlerin bir araya geldiği toplantılara ev sahipliği yaparlardı. Ev sahibinin ve şairlerin bir araya gelerek şiir okuyup şiir konuştukları "mahfil" adı verilen bu mekânların en eskilerinden biri saraylardır.[40]

Padişahlar, şairleri saraylarında ağırlayarak incelmiş zevklerini gösterirlerken buna karşılık otorite tarafından şiirleri takdir ve taltif edilen şairler, muteber bir konum edinmenin yanı sıra, padişahın yardımı ile maddi kazanç elde ederlerdi.[41]

Edebiyatın bu anlamda temelde hami, dolaylı olarak da mekân ile kurduğu bağımlı ilişki ortaya çıkan sanat ürününün niteliği üzerinde belirleyici olmuştur. Halil İnalcık'ın dediği gibi, "Bilgi ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın" şiirler, dolayısıyla da şairler arasında bir hiyerarşi kurabilmesi, lütfa layık görülecek eseri belirleyebilmesi, "hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de, ilim ve sanattan payı olması gerekirdi."[42] Ayrıca "Sultânu'ş Şu'arâ seçilmek, in'âm almak için şâirin, ilkin şu'arâ meclisine çağrılması, sultana bir kasîde sunması, takdir edilip bağışa lâyık görülmesi

[40] Ayrıntılı bilgi için bkz. Halûk İpekten, **Divan Edebiyatında Ededi Muhitler**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996.
[41] Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, Doğu Batı Yayınları, 7. Baskı, Ankara 2016, s. 14.
[42] Halil İnalcık, **age**, s. 8.

gerekli idi."[43] Dolayısıyla bu durumda padişahın şiir zevki ve sanat anlayışı, "atıyye"lere talip olan şairlerin şiirlerinin niteliği üzerinde kaçınılmaz olarak belirleyici olacaktır.

XV. ve XVI. yüzyıllarda "Padişah sarayında veya vilâyetlerde şehzadelerin saraylarında, etraflarında birer muhit edinmiş devlet büyüklerinin konaklarında tertib edilen ve şairlerin de hazır bulunduğu içki ve şiir meclislerinin yanında şairlerin de kendi aralarında toplantıları olurdu. Buralarda birbirleri ile tanışırlar, şiirlerini okurlar, münakaşasını yaparlardı."[44] Bu türlü "şu'arâ meclisleri" evler haricinde "dükkân"larda ve "meyhane"lerde de toplanmıştır ve bu mekânlarda toplanan şairlerin ekserisi, "Padişahın ve Şehzadelerin yakın muhitlerine giremiyen" şairlerden oluşmuştur.[45] Şairler zaman zaman saraylar ve muktedirlerin konakları haricinde başka başka mekânlarda toplanmış olsalar dahi mahfil olarak klasik dönemde ilk akla gelen ve şairlerce makbul olan her daim saraylar ve konaklardır.

Edebiyat mahfillerinin denetim ve gözetimden kurtularak kendine has bir alan yaratması kahvehanelerin birer mahfil olarak işlev kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Öncesinde saray ve muktedir konakları haricinde otorite ile doğrudan bağlantısı bulunmayan bu gibi mahfiller meyhanelerde kurulmuştur. Ancak meyhanelerin sayıca kahvehaneler kadar yaygın olmaması ve kahvehanelere oranla daha sınırlı bir kitleye hitap ediyor oluşu gözden uzak tutulmamalıdır. Meyhanelere karşılık kahvehaneler çok daha yaygın bir biçimde ve şehrin ücra köşelerinde bile misafirlerine hizmet sunmaktadır.

Edebiyat ve sanata ilgi duyan kimselerce özel mekân olan evlerde, konaklarda şairleri ve yazarları ağırlama geleneği Meşrutiyet sonrasında da devam etmiştir. Bu dönemde Fransız etkisi sadece Türk şiirinde değil edebiyat mahfillerinde meydana gelen irili ufaklı değişimlerde de kendisini gösterir. Örneğin kadınların eskiye nazaran toplum hayatına

[43] Halil İnalcık, **age**, s. 14.
[44] Halûk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996, s. 229.
[45] Halûk İpekten, **age**, s. 238.

daha rahat katılmaya başladığı ve daha görünür olduğu Meşrutiyet sonrasında artık edebiyat toplantılarının ev sahipleri erekekler olmaktan çıkmaya başlamıştır. "Meşrûtiyetten cumhûriyete doğru, Abdurrahman Sâmi, Yusuf Kâmil veya Münif Paşa konaklarının yerini –tıbkı XVII. ve XVIII. asır Fransasında olduğu gibi- kadınların hakimiyetindeki salonlar alır. Nigâr Hanım'ın Rumeli Hisarı'ndaki yalısında ve Şişli'deki evinde salı günleri yerli ve yabancı edibleri misafir edişi; İhsan Raif'in 1912-1918 arasında, önce babası Köse Raif Paşa'nın Yeşiköy'deki konağında ve Yeniköy'deki yalısında, sonra da Osmanbey'deki apartmanında tertip ettiği toplantıları; Şükûfe Nihâl'in 1950'li yılların sonunda Hilton'un Lâlezar Salonu'na kadar uzanacak 'gün'lerini hep bu klâsik 'salon edebiyatı' özentisiyle açıklamak mümkün[dür.]"[46]

Şiir ve şair tarih boyunca kendisine ilgililerıyle buluşacak mekânlar yaratmayı başarmıştır. Maulnier'in belirttiği gibi şiir "ilkel toplumlarda" çeşitli yollarla dinleyicilerle buluşmuştur. Özellikle "bayramlarda, şölenlerlerde", özel günler ve "içkili toplantılarda" şiirler söylenerek halkla sanat arasında bir temas noktası oluşturulmuştur.[47] Görüldüğü üzere ilkel toplumlardan itibaren şiir okumak, şiir konuşmak için edebî olmasa bile bir meclis var olmuştur. İlkel zamanlarda törenlerde, bayramlarda okunan şiirler çok sonraları muktedir konaklarında okunmaya ve tartışılmaya başlanır. Daha sonra tarih içinde şiirin okunduğu, dinleyenlere sunulduğu mekânlar zamanla dairesel bir hareket çizerek başladığı yere yani dinleyici ve katılımcı olarak herkese açık ortak paylaşım alanları olan kamusal alanlara taşınmıştır.

[46] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 79.

[47] "Şurasını önemle belirtmek gerekir ki, ilkel toplumlarda, şiir söyleme, baş döndürecek çeşitli yollarla beraber özellikle bayramlarda, şölenlerde içkili toplantılarda görülmektedir." (Bkz. Thierry Maulnier, "Başlangıçta Şiir", çev. Tahsin Saraç, **Türk Dili**, Aralık 1961, C.XI, S. 123, s. 160.)

1.2. Kahvehaneler

XVI. yüzyılda Osmanlı Devleti toplum hayatını değiştirecek ve dönüştürecek olan sosyal bir kurumla tanışır: Kahvehane. Peçevî İbrahim Efendi, İstanbul'da ilk kahvehanenin 1554 yılında açıldığını söyler. Tahtakale'de açılan bu kahvehane kısa sürede rağbet bulur; kimileri burada "tavla" veya "satranç" oynayarak zaman öldürürken, kimileri "gazel" okuyup "şiir ve edebiyattan" söz eder.[48] Ancak, İbrahim Efendi'nin bahsettiği kahvehanelerde yapılan şiir ve edebiyat sohbetleri, ilk açılan kahvehanelere edebiyat mahfili demek için yeterli bir sebep değildir. Bir kahvehanede şiirden ve edebiyattan bahsedilmesi orayı mahfil olarak anmak için gerekli ama yeterli değildir. Kahvehanenin mahfile dönüşümü ancak âdet hâline gelen buluşmalarla ve belli bir kitlenin oraya belli bir zaman aralığında devam etmesiyle gerçekleşmektedir.

Kahvehanelerin edebiyat mahfili niteliği kazanması için XIX. yüzyılı beklemek gerekecektir.[49] II. Abdülhamit zamanında evlerde bir araya gelerek gizli toplantılar düzenledikleri izlenimi vermek istemeyen yazarlar ve aydınlar, buluşmalarını daha göz önünde mekânlar olan kahvehanelerde gerçekleştirerek buraları toplanma merkezleri hâline getirirler.[50] Aydınların bu buluşmaları zaman içerisinde buluştukları mekânların fonksiyonlarını da değiştirir. Kahvehaneler yavaş yavaş boş zaman geçirilecek yerler olmanın yanı sıra şairlerin, yazarların, sanatçıların ve matbuat âleminin, zamanında konaklarda ve yalılarda düzenledikleri sohbet meclislerinin yeni ev sahibi olmaya

[48] Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi I**, haz. Bekir Sıtkı Baykal, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1992, s. 258.

[49] Beşir Ayvazoğlu, Rûhî'nin Bağdat'tayken devam ettiği bir kahvehaneden bahsettiği manzumesinden hareketle XVI. yüzyılda kahvehanelerin birer edebî muhit olduğunu ifade eder. (Bkz. Beşir Ayvazoğlu, **Kahveniz Nasıl Olsun?**, Kapı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 30.) Ancak belirtilen yüzyıl için esas muhitlerin padişah sarayları, şehzade sarayları, bey ve paşa konakları, şu'arâ meclisleri, meyhaneler ve dükkânlar olduğunu Halûk İpekten'in çalışmasından öğreniyoruz. (Bkz. Halûk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, s. 7.) Ayrıca bu konuda Turgay Anar, Halûk İpekten'den hareketle benzer bir görüşü savunmaktadır. Anar'a göre XIX. yüzyıla gelene kadar şairler genellikle devletin oluşturduğu mekânlarda bir araya gelmektedirler. (Bkz. Turgay Anar, **Mekândan Taşan Edebiyat-Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, s. 65.)

[50] Salâh Birsel, **Kahveler Kitabı**, Sel Yayıncılık, 7. Baskı, İstanbul 2017, s. 18.

başlarlar. Nihayetinde XIX. yüzyılda, kahvehaneler kıraathane[51] hâline gelerek işlevsel açıdan dönüşüme uğrarlar.[52]

Turgay Anar'ın da belirttiği gibi, ilk encümenlerin kuruluşundan XIX. yüzyıla kadar şairler genellikle devlet eliyle oluşturulmuş mekânlarda toplanırlar. XIX. yüzyılda yaşanan değişim ve dönüşümlerle birlikte hem mekânlar hem de mekânların müdavimleri değişmeye başlar. XIX. asırdan itibaren artık encümenler kahvehane gibi kamusal mekânlarda karşımıza çıkmaktadırlar.[53]

Kahvehaneler sadece şairlere ev sahipliği yapmaz; gazeteciler, dergi yöneticileri, redaktörler de kahvehanelerin devamlı müşterilerindendir. Öyle ki, Schivelbusch'un belirttiğine göre, XVIII. yüzyıl başlarında redaktörler, Londra'daki kahvehaneleri ofis gibi kullanmışlardır.[54] Bizde de durum çok farklı değildir. Söz gelişi Beyoğlu'nda bulunan Elit Kahvesi, Fikret Akdora'nın çıkardığı, ilk sayısı 20 Ocak 1947'de yayımlanan *Yirminci Asır* dergisinin yönetim yeri olarak kullanılmıştır.[55] Meserret Kahvesi edebiyatçılardan ziyade gazetecilerin uğrak yeridir, gazeteye verilecek haberler ve yazılar burada yazılır.[56]

---

[51] Kahvehanelerin kıraathaneye dönüşmesinin tarihi hakkında iki farklı görüş vardır: Kimi araştırmacılar kahvehanelerin Kanunî Sultan Süleyman döneminde kıraathanelere dönüştüğünü ileri sürerler. Kahvehaneler devletin gözünde fitnenin, dedikodunun ve olası bir muhalefetin merkezidirler. Kanunî buralardan neşet edebilecek olumsuzlukların önünü almak gayesiyle halkın anlayabileceği dilde kitaplar yazdırmış ve kahvehanelerde okutturma yoluyla halkı meşgul etmeyi amaçlamıştır. (Bkz. Süheyl Ünver, "Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler", **Türk Etnografya Dergisi**, Y. 1962, S. V, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963, s. 44; M. Cengiz Yıldız, "Türk Kültür Tarihinde Kahve ve Kahvehane", **Türkler**, C. 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 635.) Kimi araştırmacılara göre ise kahvehanelerin kıraathaneye dönüşmesi XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde süreli yayınların ortaya çıkması ve kahvehanelerde okuyucuların hizmetine sunulmasıyla gerçekleşmiştir. (Bkz. Cem Sökmen, **Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri**, Ötüken Neşriyat, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 68.; Deniz Gürsoy, **Tarihin Süzgecinde Mutfak Kültürümüz**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 168.) Biz de kahvehanelere "kıraathane" demek için XIX. yüzyılı beklemek gerektiğine inanıyoruz.

[52] Kemalettin Kuzucu, "Kahvehaneden Kıraathaneye Geçiş ve İlk Kıraathaneler", **Türk Kahvesi Kitabı**, Editör: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 2012, s. 161.

[53] Turgay Anar, **Mekândan Taşan Edebiyat-Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, s. 65-66.

[54] Wolfgang Schivelbusch, **Keyif Verici Maddelerin Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 61.

[55] Salâh Birsel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1983, s. 246-247.

[56] Salâh Birsel, **Kahveler Kitabı**, Sel Yayıncılık, 7. Baskı, İstanbul 2017, s. 274.

Ekrem Işın, Osmanlı döneminde "sivil mekân"lar olan "köşk ve konaklar" ile "dinî mekân"lar olan "cami ve tekkeler" arasında "içe dönük" bir yaşam kültürüne sahip halkın kahvehaneler aracılığıyla "dışa dönük" bir hayat tarzına geçiş yaptığından söz eder.[57] Tanpınar da "Romana ve Romancıya Dair Notlar I" başlıklı yazısında Türk nesrinin kısırlığından bahsederken buna etki eden temel faktörün yazarların insanı yeterince tanımayışı, "dış hayat" ile yeterince ilgilenmeyişi olduğuna ve dolayısıyla bu tavrın sebep olduğu içe dönük yaşama kültürünün Türk romanı için bir problem oluşturduğuna dikkat çeker. [58]

Batı tarzı kahvehanelerin Osmanlı hayatına girmesiyle birlikte "içe dönük" yaşama kültürü en azından belli bölgelerde değişmeye, kadınlar ve erkekler kamusal mekânlarda bir araya gelmeye başlamıştır. Bu doğrudan temasın neticelerini son dönem Osmanlı şiirinde görmek mümkündür. Çoğu araştırmacının üzerinde uzlaştığı gibi Tanzimat ve sonrasında karşımıza çıkan Türk şiirinin konusu olan sevgili artık soyut olmaktan çok somuttur. Klasik şairin boyunu serviye, kaşını kemana, kirpiklerini oka benzettiği sevgilisi Tanzimat'tan sonra kendi hüviyetiyle ve somut varlığıyla şiire girmiştir. Bu durumda kadın ve erkeklerin sosyal hayatta bir arada bulunma ve yaşama kültürünü edinmesinin etkisi olduğu söylenebilir.

Acaba kahvehanelerin ve orada oluşturulan sohbet meclislerinin son dönem Osmanlı şiiri üzerinde üslup ve içerik bağlamında da bir etkisi var mıdır? Sarafim Kıraathanesi'nin müdavimlerinden olan Namık Kemal'in[59] şiirlerini okurken hissedilen gür sesin ve hitabet endişesinin politik atmosferle ilgisi olmasının yanında siyaseti ve politik atmosferi etkileyen ve ondan etkilenen dönemin kahvehanelerinde yapılan fikir tartışmalarıyla da bir ilgisi olabilir mi? Wolfgang Schivelbusch, kahvehanelerin "edebiyat" ve "üslup"

[57] Ekrem Işın, "Kahvehaneler", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, Ana Basım AŞ, İstanbul 1994, s. 388.
[58] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2. Baskı İstanbul 1977, s. 58-60.
[59] Burçak Evren, **Eski İstanbul'da Kahvehaneler**, Milliyet Yayınları, 1996, s. 204.

üzerinde doğrudan etkisi olduğuna inanmaktadır. Ona göre, Laurence Sterne'in ve Diderot'nun edebiyatında belirleyici unsurlar olan "sohbet"in ve "diyalog"un kahvehanelerde yapılan konuşmaların ve fikir tartışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.[60] Şiirini sosyal bir faydanın emrine sunan Namık Kemal'in kahvehanelerde siyasetin nabzını tuttuğu düşünüldüğünde kahvehanelerin ve oradan filizlenen politik atmosferin şiir üzerinde belirleyici olduğunu tahmin etmek zor değildir.

1.3. Heterojen Kültür Ortamı Olarak Kahvehane

Kahvehanelerin ortaya çıkışından önce insanlar bozahanelerde, meyhanelerde, şehir hamamlarında, berber dükkânlarında ve camilerde bir araya geliyorlardı.[61] Kahvehanelerin kendisinden önceki sosyal paylaşım alanlarından farkı daha işlevsel[62] ve daha geniş bir kesim için cazibe merkezi olmasıdır. Meyhane ve bozahane gibi yerler halkın tamamına hitap etmekten uzaktır. Şehir hamamları ve berber dükkânları ise her gün uğranılan mekânlar değildirler. Kahvehaneler, saydığımız bu mekânlardan farklı olarak hem halkın her kesimine hitap eder hem de günlük hayatın rutinine kolayca dâhil olurlar.

Kahvehaneler toplumun farklı kesimlerini bir araya getirerek kendi kültür ortamını oluşturur. Hayatın günlük koşuşturmacası içinde temas hâlinde olmayan farklı kesimler kahvelerde bir araya gelirler. Bu mekânlarda zengin ile fakir, amir ile memur, şair ile nasir yan yana oturur. Sabri Akdeniz, "Kahve ve Kulüp" başlıklı yazısında

---

[60] "Kahvehanenin edebiyat üzerindeki en dolaysız etkisi, buralarda ortaya çıkan ve edebiyata yansıyan *sohbet kültürü* olsa gerek. Bir Laurence Sterne'in ve bir Diderot'nun edebiyatı sohbet ve diyalog edebiyatıdır, kahvehanedeki tartışma ve 'fikir yürütme'lerin bu edebiyata model oluşturduğu ortadadır." (Bkz. Wolfgang Schivelbusch, **Keyif Verici Maddelerin Tarihi**, çev. Zehra Aksu Yılmazer, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s. 61.)

[61] Selma Akyazıcı Özkoçak, "Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri", **Osmanlı Kahvehaneleri**, haz. Ahmet Yaşar, Kitap Yayınevi, İstanbul 2009, s. 19-21.

[62] Kahvehaneler aynı zamanda berber dükkânı olarak da hizmet sunarlar. (Bkz. Edmondo De Amicis, **İstanbul (1874)**, çev. Beynun Akyavaş, 3. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2013, s. 71.)

kahvehanelerin birleştirici rolü hakkında "Kahve herhangi bir zümre ya da sınıfın değil, yoksul, zengin, her meslekten herkesin, kısacası, bütün halkın malıdır, dolayısıyle toplayıcı, birleştirici bir nitelik taşır."[63] der.

1.4. Mahfiller Arasında Mütekabiliyet

Geçmiş yüzyıllarda klasik edebiyat mahfilleri olan padişah ve şehzade sarayları gibi mekânlarda "kudema tarzı" şiir yazan şairler ile âşık tarzı şiirler söyleyen halk ozanlarının bir araya gelmesi pek mümkün değildir. Klasik edebiyat mahfilleri klasik şairlere ev sahipliği yapmaktadır. XVIII. yüzyıla gelindiğinde ise, halk şairleri ve kendilerini klasik şairlerin karşısında konumlandıran devrin "kalem efendileri" olan Tanzimat Dönemi şairleri için ortak bir edebiyat mahfilinden bahsetmek mümkün olmasa bile, edebî bir mahfile dönüşen kahvehanelerde bu iki tarz şairin yan yana görünmeye başlandığı söylenebilir. Söz konusu olan küçük bir değişim olsa bile bu durum ancak kahvehanelerin edebiyat mahfili olarak işlev kazanmaya başlamasıyla mümkün olmuştur. "Kalem şuarası" ile saz şairlerinin devam ettikleri kahvehaneler ayrı olsa da her iki mekânın da kahvehane olması bakımından bir mütekabiliyet söz konusudur. Ancak buna rağmen mahfiller arasındaki sınır çizgisi bu dönemde bulanık olsa dahi mevcudiyetini korur.

Muallim Naci'nin mektuplarından öğrendiğimize göre, bir gün Direklerarası'nda bulunan çaycı Reşîd Efendi'nin dükkânına sazı omzunda bir saz şairi gelir. Bir köşeye geçip sazını çalmaya başlar. Beklediği ilgiyi bulamayınca: "Evlâd! Burada şâirler var imiş. Göster imtihân olalım." der. Müşterilerden birinin şaire hitaben söylediği şu sözler o dönemde de mahfiller arasındaki sınırın kendisini iyiden iyiye hissettirdiğini göstermesi

[63] Sabri Akdeniz, "Kahve ve Kulüp", **Tohum**, C. 3, S. 36, Şubat 1969, s. 13.

bakımından önemlidir: "Burada sâz şâirleri ötemezler, ötseler de dinleyen bulunmaz. Buraya gelenler hep kalem şuarâsıdır. Anladın mı kuzum! Burası tavuk bâzârı değildir."[64]

Buradan anlaşılacağı üzere, saz şairleri ve diğer şairler arasında mahfillerin kahvehane olması bakımından mekân bağlamında bir mütekabiliyet bulunmaktadır. Ancak bu mekânlar müdavimlerinin sanat anlayışlarına göre kendi içinde ayrışmışlardır. Bu ayrışmaya rağmen Muallim Naci'nin naklettiği anekdottan hareketle yeni mahfillerin en azından klasik mahfillere nazaran daha geçişken olduğu söylenilebilir. Saz şairinin diğer şairlerin bulunduğu mahfilde bulunmasının bir sakıncası yoktur. İş, sanatı ortak mekânda icra etmeye geldiğinde ise devreye zevk ayrışması girer.

1.5. Kahvehanede Muhalefet ve Muhalif Şiir

Osmanlı Devleti kahvehanelere karşı daima teyakkuzda olmuştur. Kamusal mekân olarak kahvehanelerin kamuoyu oluşturmada etkin rol oynadığı düşünüldüğünde devlet işlerinin ve işleyişinin bu mekânlarda konuşularak sarayın eleştirilmeye başlanmasının tarihi, ilk kahvehanenin açılış tarihinden çok da uzağa düşmez.[65] Bu sebeple kahvehaneler çok defa otoritenin öfkesini üzerlerine çekmişler, yasaklamalara maruz kalmışlar, defalarca kapatılmışlardır.[66]

---

[64] Muallim Naci, **Mektuplarım**, haz. Ramazan Kaplan, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998, s. 128-129.

[65] Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde kahvehanelerin siyasi progpaganda için önemli bir merkez olarak varlığını devam ettirdiğini gösteren belgelerden biri, 27 Mayıs İnkılabını Yayma ve Tanıtma Komisyonu'nun bastırdığı bir kitap olan *Köy Kahvesinde 27 Mayıs* adlı eserdir. Emin Nedret İşli'nin belirttiği üzere "bu kitapçık Türkiye'de siyasi propagandanın, Osmanlı'dan bu yana kahvehaneler eliyle şekillendirildiği, yürütüldüğü algısını açıkça ortaya koyuyor." (Bkz. Emin Nedret İşli, **Sahafnâme**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2018, s. 194.)

[66] 1583 yılında, III. Murat, kahvehaneleri, "devlet sohbeti" adı verilen siyasal eleştirilere ev sahipliği yaptığı gerekçesiyle, halk arasında saraya karşı oluşacak muhtemel bir rahatsızlığı ve potansiyel muhalefeti engellemek amacıyla kapattırmıştır. (Bkz. Erbil Göktaş, "Osmanlı Döneminde Kahvehaneler, Kıraathaneler ve Bunların İşlevleri", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 11, Erzurum 1999, s. 74.) II. Osman'ın ölümünden sonra isyancıların buluştukları yerler hâline gelen kahvehaneler IV. Murat tarafından tekrar kapatılır. (Erbil Göktaş, **agm**, s. 76.) 1826 yılına gelindiğinde, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması sırasında kahvehaneler bir kez daha kapatılacaktır. (Bkz. Deniz Gürsoy, **Tarihin Süzgecinde Mutfak Kültürümüz**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 166-167.)

Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin İstanbul'da limana yaklaşan kahve yüklü gemileri deldirerek batırdığı rivayeti[67] bugün kahve ve kahvehaneler ile ilgili pek çok kaynakta tekrar edilmektedir. Kâtip Çelebi'ye göre, Şeyhülislam kahve çekirdeklerinin yanık hâle gelene kadar kavrulmasından ve şarap gibi elden ele devredilerek topluluk hâlinde içilmesinden dolayı, dinsizlere benzemek kaygısıyla, kahvenin haram[68]olduğuna hükmetmiştir.[69] Daha sonra farklı zamanlarda tekrar tekrar yasaklanacak olan kahve ve kahvehanelerin uyandırdığı rahatsızlık temelde siyasi kaygılardan neşet etmektedir. Kontrol edilemeyen bir kamuoyunun oluşmasında işlevsel rol üstlenen kahvehaneler farklı düşüncelerin ve söylentilerin filizlenip yayılması için elverişli birer mekân konumundadırlar. "Tarihçi Michelet, Fransız İhtilali'nin fikri yapısının aydınlar tarafından Paris kahvelerinde oluşturulduğunu"[70] söylerken, kahvehanenin yeraltına çekilmek durumunda kalan sivri fikirlerin ve siyasi oluşumların fideliği olması yönüne dikkat çeker. Yeni Osmanlılar adı altında Namık Kemal ve Ziya Paşa etrafında toplanan aydınlar, "Tanzimat reformlarının aşırı Batıcılığına ve Bâbıâli'nin gaspettiği iktidarın keyfiliğine karşı tavır" alıp "suistimallere bir son vermek, imparatorluğun sorunlarına çözüm getirmek için de meşrutiyeti tavsiye" ederlerken onların gerçekleştirdiği hararetli toplantılara İstanbul'daki kahvehaneler ev sahipliği yapmıştır.[71] "Yeni Osmanlılar ve Jön

[67] Ekrem Işın, Ebussuud Efendi'nin Şeyhülislamlık makamına bu olayın gerçekleştiği söylenen tarihten iki yıl sonra getirildiğini, dolayısıyla o tarihte böyle bir fetva veremeyeceğini, sonuç olarak rivayet edilen bu hadisenin tarihsel gerçeklikle bağdaşmadığını ifade eder. (Bkz. Ekrem Işın, "Bir İçecekten Daha Fazla: Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi", **Tanede Saklı Keyif, Kahve**, Editör: Selahattin Özpalabıyıklılar, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2001, s. 28.) Ziya Şakir ise kahveye rağbet arttıktan sonra mutaassıp kesimin bu durumdan rahatsızlık duyduğunu, Şeyhülislam Ebussuud Efendi'ye kahvenin aleyhinde fetva vermesi için rica edildiğini ancak şeyhülislamın bu fetvayı vermediğini ifade etmektedir. (Bkz. Ziya Şakir, "Kahveye Dair", **Büyük Doğu**, S. 40, 2 Ağustos 1946, s. 14.)

[68] "Kâtip Çelebi böyle söylemesine rağmen, Ebussuud Efendi'nin bizzat kahvenin haram olduğuna dair fetvasına rastlanmamıştır. Ebussuud Efendi, kahvehanelerde haram olan şeylerle birlikte kahve içilmesi halinde, bunların hepsinin aleyhine fetva verilmiştir." (Bkz. Abdullah Demir, **Şeyhülislam Ebussuud Efendi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006, s. 204.)

[69] Kâtip Çelebi, **Mîzanü'l-Hakk Fi İhtiyari'l-Ahakk**, haz. Orhan Şaik Gökyay, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 1980, s. 48.

[70] Ali Şükrü Çoruk, "Kahvehaneden Kıraathaneye", **Mostar**, S. 12, Şubat 2006, s. 82.

[71] François Georgeon, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri*",* **Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler**, Editörler: Hélène DESMET-GREGOIRE, François Georgeon, Çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 73.

Türkler", Avrupa'da geçirdikleri sürgün günlerinde de imparatorluğun geleceği üzerine yaptıkları siyasi tartışmaları "cafe"lerde yürütmüşlerdir.[72]

Onca yasak ve dinî otoritelerce hor görülme karşısında kahvehaneler kendi savunma mekanizmalarını yine dinî paradigmalar üzerinden geliştirirler. Kahvenin ortaya çıkışını Şeyh Şazeli'ye bağlayan rivayetler bu bakımdan işlevseldir. Önceleri tasavvuf ve tarikat çevrelerinin "zikir esnasında kişiyi uyanık tutmak"[73] için uyarıcı madde olarak kullandığı kahve zamanla bu kullanımdan uzaklaşmış, din dışı/ladinî bir mahiyet kazanmıştır.

İlk etapta camilerin etrafında yer alan kahvehaneler zamanla camilerden ayrılarak bağımsız birer mekân hüviyetine bürünmüşlerdir.[74] Yeniçeri ocağının "temsil ettiği heterodoks kültürün bu kahvehaneler aracılığıyla şehir hayatına nüfuz ettiği"[75] düşünüldüğünde kahvehanelerin toplum ve kültür üzerindeki etkisinin boyutları daha kolay anlaşılır. Bu derece güçlü etkiye sahip olan mekânların edebiyat gibi sosyal atmosferden doğrudan etkilenen bir kurumu tesiri altına alması doğaldır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, hararetli politik tartışmalara ev sahipliği yapan kahvehaneler, dönemin şairlerini ağırlamışlardır. Kahvehanelerde yapılan fikir yürütmelerin ve tartışmaların izini "hürriyet", "adalet" ve "eşitlik" talebini dile getiren Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi şiirlerinde bulmak zor değildir.

Süreli yayınların takip edildiği, edinilen haberlerin sohbet esnasında değerlendirildiği ve dolayısıyla okuma oranın yüksek olmadığı dönemlerde bu haberlerin kulaktan kulağa yayıldığı kahvehaneler/kıraathaneler, politik bilinç oluşturmanın yanında muhalif kitlenin organizasyonunda da önemli rol oynar. Ali Şükrü Çoruk, "Başta Namık

[72] François Georgeon, **agm**, s. 66.
[73] Dilaver Düzgün, **Erzurum'da Kahvehaneler ve Âşık Kahvehanesi Geleneği**, Aktif Yayınevi, Ankara 2005, s. 36.
[74] Dilaver Düzgün, **age**, s. 36.
[75] Ekrem Işın, "Kahvehaneler", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, Ana Basım AŞ, İstanbul 1994, s. 389.

Kemal olmak üzere", Yeni Osmanlıların *Sarafim Kıraathanesi*'nde buluştuklarını, fikir tartışmalarını burada yürüttüklerini ve Avrupa'ya kaçarlarken Beyoğlu'nda bir kahveyi buluşma noktası olarak belirlediklerini ifade eder.[76] Bilinç oluşturmanın yanı sıra kamuoyunu harekete geçirmek ve örgütlenmek için de kahvehaneler oldukça elverişli bir atmosfere sahiptir. Örneğin, İttihatçılar, II. Abdülhamit'e karşı Selanik'te Kuledibi kahvelerinde örgütlenmişlerdir.[77] Halkın her kesiminden insanın zaman geçirdiği kahvehaneler gerekli durumlarda birer karargâha da dönüştürülür. Karar alma mekanizması bu mekânlarda işletilir. Bu bakımdan, "*Yeşil Gece*, *Tatarcık*, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, *Ateşten Gömlek*, *Yorgun Savaşçı*" gibi eserlerde kahvehaneler, "örgütlenme ve haberleşme" mekânları olarak yüklendikleri işlevle ön plana çıkmaktadır.[78] Kahvehaneler, örgütlü siyasi hareketlerin yanı sıra bireysel teşebbüslere de ev sahipliği yapar. *Meserret Kıraathanesi*, İttihatçı Yakup Cemil'in "hükûmet darbesi planladığı kahve" olması dolayısıyla mekânın politik atmosferini göstermesi bakımından önemlidir.[79] Tarihine bakıldığında söylenilebilir ki kahvehaneler politik bir karargâh mahiyetindedirler.

Cengiz Kırlı'nın belirttiğine göre, Sultan Abdülmecid hafiyeler aracılığıyla kahvehanelerde, sokaklarda, çarşı pazarda ve hatta evlerde halkın yaptığı sohbetlerin ve dedikoduların kaydını tutturmuştur. "Havadis jurnalleri" adını taşıyan ve padişaha sunulan belgelerin "2/3'ünü" kahvehanelerde yapılan konuşmalardan derlenenler oluşturmaktadır.[80] Orana bakıldığında kahvehaneleri bilgi edinmek ve haber almak için etkili bir araç olarak kullananların sadece halk olmadığı görülür. Padişahın sokakta olan bitenler hakkında merakını giderdiği ve kamuoyu yoklamasında faydalandığı en işlevsel

[76] Ali Şükrü Çoruk, "Kahvehaneden Kıraathaneye", **Mostar**, S. 12, Şubat 2006, s. 83.
[77] Beşir Ayvazoğlu, **Kahveniz Nasıl Olsun?**, Kapı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 197.
[78] Osman Tutal, "Kırk Yıllık Hatırın İletişim Mekanı Olarak Kahvehaneler", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 12, S. 3 s. 161.
[79] Beşir Ayvazoğlu, **Kahveniz Nasıl Olsun?**, Kapı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 217-218.
[80] Cengiz Kırlı, "Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", **Tanzimat**, İş Bankası Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2014, s. 603-606.

mekânın yine kahvehaneler olduğu söylenebilir. Bu yüzden kahvehaneler yönetimin denetimi ve gözetimi altındadırlar. [81]

Siyasi alandaki muhalefetin kahvehanelerden neşet etmesi gibi edebî alandaki muhalefet de zaman zaman kahvehanelerden doğar. Yeni kurulacak olan bir dergi fikri kimi zaman kahvehanelerde buluşan yazarlar arasındaki bir sohbet sırasında ortaya çıkar.[82] Bu bağlamda edebiyat dergilerinin birbirlerine rakip ve bazen muhalif olduğu düşünüldüğünde, edebî muhalefetin fideliğinin kahvehaneler olduğu söylenilebilir.[83]

Kahveye ve kahvehanelere ilişkin yasaklar siyasi bir önlem olmanın yanında aynı zamanda dinî endişe ve rahatsızlıkların sonucudur. Şeyhülislam Ebussuud Efendi'ye ait olduğu iddia edilen fetvada, kahvenin yasaklanmasına sebep olan hususun, şarap gibi elden ele ve toplu hâlde içilmesinin yarattığı rahatsızlık ve fasıklara benzeme kaygısı[84] olduğunu söylemiştik.

1633 yılında meydana gelen ve şehrin büyük bir bölümünün yanmasına sebep olan Cibali yangınının çıkmasına kahvehanelerde tütün içenlerin sebep olması gerekçe gösterilerek kahvehaneler kapatılırken, Kadızâde Mehmet Efendi'nin telkinleriyle dinî otorite Şeyhülislâm Ahîzâde Hüseyin Efendi, kahvenin "bid'at-ı seyyie" olduğu yönünde fetva vermiştir.[85] Verilen bu fetvada kahvehane yasağının dinî hükümlerle desteklenmesi

---

[81] Kahvehaneler yalnızca devleti değil ağa ve aşiret reisi gibi yerel otoriteleri de rahatsız eder. İlhan Tekeli, 1960'lı yıllarda yaptığı Güneydoğu Anadolu gezisinde ağa ve aşiret köylerinde kahvehanelerin bulunmadığını gözlemlediğinde şaşırdığını ifade eder. Köydeki güç sahipleri ve bu gücü korumak isteyenler kahvehane gibi kamusal alanların oluşmasına izin vermemişlerdir. (Bkz. İlhan Tekeli, "Yerel Demokrasi için Kamu Alanı Oluşturmak Gerekir", **Ada Kentliyim**, S. 10, Haziran-Ağustos 1997, s. 64.)

[82] Örneğin ilk sayısı 15 Nisan 1921'de çıkan *Dergâh* mecmuasını çıkarma fikri İkbal Kıraathanesi'nde gerçekleştirilen bir sohbet esnasında Halil Vedat tarafından ortaya atılmıştır. (Bkz. Salâh Birsel, **Kahveler Kitabı**, Sel Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2017, s. 260.)

[83] Dergilerin arasındaki rekabet ve muhalefet bağlamında Salâh Birsel'in **Kahveler Kitabı**'ndaki şu satırlar dikkate değer: "O zamanlar ortalıkta *Ümit* adında bir edebiyat dergisi daha dolaşıyordur. Bu dergiyi de Damat Ferit'in yaveri Tarık Mümtaz Göztepe çıkarıyordur. O zamanın birtakım genç yazarları da orada yazıyorlardır. *Hecenin Beş Şairi* diye bilinenler de aralarındadır. Bunlar hep İstanbulcudur. *Dergah*'çılar ise Anadolucudur. Bir başka deyişle *Ümit* dergisine karşıdırlar." (Bkz. Salâh Birsel, **Kahveler Kitabı**, Sel Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2017, s. 260.)

[84] Kâtip Çelebi, **Mîzanü'l-Hakk Fi İhtiyari'l-Ahakk**, haz. Orhan Şaik Gökyay, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 1980, s. 48.

[85] İdris Bostan, "Kahve", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s. 204.

dikkat çekicidir. Peçevî, kahvehaneleri anlatırken bu mekânların rağbet bulması neticesinde artık mescitlere kimsenin uğramadığını, bu durumdan rahatsızlık duyan din adamlarının kahvehanelere karşı refleks geliştirdiğini ve vaizlerin kahvehanelerin yasaklanması için çaba gösterdiğini ifade eder.[86] Din adamlarının kahvehanelere karşı geliştirdikleri olumsuz tutum ilk kahvehanenin açılmasından itibaren başlamıştır denilebilir.[87]

Kahvehaneler halk nezdinde bulduğu itibarı devlet nazarında hiçbir zaman elde edemezler. Devlet ve siviller arasında kahvehanelere bakışın farkını en iyi isimlendirmede yaşanan zıtlıklar yansıtır. Şairler, kahvehaneleri seçkin kimselerin ve irfan sahiplerinin toplanma mekânları olmasından ilhamla "bâis-i cem'-i ârifân", Osmanlı tarihçileri yine aynı sebeple "mekteb-i irfân" ve "mecma-ı irfân" olarak isimlendirirken, aynı mekânlar devlet nazarında "fâsıklar mecmaı" olarak görülmüştür.[88]

Kahvehanedeki muhalif ortamın ve atmosferin oluşumuna sebep olan önemli bir husus bu mekânların her dinden, dilden ve milletten insana açık oluşudur. Homojen şekilde bölümlenmiş mahallelerden ve mekânlardan heterojen kültür ortamına sahip kahvehanelere geçişle birlikte farklı düşüncelere sahip kimselerin bir araya gelerek etkileşimde bulunacağı atmosfer tesis edilmiş olur. Reşat Nuri Güntekin "Kahveler" isimli yazısında kahvehanelerde sınıf farkı gözetilmeden her kesimden insanın bir araya gelerek sohbet edebildiğinin altını çizmektedir.[89]

---

[86] Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi I**, haz. Bekir Sıtkı Baykal, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1992, s. 258.

[87] Bu genellemeden bütün din adamlarının kahve ve kahvehanelere karşı olumsuz bir tutum sergiledikleri anlaşılmamalıdır. Bahsedilenlerin aksine Şeyhülislam Bostanzade Mehmet Efendi gibi kahvenin faydalarına inanan ve içilmesinde dinen bir sakınca görmeyen dinî otoriteler de vardır. (Bkz. Namık Açıkgöz, **Kahvenâme**, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 33-36.)

[88] İdris Bostan, "Kahve", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İstanbul 2001, s. 205.

[89] Reşat Nuri Güntekin, "Kahveler", **Ehlikeyfin Kitabı**, haz. Fatih Tığlı, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2004, s. 167-168.

"Habermas'ın tasarımına göre, kahvehaneler önce yazınsal eleştirilerin ve zaman içinde de politik karşı çıkışların üretildiği mekânlara dönüşürler ve buna paralel olarak da 'politik kamusal alan'ın 18. yüzyıl koşulları içinde ortaya çıkışında önemli roller üstlenirler."[90] Osmanlı Devleti özelinde düşünüldüğünde bu süreç tersinden işler. Kahvehaneler önce politik muhalefeti üretirler, daha sonra bu mekânların edebiyat mahfili ve kıraathaneye dönüşmesiyle birlikte kahvehanelerde yazınsal muhalefet üretilmeye başlanır.

Yeniçeri kahvehaneleri de politik anlamda muhalefetin üretildiği etkili merkezlerdir. Ekrem Işın'ın verdiği bilgilere göre "muhalefet" bir "yeniçeri kahvehanesi" geleneği halini almıştır:

"'Devlet sohbeti' adı verilen siyasi tartışmalar, bu merkezlerin temsil ettiği muhalif kültürün ayrılmaz bir parçası olmuş, her türlü yolsuzluk dedikodusu ve kötü icraatın yol açtığı toplumsal öfke, önce buralarda dile getirilmiş ve kimi zaman da saraya karşı ayaklanmaların tohumları bu kahvehanelerde atılmıştır."[91]

Özdemir İnce, XX. yüzyıl şiirinin temel niteliklerinden birinin "muhalefet" olduğunu belirtir.[92] Abidin Dino da "Taznimat'tan önce tekkeye, saraya, beylere kapılanmış şair, Tanzimat ertesi, saraya karşı koyabilmek için muhalif prenslere, paşalara, azınlık sarrafına sırtını dayanmıştı."[93] diyerek yeni şairlerin muhalif kimlikerine vurgu yapmaktadır. Kahvehane ve muhalefet hakkında söylenenler dikkate alındığında yeni şiirin muhalif kimliğinde kahvehanelerin payı olduğu söylenebilir.

---

[90] Selma Akyazıcı Özkoçak, "Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri", **Osmanlı Kahvehaneleri**, Hzl. Ahmet Yaşar, Kitap Yayınevi, İstanbul 2009, s. 17.
[91] Ekrem Işın, "Kahvehaneler", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, Ana Basım AŞ, İstanbul 1994, s. 390.
[92] Özdemir İnce, **Tabula Rasa**, Can Yayınları, İstanbul 1992, s. 51.
[93] Abidin Dino, **Toplu Yazılar 1938-1994**, haz. Turgut Çeviker, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 218.

1.6. Kahvehanelerin Değişimi ve Dönüşümü

Kahvehanelerin edebiyat mahfili hâline gelmesi için XIX. yüzyılı beklemek gerekeceğini söylemiştik. Bu yüzyıl siyasal alanda gerçekleşen Tanzimat ve Islahat gibi değişim ve dönüşümlerin yanı sıra devlet görevinde bulunan memur ve bürokratların değişimlerine de tanık olmuştur.

Memurların ve okuryazarların gittiği kahvehaneler, müşterilerin okuması için gazete ve dergi bulundurması[94] bakımından diğer kahvehanelerden ayrılır. Araştırmacıların çoğunun ilk kıraathane olarak kabul ettiği *Sarafim Kıraatanesi* bu tarz bir mekândır. Beyazıt'ta bulunan ve "Uzun Kahve, Okçularbaşı Kıraathanesi, Kıraathane-i Osmânî adlarıyla da anılan" bu kıraathanede "*Cerîde-i Havâdis*, *Takvim-i Vekâyi*, *Tercümân-ı Ahvâl*, *Rûz-nâme, Tasvîr-i Efkâr*, *Mecmûa-i Fünûn*, *Mir'ât*" gibi gazete ve mecmualar okuyuculara sunulmuştur.[95]

François Georgeon, XIX. yüzyıl kahvehanelerini XVIII. yüzyıldakilerden ayırırken dikkat çekici bir noktaya temas eder. XIX. asrın sonuna gelindiğinde kahvehaneler değiştiği gibi kahvehanelerin müşterileri de değişmiştir. Eski kahvehanelerin "hayal kuran", boş zaman öldüren müşterileri zamanla yerini "münzevi", "muhalif", kendisi ve etrafı hakkında düşünen kimselere bırakmıştır. Georgeon, kahvehanelerde yaşanan bu değişimi şu sözlerle dile getirir:

"Klasik dönemin tasvir ve gravürlerinde, kahvehanelerde sohbet eden ya da hayallere dalmış adamlar görürüz. 19. yüzyıl sonunda, en azından bazı kahvehanelerde, ortaya yeni bir müşteri türü çıktı: Kahvehanede inzivaya çekilen müşteri. Örneğin, bir kahvehanenin tek ayaklı masasının önünde, ilham bekleyen yazar, çevresine ihtiyatlı

[94] Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960, s. 66.
[95] Belkıs Altuniş Gürsoy, "XIX ve XX. Yüzyıllarda İstanbul Kahvehaneleri", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Y. 12, C. II, S. 47-48, Kasım 2010-Nisan 2011, s. 152.

bakışlarla bakarak bir masanın köşesinde hicivler ve yergiler çiziktiren militan, siyasi muhalif; işte, 18. yüzyılın İstanbul'unda hayal edilemeyecek bir sahne. 1860'lı yıllardan itibaren bu kahvehane 'müdavimi' ortaya çıkmaya başladı."[96]

1860 yılı edebiyat için olduğu kadar kahvehaneler için de önemlidir. Araştırmacıların klasik edebiyattan farklılaşmayı başlattığı ve adına Tanzimat denilen bu dönemde şiirdeki değişimlerin yanında yeni mahfiller olan kahvehaneler ve onların müşterileri de değişmeye başlamıştır. Edebiyat ve kahvehaneler arasında eşzamanlı denilebilecek bu dönüşüm bize değişimin sosyal temelleri hakkında ipucu verir.

Şiirde serbestleşme, klasik şiirin katı kurallarına karşı bireyselleşme yoluyla bir başkaldırıdır. Kişisel tercihlerle klasik şiirden her sapma bireyselliğin yükselişi olarak değerlendirilebilir. Kişiliğini ve şiirini kalabalığın içinde eritmek istemeyen şair alışıldık olmayan ürünler ortaya koyarak farklılığını ilan eder. Bu noktada "Kahvehaneler, münzevilere sığınak sunarak bireyciliğin yükselişine kendilerince katkıda bulunmuşlardır."[97]

Tanzimat'la birlikte özgürleşen sadece şiir değildir. Refik Ahmet Sevengil'in de belirttiği gibi "Önceleri zaman zaman yasaklanan, zaman zaman açılmalarına göz yumulan meyhaneler, benzer, yiyip içme ve eğlence yerleri Tanzimat'tan sonra büyük bir özgürlük kazanmıştır."[98] Dolayısıyla Tanzimat sonrasında topumsal hayatın her alanının görece özgürleştiği söylenebilir.

---

[96] François Georgeon, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri*",* **Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler**, Editörler: Hélène Desmet-Gregoire, François Georgeon, Çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 79.
[97] François Georgeon, **agm**, s. 79.
[98] Refik Ahmet Sevengil, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu?**, haz. Sami Önal, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 1998, s. 144.

1.6.1. Tefrişattaki Değişim

Kahvehaneler, fonksiyon açısından değişime uğradığı gibi iç dizayn, dekorasyon ve mimari açıdan da zamanla klasik örneklerinden farklılaşmışlardır. Bu değişikliklere kısa bir göz atmak değişimin yönünü ve sonuçlarını değerlendirmek açısından yararlı olacaktır.

Klasik kahveler birbirine benzer şekilde tasarlanmıştır. "Tipik bir mahalle kahvesi, tek katlı ahşap bir yapıdır. Cami, mezarlık, çeşme ve dükkânların kuşattığı ağaçlıklı bir meydanda, sokaktan gelip geçenlerin rahatça izleyebileceği bir noktayı işgâl eden bu mekan, adına 'Orta' ya da 'Meydan' denilen bir oturma alanına sahiptir."[99] Kimi kahvehanelere de ayakkabılar çıkarılarak girilmektedir.[100]

Kahvehanelerin duvarlarını yer yer resimler süslemektedir. Bu resimler, kahvehanenin niteliğine, kahvehaneye devam eden müşterilerin sosyal konumlarına, kahvehanenin konumuna ve dönemin politik atmosferine göre değişiklik gösterir. Örneğin Malik Aksel'in belirttiğine göre, müşterilerinin çoğunluğunu Anadolu'dan gelmiş olan kimselerin oluşturduğu âşık ve esnaf kahvehanelerinin duvarlarını Hz. Ali'nin resimleri süslerken, Kumkapı, Yenikapı, Unkapanı, Samatya gibi semtlerde bulunan sahil kahvehanelerinin duvarlarını, vapur ve fırkateyn resimleri süslemektedir.[101]

Meşrutiyet'in ilanı gibi siyasi olayların yansımalarını da kahvehane duvarlarına asılan resimler üzerinden takip etmek mümkündür. Malik Aksel'in aktardığına göre, 1908 inkılâbı sonrası Sultan Abdülhamit kahvehane duvarlarına asılan karikatürleriyle

[99] Ekrem Işın, "Bir İçecekten Daha Fazla: Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi", **Tanede Saklı Keyif, Kahve**, Editör: Selahattin Özpalabıyıklılar, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2001, s. 35.
[100] Abdulkadir Emeksiz, "İstanbul Kahvehaneleri", **Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul**, C. II, haz. Filiz Özdem, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 125.
[101] Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960, s. 67.

aşağılanmıştır.[102] Memurların gittiği kıraathanelerin duvarlarında Meşrutiyet'e dair resimler bulunmaktadır. Bu resimler arasında Enver Paşa'nın ve Namık Kemal'in resimleri dikkati çekmektedir:

"Memurların gittikleri kıraathanelerde ise hazeran gazeteliklerde gazeteler okunduğu gibi çepeçevre duvarlarda Meşrutiyete ait resimler bulunur, bunlar içinde sık sık tekrarlanan «timsal-i hürriyet» «mader-i hürriyet» ki kahraman-ı hürriyet Enver'ler, Niyazi'ler, bunu istibdat zincirinden kurtarıyorlardı. Keçe külâhlı, omuzları fişek dolu Hareket ordusu neferleri, saçı sakalı birbirine karışmış Namık Kemal de bu arada hiç unutulmazdı."[103]

XIX. asırda değişim ve dönüşüm açısından önemli kımıldanışlar göze çarpmaktadır. Devlet değişirken tebaa ve alışkanlıkları da değişmektedir. Tebaaya ev sahipliği yapan kahvehanelerde yaşanan değişimin yönü, devletin kurumlarında yaşanan değişiklikler gibi Batı'dan mülhemdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*'de Tanzimat sonrasında kahvehanelerde yaşanan değişimin yönünü şöyle anlatmaktadır:

"Tanzimat'tan sonra insanla beraber kahve zevki de değişti. Viyana ve Paris usulü, duvarları aynalarla süslü, sandalye ve masalı kahveler açıldı ve bugün o kadar zevkle dinlediğimiz 'Kâtibim' türküsünde kolalı gömleği ve setresiyle alay edilen İstanbul beyleri bu kahvelerde toplanmaya başladılar."[104]

Devletin yüzünü Batı'ya döndüğü bu dönemde kurumların yanı sıra kamusal mekânlar olan kahvehaneler de Batılı örnekleri olan kafelere öykünmeye başlarlar. Klasik oturma düzeni olan sedirli mekânların yanında Avrupa stili tefriş edilmiş kahvehanelere rastlanmaya bu dönemde başlanır. Örneğin, Tepebaşı'nda bulunan Kanuniesasi

[102] "1908 inkılâbından sonra yine ilk defa olarak Padişah karikatürleri kahvelerde görülmeye başladı ki Sultan Hamit bu resimlede kötüleniyor, küçük düşürülüyordu." (Bkz. Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960, s. 67.)
[103] Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960, s. 66.
[104] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, 27. Baskı, İstanbul 2010, s. 167.

Kıraathanesi, "19. Yüzyıl Paris Cafe'lerine özenerek yapılmış, 1893'te Cafe de la Paix adıyla faaliyet göstermişti[r]."[105] Kahvehanelerde sadece mimari ve dekorasyon değil boş zaman eğlencesi olarak halkın rağbet ettiği oyunlar da şekil değiştirir. Klasik kahvehanelerde oynanan satranç, tavla gibi oyunlardan farklı olarak Kanuniesasi Kıraathanesi bilardoyu müşterilerine bir eğlence aracı olarak sunar.[106]

Georgeon, XIX. yüzyılda kahvehanelerde dekorasyon ve mimari tasarım bağlamında yaşanan değişimi şu satırlarla ifade eder:

"19. yüzyıl boyunca kahvehanelerin 'görünümü', planı, iç düzenlemesi, dekoru hissedilir biçimde değişikliğe uğradı. Yeni kahvehanelerin ortasında, artık havuz bulunmuyordu; onun yerine genellikle müzisyenler için seki konuyordu. Tanzimat döneminden itibaren iç döşeme de değişti. Önce masalar ortaya çıktı, ardından tek ayaklı yuvarlak masalar görüldü. Kahvehanenin içini çevreleyen ve müşterilerin üzerinde bağdaş kurup oturdukları geleneksel kerevetler yerine, üzerine 'alafranga' oturulan ve kahvehane içinde oradan oraya taşınabilen, hatta dışarıya, sokağa konabilen tabure ve sandalyeler kullanılmaya başlandı."[107]

Görüldüğü gibi kahvehanelerde artık duvarlar boyunca yerleştirilmiş divanlarda karşılıklı oturma düzeni yerini daha küçük gruplara ev sahipliği yapan ve birbirinden kopuk adacıklar şeklinde mekân içine dağıtılan masa ve sandalyelere bırakmıştır.

Yine Georgeon'un belirttiğine göre, çoğunluğu "Pera" ve "Galata"da bulunan Avrupa tarzı yeni "cafe"ler sadece tasarım ve dekorasyon açısından değil müşteri kitlesi ve sunulan ürünlerle de klasik kahvehanelerden ayrılmaktadır. Klasik kahvehanelerde

[105] Burçak Evren**, Eski İstanbul'da Kahvehaneler**, Milliyet Yayınları, 1996, s. 210.
[106] Burçak Evren, **age**, s. 210.
[107] François Georgeon, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri*",* **Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler**, Editörler: Hélène Desmet-Gregoire, François Georgeon, Çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 61.

kahve ve çay servisi erkekler tarafından yapılırken Avrupa tarzı yeni kafeler servis elemanı olarak kadınları çalıştırmaktadır.[108]

Kahvehanelerden "cafe"lere geçişle birlikte bu mekânlara uğrayan müşterilerin profili de değişmeye başlamıştır. Önceleri erkeklere ait bir buluşma alanı olan kahvehanelerin aksine cafeler hem kadınlara hem erkeklere hizmet sunarlar. Bu durumu "sanayi toplumuna geçiş ve modernleşme hareketleri" ile ilişkilendiren Esra Bilge, kahvehanelerin "cafe"lere dönüşmesi ile birlikte "eril yapı"nın yavaş yavaş çözülmeye başladığından söz etmektedir.[109] Taznimat ve Meşrutiyet şiirini ana hatlarıyla kabaca ele aldığımızda benzer bir çözülmeden bahsedilebilir. Tanzimat şiirinin talepkâr, protest, eril ve gür sesi Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti Dönemi'ne gelindiğinde kısılarak yerini ince duyarlılıklara ve aşk acılarına yönelen şiirlere bırakmıştır.[110]

Besim F. Dellaloğlu, kahvehaneden kafelere geçiş sürecinde bireyselliğin yükselişini "kentli kafe" ile "köy kahvesi" ve bu mekânların müdavimleri arasında yaptığı bir mukayese ile göz önüne sermektedir. Dellaloğlu'nun "köy kahvesi" için söylediklerini genel anlamda kahvehaneler için yapılmış bir tespit olarak düşündüğümüzde sürecin mahiyeti daha net anlaşılacaktır:

"Kentli Kafe ile köylü Kahve arasında ne fark vardır? Yazım ve telaffuz farkı. Doğru. Ya bundan başka. Neskafe ve Türk kahvesi. Eh hiç fena değil. Daha da başka. Köy Kahvesinde herkes birbirini tanır. Yan masadakine ismiyle hitap eder kişi. Köy Kahvesindekiler bir aradadırlar. Kent Kafesinde ise herkes bir başınadır. Kafede kişi kalabalık içinde yalnızdır. Kafenin kalabalığı bir bütünlük oluşturmaz."[111]

---

[108] François Georgeon, **agm**, s. 65.
[109] Esra Bilge, **Evliya Çelebi'den Hareketle Kahvehanelerden Cafelere Dönüşüm**, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010, s. 86.
[110] Burada kurulan ilişki *zamansal* bir ilişkidir. Yoksa şiirdeki eril dil ve atmosferin çözülüşünü kahvehane ve kafe gibi mekânlarda bir araya gelen eril kalabalığının çözülüşüyle doğrudan ilişkilendirmek mümkün değildir.
[111] Besim F. Dellaloğlu, **Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında**, Heretik Yayınları, Ankara 2017, s. 46.

Doğaldır ki Batılı unsurlarla bezeli ve Batılı anlayışa uygun olarak müşteri ağırlayan bu yeni mekânların konukları Batı ile dolaylı bile olsa temas hâlinde olmak isteyen kimselerden oluşmaktadır. Eski tarz kahvehanelerin ve nevzuhur kafelerin müdavimleri arasındaki fark bize bir bakıma bu mekânlara giden kimseler arasındaki dünya görüşü ve hayat anlayışı arasındaki farkı vermektedir. Bu açıdan, Ahmet Mithat Efendi'nin *Bekârlık Sultanlık mı Dedin?* hikâyesinde alafranga tip olan Süruri Efendi'ye söylettiği şu cümleler "eski" ve "yeni" kahveler arasında bir kıyaslama yapması bakımından önemlidir:

"Efendim hayat diye buna derler. Meselâ yemekten sonra bir kahve içeceksiniz. Şimdi gidip de tütün dumanından ocak bacası hâlini bulmuş kahve ocağı yanında yanan bir kör kandil ile tavana asılmış bulunan pis, murdar bir lambanın tenvirinden aciz bulunmuş olduğu o bizim eski kahvehanelerde enfiyeli herifin elinden kahve alarak ve afyon tiryakilerinin öksürüklerini dinleyerek içmekte ne zevk olabilir? Bak işte bu da bir kahvehane! Şu tarafta on tane peri-peyker Alman kızları çalgı çalıyorlar. Birkaç tane afet-i cihan Fransız işvebazları şarkı çağırıyorlar. Koca salon kırk elli gaz ile tenvir edilmiş. Hizmetçi diye çağırdığın zat herkesin nazar-ı rağbetini kazanabilecek bir mahbubedir. Ne de şeker handelerle gelir! Emre intizar eder! Bir kahve istedin mi şekeri başka kahvesi başka. Fincanı tabağı temiz, güzel bir tepsiye yerleştirilmiş! Bir şişe suyu, bir su kadehi beraber. Hâsılı her ciheti iştihayı tahrik edecek surette gelir. Vereceğim topu altmış para!"[112]

Sonuç olarak kahvehaneler Batılı tarzda tefriş edilir ve yerlerini yavaş yavaş Batı tipi kafelere bırakırken bu mekânların yeni müdavimleri olan şairler de şiirlerini Batılı tarzda yazmaya başlamışlardır. Dekorasyondan onun muhatabı olan insana ve insandan

[112] Ahmet Mithat Efendi, **Letaif-i Rivayat**, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001, s. 274.

onun eseri olan şiire sirayet eden Batılı etkiyi kahvehaneler üzerinden değerlendirmek bu bakımdan ilgi çekicidir.

1.7. Mahfiller Semt Değiştiriyor

Tanzimat sonrasında edebiyat mahfillerinin yavaş yavaş Pera'daki kafelere, lokantalara, restoranlara, pastanelere, meyhanelere ve birahanelere taşındığı görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Bekârlık Sultanlık mı Dedin?* hikâyesinde anlattığı gibi iyi aydınlatılmış, temizliğe dikkat eden, içecek servisleri güzel kadınlar tarafından yapılan kafeler edebiyatçılar için zamanla klasik kahvehanelerin alternatifi olan buluşma mekânları hâline gelecektir. Beyoğlu'nda kafelerin yanı sıra Lebon, Nisuaz, Petrograd ve Baylan gibi pastaneler de yazarların, şairlerin ve sanatçıların uğrak mekânlarıdır.[113]

Tanzimat sonrasında sadece kafeler ve pastaneler değil; edebiyat mahfili olarak karşımıza çıkan oteller, barlar ve meyhanelerin de Beyoğlu taraflarında kümelenmiş olması dikkat çekicidir. Batılılaşma ile birlikte artık yeni gözde Beyoğlu'dur. Beyoğlu Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Batı'nın küçük bir temsili olma konumunu muhafaza eder. Avrupa havası almak isteyen Beyoğlu'nu, İstiklal Caddesi'ni, burada bulunan kahvehaneleri, pastaneleri, barları ve meyhaneleri ziyaret eder. Batı'yı takip ve taklit eden sadece şair ve şiir değildir; İstanbul da kendi içinde Batılı mekânlar ve muhitler üretir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi: "Beyoğlu, Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa'dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir nümunesini verir. Her modasıyla büyük Avrupa merkezlerine, bilhassa Paris'e tâbidir.

[113] Turgay Anar, **Mekândan Taşan Edebiyat-Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, s. 285-316.

Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatte onu takip eder, eğlencede onun artıklarıyla geçinir."[114]

Abdülhak Hamit Tarhan, Şinasi'nin sık sık Taksim'de bulunan "Flam" isminde bir kahvehanede oturduğundan, kendisinin de Şinasi ile o kahvehanede tanıştığından bahsetmektedir: "-Evet; şurada Taksim'de 'Flam' isminde bir kahve bulunuyordu. Rahmetli Şinasi sık sık oraya çıkardı. Kahvenin orta yerinde, çalgıcılara mahsus, tümsekçe bir yer vardı. İşte Şinasi, o tümsekçe yerin dibinde, kendi kendine otururdu. Bastonunu hafif hafif dudaklarına dokundurur, hasretini çektiği Avrupa âlemine dair düşüncelere dalmış gibi öylece dalgın dururdu. Bir akşam o kahvede görüşmüştük."[115]

Sabahattin Kudret Aksal, "Beyoğlu" başlıklı yazısında burada bulunan mekânların edebiyat mahfili olarak önemine ve dönemin sanatçıları için Beyoğlu'nun cazibe merkezi hâline geldiğine şu satırlarla değinir:

"Öyle sanıyorum ki, Birinci Dünya Savaşı'yla İkinci Dünya savaşı arasındaki sanatçı kuşaklarını Beyoğlu'na çeken de Batılılaşma özlemidir. O dönemde yapılarının genel görünümüyle olsun, sabahlara dek açık pastahaneleriyle olsun, sinemaları, tiyatroları, gazinodaki küçük kadın orkestralarıyla olsun, o cadde iki dünya savaşı arasındaki insanlara Batı'nın bir simgesi olarak göründü, art arda sanatçı kuşakları orada, kentin başka kesitlerinde bulamadıkları bir özgürlüğü topluca yaşamak olanağını buldular. O dönemin Batı özlemi içinde olan aydın kişisi Taksim'den Tünel'e dek uzayan caddeyi özleminin ekseni saydı. Denilebilir ki bu, kolayca, bir tramvay parasına Avrupa'da yaşamanın bir çaresiydi."[116]

---

[114] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 156.
[115] Ruşen Eşref Ünaydın, **Diyorlar Ki**, haz. Şemseddin Kutlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1985, s. 9-10.
[116] Sabahattin Kudret Aksal, **Denemeler, Konuşmalar Geçmişle Gelecek ve Başka Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 75.

Cahit Tanyol'un 1962 yılında *Yeditepe* dergisinin 66. sayısında yayımlanan "Şair ve Şiir Üstüne" başlıklı yazısında II. Dünya Savaşı sırasında Beyoğlu'ndaki sanat ve edebiyat hayatına dair benzer gözlemlere rastlanır:

"Akşamları, Beyoğlu'nda, Nisuvaz Pastahanesinde toplanır şiir ve edebiyat tartışmaları yapardık. Şairler şiirlerini okurdu; hikâyecilerin hikâyelerini, yayımlanmadan önce, orada dinlerdik. Birkaç kuşak bir arada idi, aynı sanat sevgisi onları bir yaşta ve bir başta birleştirmişti. Rahmetli Şekip Tunç gibi sanatçı düşünürlerden tutunuz da Celâlettin Ezine'ye kadar birçok sanatçılar, Sait Faik, Sabahattin Ali, Abidin Dino, Arif Dino, H. İ. Dinamo, Asâf Halet Çelebi, Cavit Yamaç, Sabahattin Kudret, Celâl Sılay, daha şimdi aklıma gelmiyen birçokları, akşamları Nisuvaz'da toplanırdık."[117]

Batılılaşan bireyin ve Batılılaşan şiirin mekânı artık çoğunlukla Beyoğlu'dur. Edebiyata hevesli, dergilere yazı ve şiir gönderen şair ve yazar adayları Beyoğlu'na çıkarak kendilerini edebiyat kamuoyuna tanıtmak, hayran oldukları şair ve yazarlarla tanışmak istemektedirler. Örneğin Fethi Naci, genç bir üniversite öğrencisiyken Edip Cansever'i ilk defa Asmalı Mescit'te *Elit Kıraathanesi*'nde gördüğünden söz eder.[118]

Sabahattin Kudret Aksal, "Sanki sanatçı olmak için Beyoğlu'na gelmek, o kahvelerdeki küçük kalabalıklara sanatçı kişiliğini onaylatmak gerekiyordu. Bu türden bir onay almanın mutluluğuna erenler o çevrede uzun yıllar kalıyorlar, alamayanlarsa birkaç kez göründükten sonra yitiyorlar ya da gelmelerini seyrekleştiriyorlardı."[119] sözleriyle Cumhuriyet sonrasında sanat camiasının merkezinin artık Beyoğlu olduğunun altını çizmektedir. Aksal'ın sözlerine bakılırsa edebiyatın bir anlamda kontrol mekanizması olan edebiyat mahfillerinin Beyoğlu'nda olması orayı edebiyat kamusu için bir cazibe merkezi hâline getirmiştir. Burada bulunan mahfillerde edebiyat ve sanat

[117] Cahit Tanyol, "Şair ve Şiir Üstüne", **Yeditepe**, S. 66, 1-15 Temmuz 1962, s. 14.
[118] Ülkü Uluırmak, **Edip'in Lastik Topu**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2017, s. 21.
[119] Sabahattin Kudret Aksal, **Denemeler, Konuşmalar Geçmişle Gelecek ve Başka Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 73-74.

sohbetleri yapılmanın yanı sıra yeni edebî ürünler de zevk terazisine çıkarılmaktadır. Yeni edebiyat mahfillerinde eserin değeri ve niteliği artık padişah ya da muktedirler gibi tekil otorite tarafından değil yazar ve şair gibi eşitler arasında tayin edilmektedir. Böylece eser üzerinde belirleyici olan artık otoritenin zevki değil edebiyat kamusunun beğenisi ve beklentisidir. *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* isimli çalışmasında Ali Şükrü Çoruk da Beyoğlu'nun XIX. yüzyılın ortalarından itibaren, Batılılaşma hareketleriyle birlikte "ön plana" çıktığını, bu zamandan sonra Beyoğlu'nda bulunmanın bir "ayrıcalık" hâline geldiğini vurgulamaktadır.[120]

Kahvehaneler sadece yazarların ve şairlerin buluştuğu, edebiyat sohbetlerinin yapıldığı mekânlar olarak değil, edebiyatın icra edildiği mekânlar olarak da önemlidir. Cemal Süreya, "Günde en az üç kahveye" girip çıktığını, şiirlerinin çoğunu "kahvehanelerde" yazdığını söyler.[121] Sezai Karakoç, "Batı Korosu" başlıklı yazısında, *Hızırla Kırk Saat* şiirini, "1967 yılı mayıs ve haziran aylarında, Yenikapı'da, deniz kenarında, kayalıklar arasındaki bir kır kahvehanesinde" [122] yazdığından bahseder. Salâh Birsel'in deyişiyle Behçet Necatigil "şiirlerini geceleri sokaklarda ya da kıyıda köşede kalmış kahvelerde"[123] yazmıştır. Şairler ve yazarlar da birbirleriyle kahvehanelerde tanışırlar. Oktay Rıfat, Sait Faik'in ölümünün ardından yazdığı, *Yeditepe'*de yayımlanan "Sait Faik İçin" başlıklı yazısında, zamanında onunla bir kahvehanede tanıştığını ifade eder.[124] Salâh Birsel ile Edip Cansever "Elit" kahvehanesinde tanışmış ve orada dost

[120] "Beyoğlu, XIX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar pek fazla dikkati çekmez. Bu yüzyıldan itibaren Batılılaşma hareketlerinin başlaması ve süratlenmesi birdenbire Beyoğlu'nu ön plâna çıkarır. Batılı hayatın İstanbul'daki merkezi olan Beyoğlu, giderek bir zihniyet halini alır. Beyoğlu'nda oturmak, Beyoğlu'nda gezmek bir ayrıcalık durumuna gelir." (Bkz. Ali Şükrü Çoruk, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, Kitabevi, İstanbul 1995, s. 353-354.)

[121] Cemal Süreya, **"Güvercin Curnatası" Konuşamalar, Soruşturma Yanıtları**, haz. Nursel Duruel, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 256.

[122] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları III**, Diriliş Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2015, s. 22.

[123] Salâh Birsel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1983, s. 236.

[124] Oktay Rıfat, **Şiir Konuşması**, Adam Yayınları, İstanbul 1992, s. 98.

olmuşlardır.[125] Ayrıca "Sait Faik, Fahir Onger, Behçet Necatigil, Naim Tirali, Alp Kuran, Oktay Akbal, Fethi Karakaş, Salâh Birsel, Kenan Harun, Orhon Murat Arıburnu" gibi isimler de Elit'in müdavimleri arasındadır.[126]

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin önemli kırılma noktalarından biri olan Garip şiirinin teorisi hakkında ilk konuşmalar da kahvehanelerde yapılmıştır. Oktay Rıfat, Garip hareketinin ilk kımıldanışlarının olduğu günlerde, Melih Cevdet'le "İleri şiir nasıl olur? Nasıl olmalıdır?" diye düşünürlerken onlara ev sahipliği yapan yerin bir kahvehane olduğu bilgisini verir.[127]

Yeni Türk şiirinin yapıcı unsurlarından birinin eleştiri olduğunu dikkate alacak olursak, kamusal mekân olarak kahvehanelerin bu anlamda değiştirici ve dönüştürücü etkisi olduğunu kabul etmek gerekir. Heterojen kültür ortamına sahip bu mekânlar eleştiri üretmişlerdir. Yeni mahfiller, kapalı mekân olan ve kısıtlı bir sınıfın erişimine açık klasik mahfillerden yani saraylardan farklı olarak demokratik bir atmosfere sahiptir. Hâliyle burada üretilen eleştirinin klasik mahfillere nazaran görece bir demokrasi kültürüne sahip olduğu söylenebilir.

Katılımın serbest ve açık olduğu kahvehane gibi kamusal mekânlarda edebiyat sohbetleri ve şairleri tarafından okunan şiirler kahvehane müdavimlerinin de ilgisini çektiğini tahmin etmek güç değildir. Şair ve yazarlar arasında gerçekleşen sohbetler zaman zaman etraftaki masalardan kendisine dinleyiciler bulmuştur. Beyoğlu'ndan Beyazıt'a uzanıp *Küllük*'te yapılan şiir okuma gösterilerine göz atmak bu konuda fikir verecektir.

[125] Salâh Birsel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1983, s. 259-260.
[126] Salâh Birsel, **age**, s. 242.
[127] Oktay Rıfat, **Şiir Konuşması**, Adam Yayınları, İstanbul 1992, s. 79.

Nevzad Sudi, *Küllük Anıları*'nda zaman zaman Küllük'te şiir okuma gösterileri düzenlendiğini aktarmaktadır. Örneğin, Asaf Hâlet'in kahvehane masasının üstüne çıkarak abartılı jestlerle Küllük'te şiir okuduğu zamanlar kahvehanede bulunan müşterilerin bu duruma kayıtsız kalamayarak şiir okunan yere doğru sandalyelerini taşıdıkları şu cümlelerle anlatılmaktadır:

"Şiir okuması istendiği vakit Asaf Hâlet Çelebi, kahvenin mermer masalarından birinin üzerine çıkar, abartmalı el kol devinimleriyle, yaptığı işi önemseyerek, ağırbaşlılıkla okurdu. (…) Şiir bitince de tümümüz alkış tutardık. Kahvenin başka yerinde oturanlar, bu alkış sesine kulak kabartır, çoğu da sandalyelerini bizim bulunduğumuz yere yanaştırırlardı."[128]

Bu bakımdan yeni edebiyat mahfilleri, katılıma açık olması ve katılımcılarının dalga gibi genişleyen bir kitle olması özelliğiyle de klasik mahfillerden ayrılmaktadırlar. Saray haricinde konaklarda yapılan edebiyat toplantılarında çekirdek kadro haricindeki katılımcılar ancak içeriden birinin davetiyle mahfile misafir olabilmektedirler. Oysa kahvehanede başlayan bir edebiyat sohbetine meraklı veya ilgili olan herkes konuşmaların dinleyicisi olarak katılabilmektedir.

Modern şairlerin edebiyat mahfilleri olarak uğradığı mekânların ev sahibi olan Beyoğlu'nun edebiyat tarihi içerisindeki yerine Yahya Kemal de "Üç Tepe" isimli yazısında değinmektedir. Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Recaizade Ekrem gibi Tanzimat neslinin dünyaya baktığı "Çamlıca" tepesinden "Tepebaşı"na geçiş Yahya Kemal'e göre Batılılaşma serüvenimizin bir cephesinin özetidir.[129]

[128] Nevzad Sudi, **Küllük Anıları**, Mephisto Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2004, s. 78.
[129] Yahya Kemal, "Üç Tepe", **Dergâh Giriş-Çeviriyazı-Dizin**, C. I, haz. Arslan Tekin, Ahmet Zeki İzgöer, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2014, s. 5.

1.8. Şiir Kent Değiştiriyor

İstanbul, Osmanlı döneminde devletin başkenti olduğu gibi şiirin de başkentidir. Şanslı şairler kendilerine payitahtta yer bulurken padişahın gazabına uğrayan şanssız şairler İstanbul'dan sürgün edilirler. Bu anlamda İstanbul'dan uzaklaştırma bir cezalandırma yöntemidir.

Halil İnalcık'ın da ifade ettiği gibi, geçmişte hükümdarlar şöhretli bilgin ve şairleri saraylarına çekebilmek için elinden geleni yapmışlardır.[130] Hükümdarlar, şairlerden ve bilginlerden oluşan saray kadrosunun zengin ve güçlü olmasını istemişlerdir. "Osmanlı'da, en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu, sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şâir, padişahın ilgi ve lûtfuna lâyık görülen sultân'uş-şu'arâ idi."[131] Bu bağlamda İstanbul'un uzun yıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin başkenti olduğu düşünüldüğünde, istisnalar da dikkate alınmak kaydıyla, geçmişte en iyi şairlerin bu kentte bulunduğunu söylemek mümkündür.

Osmanlı Devleti yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda artık yeni başkent Ankara olmuştur. Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde de yönetici kadro kendi etrafında bir edebiyat mahfili oluşturur. Sanata ve edebiyata yakın ilgisi ile bilinen Atatürk yazar ve şairleri Çankaya köşkündeki sofrasında konuk ederek köşkü bir edebiyat mahfiline dönüştürmüştür.[132] "Ziya Gökalp, Mehmet Akif Ersoy, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar, Mehmet Fuat Köprülü, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Ağaoğlu, Aka Gündüz, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Cevat Emre, İbrahim Necmi Dilmen, Esat Mahmut Karakurt, Mithat Cemal Kuntay, Burhan Cahit Morkaya, Halit Fahri Ozansoy, Samih Rıfat, Saffeti Ziya, Vâlâ Nureddin, Eflatun Cem Güney, Abdülhak

[130] Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, Doğu Batı Yayınları, 7. Baskı, Ankara 2016, s. 9-10.
[131] Halil İnalcık, **age**, s. 8.
[132] Necati Tonga, **Cumhuriyet Döneminde Bir Edebî Muhit Olarak Ankara (1923-1980)**, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2016, s. 117-119.

Hamid Tarhan, Ali Canip Yöntem, Hasan Âli Yücel"[133] gibi pek çok isim bu bağlamda Atatürk'ün sofrasına misafir olmuştur.

Ayrıca Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Halide Edip Adıvar, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Faruk Nafiz Çamlıbel, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Arif Nihat Asya gibi pek çok şair ve yazarın milletvekili olarak mecliste bulunduğu düşünülecek olursa bu anlamda edebiyatçılara verilen vekillikler ve bürokratik görevler Ankara'yı edebiyat ortamı bakımından yeni bir merkez hâline getirmiştir.[134]

Cumhuriyet Dönemi'nde Türk şiirinin iki ana damarı olan Garip ve İkinci Yeni şiiri yeni başkentte doğar.[135] Devletin merkezi ile sanatın ilişkisi bir kere daha kendini bu şekilde gösterir. Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'dan neşet eden sanat olayları devletin isteği, inisiyatifi ve bilinçli müdahalesiyle gerçekleşmekten çok tesadüflerin eseridir. Garip şiirinin üç ismi Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet Ankara'da tanışırlar.[136] İkinci Yeni şairlerinden olan Sezai Karakoç[137], Cemal Süreya[138] ve Ece Ayhan[139] Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinde okumuştur. Turgut Uyar, bir dönem Ankara'da subay olarak görev yapar.[140]

Bunun yanı sıra Hisarcılar da birbiriyle Ankara'da tanışmışlardır.[141] Öztürk Emiroğlu, Ankara Halkevinde cumartesi günleri "Ahmet Kutsi Tecer başkanlığında"

[133] Necati Tonga, **age**, s. 119.
[134] Ankara'da oluşan edebiyat mahfilleri ve yeni bir edebiyat muhiti olarak Ankara hakkında detaylı bilgi için bkz. Necati Tonga, **Cumhuriyet Döneminde Bir Edebî Muhit Olarak Ankara (1923-1980)**, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2016.
[135] Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 144.
[136] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yayınları, 4. Baskı, Ankara 2016, s. 59-60.
[137] **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010, s. 586.
[138] **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010, s. 269.
[139] **Age**, s. 361.
[140] **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010, s. 1071.
[141] Öztürk Emiroğlu, **Türkiye'de Edebiyat Toplulukları**, Akçağ Yayınları, 5. Baskı, Ankara 2014, s. 173.

"Şairler Toplantısı" yapıldığını, pek çok şairin birbirini bu toplantılarda tanıdığını belirtmektedir.[142] Ayrıca Ankara'da bulunan İstanbul Pastanesi Hisar şairleri için bir buluşma yeri olmuştur.[143] Mehmet Çınarlı, Ankara'da yazarlar, şairler ve sanatçılar için bir mahfil olan bu pastaneden şu satırlarla bahseder:

"Ankara'nın İstanbul Pastanesi'ni hatırlayanlar artık gittikçe azalıyor. Ulus Meydanı'ndan Samanpazarı'na doğru çıkarken sağ tarafta, Atatürk heykeline çok yakın bir yerde idi. Cahit Sıtkı'nın deyişiyle 'Cümle eş-dost, şair, ressam, serseri' orada toplanırdık. Tarihçi Enver Behnan Şapolyo'dan Ressam Malik Aksel'e, Heccav Kuddusî'den Mimar Numan Kıyat'a, Halk Şairi Mehmet Çakırtaş'a kadar, eskilerin ifadesine göre 'cümle ehl-i dil' yenilerin ağzıyla 'tüm gariban' orada vakit geçirirdi."[144]

Ankara'da bulunan bir başka mekân da Üç Nal Lokantası'dır. Fuat Bayramoğlu'nun anlattığına göre, Ulus'ta Karaoğlan Çarşısı'nda bulunan bu lokanta şairlere ve şiir sohbetlerine ev sahipliği yapmıştır.[145]

Melih Cevdet Anday, Ankara'da bulunduğu yıllarda katıldığı bir şiir toplantısından bahsederken Yenişehir'de bulunan Kutlu Kahvesi'nin bir edebiyat mahfili niteliği taşıdığına dikkat çeker. *Cumhuriyet*'in 14 Kasım 1983 tarihli sayısında yayımlanan "Şiir Toplantıları" başlıklı yazısından öğrenebildiğimiz kadarıyla Kutlu Kahvesi, "Paris kahvelerine benzer bir" kahvehanedir ve Anday, Kutlu Kahvesi için "Günün neredeyse bütün yazarları ve siyaset adamları hemen her akşam bu kahveye uğrarlardı." der.[146]

Fahir Aksoy, Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığı yakınlarında Yeni Hayat Lokantası isimli meyhane bulunduğundan, bu mekânın müşterileri arasında "Köy Enstitüsü

[142] Öztürk Emiroğlu, **age**, s. 173.
[143] Öztürk Emiroğlu, "Hisar Topluluğu", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 176.
[144] Mehmet Çınarlı, **Sanatçı Dostlarım**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1979, s. 53.
[145] "Fuat Bayramoğlu ile Anılarda", VIII. Bölüm, Konuşan: İsmail Parlatır, **Türk Dili**, Kasım 1992, C. 1992/II, S. 491, s. 368-369.
[146] Melih Cevdet Anday, **Akan Zaman Duran Zaman**, haz. Sevengül Sönmez, Everest Yayınları, İstanbul 2009, s. 290.

hocalarının, MEB Tercüme Bürosu'nda çalışanların, Ankara'da yaşayan şair, ressam, aktör, bilim adamı, edebiyatçı ve müzisyenlerin" bulunduğundan bahseder. "Kürdün Meyhanesi" olarak anılan bu mekân bu anlamda bir "aydınlar kulübü"dür.[147]

Her şeye rağmen mahfil sayısı ve niteliği bakımından Ankara ile İstanbul'u karşılaştırmak mümkün değildir. Yeni başkent olmuş Ankara'nın birkaç edebiyat mahfili yanında İstanbul şairlere ve yazarlar ev sahipliği yapan sayısız mekâna sahiptir. Nurullah Ataç, *Haber-Akşam Postası*'nın 29 Ocak 1940 tarihli sayısında İstanbul ile Ankara'yı şairler, edipler ve mahfiller bakımından şu satırlarla mukayese eder:

"Bu yazılarım için umumî isim aradım, nihayet 'Uzaktan' demeyi münasip buldum. Niçin? Şimdi İstanbul'da olmadığım için mi?.. Şüphesiz hayır; bugün daha hadiselerden değil, memleketin edebiyat hareketlerinden bahsedeceğim, memleketteyim, demek ki uzakta değilim. Fakat edebiyatçılardan uzaktayım. Zaten hiçbir zaman onların arasında tamamıyla karışmamıştım. Binde bir şairlerle, romancılarla oturup konuşurum; onların münakaşalarını uzaktan dinlemeyi, eserlerini kendi aralarında değil, yalnız kaldığım zamanlar okumayı daha çok severim. Ankara bunun için daha münasip bir yer. Burada da şairler, romancılar yok değil; fakat İstanbul'dakinden az; onlar da gündüz işleri ile güçleri ile daha ziyade meşgul oldukları için kendilerini görmek daha zor… Ankara'da yaşlıların, gençlerin uğradıkları bir Küllük yok, bunun için de şifahî münakaşalar pek olmuyor. Şiirleri gibi konuşmasını da pek sevdiğim Orhan Veli'yi bile görmediğim haftalar, aylar oluyor."[148]

Ulus'ta bulunan Onbeşinci Yıl Kıraathanesi daha çok "toplumcu gerçekçi" şair ve yazarları ağırlayan bir mahfildir. "Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Ahmed Arif, Arif Damar, Enver Gökçe, Fethi Giray, Mehmed Kemal Kurşunluoğlu, Niyazi Akıncıoğlu, Ceyhun

[147] Fahir Aksoy, **Kürdün Meyhanesi**, Can Yayınları, İstanbul 2000, s. 9.
[148] Nurullah Ataç, **Şiir Daima Şiir**, haz. Şerif Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 299.

Atıf Kansu, Kemal Sadık Göğceli (Yaşar Kemal), Ömer Farul Toprak, Fikret Otyam, Bâki Süha Ediboğlu ve Necati Cumalı" gibi isimler bu mekânın misafirleri arasındadır.[149]

Bunların yanı sıra Ankara'da edebiyat mahfili niteliği gösteren bir diğer mekân Halkevidir.[150] Ziya İlhan, 1944 yılında *Tanin* gazetesinde "Ankara Hayatı" üst başlığını taşıyan bir yazı dizisi kaleme alır. "Halkevinde Şiirli Toplantılar" başlığıyla yayımlanan yazılarda toplantılarda yaşananlar anlatılmakta, toplantılara kimlerin katılıdığı belirtilmekte ve varsa gündem maddesi etrafında yapılan tartışmalar özetlenmektedir. Bu toplantılar cumartesi günleri öğleden sonra gerçekleştirilmektedir. Burada yapılan şiir toplantılarında şairler kendi şiirlerini seslendirirler, var olan gündem maddesi etrafında tartışmalar yaparlar. Halkevinde yapılan toplantılara katılan çok sayıda isimden bazıları şunlardır: Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar, Behçet Kemal Çağlar, İbrahim Zeki Burdurlu, Turhan Oğuzkan, Ferit Celâl Güven, İsmail Karan, Kemal Ur, Mehmet Balkan, Ahmet Arif, Cemal Oğuz, Cihat Bilgehan, Mehmet Çınarlı, Nüzhet Erman, Mehmet Necati Öngay, Osman Attilâ, Enver Gökçe, Şaban Tüzün, Rüştü Şardağ, Edeb Mahir, Hamdi Kestelli, Fethi Giray, Suut Kemal Yetkin, Ferit Celâl Güven, Orhan Sunar, Sabahattin Tahsin, Şinasi Özden, Ali Eroğlu, Râci İnkaya, Mehmet Aydın, Mevlût Köleoğlu, Nüzhet Erman, Kerim Yund, Hamdi Kestelli, Firuzan Hüsrev Tökin, Kemal Er, Muazzez Kaptanoğlu Aruoba, Tahsin Banguoğlu, Sadi Irmak, Kemal Or, Ziya Salim Talay, Cihat Bilgehan, Mehmet Çağlar, Mevlût Gölgelioğlu, Enver Baki Öngün, İbrahim Gökbakar, Aydın Nisari.[151]

---

[149] Necati Tonga, "Edebiyat Mahfilleri Işığında İlhan Berk'in Ankara Günleri", **kitap-lık**, Y. 26, S. 200, Kasım-Aralık 2018, s. 57.

[150] Behçet Kemal Çağlar, İstanbul Halkevinde verdiği bir konferansta "…edebiyatta bir Ankara mektebi kurulmak ve hatta gelişmek üzeredir. Halk evleri bu toplantının karargâhlarıdır." sözleriyle hem edebiyatın yeni merkezinin Ankara olduğunu dile getirir hem de Halkevlerinin edebiyat mahfili olarak gördüğü işlevi belirtmektedir. (Bkz. Behçet Kemal Çağlar, "Edebî Bir Tasfiye", **Varlık**, Birinci Teşrin 1936, C. 4, S. 79, s. 101.)

[151] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar II", **Tanin**, 29 İkincikânun 1944, s. 4; Ziya İlhan, "Halkevlerinde Şiirli Toplantılar III", **Tanin**, 7 Şubat 1944, s. 7; Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar V", **Tanin**, 26 Şubat 1944, s. 4, 7; Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VI", **Tanin**, 4 Mart 1944, s. 7; Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VII", **Tanin**, 3 Nisan 1944, s. 4; Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar IX", **Tanin**, 8 Mayıs 1944, s. 4.

1.9. Edebiyat Matineleri

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde düzenlenen matineler aracılığıyla şairlerin şiirlerini doğrudan dinleyiciyle buluşturduğu görülür. Matinelerde şair, kendisini dinlemek için toplanmış kalabalığın karşısına çıkarak şiirlerini okur. Matinelerin yapıldığı mekânlar "mahfil" olmasa bile şair ile dinleyici için temas noktası olması bakımından önemlidir. Klasik şairin şiirin söylenmesi/okunması/sunulması noktasında sıradan insanla teması yoktur. Klasik şiirin sunulduğu seçkin kitle ya şairlerden ya şaire destek olan haminin bir araya getirdiklerinden, padişahlardan, şehzadelerden ya da sanatsever devlet ricalinden oluşmaktadır. Şiir/edebiyat matinelerinde ise etkinlikler daha çok okul, tiyatro gibi dileyenin katılma hakkına sahip olduğu mekânlarda düzenlenir. Dolayısıyla bu mekânlarda gerçekleştirilen etkinliklerde şairin şiirini sunacağı kitleyi belirleme şansı yoktur. Behçet Necatigil "Edebiyat Matinesi" şiirinde

"Hiç yeri miydi açmak kalbi
Bu çiğ ışık altında"[152]

mısralarıyla bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Ona göre, matineye gelen kalabalık esasında ilgisiz, şiiri anlayacak kapasiteden yoksun ve ciddiyetsizdir.

Matinelerde şair ve dinleyici doğrudan temas hâlindedir. Yapılan etkinliklerde, dinleyiciler tarafından beğenilen şiirler alkışlanırken bazen de şiirleri veya kişilikleri nedeniyle şairler protestolarla karşılaşabilmektedirler. Örneğin, Salâh Birsel, 1956 yılında Dram Tiyatrosu'nda Türk Edebiyatçılar Birliği'nin düzenlediği matinede bir

[152] Behçet Necatigil, **Şiirler**, haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2017, s. 178.

protestoyla karşılaşıldığından söz eder. Birsel'in aktardığına göre, Baylancılar matineye katılan Behçet Kemal'i matine esnasında "borazan" çalarak yuhalamışlardır.[153]

Buradan da anlaşılacağı üzere Cumhuriyet Dönemi'nde şair ve dinleyici arasında dolaysız ilişki sağlayan matineler aracılığıyla farklı bir edebiyat ortamı tesis edilmiştir. Matineler aracılığıyla okuyucular, şiirleri şairin bizzat kendisinden dinleme olanağı elde etmişlerdir. Şairlerse daha önceleri okuyucu mektuplarıyla aldıkları geri dönüşleri matineler aracılığıyla doğrudan seyirci karşısında alkışlarla ya da ıslıklarla almaya başlarlar. "Sabahattin Kudret, Orhan Hançerlioğlu, Oktay Akbal, Haldun Taner, Özdemir Asaf, Attilâ İlhan, Behçet Necatigil, Salâh Birsel, Nezihe Meriç, Asaf Hâlet Çelebi, Naim Tirali, Tahsin Yücel, Orhon Murat Arıburnu, Türkân İldeniz, Edip Cansever"[154] gibi isimlerin başı çektiği bu etkinliklerin meraklısı olduğu kadar muarızı da vardır. Şair, şiir ve dinleyici arasındaki ilişkinin doğrudan kurulduğu bu gibi mekânlar şiirin sunuluş ve algılanış şeklini değiştirmiştir. Şiirlerini seyirciler karşısında okuyan şairler için kullanılan "matineci ozan"[155] ifadesi şiirin bu tarz sunuluş yöntemine karşı duyulan rahatsızlığı dile getiren bir eleştiridir.

Matinelerde kimi zaman şairler kişilikleri, jestleri ve mimikleri ile şiirlerinin önüne geçmektedirler. Klasik şiirde şair, mahlasla edindiği yapay bir kimliğin arkasına çekilerek eseri öncelerken modern zamanlarda şair, şiirini kendi kimliğiyle sunmanın ötesine geçerek matinelerde sunuma bedenini ve sesini de dâhil eder. Behçet Necatigil'in matineler için dile getirdiği "her gün sahnelere çıkıp okuyoruz. Müzeyyen Senar'ı bile geçtik."[156] serzenişi bu bakımdan önemlidir. Asaf Halet Çelebi de benzer bir şekilde

[153] Salâh Birsel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1983, s. 323-329.
[154] Salâh Birsel, **age**, s. 323.
[155] Salâh Birsel, **age**, s. 323.
[156] Ülkü Tamer, "Özdemir Asaf'ın Şiirleri", **Milliyet**, 15.04.2001.

kendisini matinelerde seyirci karşısında "sirkte vahşi hayvan gibi" hissettiğini söylemiştir.[157]

Matinelerde ilgi şiirden çok şaire yönelmektedir. Söz gelişi Memet Fuat, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan bir yazısında Özdemir Asaf'ın matinelerde şiir okumayı bir gösteriye çevirdiğinden şöyle bahseder:

"Özdemir Asaf'ın unutulmaz bir yanı da 1960'ların ünlü edebiyat matinelerindeki tavırlarıydı. Son derece tatlı bir havayla gelir, kendine özgü peltek konuşmasıyla şiirlerini söyler, alkışa boğulur, iki elini birden kafasının iki yanına götürerek çift yanlı asker selamını verir, koca bıyıklarıyla gülümser, gösterisini genel istek üzerine 'Lavinia' adlı şiiriyle noktalardı."[158]

Şair şiiriyle ortaya bir ürün koymaktadır ve bunun sonucunda takdir edilmeyi bekler. Nurullah Ataç bu bağlamda matinelerin şairlerin "alkışlanma ihtiyacını" karşıladığını, genç şairlerin tanınmalarına yardımcı olduğunu ve güzel olanın paylaşılmasına katkı sağladığını düşünmektedir. *Ulus*'ta çıkan "Karalama" başlıklı yazısında Hisar şairlerinin düzenledikleri şiir gününün bu anlamda faydalı olduğu kanaatindedir:

"Bir *Hisar* dergisi çıkar Ankara'da, şiirleri, hikâyeleri, sanat üzerine türlü yazıları vardır. O dergi geçen Pazar günü bir 'şiir günü' yaptı. Önce kimin aklına gelmiş bilmiyorum, ama bu 'şiir günleri' benim de hoşuma gidiyor; genç şairlerin kendilerini tanıtmaları için iyi bir yol. Şairin, sanat adamının bir köşeye çekilip de rağbet, şöhret kendiliğinden gelsin diye beklemesi doğru değildir. O da bir 'meta' sürüyor oraya, müşterisini aramalı, sürümünü sağlamaya çalışmalıdır. Sanat adamı, verdiği eserin bir değeri olduğuna elbette inanır, bu değerin toplumca anlaşılması için uğraşmak da

[157] Ülkü Tamer, **agm**.
[158] Memet Fuat, "Özdemir Asaf", **Cumhuriyet**, 16 Şubat 1994.

boynunun borcudur. Sadece kendini göstermek, ün kazanmak için değil, inandığı bir güzelliği yaymak için. 'Şiir günleri' o şairlerin alkışlanmalarına da yarıyor. Alkışlanmak bir ihtiyaçtır sanat adamı için; 'Bak, beni de beğenenler oluyor' der de içine bir güven gelir."[159]

Okulların, tiyatro binalarınının yanı sıra meyhanelerde de matinelerin düzenlendiği görülür. Örneğin M. Kayahan Özgül'ün "Amerikan tarzı 'poetry slam'in ve Nuyorican Poets Café tarzı mekânların" yerli bir takipçisi olarak gördüğü Beyoğlu'nda bulunan Veli Bar'da "Yaklaşık on yıl boyunca, salıları küçük iskender'in kotardığı ve pekçok şairin şiirlerini okuduğu matineler düzenlen[miştir.]"[160]

[159] Nurullah Ataç, **Şiir Daima Şiir**, haz. Şerif Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 502.
[160] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 81.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ŞEKİLDE SERBESTLEŞME

2. 1. KAFİYE

Muallim Nâcî, *Lügat-i Nâcî*'de kafiyeyi "Hem lafız hem mana yahut yalnız lafız veya yalnız mana hasebiyle muhtelif oldukları hâlde mısraların yahut beyitlerin evâhirinde veya bunların evâhiri menzilesinde bulunan yerlerde -telaffuzda istiklâli meşrût olmamak ve revi, tesis, dahîl, ridf, kayd, vasl, huruç mezîd, nâire denilen hurûf ve harekâttan ibaret olmak üzere- tekerrür eden şeyin mecmuudur."[161] diye tarif eder.

Ahmed Reşîd'in *Nazariyyât-ı Edebiyye*'sinde kafiye için "İki veya daha ziyâde mısraların, lafız ve manası müttehid aynı kelime veya edevât olmayan, son hecelerinin hareke itibâriyle mütecânis ve en nihâyetteki harflerin tasavvutça müttehid olmasına *kafiye*, müttehidü't-tasavvut olan son harfe *harf-i revî* ve bu şerâ'iti hâiz mısralara *mukaffâ*"[162] denilmektedir. Tâhir-ül Mevlevî ise *Edebiyat Lugatı*'nda kafiyeyi "Son harf ve harekeleri birbirine uygun olan ve mısrâ yâhut beyt sonunda bulunan kelimelerdir."[163] sözleriyle tarif eder.

Türk şiirinin en eski ve etkili ahenk unsurlarından biri kafiyedir.[164] Öyle ki eskiler şiiri tarif ederlerken vezin ve kafiyenin şiirin ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmişlerdir. İsmail Safâ, "Kâfiye Hakkında" başlıklı yazısında şiirin "ahenkli söz", ahengin kaynağının da "vezin ve kafiye" olduğunu şöyle ifade eder: "Musikî ahenkli ses, şiir ahenkli söz demektir; musikinin medâr-ı ahengi usûl ve makâmât, şiirin medâr-ı ahengi evzân ve kavâfîdir."[165]

---

[161] Muallim Nâcî, **Lügat-i Nâcî**, haz. Ahmet Kartal, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s. 307.
[162] Ahmed Reşîd [Rey], **Nazariyyât-ı Edebiyye**, C. I-II, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2018, s. 85.
[163] Tahir-ül Mevlevî, **Edebiyat Lügatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s. 77.
[164] "Dünya şiirinde kafiyenin kullanılışı veznin bulunuşundan çok sonradır. İlk şiirlerini kafiyesiz yazan milletler yanında Japon edebiyatı gibi uzun dönemlerde kafiye geleneği oluşmamış edebiyatlar da mevcuttur." (Bkz. İsmail Durmuş-Mürsel Öztürk-İskender Pala, "Kafiye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul 2001, s. 150.)
[165] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 31.

Nihad Sâmi Banarlı, kafiyenin eski çağlarda bugün görüldüğünün aksine mısra sonunda değil mısra başında bulunduğundan söz eder.[166] Banarlı, şiirin kaynağının din olduğundan, dindar ilk şairlerin de manevi havayı daha etkili hissettirmek adına ses benzerliklerinden yararlandıklarından bahsederek kafiye hakkında şu tespitlerde bulunur:

"Dindar - şâir'ler çevrelerine toplanan insanlara, duyup düşündüklerini anlatmak için, devirlerinin iptidâî konuşma lisânını, dilleri döndüğü ölçüde bir heyecan ve **telkin lisânı** hâline koymaya çalışıyorlardı. Veznin sesi bilinmiyen, kafiyenin lezzeti henüz duyulmamış bu çağlarda, îman şiiri söylemek kolay değildi. Dillerde kelimelerin bile tok, monoton, yontulmamış bir sesi vardı.

Buna rağmen şâirler, söyledikleri sözlere mümkün olduğu kadar, kulakta aynı sesi bırakan harf ve heceleri tekrarlamakla başlıyor; bir nevi iptidâî mısrâ diyebileceğimiz bu söz parçalarının baş taraflarında yine bir nevi iptidâî kafiye diyebileceğimiz bir ses benzerliği bulundurmaya çalışıyorlardı.

Söze aynı harflerle yâni aynı seslerle başlamak şeklinde bu ilk kafiyeler bile söyleyişe bir âhenk işlemiş olmalıydı ki, şiirde kafiye sanatı, nice asırlar içinde bu alliterasyon'ların gelişmesiyle doğdu."[167]

Ruhi Naci Sağdıç ilk hecelerde bulunan ses benzerliklerinin, yani biz buna eski usul mısra başı kafiyeleri de diyebiliriz, çağrışımlar uyandırdığını ve dizenin devamını hatırlamaya yardımcı olduğunu ifade ederken, mısra sonu ses benzerliklerinin insan hafızasında daha kalıcı bir etki uyandırdığını belirtir:

[166] Kafiyenin ilk şekli hakkında farklı görüşler vardır. Talât Tekin, eski Türk şiirinde mısra başı kafiyesinin aslî olduğunu, mısra sonu kafiyesinin Arap-Fars şiirinin etkisiyle daha sonra ortaya çıktığını ileri süren araştırmacıların varlığından bahsetmekle birlikte bu fikre katılmaz. Ona göre, eski Türk şiirinde mısra sonlarında uyak bulunmadığı görüşüne katılmak zordur. (Bkz. Talât Tekin, "İslâm Öncesi Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı, I (Eski Türk Şiiri)**, Y. 36, C. LI, S. 409, Ocak 1986, s. 7.)

[167] Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyâtı Târihi**, C. 1, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1983, s. 41.

"İnsan hafızasında sözlerin ilk heceleri insicâmlı tedâîler uyandırır, son âhenkleri ise.. paydar hazlar husûle getirir. Bunun için; başını hatırladığımız sözlerin, şarkıların ilerisini kolayca bulabiliriz. Ve yine cümlelerin bitirimlerindeki te'sirler hafızamızda daha kuvvetli, daha devamlı bir ömür sürer."[168]

Sağdıç'ın görüşlerinden hareketle, dinî şevk ve heyecan uyandırmak isteyen ilk şiirlerden sonra zaman içinde kafiyenin mısra sonuna yerleşerek bugünkü mısra sonu kafiyesi şeklini almasıyla şiirin zaman içinde ahenk noktasında etki gücünü artırdığı söylenebilir. Ayrıca mısra sonuna yerleşen kafiyenin yanında mısra içine dağılan aliterasyonlar ve asonanslar kafiyenin yükünü hafifleterek ahengi şiirin içine veznin müsaade ettiği şekilde dağıtmaktadırlar.

Fuad Köprülü, ilk şiirlerimizde bulunan kafiyelerin "basit ve iptidai" olmasından dolayı bunlara kafiye yerine "yarım kafiye, assonance" demenin daha doğru olduğu kanaatindedir. "Çünkü ilk şiirlerimizin kafiyesi, mısraların sonundaki cüz'lerin (hece) ses kıymeti bakımından birbiriyle tam karşılaşmasından doğmaz; o, bu kadar dar ve kesin bir kaideye sığmaktan çok uzaktır."[169]

Türk şiirinde kafiye zaman içinde önemli bir yer kazanmıştır. Özellikle Divan şiirine bakıldığı zaman kafiyenin ağırlığı hemen hissedilmektedir. Öyle ki, zaman zaman kimi kasidelerin revî harfine, yani kafiyenin son harfine göre adlandırıldığı görülür.[170] Klasik şiirde, beyit sayıları ve ele alınan konuların yanı sıra kafiye şemaları da nazım şekilleri arasında yer yer ayırıcı vasıf olarak karşımıza çıkmaktadır.[171] Söz gelimi, gazellerin ilk beyti kendi içinde kafiyeli diğer beyitlerin ikinci dizeleri de ilk beyitle kafiyeli iken mesnevilerde her beyit kendi içinde kafiyelenmektedir.

---

[168] Ruhi Naci Sağdıç, **Millî Şiir Âhengi**, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul 1941, s. 134-135.
[169] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, haz. Orhan Köprülü, Akçağ Yayınları, 7. Baskı, Ankara 2009, s. 105.
[170] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 8. Baskı, Ankara 2005, s. 68.
[171] Bu genellemeden klasik nazım şekillerinin tamamının kendine has bir kafiye örgüsü bulunduğu düşüncesi çıkarılmamalıdır.

Klasik şiirin kafiye sistemine bakıldığında her ses benzerliğinin kafiye oluşturmadığı görülür. Öncelikle kafiyeyi oluşturacak kelimelerin aynı türden olması gerekmektedir. Ayrıca, Arap harflerinde bazı sesleri karşılayan birden çok harf olduğu dikkate alındığında, ses değerleri aynı olsa bile, kafiyenin makbul sayılması için kelime sonunda kafiyeyi oluşturan harflerin de aynı olması gerekmektedir. Makbul kafiyeler ve makbul olmayan kafiyeler seslerin değil harflerin uyumu bakımından birbirinden ayrılır. Bu durumun en bilindik örneğini "abes-muktebes" tartışmasında görmek mümkündür.[172]

Hasan Âsaf, *Malûmât*'ta yayımladığı "Burhan-ı Kudret" adlı şiirinde "abes" ve "muktebes" kelimeleriyle kafiye yaparak bir tartışmanın fitilini ateşler.[173] Eski harflerde abes ile muktebes kelimesi kafiye oluşturmaz. Çünkü abes kelimesi se (ث) harfi ile biterken muktebes kelimesi sin (س) ile bitmektedir. Klasik kafiye kurallarına göre ses değeri her ne kadar aynı olsa bile kelime sonlarındaki harfler farklı olduğu için bu iki kelime kafiye oluşturmamaktadır.[174]

Kafiyenin sınırlayıcılığı dikkate alındığında iş bununla da kalmaz. Muallim Nâci'nin *Istılâhât-ı Edebiyye*'de belirttiği gibi klasik şiirde kafiyeyi oluşturan kelimeler aralarında ses veya anlam ayrılığı bulundurmak zorundadır. Bu da üç şekilde

[172] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, Hasan Âsaf'tan önce Türk telaffuzunda aynı sesi veren farklı Arap harfleriyle kafiye yapmıştır. Fakat Mehmet Tâhir'in yapmış olduğu bu yenilik ses getirmez. (Bkz. Necat Birinci, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce 'Kulak İçin Kafiye'", **Türk Dili**, Temmuz 1988, C. LVI, S. 439, s. 24.)

[173] Tartışmanın ayrıntıları için bkz. İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2006, s. 813-814; Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 10. Baskı, Ankara 2015, s. 136-138; Bilge Ercilasun, "Servet-i Fünûn Edebiyatı", **Türk Dünyası El Kitabı**, C. 3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1992, 426-427.

[174] Bu tartışmadan yaklaşık 15 sene sonra yayımlanan *Nazarriyât-ı Edebiyye*'nin "kafiye" maddesinde harf-i revî denilen ve kafiyeyi oluşturan son harflerin aynı sesi vermesi kafiyenin oluşması için yeterli kabul edilmiştir. "Harf-i revînin şimdiye kadar fenn-i kafiye kitâplarında aynı harf olması meşrût bulunduğu hâlde burada 'aynı sadâyı izhâr eden harf' denilmiş olmasının sebebi 'Kâfiye nazardan ziyâde sem'a âiddir.' nazariyesinin isâbetine kanâatimizdir." (Bkz. Ahmed Reşîd [Rey], **Nazariyyât-ı Edebiyye**, C. I-II, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2018, s. 86.)

görülmektedir: "1. Hem lafız hem mana hasebiyle ihtilâf, 2. Yalnız lafız hasebiyle ihtilâf, 3. Yalnız mana hasebiyle ihtilâf."[175]

Hem anlam hem de sözcük bakımından ayrı olan kelimelerle oluşturulan kafiyede ses ve anlam olarak iki ayrı kelime bulunur. En sık karşımıza çıkan kafiye bu türden kelimelerle oluşturulanlardır. Yalnız ses bakımından ayrılık ile oluşturulan kafiyelerde kelimelerin yazılışları farklı fakat anlamları aynıdır. Nâci, buna örnek olarak dizeleri "lisân" ve "zebân" kelimeleri ile biten bir beyti örnek verir. Fakat bu türden kafiyelerin pek sevilmediğini de ilave eder. "Çünkü tabiat ikinci kafiyyede ma'nâ aramağa meyyaldir."[176] Aralarında yalnız anlam bakımından ayrılık bulunan kelimeler ile oluşturulan kafiyelerde ise kelimelerin yazılışları aynı, anlamları farklıdır.

Tüm bunlar dikkate alındığında klasik şairler için kafiyenin bağlayıcı olduğu noktasında şüphe yoktur. Bu sebeple Tanzimat Dönemi'ne gelindiğinde, klasik şiirin diğer unsurları gibi kafiye de eleştiri oklarının hedefi olmuştur.

2.1.1. Tanzimat Sonrası Kafiyenin Değişimi ve Dönüşümü

Tanzimat'tan sonra klasik şiirin şekil ve içerik unsurlarına karşı itirazların dile getirilmeye başlandığı, form üzerinde türlü denemelerin yapıldığı görülür. Bu dönemde klasik şiirin katı ve kökleşmiş şekil unsurlarına karşı yöneltilen eleştirilerden biri de kafiye konusundadır. Ziya Paşa'nın bu bağlamda bir "öncü"[177] olduğunu hatırlatmak gerekir. Vezin konusunda olduğu gibi klasik şiirin kafiye geleneğine de ilk eleştiride bulunan kişi Ziya Paşa olmuştur.[178]

---

[175] Muallim Naci, **Istılâhât-ı Edebiyye**, haz. M. A. Yekta Saraç, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2017, s. 71.
[176] Muallim Naci, **age**, s. 72.
[177] Abdülkadir Karahan, Ziya Paşa'nın Türk şiirindeki öncü konumundan söz ederken "Gerçekten 'Şiir ve İnşa' makalesi, benim bildiğime göre, eski edebiyatımıza karşı cüret ve cesaretle ileri sürülmüş ilk isyan bayrağı olmak üstünlüğü taşıyor.." der. (Bkz. Abdülkadir Karahan, "Ziya Paşa ve Şiirimiz", **Fikirler**, 31 Mayıs 1944, S. 270-271, s. 5.)
[178] Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 116.

Ziya Paşa, meşhur makalesi "Şiir ve İnşa"da Eski Yunanlıların şiirlerinde kafiye bulunmadığını, onların yalnız vezin kullandıklarını ifade ederek kafiye usulünün daha sonradan gelen milletlerce ortaya çıkarıldığından şöyle bahseder: "Şiirin tarif-i umumîsi kelâm-ı mevzundur. Yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsavi olmasından ibarettir. Hatta kafiye usulü milel-i müteahhire beyninde hâdis olmuştur. Eski Yunanîler yalnız vezne riayetle kafiye iltizam etmezlerdi."[179]

Ayrıca Ziya Paşa'nın Molière'in *Tartuffe*'ünü hece vezniyle ve kafiyesiz olarak tercüme etmesi[180] dikkate alındığında Tanzimat döneminde kafiye konusunda tercüme eserler aracılığıyla birtakım denemelere girişildiği söylenebilir. Bu durum Şinasi örneğine bakıldığında daha net görülecektir:

"Şinâsi Tercüme-i Manzûme (1859)'sini yayımladığında arayışların hedefini belirler. Bu küçük kitapta hem Fransız klâsik şiiri ve şâirleri, hem Batılı şiirin şekil ve muhtevâsı, hem de tercüme yoluyle olsa dahi yeni şiirin ifâde yolu tanıtılır. Racine ve Lafontaine'den seçilen metinler şiire manzum tiyatroyu ve muhavere tarzını sokarken Gilbert, Lamartine ve Fenelon'dan alınan metinler de '*hikemî*' yerine '*didactique*', hattâ '*politique*' muhtevâyı tanıtacaktır. Oysa Şinâsi'nin Müntehabat-ı Eş'ar (1862)'ında, tanıttığı bu şekli yeniliklerden hiçbirisi yoktur."[181]

M. Kayahan Özgül, Şinasi'nin içine düştüğü bu durumu "doğru bildiğini uygulayamamak" olarak tanımlar. Üstelik bu duruma düşen yalnızca Şinasi değildir. Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi şairler de düşüncelerini "kuvveden fiile" geçiremeyenler arasındadır.[182]

---

[179] Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 168.
[180] Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 89.
[181] M. Kayahan Özgül, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000, s. 7.
[182] M. Kayahan Özgül, **age**, s. 7.

Şinasi, şiir tercümesi yoluyla kafiye bağlamında bir yenilik denemesine girişmiştir. Onun Lamartine'den tercüme ettiği "Méditations Souvenirs" ile karşımıza o güne kadar Türk şiirinde kullanılmamış yeni bir form ortaya çıkmıştır. Lamartine'in sarma kafiyeli manzumesini Şinasi, dört mısraı da birbiriyle kafiyeli kıtalardan meydana gelecek şekilde tercüme ederek çeviri yoluyla şiirde biçim bakımından bir yenilik ortaya koymuştur:[183]

C'est toi que j'entends, que je vois
Dans le désert, dans le nuage
L'onde réfléchit ton image;
Le Zéphyr m'apporte ta voix.

Tandis que la terre sommeille
Si j'entends le vent soupi[r]er,
Je crois t'entendre murmurer
Des mots sacrés à mon oreille.

Si j'admire ces feux épars
Qui des nuits parsèment le voile,
Je crois te voir dans chaque étoile
Qui plaît le plus à mes regards.

Et si le souffle du Zéphyre
M'enivre du parfum des fleurs,
Dans ses plus suaves odeurs
C'est ton souffle que je respire.[184]

Lamartine'in yukarıda görüldüğü gibi sarma kafiyeli dört kıtasını Şinasi dört mısrası da birbiriyle kafiyeli olacak şekilde şöyle çevirmiştir:

Şâir-i meşhurun Méditations nam manzumesinden

İşitip gördüceğimsin câna
Deştte êbrde her subh u mesâ
Gösterir suretinin aksini mâ
Bana savtın getirir bâd-ı sabâ

Olsa hâbide kaçan kim âlem
Rüzgâr estiğini gûş etsem
Sanırım gizli fısıldarsın o dem
Gûşuma bâzı kelâm-ı mahrem

[183] Ali İhsan Kolcu, **Türkçe'de Batı Şiiri**, Salkımsöğüt Yayınları, 2. Baskı, Erzurum 2008, s. 589-591.
[184] Ali İhsan Kolcu, **age**, s. 589-590; Tansel, Fevziye Abdullah, "Garp Dillerinden Manzum Tercüme (1839-1908)", **Tercüme**, 19 Mart 1946, C. 6, S. 34-36, s. 467-468.

Eylesem seyr şu yıldızları ger
Kim eder perde-i leylî pür-fer
Veçhini sanki bana arzeyler
Çeşmime hoş görünen her ahter

Beni enfâs[-]ı nesîmin ne zamân
Bû-yı ezhâr ile etse sekrân
En güzel râyihası içre hemân
Hep senin nefhanı koklar dil ü cân[185]

Şinasi, bu tercümede şiirin orijinalindeki kafiye şemasına uymayarak yeni bir kafiye düzeni oluşturmuş olmanın yanı sıra klasik şiirde şiirin bütününe uygulanmayan bir kafiye şeması kullanarak yenilik ortaya koymuştur. Tanpınar, bu tarz bir kafiyelenişin klasik şiirde yer yer görülebildiğini ancak sözü geçen çeviride bu kafiye şemasının manzumenin tamamına uygulanması sebebiyle bu durumun yeni bir şey olduğunu belirtmektedir:

"'Esther'in, 'Athalie'nin parçalarını, Gilbert'in bir kıt'asını aşağı yukarı eski şekillerde tercüme eden Şinasi'nin, daha Lamartine'in 'Méditations'undan aldığı dört kıt'ayı tercüme ederken yeni şekil aradığını görüyoruz. Filhakika dört mısra'ı da birbirleriyle kafiyeli kıt'alar (bilhassa müseddeslerde, hattâ kaside matla'larında, eskilerde vardı. Fakat bu cins kıt'alarla yazılmış manzume yoktu. Şiirimizin her iki ananesinde kıt'a şeklinin daha ziyade musikiye refakat için kullanıldığını mukaddememizde söyledik. Bu itibarla kıt'aların, sonlarındaki kafiye bağlılıklariyle bir nakarat gibi birbirini cevaplandırması gerekiyordu. İşte Şinasi'nin manzumesi, bu noktada yeni idi."[186]

Mehmet Törenek, Şinasi'nin çevirdiği manzumeden bahsederken şiirin yenileşmesinde Batı'dan yapılan çevirilerin önemine şu sözlerle dikkat çeker:

[185] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 263-264.
[186] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 263.

"Yeni kelime ve kavramların şiire girmesinde olduğu gibi, kafiye konusunda da Batı şiiri ve ondan yapılan tercümeler yeni bir yaklaşımın öncüsü olur. Şair, Batılı şiirleri çevirirken yeni bir şiir biçimi de kurmaya başlar. Bu noktada yine ilk hamle 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 aksettirmemiş olmakla birlikte, yeni bir şekil ortaya koymuştur."[187]

Kafiye konusunda yenilik getiren bir başka örnek yine bir çeviridir. 1870 yılında *Hakayıkul'l Vekayi*'de yayımlanan Edhem Pertev Paşa'nın "Tıfl-ı Naîm" çevirisi klasik şiir geleneği dikkate alındığında şekil olarak eski şiirlerden oldukça farklı bir örnektir. "İlk dört mısraı çapraz kafiyeli ve ondan sonra gelen dört mısra tıpkı koşmalarda olduğu gibi birbirine kafiyeli üç mısradan sonra dördüncü mısraın kafiyesiyle ilk kıt'anın manzumenin üzerinde döndüğü kafiyesine bağlanan iki dörtlükten müteşekkil parçalariyle bu şiir"[188] Tanpınar'a göre bir yenilik hamlesidir.[189]

Pertev Paşa'nın, Victor Hugo'dan çevirdiği bu manzumenin orijinali sekiz mısralık bendlerden kurulmuştur. Paşa, bu şekle sadık kalarak çeviriyi sekizer mısralık bendler şeklinde yapmıştır.[190] "Fakat bu sekiz mısralık bendler ortadan ikiye ayrıldığında dörder mısralık ve tıpkı halk şiirinde kullanılan klâsik koşma gibi kıt'aların son mısraları birbirleriyle kafiyeli dörtlükler meydana gelmektedir."[191] Pertev Paşa, şekil üzerinde yaptığı bu denemeyle "Klâsik koşmanın ilk iki kıt'asını birleştirerek sekiz mısralık bendlerle kurulu bir nazım şekli vücuda getir[miştir.]"[192] Bu hamleyi türler arası

[187] Mehmet Törenek, "Şiirimizde Yenileşme Süreci ve Serbest Şiir", **Turkish Studies**, Volume 5/2, Spring 2010, s. 27.
[188] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 264.
[189] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 264.
[190] Ali İhsan Kolcu, **Türkçe'de Batı Şiiri**, Salkımsöğüt Yayınları, 2. Baskı, Erzurum 2008, s. 592.
[191] Ali İhsan Kolcu, **age**, s. 592-593.
[192] Ali İhsan Kolcu, **age**, s. 594.

geçişkenlik olarak değerlendirmek mümkündür. Klasik şiirin katı şekilciliğine karşı bu dönemde şekil üzerinde yapılan denemeler yenilik arayışının ve klasik formun katı kurallarının yavaş yavaş yıkılmaya başladığının göstergesidir.

Molière'in *L'Étourdi, L'École des Maris, L'École des Femmes, Le Tartuffe, Les Femmes Savantes, Le Misanthrope* isimli eserlerini Türkçeye *Savruk Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Tartüf, Okumuş Kadınlar* ve *Adamcıl* adlarıyla çeviren Ahmet Vefik Paşa, tercümelerini hece vezniyle manzum olarak yapmanın yanında kafiyeleri "dramatik nev'e elverişli tarzda" olması için serbest olarak kullanmayı tercih etmiştir.[193]

Recâizâde Mahmut Ekrem'in, *Nağme-i Seher*'de topladığı şiirleri arasında yer alan "Arz-ı Sitem" manzumesi şekil olarak yenilik arz eden bir başka şiirdir. Tanpınar'a göre: "Ekrem Bey, bu manzumede eski müseddes -terkib-i bendi, tanınmayacak şekilde değiştirir. Öyle ki aralarında müzdeviç kafiyeli beyitler bulunan bu çapraz kafiyeli kıt'alara artık müseddes denemiyeceği gibi, muhtevası itibariyle de manzumeye yeni demek güçtür. (…) O da Şinasi gibi eski şiir şekillerini değiştirmek suretiyle yeni bir şiir şekline varmak istiyordu."[194]

Arz-ı Sitem

Sen sitemkâra gönül bağlayalı
Âh u giryeyle geçer evkâtim
Tiğ-ı hicrinle yürek dağlayalı
Hûn-ı dil oldu bütün ekvâtım
Âh kim hiç haberin yok benden
Kime şekvâ edeyim yâ senden
Beni gördükçe nedir öyle gazap
Hiç bu evzâ'a tahammül mü olur
Beni öldürme midir kasdın aceb
Bu kadar böyle tegâfül mü olur
Bana bir kerre nigâh etmezsin
Gittiğim yolda bile gitmezsin
Bilirim senden vefâdan eser yok
Bilmem ammâ ki nezâket de mi yok

[193] Tansel, Fevziye Abdullah, "Garp Dillerinden Manzum Tercüme (1839-1908)", **Tercüme**, 19 Mart 1946, C. 6, S. 34-36, s. 464-465.
[194] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 265-266.

Nedir ol çehre o hiddetli nazar
Zâr olan bir kula şefkat de mi yok
İhtiyarî değilim ben de sana
Beni aşk eyledi efgende sana
Hicrine tâb getirmezken ben
Bir de âzâra mı lâyık gördün
Söyle Allâh'ı seversen hele sen
Sana benden kimi sâdık gördün
Bu mudur sende olan resm-i vefâ
Bilmedin kadrimi zâlim hayfâ
Elverip kesret-i ahbâp sana
Şimdi ettin beni merdûd-ı nigâh
Bulmayıp hiç birini ehl-i vefâ
Sonra ammâ diyeceksin eyvah
O zamân *Ekrem'i* yâd eylersin
Onu da bulmaz isen n'eylersin[195]

2.1.2. Kafiyeye İlk Karşı Çıkışlar ve Kafiyede Serbestleşme

Tanzimat Dönemi'nde Türk şiiri şekil bakımından önemli değişiklikler geçirmiştir. Cevdet Perin, "Tanzimatçıların şiir sahasında yaptığı daha ziyade bir şekil inkılâbı olarak kabul edilmelidir."[196] sözleriyle şiirde görülen yeniliklerin çoğunlukla şekil alanında ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Bu "şekil inkılâbı"nın en önemli unsurlarından biri kafiyeye karşı olan yeni bakış ve tavırdır.

Ziya Paşa ile başlamak suretiyle Tanzimat döneminde, kafiyenin artık lüzumsuz ve rahat şiir söylemeye engel teşkil eden bir zorluk olduğu düşüncesi yaygınlaşmaya başlamıştır. Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" (1868) adlı makalesinde eski Yunanların şiirlerinde kafiye bulunmadığı, kafiyenin daha sonra gelen milletlerce ortaya çıkarılmış bir icat olduğunu ifade ettiği[197] düşünüldüğünde bu dönemde kafiyesiz de şiir yazılabileceği düşüncesinin dillendirilmeye başlandığı görülmektedir. Ziya Paşa, bu

[195] Recaî-zade M. Ekrem, **Bütün Eserleri II**, haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997, s. 64-65.
[196] Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, Pulhan Matbaası, İstanbul 1946, s. 77.
[197] Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 168.

düşüncesini daha sonra *Harabat*'ta da dile getirir. Mukaddimenin "Ahvâl-i Eş'âr-ı Türkî" bölümünde yer alan:

> Tazyîk-i arûz bir cihetten
> Hem kâfiye vü redif reh-zen[198]

dizeleriyle kafiyenin eski itibarlı konumunun sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. Bu dönemde kafiye bağlamında özgürleşme yolunda bazı teşebbüsler[199] olsa da "reh-zen" (yol kesici) olarak görülen kafiyeden tamamen kurtulmak henüz mümkün olmamıştır.

Kafiye bağlamında şiire biçim olarak yeni bir yol açmak isteyenlerden biri de Namık Kemal olmuştur. Namık Kemal için şairin istediği gibi bir şiir yazamamasının önündeki engel kafiyedir. Ayrıca Kemal, ölçüsü olan ancak kafiyesi olmayan bir şiir yazmayı da denemiştir:

"Bugünki fikrime göre bizi, Türkiye'de istediğimiz gibi şiir söylemekten meneden vezin değil, kafiyedir. Çünkü insanın istidadı, efâilü tefail tarzında şiire ne kadar mugayir ise, redifsiz kafiye bulmağa, ondan kırk kat daha mugayir. Mahbus bulunduğum sırada, kafiyeyi terk ile vezni ihtiyar yolunda bir çığır açmak istedim. Bahr-ı tavil ile uğraşmağa başladım. Ana da mefailün feilatün mefailün feilat yolunu müsait gibi gördüm. Anasından gözü perdeli doğmuş bir âmânın dünyayı gördüğü zaman hasıl edebileceği meserret kadar memnuniyetlere, iftiharlara garkoldum, iki üç sahife yazı yazar yazmaz gördüğüm alemin, rüya kabilinden olduğu tebeyyün etmeğe başladı. Parlak oluyor. Fakat hakikat ve tabiata müşabih olamıyor."[200]

---

[198] Bilge Ercilasun, **Ziya Paşa**, Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s. 260.
[199] Ziya Paşa, Molière'in *Tartuffe*'ünü hece vezniyle kafiyesiz olarak tercüme etmiştir. (Bkz. Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 89.)
[200] Fevziye Abdullah Tansel, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 51-52.

Namık Kemal'in, 17 Şubat 1879'da Midilli'den Abdülhak Hâmid Tarhan'a yazdığı bu mektubun ilerleyen bölümlerinde Hâmid'i kafiyesiz şiir için araştırma yapmaya teşvik ettiği görülmektedir:

"Hulâsa, ben evzân-ı arab'da kafiyeli kafiyesiz her yola girdim. Türk vezninde de kezâlik. Türkçe'nin, Tiyatro'ya müsait olacak şiiri, kafiyesiz bir arab vezni ihtiyar etmek midir veyahut bizim parmak hesabının kafiyesini de kaldırıvermek[te] midir, zihnimde bir karar veremedim. Ekrem ile buna, Nesteren'e, filana dair bir uzun bahsimiz var. Bittiği zaman, sana da gelir; fakat o bitinceye kadar sen de bir kere vezinleri, kafiyeleri karıştır. Kafiyesiz yolları daha ziyade dikkatle karıştır."[201]

Namık Kemal'in Abdülhalk Hâmid'e verdiği "dramatik şiir tertibine"[202] yönelik bu tavsiyelere bakıldığında o dönem için kafiye meselesinde ciddi arayışların olduğu görülmektedir.

M. Kayahan Özgül, Namık Kemal'in kafiyeye karşı olumsuz bakışının ardındaki sebeplerin esasında onun kafiyeyi kullanma yönteminde aranması gerektiğini belirtmektedir. Özgül, Namık Kemal'in "önce kafiyeleri bulup, sonra bunları beyte dönüşürdüğünü" ve "hattâ, 'bazen sırf güzel bulduğu kafiyeleri kullanmak için şiir söylediği'ni" belirterek, buradan hareketle Kemal'in "niçin kafiyeyi şiir için en büyük 'mâni-i terakki' saydığını anlamak kolaylaşıyor." der. [203]

Şemsettin Sami, *Hafta*'da yayımlanan "Şiirin Mahiyeti ve Hakikati" başlıklı yazısında Ziya Paşa gibi kafiyenin "şuarâ-yı kadîme indinde büsbütün meçhul" olduğunu söylemektedir. Kafiyenin Arap şiirinde ortaya çıkarak oradan diğer milletlerin şiirine

[201] Fevziye Abdullah Tansel, **age**, s. 52.
[202] Fevziye Abdullah Tansel, **age**, s. 52.
[203] M. Kayahan Özgül, **Kemâl'le İhtimâl Yahut Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 62.

sirayet ettiğini ve artık günün şiiri için kafiyenin bir zorunluluk olarak kabul edildiğini şu satırlarla dile getirir:

"Hele kafiye şuarâ-yı kadîme indinde büsbütün meçhul olup, Arap şuarası tarafından icat olunmuş ve onlardan Fürs ve Türk şuarasına intikal ettiği gibi, Kurûn-ı Vustâ'da, medeniyet-i İslâmiye âsârıyla beraber, Avrupa'ya dahi sirayet ederek, bugün ekseriyet üzere şiirde kafiyeye riayet ve kafiye şiirin şerâit-i zarûriyesinden addolunmaktadır."[204]

Şemsettin Sami, aynı yazının ilerleyen bölümlerinde kafiyesiz şiir örneklerine rastlamak için uzak zamanlara ve coğrafyalara gitmeye gerek olmadığını belirtir. Yaşanılan zamanda Yunanistan'ın kuzeyinde bulunan Pindos/Pindus sıradağları civarında hâlâ kafiyesiz şiir söyleyen Rumlar bulunmaktadır. Ayrıca Arnavutluk Osmanlılar tarafından fethedilmeden önce Arnavutlar tarafından kaleme alınmış manzumelerde kafiyeye rastlanmamaktadır:

"Kafiyesiz şiire zaman ve mekânca daha karîn bir misal aradığımız hâlde, onu da Rumlarla Arnavutların –Şark ve Avrupa şiiri usûlünün nüfuzu altına girmezden evvelki- şarkılarında bulabiliriz. Arnavutluk'un Osmanlılar tarafından fethinden evvel meri ve müstamel bulunmuş ve esnâ-yı fetihte İtalya'ya hicret eden Arnavutlar tarafından muhafaza ve muahharan cem' ile tab' ve neşredilmiş olan birçok şarkılar ve mufassal manzumelerin içinde aslâ kafiyeye tesadüf olunmadığı gibi, hâlâ bugün "Pindos" cibalinde söylenmekte olan 'kleftika-tragudya' yani *haydut şarkıları* namıyla maruf Rumca şarkılar dahi kafiyeden ve belki vezinden dahi muarradırlar; bununla beraber, bunlar nice vezin ve kafiyesi muntazam eşara müreccahtır."[205]

[204] **Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları İnceleme-Metin**, haz. Yüksel Topaloğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 170.
[205] **Age**, s. 171.

Kafiyeyi pratikte serbestleştiren önemli hamleler Abdülhak Hamit Tarhan'dan gelmiştir. Hamit, kafiyeyi "eşit ve sık aralıklarla tekrarlanan bir unsur olmaktan" çıkarmış, "bazı mısraları kafiyesiz bırak[mış]", ve "ayrı gruplardan kelimeleri ve ayrı fonksiyondaki ekleri birbirleriyle kafiyelendirmiştir."[206]

Edebiyat tarihleri kafiyede serbestleşme olarak kabul edebileceğimiz "kulak için kafiye" konusunda kırılma noktası olarak Hasan Âsaf'ın 1895 yılında *Malûmât*'ta çıkan "Burhan-ı Kudret" isimli şiirinde "abes" ve "muktebes" kelimeleriyle yaptığı kafiyeyi ve onun ardından çıkan tartışmaları işaret ederler. Hâlbuki Hasan Âsaf'tan önce Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in telaffuzu aynı olan farklı harflerle kafiye yaptığı görülmektedir.[207] Tâhir, *Gayret*'in 10 Kanûn-ı Sânî 1301 (22 Ocak 1886) tarihli sayısında yayımlanan "Tabiat" başlıklı şiirinde sonu (ت) ile biten "hayat" ile sonu (ط) ile biten "neşat" kelimeleri ile kafiye yapmıştır:

> Seyr-i sahra dile neşat verir
> Mürde bir kalbe nev-hayat verir[208]

Onun bu girişimleri geçici bir heves ya da rastgele yapılmış denemeler değildir. Örneğin, "Şiir Nasıl Söylenir?" başlıklı şiirinde

> Edemez öyle bir zaman elbet
> Şâirin fikri terk-i hürriyet
> Yazar eş'ârı kafiye aramaz
> Zihnini sarf u nahv ile yoramaz[209]

mısralarıyla, şairin fikrini özgür bıraktığı gibi şiirin şeklini de "özgür" bıraktığı görülmektedir. Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in *Elhan* adlı kitabında yer alan "Kafiyesiz Bir Şiir" başlıklı şiiri, onun yukarıda kafiye hakkında söz ettiği fikirlerinin bir uygulaması gibidir:

---

[206] Necat Birinci, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce 'Kulak İçin Kafiye'", **Türk Dili**, Temmuz 1988, C. LVI, S. 439, s. 22-23.
[207] Necat Birinci, **agm**, s. 24.
[208] Menemenlizâde Tâhir, "Tabiat", **Gayret**, No. 2, 10 Kanûn-ı Sâni 1301, s. 7.
[209] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, **Elhan**, Matbaa-i Ebuzziya, Kostantıniyye 1303, s. 43.

Kafiyesiz Bir Şiir

Hüsnünü gördüğüm zaman güzelim
Bir güzel nev-şüküfte gül sandım
Sînemi etmek istedim tezyîn
Sen meğer bir güzel melekmişsin
Canlı bir gonca, bir periymişsin
Eyledim ben de gönlümü tenvîr
Pertev-i canfezâ-yı aşkınla
Ki onu Hak gidermesin benden[210]

Kafiyesiz yazılan bu şiir yeni şekil arayışının somut bir örneğidir. Şiirin mevcut olanaklarını zorlayarak ona bir genişlik kazandırmak isteyen şairlerin bu yoldaki denemeleri modern şiire giden yolda önemli birer basamak olarak değerlendirilebilir. Kafiyelenişi belli bir sistem dâhilinde olmayan ve hatta kafiyesiz şiirlerin de yazılabileceğini gösteren bu örneğe benzer şiirlerin sayısında 1880-1895 yılları arasında artış gözlemlenmektedir.[211]

Menemenlizâde Mehmet Tâhir, *Servet-i Fünûn* dergisinin 8 Şubat 1311 tarihli sayısında yayımladığı "Kafiye" adlı yazısıyla kafiyede serbestleşmenin bir anlamda teorisini ortaya koymuştur. Bu yazı aslında onun daha önce "Tabiat" adlı şiirinde kafiye konusunda yaptığı yeniliğin bir savunusu gibidir. Mehmet Tâhir, yazının girişinde kafiyenin göz için değil kulak için olması gerektiği görüşünde olduğunu dile getirir.[212] Arapların kafiye için aynı harfi şart koşmalarına karşılık bizim için böyle bir şartın gerekli olmadığını çünkü bizde aynı sesi karşılayan iki harf arasında Araplarda olduğu gibi telaffuz bakımından bir ayrılık bulunmadığını belirtmektedir:

"Evet! Araplar 'neşat'ı 'hayat'a kafiye yapmazlar; fakat nazar da kafiyeden mütelezziz olsun diye değil. Araplar neşat'ın tı (ط)sıyla 'hayat'ın te (ت)sini başka başka

[210] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, **age**, s. 60.
[211] Taner Turan, "1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarından Hareketle Ara Nesil Şiirini Anlamak", **Turkish Studies - Language and Literature**, Volume 14, Issue 2, 2019, s. 934.
[212] Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in bu girişiminden önce, 1870'li yıllarda Fransız şiirinde yazılışları ayrı, telaffuzları aynı olan kelimelerle kafiye yapılmaya başlandığını da hatırlamak gerekir. (Bkz. Necat Birinci, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce 'Kulak İçin Kafiye'", **Türk Dili**, Temmuz 1988, C. LVI, S. 439, s. 24.)

telaffuz ederler de onun için. Bizim telaffuzumuzda ise o iki harf arasında bir fark görülmez ve bu sebeple o kelimelerin takfiyesinde asla tereddüt edilmez."[213]

Ayrıca Menemenlizâde Mehmet Tâhir, Abdülhak Hamit Tarhan gibi farklı türlerden kelimelerle de kafiye yapmıştır. Örneğin, 1884 yılında Mehmet Tahir'in "Bir Hazin Temâşâ" isimli şiirinde, "rikkat-âmîz" ve "telzîz" kelimeleriyle kafiye yaptığı görülmektedir.[214]

Mehmet Tâhir, *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Kafiye" başlıklı yazısında kafiyeleri düzensiz olmasına rağmen bir şiirin güzel olabileceğini, edebî zevke sahip kimselerin böyle şiirleri beğenebileceğini, düzenli ve kurallı kafiyelerin şiir için bir güzellik ölçütü olmadığını ortaya koymak için aşağıdaki şiiri örnek olarak göstermektedir:

Tulû'a Karşı

Ey şems-i münir kim zuhurun
Tenvîr ile çehre-i hayatı,
Pür-hande kılar şu kâinatı!
Oldukça likâ-yı pür-gururun
Ka'rında nihan şeb-i huzûrun,
Matemlere gark olur tabiat!
Gâh bulsa da incilâ kamerden
Gündüzlere dönse tâb ü ferden,
Hâli olamaz yine kederden;
Parlak göremem şebi seherden!
Efkâr mı söndürür o zulmet!
Bir kere batıp da mihr-i tâbân,
Kaldıkça bu şu'le şu'le elvan
Yekpâre granitten ibaret;
Güya çekilir önümden eflâk,
Makberlerden nişan verir hâk!...
Lâkin yine, ey melike-i rûz!
Dîdârın olunca zulmet-efrûz
Âfâka sirayet-i cemâlin
Ekdarını mihver eder zılâlin:
Kaplar o dem arzı, âsmânı
Bir feyz-i bahar-ı şâdmânî,

[213] Menemenlizade Mehmet Tahir, "Kafiye", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 435.
[214] Necat Birinci, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce 'Kulak İçin Kafiye'", **Türk Dili**, Temmuz 1988, C. LVI, S. 439, s. 24.

Bir velvele-i hayat-ı fâni!
-Fâni dahi olsa mevte nispet
Elbette hayat bir saadet.-
Her subh-ı safâsı kâinatın
Bir cilve-i şevkidir hayatın:
Kuşlar ötüşür… Uçar melekler,
Çağlar dereler… Açar çiçekler.
Canlanmak için bütün şu âlem
Senden demek iltifat bekler.
Ey şems! Ey kevkeb-i muazzam
Sen dîde-i ruşen-i bekâsın:
Feyz-i nazarın kılar müsellem
İhya bu harabe-zârı her dem
Bir menba-ı şu'le-i safasın:
Eyler şevkin cihanı hurrem…
Ezharına akseder de nurun
Bir kabri de güldürür sürûrun![215]

Bu şiirin kafiye düzeninden hareketle Mehmet Tâhir, bir şiirin beğenilmesi için o şiirin düzenli bir kafiye şemasına sahip olması gerekmediğini, düzensiz kafiye örgüsünün şiirin güzelliğinden bir şey kaybettirmeyeceğini şöyle ifade eder: "Böyle güzel sözleri, böyle ruh-nevaz hayalleri mücerret meselâ dördüncü mısra sekizinci ile hem-kafiye olacakken, on beşinci mısra ile olmuş diye reddedilmek hangi zevke, hangi insafa tevâfuk eder?"[216]

Mehmet Tâhir'in bu sözleri içinde bulunduğu yüzyılın estetik değer yargılarının değiştiğini göstermektedir. Üstelik kendisi bu konuda yalnız da değildir. XIX. yüzyılda bir yandan yeni şiirin teorisi niteliğinde tartışmalar cereyan ederken öte yanda yeni şiir düşüncesini pratiğe geçirenler görülmektedir. Örneğin, Abdülhalim Memduh'un 9 Temmuz 1314 (21 Temmuz 1898) tarihli *Muktebes*'te yayımlandığı "Teşhis" başlıklı şiiri ve Ali Seza imzasıyla 12 Teşrînisânî 1314 (24 Kasım 1898) tarihli *Servet-i Fünûn*'da

[215] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, "Kafiye", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 439.
[216] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, "Kafiye", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 439.

yayımladığı "Sarı Gül" başlıklı şiiri düzenli bir kafiye örgüsüne bağlı kalınmadan "serbest biçimde"[217] kafiyelenmiştir.[218]

Malûmât'ta çıkan "İcmâl-i Edebî" başlıklı bir yazıda dile getirilen fikirlere bakıldığında kafiyenin serbestleşmesinin izlerine ve bu alanda serbestleşmenin itici güçlerine rastlamak mümkündür. 1898 yılında bir şiirde "handân" ve "giryân" kelimeleri ile kafiye yapılması üzerine İsmail Safa ile *Malûmât Mecmuası* arasında bir tartışma çıkmıştır.[219] Mecmuanın 151 numaralı sayısında yer alan bu yazıda, kafiyenin şairler için fikirleri olduğu gibi ifade etme konusunda güçlü bir engel olduğu ve bu durumun bir zaruret değil aksine lüzumsuz bir baskı unsuru oluşu şu cümlelerle dile getirilmiştir: "Bir de şiirde bu kadar tazyîkin manâsı yok. Kafiye derdi sırasına göre hepimizi şaşırtıyor. Fikrimizi doğduğu gibi yazmak ihtimali kalmıyor."[220] Kafiyenin şair üzerinde oluşturduğu basınç çeşitli vesilelerle dile getirildiği gibi bir kere de *Malûmât* mecmuası aracılığıyla gündeme taşınmıştır.

Şiir alanında serbestleşmenin öncülerinden biri şüphesiz Abdülhak Hamit Tarhan'dır. Abdülhak Hamit Tarhan'ın 1879 yılında yayımlanan *Sahra*'da bulunan şiirlerinde kafiyelerin arasını açtığı görülmektedir. Klasik nazım şekillerinde belirli ve düzenli sıklıklarla tekrar edilen kafiyeler *Sahra*'da belirsiz bir şemada düzenlenmiştir. İki kafiye arasının pek açık olmadığı klasik şiir örneklerine karşın bu "nev-zemin" şiirlerde iki kafiye arasına bazen çok sayıda kafiyesiz mısra girdiği görülmektedir. Hamit, bu

[217] Kafiyelerin kuralsız ve serbest biçimde kullanılmaya başlanması yeni türlerin önünü açmıştır. Bu bağlamda Mehmet Kaplan, "manzum nesir"in ortaya çıkmasında kafiyelerin zaman içinde tekrar edilme sıklıklarının azalmasının önemli bir rolü olduğu görüşündedir. Kaplan, klasik şiiri fazla ahenkli bulan yeni nesil şairlerin önce kafiyelerin arasını açtıklarını sonra bunun manzum nesre ilham kaynağı olduğunu şöyle dile getirir: "Kafiyelerin ardarda değil de değişik aralıklarla kullanılması da mühim bir hâdisedir. Şinasi'den beri Divan şiirinin fazla âhenkli nazım tekniğine karşı, tiyatro dilinin sade konuşma üslubuna âşık olan şairlerimizin bir ideal gibi arzu etmiş oldukları 'manzum nesir'in vücuda gelmesinde kafiyeleri aralıklı olarak kullanmanın çok yardımı olmuştur." (Bkz. Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret**, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 1998, s. 220.)

[218] Bilal Öngül, **Abdülhalim Memduh'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma**, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2002, s. 145. (Abdülhalim Memduh'un "Teşhis" şiiri Jean Racine'den notunu taşımaktadır.)

[219] Bkz. Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 147 vd.

[220] "İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 151, 10 Eylül 1314/6 Cemâziyelevvel 1316, s. 618.

yenilikçi girişimini *Sahra*'nın hemen başlangıcına koyduğu bir notta şöyle dile getirir: "*Sahra Nesteren* gibi yalnız mukaffâ değil, hem mukaffâ, hem manzum bir tecrübe-i nev-zemindir."[221] Hamit, *Sahra* ile Batı tarzı bir deneme yaptığının farkındadır. Bilinçli bir hareket olan bu atılımı "yeni dünyanın keşfi" olarak görür:

> Eyleyip ye's ile bir gün cüret
> Tarz-ı garbî dedim olsun âdet
> O zaman yazmış idim **Sahra'**yı
> Keşfedercesine yeni dünyayı[222]

Erdoğan Erbay'ın belirttiği gibi "Sahrâ'daki on şiirin hepsinde, divan şiirinde görmediğimiz farklı mısra sayıları, kafiye düzeni, özellikle ikinci mısralarda kafiyenin tümüyle ortadan kaldırılması gibi yeniliklere tesadüf ederiz."[223] Örnek olarak mısraları oldukça serbest bir tarzda kafiyelenen "Mütesadif" adlı şiire bakılabilir:

> Tecessüs: 7
>
> Neye kalmış bu semt-i hücrâda;
> Acep kimdir?
> Peri demek ne revâ,
> Bana olmakta rû-nüma?
> Almamış kâmını mahzâ,
> Eder Allah'a arz-ı niyâz;
> Uymamış ahter-i siyâhı,
> O sebepten de münkesir, müdbir,
> Acaba kim şu nâzenîn dilber,
> Acaba kim şu hüsn ilâhı?
> Acaba kim şu âlih-i nâz,
> Kim şu hasnâ-yı bî-hemtâ
> Acaba kim şu dil-rübâ,
> Ne derdi var acaba?
> Sebep kimdir,
> Kimi bekler kenâr-ı deryâda?[224]

[221] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri**, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 20.
[222] İnci Enginün, **Abdülhak Hamit Tarhan**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 44.
[223] Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 179.
[224] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri**, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 46.

Selçuk Çıkla'nın belirttiği gibi "On altı dizelik bu şiirde ilk dize ile son dizenin, ikinci dize ile on beşinci dizenin, diğer dizelerin de bu düzende kendi aralarında kafiyelendiği, böylece bir hayli serbest bir uygulamaya gidildiği görülür."[225]

Sahra'da yer alan "Davet" adlı şiir de kafiyelenişi bakımından alışılmışın dışındadır. "Yarı düzenli yarı düzensiz"[226] bir kafiyelenişle Abdülhak Hamit geleneğin bir kere daha dışına çıkmaktadır:

Davet
Temenni: 1
Gül-reng-i hicâbın yine cânâ,
Çekmiş yüzüne perde-i kitmân
Gamzen yine ter-dâmen ü gâm-gîn,
Ebrûların olmuş yine pür-çîn;
Gûyâ ki verip hiddet-i bî-câ
Gülşen-geh-i ruhsârına bühran,
Andan nazarın bâl-güşâdır,
Şâhin gibi bâlâlara sûzgün.
Gel şenlenelim gel güzelim gel.
Gülşende beraber gezelim gel.[227]

Abdülhak Hamit, *Sahra*'da gerçekleştirdiği yeni tarz kafiye usulüyle edebiyatta bir inkılap meydana getirdiği fikrindedir. Bunu *Resimli Ay*'da yayımlanan "Eserlerimi Nasıl Yazdım?" başlıklı yazısındaki şu satırlarla ifade eder: "Bugün elli yaşında bulunan bu -Sahra- bir hayat-ı rustâî musavveri olduğu halde tarz-ı tahkiye ve takfiyesiyle bir belde-i münevvereden geldiği için edebiyatımıza büyük bir inkılap getirmiş idi."[228] Hamit'in kendi deyişi ile "belde-i münevvereden" getirdiği yenilikler ifadesi önemlidir. Bu ifade aslında bir dönem yapılmak istenen değişikliklerin Avrupa kaynak gösterilerek

[225] Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 91.
[226] Selçuk Çıkla, **age**, s. 91.
[227] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri**, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 52.
[228] Abdülhak Hamit [Tarhan], "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", **Resimli Ay**, C. 5, No. 54-6, Ağustos 1928, s. 17.

bir meşruiyet zeminine oturtulmak istendiğinin göstergesidir. Nitekim Gibb de *Sahra*'yı modern şiir ekolünün başlangıcı olarak kabul etmektedir.[229]

Abdülhak Hamit'in "Makber" şiiri de kafiyeleniş şekli bakımından önemlidir. "Aslında beyit esasına dayalı olarak yazılan bu şiirde, dört beyit kafiye düzeni bakımından bütünlük gösterirler. İlk üç beyit kendi arasında, dördüncü beyitlerin son mısraları ise, birinci beyitle kafiyelidir. Kafiyelerdeki bu farklı dağılım, şiirin bütününe de ayrı bir ahenk, divan şiirinin beyit bütünlüğünü bozan ayrı bir hava kazandırır."[230] diyen Erbay, bu tarz bir kafiye şemasının klasik şiirde ve Batı şiirinde bulunmadığını belirtir.[231]

Abdülhak Hamit'e göre kafiye, şiiri "doğallık"tan uzaklaştırmaktadır. Kafiye gibi şiirde sözü belli bir biçimde söylemeyi gerektiren, sözün doğal akışını bozan ve buna engel olan yapı unsurları özgür söyleyişin önünde engel oluşturmaktadır. Hamit'in kafiyeyi serbestleştirmesindeki temel motivasyonu doğal söyleyiş arzusudur. Çünkü ona göre edebî eserin temel şartı "tabiîlik"tir. Örneğin, manzum piyesi *Sardanapal*'de "mukayyed kafiye" kullandığını belirten Hamit, bu durumu söyleyişteki doğallığa engel olduğu için bir "eksiklik" olarak değerlendirerek şunları söylmektedir: "Sardanapal'in edebiyatça olan nakısalarına gelince: Başlıcası Eşber ile Tezer gibi bunun da kavâfi-i mukayyede ile yazılmış olmasıdır ki eseri şart-ı evvel-i âsâr olan tabiîlikten çıkarıyor."[232]

Abdülhak Hamit, 1886 yılında *Gayret*'te yayımlanan "Nâ-Kâfi" başlıklı şiiriyle de eski tarz şiiri bozduklarını, bu yolda emek sarf ettiklerini zira klasik şiirin ve şairlerin yeni nesil için artık yeterli ve makbul olmadığını şu mısralarla dile getirmektedir:

> Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
> Nedir şi'r-i hakîki safha-ı irfâna dercettik

[229] E. J. Wilkinson Gibb, **Osmanlı Şiir Tarihi**, çev. Ali Çavuşoğlu, C. III-V, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 518.
[230] Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 179.
[231] Erdoğan Erbay, **age**, s. 179.
[232] Abdülhak Hâmid, **Sardanapal**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1335, s. 5-6.

Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik,
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâkafi.[233]

Örneklerde görüldüğü gibi Hamit "yeni" olanın peşindedir. Şiirin hem yapısında hem muhtevasında o zamana kadar görülmemiş pek çok yenilik yapmıştır. Hasan Akay, Hamit'in şiiri için yaptığı "bir tür uzaylının şiiri gibidir" [234] benzetmesiyle onun şiirlerinin eski şiirden ve çağdaşlarından ne kadar farklı olduğunu vurgulamaktadır.

Şemsettim Sami, *Sabah*'ta yazdığı bir yazısında Hamit'in Avrupaî tarzda şiirler yazarak Türk şiirinde yeni bir çığır açtığını ve yenilik bakımından onun bir öncü olduğunu söyler. Ona göre, "usul-i cedîdenin" edebiyatımızda yaygınlaşmasıyla birlikte Türk şiiri büyük bir değişim geçirerek yenileşmiştir:

"Bir mukaddime veya tecrübe olmak üzere, en evvel lisanımızda Avrupa lisanları tarzında şiir söylemeye başlayan Abdülhak Hâmit Bey Efendi'dir ki, karn-ı hâzırın duhulünden evvelce bu tarzda bazı eşar söylemiş ve o vakit yazmakta olduğum *Hafta* mecmuasında müşârün-ileyhin eşâr-ı milliyemize yeni bir çığır açtığını beyan ettiğim sırada, bu usûl-i cedîdenin taammüm etmesiyle, âlem-i edebiyâtımızda bir büyük tebeddül ve teceddüd hâsıl edeceğini keşfetmiş idim."[235]

Tanzimat'tan sonra kafiye usulü değişmeye başladığı gibi alışıldık kafiye şemaları da değişmeye başlar. Gelenek içinde "Şiir yazanlar her mısraı yahut her beyti kendinden sonra gelen mısra veya beyit ile takfiye mecburiyetinde iken, *Sahra* risalesinde kafiyeleri büsbütün yeni bir yolda tertip edilmiş şiirler"[236] bulunmaktadır. Menemenlizâde Mehmet Tâhir'e göre kafiyenin düzensizliği ahenk için olumsuz bir etki yaratmamaktadır:

[233] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri**, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 592.
[234] Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 131.
[235] **Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları İnceleme-Metin**, haz. Yüksel Topaloğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 315.
[236] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, "Kafiye", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 435.

"Nihayet muterizler de o sureti kabule mecbur oldular. Artık alıştık. Öyle şiirleri lezzetle okuyoruz. Pek güzel buluyoruz. Kafiyece, letafetçe şiirde hiçbir noksan göremiyoruz. Şimdi o kafiyelerin arasını biraz daha uzatsak ve hususuyla tuttuğumuz usule göre meselâ dört mısradan sonra mutlaka bir kafiye gelmeli gibi zâid bir kayda tâbi olmayarak, gelişi güzel, nerede lafız ve mâna müsait olursa orada kafiyeyi yapsak ve ara sıra mecbur oldukça bazı mısraları kafiyesiz de bırakıversek, hem o, bu pâ-bend-i efkârın sû-i tesirâtı hemen mahvolmak derecesine varır, hem de buna pek çabuk alışabiliriz. Hatta bazı ahenkli manzumelerde kafiyenin bu adem-i intizamını his bile etmeyiz."[237]

Menemenlizâde Mehmet Tâhir, aynı yazıda şiirin ilerlemesine kafiyenin sınırlayıcılığının engel olduğunu ifade eder. Öyle ki, ona göre şiirin ve şairin üzerindeki kafiyenin tahakkümü ne kadar hafifletilirse şiirin ilerlemesi o kadar kolay olacaktır:

"Yunan ve Latin şairleri kafiyesiz şiir söylerlermiş; hatta İngilizlerin büyük şairi olan Shakespeare bile bazı şiirlerinde kafiye iltizam ederse birçoklarında da etmezmiş. Biz kendimizde bu büyük şairlerden daha çok iktidar mı tasavvur ediyoruz ki, vezinden başka söyleyeceğimiz bir manzumenin her beytinin nihayeti veya her iki mısraının nihayetleri mutlaka aynı harf olmalıdır gibi bir kayd-ı azîmi de ber-dûş-ı tahammül etmekten çekinmiyoruz? Hususuyla cümlelerimizde ekseriya fiiller nihayete geldiği için lisanımız kafiyeye hiç müsait değildir. Hâsılı fikr-i âcizânem şudur ki, kafiyeyi ne kadar tahfif edebilirsek şiirimiz o kadar terakki eder."[238]

Recaizade Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan*'da, Menemenlizâde'nin "Şiir Nasıl Söylenir?" başlıklı şiirini ele aldığı bölümde, Mehmet Tâhir'in kafiye görüşüne eleştirilerde bulunur. Mehmet Tâhir'in şiirinde yer alan:

"Yazar eş'arı kafiye aramaz
"Zihnini sarf u nahv ile yoramaz
"Doğru söylerse şi'rini a'lâ

[237] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, **agm**, s. 435.
[238] Menemenlizâde Mehmet Tâhir, **agm**, s. 440.

"Bakmaz olsa da sözünde hatâ![239]

mısralarından hareketle kendisinin "Her mevzun ve mukaffâ lakırdı şi'r olmak lazım gelmez.. her şi'r mevzun ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi."[240] sözlerini hatırlatarak, bu ifadelerin yanlış anlaşılmaması gerektiğini vurgular. Ekrem bu sözleri "hurûf ve elfâzdan mu'arra bedâyi'' için"[241] söylemiştir. Ekrem, şiiri şiir yapan şeyin sözdeki güzellik değil "intizâm ve insicâm" olduğu görüşündedir:

"Her şi'r mevzun ve mukaffâ olmak iktiza etmez dediğim hurûf ve elfâzdan mu'arra bedâyi' için idi. Bununla beraber ale'l-ıtlâk ifâdesi muntazam.. ma'nası güzel.. hiss ve hayâli muvafık-ı hakikat ve tabî'at olan her söze şi'r denilir. Ancak şi'r nâmı o nefâyis içinde satırları ölçü tahtında ve satırlarının nihâyetindeki kelimeler bir türlü ses çıkarır surette yazılan şeylere tahsîs olunduğundan diğerlerini yalnız lafızda bunlardan ayırmak için (inşâ) ismiyle nâmdâr etmişler ki bizim (nesr-i muhayyel) dediğimiz bunlardır. Bu hâlde gerek mensûr gerek manzûm olsun elfâzında intizâm ve insicâm olmayan eserleri ma'nâlarında istikamet ve letâfet bulunsa bile şi'riyeti ha'iz olamazlar."[242]

Recaizade Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan*'da vezin ve kafiye hususundaki fikirlerini Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in bir diğer şiiri olan "Kafiyesiz Bir Şiir" üzerinde durarak aktarmaya devam eder. "Mecmû'anızda 'Kafiyesiz Bir Şi'r' diye birkaç satırınızı gördüm."[243] diyen Ekrem'in bu şiir karşısındaki küçümseyici tavrını "birkaç satır" ifadesinden anlamak mümkündür. Kafiyesiz yazılmış olan bu şiire şiir demekten imtina eden Ekrem, vezin ve kafiyenin nazım için faydalarına inananlar arasındadır. "Mevzûn sözlerin mukaffâ dahi olmasını gönül arzu ediyor."[244] diyen Ekrem için şiirin

[239] Recaizâde Mahmut Ekrem, "Takdir-i Elhân", **Her Güzel Şey Şiirdir Elhân-Takdir-i Elhân, Metin, İnceleme**, haz. Tülin Arseven, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2008, s. 86.
[240] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 62.
[241] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 87.
[242] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 87.
[243] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 94.
[244] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 94.

yalnız vezinli olması yetmez. Veznin yanında bir de kafiyenin bulunması gerekir. Ekrem "nesr-i müseccâ'ı" sevdiğini fakat kafiyesiz şiirden hoşlanmadığını dile getirdikten sonra kafiyesiz şiir yazmaktansa "nesr-i muhayyel" (mensur şiir) yazmanın daha doğru olduğunu ifade eder.[245] Bu sözlerden Ekrem için kafiyesiz şiir olamayacağı, şiir için veznin mütemmim cüzünün kafiye olduğu anlaşılmaktadır.

"Demek istiyorum ki bir söz şi'r addolunabilmek için velev fikren ne derece latîf ne derece parlak olursa olsun kendisinde şeklen iki şartın vücûdu iktizâ eder. Bunların birisi vezin olduğunda şüphe yoktur. Diğeri ne olsa gerek? Elbette kafiyedir. Kafiyesiz olursa ne olur? Vezinsiz olduğu zamân ne olursa o olur. Kafiyenin de vezin kadar bir sözü güzelleştirmeğe te'sîri var mıdır? Hay hay! Belki daha ziyâdedir diyeceğim. Bunu ba'zı müsecci' mensûrların hoşluğundan da istidlâl ederim."[246]

Şiirde kafiyenin lüzumuna inanmayanlar kafiyesiz de şiir yazılabileceğine göstermek için genellikle Eski Yunanları örnek vermişlerdir.[247] Fakat Recaizade Mahmut Ekrem, kafiyenin bir ihtiyaç olduğuna öyle inanır ki eski Yunan şairlerinin dirilip gelse yazacakları şiirlerin kafiyeli olacağından emindir:

"(Omeros)lar (Horas)lar da kafiyesiz şi'r söylerlermiş diyerek kafiyeyi ehemmiyetten düşürmek kudemâ-yı hükemâya ircâ'-ı usûl ederek hikmet-i cedîdenin müstekmiliyet-i hâzırasını inkâr eylemek kabîlinden olur. Hîç şüphe etmem ki şimdi (Omer) de olsa şi'rini mukaffâ söylerdi."[248]

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirleri "dize sayısı" ve "kafiye şemaları" bakımından incelendiğinde pek çok yeni biçimle karşılaşılmaktadır. Örneğin, İsmail Parlatır'ın tespitine göre, Ekrem'in "Şi'r-i Metrûk" başlıklı manzumesinin birinci

[245] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 94.
[246] Recaizâde Mahmut Ekrem, **age**, s. 97-98.
[247] Bkz. Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 168.
[248] Recaizâde Mahmut Ekrem, "Takdir-i Elhân", **Her Güzel Şey Şiirdir Elhân-Takdir-i Elhân, Metin, İnceleme**, haz. Tülin Arseven,, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2008, s. 98.

dörtlüğü "bütünüyle serbest" kafiyelenmiş, "ikinci dörtlük, önceki dörtlüğün son dizesinden başa doğru" kafiyelenerek teknik açıdan bir "oyun"a başvurulmuştur.[249] Recaizade Mahmut Ekrem'in "Nâz u Niyâz", "Terennüm", "Dün Bugün" gibi şiirlerinde "karışık kafiye düzeni" kullandığını belirten İsmail Parlatır, "Şebl-i Muzlim" başlıklı manzumenin "bütünüyle karışık kafiye düzeni"ne sahip olduğunu ekleyerek Ekrem'in şiirde gerçekleştirdiği bu gibi denemelerinin "serbest nazmın ilk belirtileri" olduğunu öne sürer.[250]

Abdülhak Hamit Tarhan ise kafiye konusunu teknik bir mesele olarak ele almaktan ziyade şiiri güzelleştiren bir unsur olarak görür. Recaizade'ye yazdığı bir mektupta yer alan "Kafiyesiz manzumda, manzum-ı gayr-ı mukaffâda bakıyorum ki hiç bir ihtilâfımız yok. Çünkü sen 'mukaffâ olmayan manzumâtın söz itibariyle her türlü letafet ve meziyetten hâli bulunacağını söylemedim' diyorsun, ve söylemiyorsun. Ancak gayr-ı mukaffâ manzumun manzum mukaffâ kadar hoşa gitmediğini söylüyorsun ki ben de aynıyla bu fikirdeyim."[251] sözlerinden bunu anlamak mümkündür.

Şiir için vezin ve kafiyenin gerekliliğine inanmayanlardan biri de Hersekli Arif Hikmet'tir.[252] Ayrıca Hersekli Arif Hikmet, eskilerin "mevzun ve mukaffa kelama" şiir dediklerini ancak şiirin "mevzun ve mukaffa" ve muhayyel" olmadıkça şiir olamayacağını da belirtir.[253] Ona göre "şiir" ve "nazım" birbirinden ayrılmaktadır: "Vezn ü kafiye derecesinde kalan mübtedîlere **nâzım** ve edebiyyâta mütâlâât-ı amîka ile hüsn-i selikaya mâlik olan müntehîlere **şâir**"[254] denilmesi gerekmektedir. Muallim Naci de buna benzer bir ayrım yapar. *Lügat-i Nâcî*'de şiirin ilk anlamını "mevzun ve mukaffa söz"[255]

[249] İsmail Parlatır, **Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1995, s. 170-171.
[250] İsmail Parlatır, **age**, s. 175-177.
[251] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, C. 1, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 255.
[252] Metin Kayahan Özgül, **Hersekli Arif Hikmet,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 34.
[253] Metin Kayahan Özgül, **age**, s. 34.
[254] Metin Kayahan Özgül, **age**, s. 34.
[255] Muallim Nâcî, **Lügat-i Nâcî**, haz. Ahmet Kartal, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s. 638.

olarak verirken kelimenin ikinci anlamında bu tanıma adeta bir şerh düşerek "her mevzun söze şiir denilemez"[256] sözlerini ilave eder. Şemsettin Sami'nin, *Kâmûs-ı Türkî*'de şiiri "mevzun ve mukaffa"[257] olarak tarif ettiği düşünüldüğünde klasik tariflerde şiir denilince akla ilk gelen şeyin "vezin" ve "kafiye" olduğu söylenilebilir.

Muallim Naci de "vezinsiz" ve "kafiyesiz" şiir olabileceğini söyleyenler arasındadır. *Istılâhât-ı Edebiyye*'de şiirin vezinli ve kafiyeli olması beklentisinin gerçek bir ihtiyaca dayanmadığını şöyle ifade eder:

"Zannederiz ki şiirin öteden beri bazı kuyûd-ı sâire ile beraber 'mevzûn, mukaffâ' söz diye tarif olunması beyan olunduğu üzere tabiatın kelâm-ı manzûmu kelâm-ı mensûra, kâfiyeli nazmı kâfiyesiz nazma tercih etmek istidadında bulunmasından neş'et etmiştir; yoksa şiirin mutlaka mevzun, mukaffa olması için lüzûm-ı hakikî yoktur."[258]

Nabizade Nâzım, 1882 yılında yayımlanan *Hatıra-i Şebab* isimli kitabının "Arz-ı Meram" bölümünde "Ben 'şiirde' her iki beytin mutlaka bir kafiyeli olması gibi tazyiklere, hasırlara lüzum göremiyorum. Zihnimce diyorum ki: 'murat hissiyat-ı kalbiyyeyi daha şiddetli bir surette ve manzumen' tasvir etmek değil midir? Birinci mısra kafiyece ikinci mısraa muvafık olmasın da faraza beşinciye veya beşinci ikinciye mutabık olsun. Birtakım hasrlara lüzum nedir?"[259] sözleriyle kafiye kullanımında sıklık ve tekrar açısından şairin özgür olması gerektiğini dile getirir. Onun bu fikirlerinde kendinden önce Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Sahra*'da yaptığı kafiye uygulamalarının etkisi görülür. "Arz-ı Meram" bölümünün ilerleyen satırlarında Nabizade Nâzım, şiir alanında üstlendikleri yenilikçi roller sebebiyle Şinasi'ye, Namık Kemal'e ve Abdülhak Hamit Tarhan'a şükranlarını dile getirir. Ayrıca Nabizade Nâzım, *Hatıra-i Şebab*'ta yer alan şiirlerin

[256] Muallim Nâcî, **age**, s. 638.
[257] Şemsettin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, 13. Baskı, İstanbul 2004, s. 778.
[258] Muallim Naci, **Istılâhât-ı Edebiyye**, haz. M. A. Yekta Saraç, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2017, s. 139.
[259] Nabizade Nâzım, **Hatıra-i Şebab**, Mihran Matbaası, İstanbul 1298, s. 4-5.

çoğunluğunun aruz kurallarına uygun olmadığını belirterek eserin yenilikçi yönüne vurgu yapmaktadır: "…şu eser-i nâçizânemdeki manzûmelerin ekseri kavâid-i aruzdan hiçbiriyle tatbîk kabûl etmez…"[260]

Nurettin Ferruh da *Şafak Sadaları*'nın mukaddimesinde şiirin vezne ve kafiyeye ihtiyacı olmadığını belirtmektedir. "Şiir sanâyi-i nefiseden bir daldır ki haddizâtında tabiî olan letafeti, vezin ve kafiye gibi birtakım tezyinat lüzumuna müftekır değil!"[261] Nurettin Ferruh, şiire şiir demek için kafiyenin ve veznin yeterli olmadığı görüşündedir. Ona göre "vezni ve kafiyesi muntazam" ancak şiirin asıl ihtiyacı olan güzelliklerden mahrum olan manzumelere şiir nazarıyla bakılması mümkün değildir.[262]

Nurettin Ferruh, *Şafak Sadaları'*nın mukaddimesinde şiire getirdiği yenilikler dolayısıyla Abdülhak Hamit Tarhan'dan övgüyle söz etmektedir. Mukaddimede, Hamit'in "Tecessüs" başlıklı şiirinden bölümler alarak, bu şiirin "mevzun" olmadığını fakat ölçüsüzlüğün şiirin güzelliğinden bir şey kaybettirmediğini şu sözlerle ifade eder: "Ebda'-i eş'âr denmeye şayan olan şu manzume (…) mevzun ola idi acaba bundan daha âlî, daha nazik, daha rakîk, daha latîf, daha ahenkli, daha rengîn, daha musanna, daha manidar, mı olacak idi?"[263] Nurettin Ferruh'un Abdülhak Hamit'in şiirlerine kitabında yer vermesinden "kendisinin şiir hakkındaki düşüncelerin[e] döneminin önde gelen şairlerinden destek aradığı anlaşılmaktadır."[264] Hamit bu duruma karşılık, Nurettin Ferruh'a yazdığı bir mektupta, "Tecessüs"[265] şiiri için "vezinsiz dahi olmayıp evzan-ı

[260] Nabizade Nâzım, **age**, s. 5.
[261] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311, s. 19.
[262] "Vezin ve kafiyesi muntazam veyahut hesabı tamam fakat ciddiyet, ulviyet, tesir, bedâyi-i hayaliye gibi mehasin-i tabiiyyeden mahrum olan sözlere şiir nazarıyla bakılamaz." (Bkz. Nureddin Ferruh, **age**, s. 20.
[263] Nureddin Ferruh, **age**, s. 20.)
[264] Ömür Aybar, "Nureddin Ferruh ve Şafak Sadaları Üzerine Bir İnceleme", **Turkish Studies**, Spring 2013, Volume 8/4, s. 219.
[265] Abdullah Uçman'ın tespitine göre, Rıza Tevfik, "Bir Tecellî" adlı şiirinde Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Sahra*'da yer alan "Tecessüs 2" şiirine benzer biçimde "karışık bir vezin" kullanmıştır. Uçman, Rıza Tevfik'in şiiri düzyazıya yaklaştırdığını söyleyerek iki şiirin vezinlerini şu şekilde karşılaştırır: "Uzun msıralarda (Fâ i lâ tün/Me fâ i lün/Fa'lün-fe i lün), kısa mısralarda (Me fâ i lün/Fa'lün), daha kısa mısralarda ise (Fâ i lâ tün-Fâ i lün) kalıbını kullanırken Abdülhâk Hamit ise adı geçen şiirinde (Fâ i lâ tü/Fâ i lâ tü/Fa'lün), (Fe i lâ tün/Me fâ i lün) ve (Müf te i lün) gibi oldukça karışık bir kalıp kullanır." (Bkz. Abdullah

müteferrikaya mutazammındır"[266] diyerek vezinsiz ve kafiyesiz şiire karşı olduğunu ifade eder. Ayrıca Hamit, *Şafak Sadaları*'nı okumuş ve ortaya konan şiirlerden pek de memnun olmamıştır. Bunu aynı mektupta Nurettin Ferruh'a şu sözlerle bildirir: "İktidarınızı fevkalâde görmekle beraber tecrübenizden zevk-yâb olamadım. Ancak bendenizin zevk-yâb olamayışım eseriniz için bir nakîse olmadığı gibi tecrübe-i vâkıada adem-i muvaffakiyete dahi delâlet etmez."[267]

Abdülhak Hamit, şiirin "mevzun" ve "mukaffa" olması gerektiğini savunur. Ona göre vezinsiz ve kafiyesiz bir sözü şiir saymak mümkün değildir. "Manzume nâmı altında olarak vezinsiz, kafiyesiz şeyler yazmanın aleyhindeyim. Bir güzel sözü, mevzun ve mukaffa değil ise, ancak letafet-i maneviyesi itibariyle bir şi'r-i mensur addedebiliriz. Lâkin manzum ve manzume diyemeyiz. Kemal merhumun dediği gibi kafiyesiz vezinsiz şiir söyleyecek isek mensur ne güne duruyor."[268]

Nurettin Ferruh'un *Şafak Sadaları*'nda dile getirdiği bir başka husus, şiiri bir vezne uydurabilmek için şiirsel niteliğin feda edilmesinin yanlış olduğu düşüncesidir. Çünkü ona göre şiiri şiir yapan şey vezin ve kafiye gibi yapısal faktörler değildir. "Kuralsız şiir"i "intizamsız bir demet çiçeğe" benzeten Nurettin Ferruh, kuralların varlığını kabul etmekle beraber, kuralların her koşulda gerçerli olamayacağını vurgulamaktadır. Bu anlamda ona göre şiiri vezne uydurmak için "teessüründen mahrum etmek" uygun olmadığı gibi, şiirsel niteliği haiz bir metni "kuralsız" olduğu için şiir kabul etmemek de doğru değildir. Bu bağlamda Nurettin Ferruh, şiirsel niteliğin nazma has bir husus olmadığını nesrin de şiir sayılabileceğini şu sözlerle dile getirir:

Uçman, **Rıza Tevfik'in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 307.)

[266] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, C. 2, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 780.

[267] **Age**, s. 780.

[268] **Age**, s. 780.

"Vâkıa kâidesiz bir şiir, râbıtasız, intizâmsız bir demet çiçeğe benzer. Fakat bu kâidenin hükmü her şeyde aynı vecihle câri olamaz; kabûl edilemez. Zîrâ şiiri evzân-ı malume ile kâide tahtına almak garazıyla teessüründen mahrûm etmek câiz olamadığı gibi, bir şiir-i hakîkîyi de kâidesizdir diye atmak münâsip değildir. Çünkü âlî bir nesir de şiirdir. Demek ki şiirde -biraz yukarıda bahsettiğim gibi- meziyyât-ı tabîîyye aranmalıdır. Kaide en sonra düşünülecek bir kayıttır, kaide bir sanattır."[269]

Nurettin Ferruh, şiirde tâbi olduğu "ahkâm-ı esasiyyeyi" ifade etmek için *Mektep* mecmuasının 11 Nisan 1312 tarihli sayısında "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler" başlıklı bir yazı kaleme alır. Şiiri "her türlü vezinden" kurtarmak gerektiği düşüncesi ilk defa bu yazıda Nurettin Ferruh tarafından ileri sürülmüştür.[270] Nureddin Ferruh, "Vâkıâ Avrupa'da birçok mütemeddin kavimler şiirlerini vezin dediğimiz kuyûdat-ı malumeden kurtarabilmişlerdir."[271] sözleriyle şiirde serbestleşmenin önünü Avrupa şiirini örnek göstererek açmaya çalışır. Fakat Avrupa kavimleri içinde de vezinden vazgeçmeyenler, ölçülü şiir yazmaya devam edenler vardır dedikten sonra "Bununla beraber bizzat her zaman bu kaydın lüzumsuzluğunu iddia ettim. Hâlâ da o iddiada musırrım."[272] sözleriyle vezni şiir için lüzumsuz bulduğunu dile getirir. Ferruh, yalnızca aruz veznine değil hece veznine de karşıdır. O "manzumeyi her türlü kuyuddan tamamen azade görmek"[273] arzusundadır. Vezin hakkında fikirlerini sıraladıktan sonra kafiyenin şiir için lüzumsuz bir kayıt olduğunu dile getirir. "Şiirde kafiyeye de o kadar ehemmiyet vermemeli her ne olursa olsun benim nazarımda kafiye zâiddir. Her kayıttan ziyade hissiyata tâbi olması lazım gelen şiirin beyitlerinin âhirini böyle bir zincir-i teselsül ile bağlamakta bir mana

[269] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311, s. 24-25.
[270] Hasan Kolcu, "Şiiri Vezin ve Kafiye Kaydından Kurtarma Düşüncesi Etrafında Bir Tartışma", **Yedi İklim**, Nisan 1993, C. 5, S. 37, s. 45.
[271] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313, s. 469.
[272] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 469.
[273] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 469.

göremem."[274] Nurettin Ferruh'un amacı şiiri vezin ve kafiye gibi teknik meselelerden kurtarmak, şiiri serbest bir söyleyişe kavuşturmak ve özgürleştirmektir.

Nurettin Ferruh'un *Şafak Sadaları* kitabı yayımlandıktan sonra 25 Ağustos 1310 tarihli *Malûmât* mecmuasında kitapla aynı adı taşıyan imzasız bir yazı yayımlanır. Nurettin Ferruh'un şiir hakkındaki görüşlerini destekleyen bu yazıda "yeni edebiyat tarzı ile" kafiyelerin şekil değiştirdiğine vurgu yapılmaktadır. Yazıda belirtildiğine göre, eski usul kafiye alışkanlıklarına göre farklılık arz eden "yeni tarz" kafiyeler kendi içinde bir "intizam" ve "güzellik" barındırdıkları için kabul edilmişlerdir. Bu anlamda ilgili yazıda vurgu yapılan şey, şiir alanında meselenin özünün "şekil" değil "güzellik" olduğudur. Makalede "Güzel her sâhib-i nazar için güzeldir." sözü ile biçim değişikliklerinin güzelliğe olumsuz bir etkisi olmadığı sürece şiir severler tarafından kabul edileceği düşüncesi şöyle dile getirilir:

"Güzel her sâhib-i nazar için güzeldir. Meselâ tarz-ı cedîd edebiyât kâfiyeleri birçok şekle koydu. Bunların hemen hepsi bir intizâmı, bir letâfeti hâiz bulundukları için hüsn-i tabiat erbâbı tarafından bilâ-tereddüt kabul edildi. Kafiyenin bu kadar envâ' ve eşkâline zaten alışmış mı idik? Hayır, fakat alışmış olmamıza hâcet yoktur; çünkü bunlar bildiklerimizden daha güzel daha tabiî idi. Belki daha sonra şimdikilere nisbeten kafiyesiz addolunacak manzûmeler de beğenilir, sevilir."[275]

Şiirden vezin ve kafiyeyi atmak isteyen Nurettin Ferruh, bu hususta kendisi ile sembolistler arasında bir bağlantı kurulmasının önüne geçmek istemektedir. Avrupa'da sembolistler şiirde kimi kuralları yıkmışlardır. Bu açıdan Ferruh ile sembolistler arasında bazı müşterekler bulunabilir. Fakat Ferruh, gerek düşünme biçimi gerek hayal gücü gerekse ifade tarzı bakımından sembolistlerle kendisi arasında önemli farklar

[274] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 473.
[275] "Şafak Sadaları", **Malûmât**, 25 Ağustos 1310/6 Rebiülevvel 1312, S. 28, s. 219.

bulunduğunu belirtir. Üstelik sembolistler vezni atarak kafiyeyi kullanmaya devam ederlerken Nurettin Ferruh'un gayesi şiirden hem vezni hem de kafiyeyi atmaktır:

"Yakın vakitlerden beri bu meseleler Avrupa edebiyatı âleminde dahi zihinleri işgal etmeye başladı. Bu bapta en ziyade kaideşiken davranan timsâliyyûndur - symbolistes. Bunların mütalaası da bizim için istifadeden hâli değildir. Çünkü en fena ve en ahenksiz şiir söyleyen bu fırka değildir. Bizim iddiamız da timsâliyyûnunki ile bazı noktalarda belki temas eder, bununla beraber, birçok farklara nazaran, bize sembolist demek de doğru olmaz, çünkü biz de timsâliyyûn gibi şiirin öteden beri tâbi bulunduğu kayıtları lüzumsuz görerek şiiri o kayıtlardan kurtarmak iddiasında bulunuyorsak da vezin ile beraber kafiyeyi de kaldırmak arzusu, emeli hususiyle tarz-ı tefekkür ve tasavvur ve tarz-ı ifade bizi onlardan katiyen ayıracak mühim farklardandır."[276]

Nurettin Ferruh, şiir denildiğinde eskilerin aklına ilk olarak "vezin ve kafiye" geldiğini belirtir. Sembolistlere gelince, onlar yalnızca vezni reddetmişler, kafiyeyi kullanmakta bir sakınca görmemişlerdir. Eski Yunanların şiirleri ise kafiyesiz fakat vezinlidir. Ferruh'un hayalindeki şiirde ne kafiye vardır ne vezin. "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler" başlıklı yazısının devamında Nurettin Ferruh, şiirin vezin ve kafiye bağlamında serbestleşmesi arzusunu şu sözlerle dile getirir:

"Biz ne eskiler gibi şiir vezin ve kafiye kaydıyla mümtazdır zannındayız, ne de timsâliyyûndan bazıları gibi yalnız vezni reddedip kafiyeyi ibkâ veyahut kafiyeyi mevzu-ı şiire tâbi kılmak, yahut ki eski Yunanlıların şiiri gibi yalnız mevzun fakat ve kafiyesiz şiir söylemek taraftarıyız. Biz beynimizde şiiri tasavvur ettiğimiz vakit hayalimizden ne vezin ne kafiye geçiyor. Şekl-i şiiri ve ifade-i şiiriyeyi elhasıl olanca taallukatıyla

[276] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313, s. 472.

manasıyla şiiri birtakım kati ve layetegayyer kanunlar altına almak eski insanların arzu ve âdetidir."[277]

Nurettin Ferruh aynı yazıda şiiri bağlarından kurtararak özgürleştirmenin ancak şekle ve görünüşe aldırış etmeksizin işin özüyle ilgilenmekle mümkün olacağını ifade eder. "Şiirde kafiyeye de o kadar ehemmiyet vermemeli her ne olursa olsun benim nazarımda kafiye zaittir. Her kayıttan ziyade hissiyata tâbi olması lazım gelen şiirin beyitlerinin ahirini böyle bir zincir-i teselsül ile bağlamakta bir mana göremem"[278] sözleriyle kafiyenin lüzumsuzluğuna vurgu yapar. Ona göre, şiirde işin özü mana ve hissiyattır. Vezin ve kafiye gibi şeklî unsurlar ise ikincil meselelerdir:

"Şu kadar var ki artık lafız oyunlarıyla vakit kaybetmekten, elfâz ve eşkâle, umûmî manasıyla zevâhire ve maddiyata, fikrimizi bağlamaktan ziyade manaya ve hissiyâta ehemmiyet vermeliyiz, ve şiirin zevâhiri demek olan vezin ve kafiyeyi hissiyât ile samîmiyyen terfik ederek mevzûu olan doğduğu gibi söyleyivermeliyiz. İşte bu kadar."[279]

Bu ifadelerden Nurettin Ferruh için tekellüfsüz şiirin ancak vezin ve kafiye bağlayıcılığı olmadan, akla geleni "doğduğu gibi" söyleyebilmekle mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Akla geldiği ilk hâliyle şiir söylemeye en büyük engel ise vezin ve kafiye gibi şekil unsurlarıdır. Nureddin Ferruh "şiiri her türlü kayıttan kurtarmak, ona serbest bir şekil vermek istemektedir. Vezinsiz ve kafiyesiz bir şiir istemek -Hece mi, aruz mu?- münâkaşasının yapıldığı bir devirde ileri, yeni ve orijinal bir görüştür."[280]

Tanzimat sonrasında yaşanan tartışmalar sonucu şiirde kafiye kullanımının eskiye oranla serbestleştiği görülmektedir. Yenileşme döneminin ilk şiirlerinde kafiye henüz terk

[277] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 472.
[278] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 473.
[279] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 473.
[280] Hasan Kolcu, "Şiiri Vezin ve Kafiye Kaydından Kurtarma Düşüncesi Etrafında Bir Tartışma", **Yedi İklim**, Nisan 1993, C. 5, S. 37, s. 47.

edilmemiştir ancak kimi şiirlerde yer alan kafiyelere bakıldığında klasik kuralların terk edilerek bu konuda oldukça rahat bir tavır takınıldığı görülür. Bu duruma yukarıda söylediklerimize ek olarak bir örnek vermek gerekirse, Hüseyin Suat Yalçın'ın "aralarında ses benzerliği olan kelimeleri kafiye yapma" konusunda "esnek ve toleranslı davrandığı ve kafiyenin tertibi hususunda da herhangi bir kayda bağlı kalmadığı"[281] söylenebilir.

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde Garipçiler, şiirde vezin ve kafiyenin bir zorunluluk olmadığını ileri sürerek şiiri serbestleştirmenin savunusunu yapacaklardır. Ancak Türk şiirinin serbestleşme serüveninde vezin ve kafiye gibi şekil unsurlarını tümden reddederek özgürleşmenin yolunu açanın Nureddin Ferruh olduğu unutulmamalıdır.[282] "Şiir alanında devrim niteliğindeki yeniliklerin henüz filizlenmeye başladığı bir dönemde ortaya çıkan ve yarım asırda söylenecek sözleri bir çırpıda ama kesin olarak söyleyen ve aynı zamanda bunu yazdığı şiirlerle uygulama sahasına döken bir isim olma özelliği ile Nurettin Ferruh"[283] şiirin serbestleşme serüvenindeki önemli aktörlerden biri olmuştur. O, "[b]ugünkü ifadesiyle 'serbest şiiri' savunur."[284]

Şiirde serbestlik yanlılarından biri olan Şerafettin Mağmûmî ise *Başlangıç* isimli eserinde şiiri tarif ederken "hakikate yakın hayâlât ile"[285] süslenmek kaydıyla doğru sözlerin tamamının şiir olduğunu dile getirir ve kafiye hakkında söyledikleri ile kendi şiir görüşü hakkında bilgi verir:[286]

"İster kafiye zincirleriyle esaret-i kalemiyye altına alınmış âsar-ı manzume olsun, isterse düşünüldüğü gibi yazılmış, yani serbest-i kalemiye mahsulü olan âsâr-ı mensure

[281] Belkıs Altuniş Gürsoy, **Hüseyin Suad Yalçın ve Eserleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s. 98.
[282] Hasan Kolcu, "Şiiri Vezin ve Kafiye Kaydından Kurtarma Düşüncesi Etrafında Bir Tartışma", **Yedi İklim**, Nisan 1993, C. 5, S. 37, s. 48.
[283] Sevim Şermet, "Serbest Şiirin Tarihine Girişte Unutulan Bir İsim: Nurettin Ferruh ve Şiir Sanatı", **Turkish Studies**, Spring 2010, Volume 5/2, s. 1337.
[284] Mahmut Babacan, **Ara Nesilde Tenkid**, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1993, s. 27.
[285] Şerafettin Mağmûmî, **Başlangıç**, İstepan Matbaası, İstanbul 1306, s. 65.
[286] Şerafettin Mağmûmî, **age**, s. 65.

bulunsun, tehzîb-i ahlak, tenvîr-i hakikat, telkin-i ciddiyet, mürevvic-i sa'y ve gayret gibi her biri saadet ve selamet-i umûmiyeyi bâis, hasâil-i vicdaniyenin tercümesinden ibaret makalelerin cümlesi şiirdir."[287]

Şerafettin Mağmûmî, bu sözleriyle manzum ve mensur ayırmadan "ahlakı güzelleştiren", "gerçeği ortaya çıkaran", "ciddiyeti telkin" eden sözlerin tamamının şiir olduğunu ifade ederken, kafiyenin şair için bir "zincir" olduğunu da belirtir. Yapılan bu alıntıda güzel ve faydalı olan tüm sözlerin şiir kabul edilmesiyle şiirin alanının genişletilmeye çalışıldığı görülmektedir. Artık şiir sayılması gereken şeyler geleneğin katı şekil ve içerik unsurlarıyla belirlenmekten çıkmış, devrin fikir adamları ve aydınları tarafından eski sınırlar yavaş yavaş yıkılmaya başlanmıştır. Bu türden yenilikçi şiir tanımlarında sık sık vezin ve kafiye gibi şekil özelliklerine vurgu yapıldığı, bunların sınırlayıcılığı üzerinde durulduğu görülmektedir. Bu sebeple denilebilir ki yeni nesil şairleri en çok rahatsız eden şeylerden biri şiiri içten geldiği gibi söylemeye engel oluşturan vezin ve kafiye gibi şekil unsurlarıdır.

Hasan Âsaf, edebiyatta şekilden çok anlama önem verenler arasındadır. "Edebiyatımızda en ziyade ehemmiyetdâr bir şey vardır ki o da manadır"[288] sözleriyle şiirde anlamı öncelediğini ifade eder. Bu tarz tartışmalarda anlamı öne çıkarmak şeklin sıkı bağlarını gevşetmek için kullanışlı bir yöntemdir. Şiirin en nihayetinde bir "anlam sanatı" olduğunu vurgulayarak şiirde taşıyıcı sütunu "mana" olarak belirlemek, şiir alanında şekil ögeleri üzerindeki yükü kaldıracaktır. Böylelikle belki dikkatler başka tarafa çekilebilecek, şekil bağlamında yapılacak olan yeniliklere daha kolay kapı aralanacaktır. Hasan Âsaf, 1899 yılında *Malûmât*'ta çıkan bir yazısında "(…) manası güzel ve bedîa-perver olan bir şiirin vezin ve kafiyesi dahi ikinci derecede hâiz-i ehemmiyettir. Zirâ bunda mana asıldır, vezin ve kafiye şekildir. Aslın güzelliği şeklin

[287] Şerafettin Mağmûmî, **age**, s. 65.
[288] Hasan Âsaf, "Aynen Varaka", **Malûmât**, C. 8, No. 191, 24 Haziran 1315/28 Safer 1317, s. 1433.

tahavvülüyle rahnedar olmaz."[289] sözleriyle, şiirde şeklin ağırlığını hafifleterek anlamın öncelenmesi gerektiğini belirtmektedir. XIX. yüzyılın sonlarında söylenen bu sözler şiirde şeklin egemenliğine bir başkaldırının ifadesidir. Yeni şair şekil yönünden özgür olmak istemektedir.

İsmail Safa, şiire kafiye merakından başlamış, henüz çocukken kafiyeli birtakım sözler tertip etmiştir.[290] Safa, kendisini kafiyeye olan düşkünlüğünden[291] vazgeçirmek isteyenlerin olduğunu şu dizelelerle anlatır:

"Beni benden ziyâde seven kardeşim Fikret bir aralık:
Düşmek revâ mı hırs ile bir kayd-ı zâide
Zengîn olursa kâfiye rengîn olur diye?
Âzâde istiyor gönül eş'ârı doğrusu
Hoş gelmiyor mizâcıma takyîd-i kâfiye!..

kıt'asıyla tabi'atimi bu müşkilâttan kurtarmak istemişti."[292]

İsmail Safa, "şiirin her türünde kafiye kullanılmalıdır" fikrinde ısrarcı olmadığını belirtir. Ona göre zaten sekizer onar mısralık bentlerden oluşan şiirlerde belirsiz aralıklarla kullanılan kafiyeler etki gücü bakımından kafiyesiz şiirden farklı değildir. Kafiyenin şiirde kendini duyurmasını, okuyucu tarafından aranarak bulunmaması gerektiğini düşünen Safa, bu düşüncelerini şu cümlelerle açıklar:

"Hem kâfiye takyîdini ben şi'irin her şekline ta'mîmde musirr değilim. Zâten her bendi sekiz on mısra'dan müteşekkil manzûmelerde husûsiyle gayr-ı mu'ayyen bir mesâfe ile iltizâm olunan uslûb-ı takfiyeyi tesîrce kâfiyesizlikten pek az farklı bulur,

[289] Hasan Âsaf, **agm**, s. 1433.
[290] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 36.
[291] İsmail Safa'nın kafiye merakı çocuklarına verdiği isimlerde de kendini gösterir. Şair, İlhami ve Selami isimli iki oğlundan sonra dünyaya gelen üçüncü oğluna diğer çocuklarının isimleri ile kafiyeli bir ad vermek ister. Önce "Garami" ismini bulan İsmail Safa, eşinin bu ismi beğenmemesi üzerine Tevfik Fikret'ten bir isim önerisinde bulunmasını ister. Böylece Tevfik Fikret'in tavsiyesiyle İsmail Safa'nın üçüncü oğluna "Peyami" ismi bulunmuş olur: "İsmail Safa, işin içinden çıkamadı, bu sefer kalktı, yakın dostlarından olan TEVFİK FİKRET'e gitti, hikâyeyi anlattı, çocuğuna aynı kafiyede bir isim istedi. TEVFİK FİKRET: "-Canım ne düşünüp duruyorsun dedi, meşhur İran şairinin ismi yok mu, Peyami koy…"
İsmail Safa sevincinden çıldıracaktı; "-Hem de mevzun ü mukaffa.. Selâmi, Peyami.. Selâmi, Peyami.." (Bkz. "Büyük Tevfik Fikret" **Vakit**, 19 Ağustos 1929, s. 3.)
[292] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 37.

böyle eserleri yalnız fasâhât ve belâgatinden lezzet-yâb olarak okurum; kâfiyelerine dikkat bile etmem. Bence kâfiye kendi kendine duyulmalıdır, aranmamalıdır. Şimdi tesâdüf ettiğim bir 'hem-dem'in arkadaşını bulmak için geriye dönüp de on beş mısra' evvele bir nazar-ı kasrî atfettikten sonra 'mahrem'e mülâki olmaktan ne anlarım?"[293]

Uzun ve belirsiz aralıklarla tekrarlanan kafiyenin zayıflığından bahseden İsmail Safa, belirsiz aralıklarla kafiyelenmiş bir şiirin kafiye süsünden mahrum olduğunu, bu anlamda şiirin şeklen kaybettiği güzelliği anlam güzelliğiyle telafi edebilirse kafiyenin kayıtsızlığına müsamaha gösterilebileceğini ifade eder:

"Maksadım böyle manzûmeler yazmayalım demek değil, eğer yazacağımız şey dârât-ı müeddâsıyla kâfiye süsünü za'îf bir gölge hükmünde bırakacak kadar parlak bir şiir ise müsâmahamızı istediğimiz derecede tevsî' edebiliriz."[294]

İsmail Safa, *Sünûhât*'ın "İfade-i Mahsûsa" bölümünde "(…) hatıra gelen on on beş kafiyeye göre düşünülen meallerin muttarid bulunması iltizam olununca o yolda söylenen şiirler yeknesak olsa bile tabii olamaz."[295] sözleriyle kafiyenin getirdiği ritmik düzenliliğin şiirde doğallığın önünde engel oluşturduğunu vurgulayarak "kafiyenin darlığı"nın ortaya çıkardığı problemi belirten şu cümle ile devam eder: "Evet! Kafiyenin darlığı bazı kere şâire varlığını bile unutturur."[296]

Şiirde kafiyenin karşısında olanlar ile kafiye taraftarlarının yanı sıra kafiye savunucuları da kendi içlerinde kafiyenin "ahkâmı" hakkında tartışma yürütürler. "Kulak için kafiye", "göz için kafiye", "kafiyenin kaideleri" gibi türlü tartışmaların yürütüldüğü bir dönemde Recaizade Mahmut Ekrem, *Maârif*'te çıkan bir yazısında kafiyenin şiir için ne faydası olduğu sorusunu sorarak kafiye taraftarlarını ve muarızlarını eleştiri yaparken

[293] İsmail Safâ, **age**, s. 37.
[294] İsmail Safâ, **age**, s. 37.
[295] İsmail Safa, **Sünûhât**, 2. Tab', Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, İstanbul 1328, s. 4.
[296] İsmail Safa, **age**, s. 4.

düşünmeye davet eder: "Ancak şiirde kafiye olduğu zaman ne fayda vardır... Olmazsa ne zarar terettüb eder.. Esasen kafiyenin mahiyeti nedir.. Ahkâmı neden ibaret olmak lazım gelir.. Bunun lütfu nereye aittir?"[297] Kafiyede harflerin telaffuz kıymeti dikkate alınarak harflerde mütekabiliyet esasına dayanmadan da kafiye yapılabileceği iddiaları, yani "kulak için kafiye", şiiri bir miktar özgürleştirmiştir. Bu tartışmalar kafiyenin şiirdeki muhkem konumunun sorgulanmasına yol açmıştır.

Eski şiirde kafiyenin önemli bir yeri vardır.[298] Tevfik Fikret kafiyenin klasik şiir üzerindeki belirleyiciliği ve tahakkümü hakkında *Tarik*'te yazdığı bir yazısında Ziya Paşa'nın bir şiirinden örnek vererek şu eleştirilerde bulunur:

> "Döner her bir şerer bir ahter-efserde endâma
> Vezân oldukça sarsar kürre-i âteş-feşân üzre.
>
> Eser etmez yine efsürdegî-yi bâl ü perinden
> Eğer sad mihre-i top atsalar bir mâkiyan üzre.

Düşünün, kolu kanadı buz tutmuş bir tavuk ki üzerine yüz kere ateş ediyorsunuz; tesiri görülmüyor… Şair bu mübalâğa-i bâridesiyle şiddetli bir kış mı tasvir etmiş oluyor? Hayır, zamanın gözlerini kamaştıracak parlak bir kaside yazıyor; bu kaside ne kadar uzun olursa hâtıf-ı ebsâr olacak; her kafiye bir beyit; bir kafiye kaçırmak bir beyitlik muvaffakiyet zayi etmek demek; artık 'mâkiyan' mı olur, 'hâkiyan' mı olur, 'eflâkiyan' mı olur; hangisini eline geçirse kolunu kanadını başlayıp mermî-i âmal-i nükte-perdâzîsine amaç edecek… Yaşasın kafiye!"[299]

Tevfik Fikret, bu sözleri ile hem eski şiiri, hem kafiye geleneğini eleştirmektedir. Verdiği örnekte ona göre Ziya Paşa uzun bir kaside yazmak için olur olmaz kafiyelerle

---

[297] Recaizade (Mahmut) Ekrem, "Sanat Müşkil İse de Muâheze de Âsan Değildir", **Maârif**, No. 2, 7 Kanûn-ı Evvel 1311/3 Receb 1313, s. 19.

[298]Sabahattin Eyüboğlu, "Gazelde beyitler birbirine düşüncenin gelişmesi gereği ile değil, kafiyenin değişmesi gereği eklenir." sözleriyle klasik edebiyatta kafiyenin önemine dikkat çeker. (Bkz. Sabahattin Eyüboğlu, "Eski-Yeni", **Yaprak**, 15 Nisan 1949, Y. 1, S. 8, s. 1.)

[299] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 237.

beyit dizmektedir. Yeri geldiğinde kafiye zorlaması, yukarıdaki beyitlerde görüldüğü gibi mübalağalı ve garip hayallerin, sözlerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Fikret bu durumun yalnız Ziya Paşa'ya özgü bir durum olmadığını, eski şiirimize bakıldığında kafiyenin bu türden etkilerinin çokça örneğini görmenin mümkün olduğunu belirtir:

"Eski şiirlerimizin hangisini ele alacak olursanız bu kafiye tesirini bulursunuz; en güzellerinde, en samimîlerinde bile tesirin bir eser-i gadri görülür. İşte bunun içindir ki 'eskiden şairlerimiz vardı, şiirimiz yoktu!' diyenler haklıdırlar; ve bu işte hakka istinaden diyorum ki: Bîçare şi'r-i Osmânî yoksuldur…"[300]

Edebiyatımız, Fikret'e göre, yeni nesil şairlerin eserleriyle bu yoksulluktan kurtulmaktadır. Abdülhak Hamit Tarhan, Recaizade Mahmut Ekrem gibi şairler klasik şiirin vezin ve kafiye gibi şekil unsurlarını bozarak, değiştirerek ve gevşeterek yeni bir şiir yatağı meydana getirmişlerdir.[301] Fikret, bu durumu *Tarik*'in 14 Kânun-ı evvel 1314 tarihli sayısında yer alan yazısında kafiyeyi ve vezni bir "sed" ve "hâil" olarak gördüğünü şöyle ifade eder:

"Edebiyatımızın bu fakrı vakıa yavaş yavaş azalıyor; *Tefekkür*ler, *Makber*ler, *Sahrâ*lar, *Zemzeme*lerle açılan menâbi-sâmân-ı efkâr bu gün kafiye gibi, aruz gibi sedleri, hâilleri devirip geçecek bir feyazân-ı âzâde-serâne ile feverân ve cereyân eden ve emvâc-ı huruşânı içinde altınlar, elmaslar taşıyan bir seyl-i terakkî vücuda getirdi."[302]

Tanzimat sonrasında karşımıza çıkan kafiye eleştirileri, kafiyenin şiirdeki sınırlayıcılığı ve bağlayıcılığı bağlamında gerçekleştirilen tartışmalar etrafında döner. Tevfik Fikret, Türk edebiyatında eğer bir "eser-i tabi'iyyet", bir "eser-i temeddün"

---

[300] Tevfik Fikret, **age**, s. 237.

[301] "Merhum Süleyman Nazif'in meşhur bir teşbihi vardır: Tanzimat edebiyatı, bir meydan muharebesidir ve bu cengin hedefi, ister şark kıymetlerini perişan etmek, ister garbın edebiyat iklimine akın salmak olsun, Namık Kemal ordunun atılgan ve pervasız bir öncüsü, Hâmit kısmı küllisi, Recai Zade ise erkânıharbidir." (Bkz. Sabri Esat Siyavuşgil, "Recai Zade Ekrem'de Şiir Telâkkisi", **Varlık**, 15.2.1939, Y. 6, C. 7, S. 135, s. 85.)

[302] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 237.

aramak gerekirse geçmişe değil yaşanılan güne ve son otuz senelik geçmişe bakılması gerektiğini ifade eder. Fikret'e göre o ve kimi çağdaşları şiiri zahiri bağlarından koparark özgürleştirmiş, doğallaştırmış ve medenileştirmiştirler:

"Hâsılı, Sami Beyefendi pek haklıdırlar, edebiyatımızda az çok bir eser-i tabi'iyyet, bir eser-i temeddün, bir eser-i hayât bulmak istersek şu otuz senelik devre-i mevcûdiyetimiz içinde aramamız lâzım gelir; o devre-i mevcudiyette bu gün de dahil olmak şartıyla."[303]

Ayrıca Tevfik Fikret, "Hasta Çocuk" manzumesinin bazı eleştirilerle karşılaşmasının ardından *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan bir yazısında kafiyenin şiir için belirleyici olduğu dönemlerin artık bitmesi gerektiği fikrini şöyle ifade etmektedir: "O bî-çare, birkaç güzel kafiye hatırı için bir gazel söylemek devirlerinin artık geçtiğine kani olmak istiyor."[304]

Müstecabizâde İsmet ise *Maârif*'in 137 numaralı sayısında yayımlanan "Bir Müteşâire" başlıklı şiirinde "nazım" ile "şiir"i birbirinden ayırmıştır. Her ne kadar gelenek şiiri "mevzun ve mukaffa söz" olarak tanımlasa bile nazmın şiir olabilmesi için bunlardan fazlasına ihtiyacı vardır. Müstecabizâde İsmet, bu bağlamda vezin ve kafiyenin nazmı şiir yapmaya yetmeyeceğini söyleyerek manaya dikkat çeker:

Bir Müteşâire

Okumuş Âşık Ömer Divânın
Anları şi'r sanıp aldanıyor
Hiç kaydında değildir ma'na
Şi'ri mevzûn u mukaffa sanıyor[305]

Kafiye meselesi dâhil edebiyat alanında yapılan çoğu tartışma bir anlamda "eski yeni" meselesidir. Günün yenilerinin yaptığı değişimler yarın gelecek olan yeni nesil

[303] Tevfik Fikret, **age**, s. 237.
[304] Tevfik Fikret, **age**, s. 23.
[305] Müstecabizâde İsmet, **Bütün Şiirleri**, haz. Mustafa Özsarı, 3F Yayınevi, İstanbul 2008, s. 39.

tarafından eski ve köhnemiş olarak bulunacaktır. Tevik Fikret, bu bahiste söz konusu tartışmaların ve çekişmelerin asla sona ermeyeceğini, çünkü daima bir "eski" ve bir "yeni"nin mevcut olacağını şu satırlarla ifade etmektedir:

"Bu ihtilâf yalnız bu güne, yalnız bize mahsus olaydı, ihtimal ki hallolunur, biterdi. Lâkin heyhat! Yeniler eskimek, eskiyenlerin yerine yeni gelmek ka'ide-i ebediyyesi mevcut iken hiçbir yerde, hiçbir zaman o mesele-i ihtilâfın hallolunduğunu görmek kimseye nasip olmayacaktır."[306]

Eskiler ve yeniler arasındaki tartışmalar Fikret'in tahmin ettiği gibi bugün bile nihayete ermiş değildir. Kafiye hakkında yapılan tartışmalar ve fikir yürütmeler Fikret'ten çok sonra, Cumhuriyet Dönemi'nde de varlığını sürdürmeye devam etmiştir.[307]

2.1.3. Yeni Bir Tür Peşinde: "Mukaffa"

Yenileşme dönemi Türk şiirine bakıldığı zaman bu dönemde yapı ve içerik bakımından şiirde pek çok deneme yapıldığı görülür. Yenilik adına en çok deneme yapan neredeyse adı edebiyat tarihlerinde "inkılapçı" olarak anılan Abdülhak Hamit Tarhan'dır. Kafiye şemalarında, vezinde, şiirin dilinde ve hayal dünyasında yaptığı birçok değişiklikle yeni şiirin önünü açan Hamit, "bütün ömrünce ve elinden geldiği kadar, yeniliğin ve değişikliğin ardından ayrılmamıştır."[308]

30 Ekim 1881'de Poti'den Namık Kemal'e yazdığı bir mektupta, Hamit'in "mukaffa" adını verdiği yeni bir tür icat etmenin peşinde olduğu görülür. Hamit, bu mektupta, Recaizade Mahmut Ekrem'e bir mektup yazdığını ve aralarında "mukaffa" ile

[306] Tevfik Fikret**, Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 238.
[307] Bkz. Mehmet Doğan, **1921-1941 Yılları Arası Şiir Tartışmaları**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1995.
[308] Kenan Akyüz, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, s. 125.

"mevzun" bahsinin geçtiğini belirttikten sonra esas konuya gelerek yeni tür hakkındaki fikirlerini şöyle açıklamaktadır:

"Ekrem'e iki mektup yazdım. Bir kerre de cevap aldım. Aramızda bir mukaffâ ile mevzun bahsi var. Ben nesir ve şiirden başka olarak lisanımızda mukaffâ namıyla bir 'janr' daha ihdas etmek arzusundayım. O der ki: Her lisanda aksam-ı ifade nesir ile şiir dairesindedir. Bunun haricinde bir şey olamaz."[309]

Hamit'in peşinde olduğu şey, ona göre, şiirde şekil bağlamında yapacağı bir yenilikten çok daha büyüktür. Oysa birazdan görüleceği gibi yapmak istediği şey önemli fakat onun tahmin ettiği kadar büyük ve türler üstü değildir.

Abdülhak Hamit Tarhan, "şiir" ve "nesir" dairesi haricinde olduğunu düşündüğü ve "mukaffa" olarak adlandırdığı yeni türü şu cümlelerle anlatır:

"Ta'dâd-ı hecâ usulüne yani hisâbü'l- benâna tatbikan yazdığımız şeylere haydi benim mukaffâ fakat mevzun değildir demekte hakkım olmasın, beher satır on beş heceyi geçmemek şartıyla ve ondan on beşe kadar hece mümkün olabilmek üzere kafiyeli bir şey yazsak da, ona mevzun demesek de mukaffâ ve müheccâ (müheccâ yanlıştır ama kullanıyorum) veyahut hecenin ondan on beşe kadar olacağı cihetle o kaydı da kaldırıp yalnız mukaffâ desek nasıl olur? Ben şu adem-i iktidarımla beraber işte öyle mukaffâ nâmıyla bir çığır açmak istiyorum, ne dersin?"[310]

29 Ekim 1882 tarihinde Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı mektubunda yeni tür hakkındaki fikrinin daha sarih bir ifadesini buluruz. Hece sayısını önemsemeden ancak düzyazıya da benzememek şartıyla meydana getirelecek olan "mukaffâ" ismindeki bu yeni "tür", esasında şiirde vezin bakımından serbestleşme hareketinden başka bir şey değildir:

[309] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, C. 1, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 186.
[310] **Age**, s. 186.

"Benim maksadım -işte sana içimdekini söyleyim- hecâya pek itibar etmeyerek nesre de benzememek şartıyla mukaffâ nâmında bir 'genre' ihdas etmektir. Muvaffak olursam ne âlâ! Olamazsam kıyamet kopmaz a!.."[311]

Hamit, kafiyeli bir metin yazmak, yazılan bu metne de "mevzun" yahut "şiir" demeyip "mukaffa" demek arzusundadır. M. Kayahan Özgül, Abdülhak Hamit'in kafiyeli ancak vezinsiz bir metin yazma girişimini "serbest şiir" için bir yol açma hamlesi olarak değerlendirmektedir:

"Şair **Nesteren**'de hece sayısı onbirden onüçe kadar değişen vezinler kullanmıştır. Bu defa onbeş, belki de yirmiye kadar hecesi olan mısralar kuracak; fakat, bunların nesre benzemesine kafiyesi, nazma benzemesine de her mısradaki hece sayısının oynaklığı engel olacaktır. Bu hâliyle, serbest şiirin atası sayılabilecek bir yol açmaya çalıştığı anlaşılmakta[dır.]"[312]

Nazan Danişmend ise 1940 yılında yayımlanan "Nesr-i Mukaffa" başlıklı yazısında Abdülhak Hamit'in yeni bir tür icat ettiği kanaatindedir:

"Tarihe bakın: insanların ilkönce ihmal edip sonradan sonraya istifade ettikleri bir çok keşifler görürsünüz! Belki günün birinde bir Türk dâhisinin bu edebî keşfi de bütün cihan edebiyatının istifade edeceği üçüncü bir ifade tarzı olur."[313]

Danişmend yazısında Abdülhak Hamit'in bu "yeni tür" ile yazdığı eserlerinden ve takip ettiği esaslardan şöyle bahseder:

"Yazının icadından beri insanların kullandıkları manzum ve mensur ifadeler haricinde benim burada 'Üçüncü' dediğim ifade nev'i, tabiî ne manzum olabilir, ne mensur.. Yahut hem mensur olacak, hem manzum… Daha yirmi küsur yaşlarında Paris

[311] **Age**, s. 255.
[312] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-II**, Hece Yayınları, Ankara 2008, s. 273.
[313] Nazan Danişmend, "Şiirle Nesir Hâricinde Üçüncü Bir İfade Nev'i: 'Nesr-i Mukaffa'", **Türklük**, Y. 1940, S. 13, s. 388.

sefareti ikinci kâtipliğini yaparken (Hâmid) işte böyle üçüncü bir ifade nev'i keşfetti: 'Nesteren'le 'Bâlâdan Bir Ses' gibi eserlerini bu yeni ifade nev'iyle yazdı. Bunda takip ettiği esaslar şunlardı:

1- Her satırda hecelerin muayyen bir sayısı olacaktı;

2- Fakat hece vezninde olduğu gibi 'durak' yapılmıyacaktı;

3- Bütün milletlerin şiir dilindeki 'Takdim ve tehir' usulü kaldırılıp onun yerine takdimsiz, tehirsiz bir nesir tarzı kullanılacaktı;

4- Bu suretle şiirdeki mevzun 'Mısrâ'ın yerine geçen 'Hesaplı satır'ların sonları garp usulü 'Mümteziç' kafiyelerle hafif bir ahenk alacaktı;

5- Üst satırdan gelen bir cümle alt satırın başında, ortasında ve hattâ sonunda bitebilir ve yeni cümle herhangi bir satırın son kelimesinde bile başlıyabilirdi;

6- Terkiplerle kelimeler 'Hesaplı satır'ların sonlarında hecelerin sayısına göre eğer icap ederse ikiye bölünüp aşağıdaki satıra geçebilirdi;

7- Aynı bir şiirin yahut bir piyesin muhtelif parçalarında hecelerin sayısı değişebilirdi."[314]

2.1.4. "Göz İçin Kafiye"den "Kulak İçin Kafiye"ye

Eski alfabemizde aynı sesi karşılayan birden çok harf bulunmasına rağmen tüm harflerin ses değerlerinin farklı olduğunu söylemek mümkün değildir. Örneğin " ث " (se) ile "س" (sin) arasında yazım bakımından bir ayrılık bulunmasına rağmen bu iki harfin Türkçedeki ses değeri aynıdır. Telaffuz kıymeti aynı olan bu gibi harflerin yazılışlarının farklı olması zaman içinde kafiye konusunda ikilik doğurmuştur.

[314] Nazan Danişmend, "Şiirle Nesir Hâricinde Üçüncü Bir İfade Nev'i: 'Nesr-i Mukaffa'", **Türklük**, Y. 1940, S. 13, s. 386-387.

Osmanlı şiir geleneğinde şairler kafiye oluştururken harflerin ses değerlerini değil imla hususiyetlerini dikkate almaktadırlar. Yani aynı sesi veren farklı harflerle klasik şiirde kafiye oluşturulamaz. Bu da bize klasik şiirin kafiye anlayışının sesten çok görselliğe dayandığını göstermektedir. Fakat zaman içinde kafiye oluşturulurken şairlerin farklı yöntemler kullanarak birtakım denemelere giriştiği görülmektedir. Örneğin, Menemenlizâde Mehmet Tahir, *Gayret*'in 10 Kanûn-ı Sânî 1301 (22 Ocak 1886) tarihli sayısında yayımlanan "Tabiat" başlıklı şiirinde kafiyeyi meydana getiren kelimeler farklı harflerle bitmektedirler:

Seyr-i sahra dile neşat verir
Mürde bir kalbe nev-hayat verir[315]

Edebiyat tarihlerinde kulak için kafiye konusunda Hasan Âsaf'ın *Malûmât* dergisinde yayımlanan "Burhân-ı Kudret" başlıklı şiiri dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.[316]

Hasan Âsaf'ın adı geçen şiirinde "abes" ile "muktebes" kelimelerini kafiye yapması üzerine derginin başyazarı Mehmet Tahir bu kelimelerden kafiye yapılamayacağını ileri sürer. Bunun üzerine Hasan Âsaf dergiye bir yazı göndererek Mehmet Tahir'in eleştirilerine karşılık Recaizade Mahmut Ekrem'in "kafiye kulak içindir" görüşüne dikkat çekerek savunmaya geçmiştir.[317] Böylelikle Mehmet Tahir ve Hasan Âsaf arasında başlayan polemiğe daha sonra Recaizade Mahmut Ekrem de dâhil olur. Recaizade Mahmut Ekrem ve Menemenlizâde Mehmet Tâhir Arap şiirinin kurallarına göre kafiye yapmanın artık son bulması gerektiği kanaatini

[315] Menemenlizâde Tahir, "Tabiat", **Gayret**, No. 2, 10 Kanûn-ı Sâni 1301, s. 7. (Yukarıdaki mısralarda (ت) harfi ile biten "hayat" ile (ط) harfiyle biten "neşat" kelimelerinden kafiye yapıldığı görülür. Menemenlizâde Mehmet Tahir, bu tasarrufuyla klasik şiirin kafiyede gözü ve imlayı esas alan anlayışına karşılık kafiye için kulağı belirleyici kılmıştır.)

[316] Tartışmanın ayrıntıları için bkz. İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2006, s. 813-814; Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, 10. Baskı, Ankara 2015, s. 136-138; Bilge Ercilasun, "Servet-i Fünûn Edebiyatı", **Türk Dünyası El Kitabı**, C. 3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1992, s. 426-427.

[317] İsmail Parlatır, "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı IV-Çağdaş Türk Şiiri**, Ocak-Şubat 1992, S. 481-482, s. 25-26.

savunmaktadırlar.[318] "Önceki tartışmalar gibi, kısa sürede şahsiyâta dökülen "abes-muktebes" tartışması, ilk bakışta incir çekirdeğini doldurmaz gibi görünürse de, iki farklı estetiğin kaçınılmaz hesaplaşmalarından biri olarak değerlendirilmelidir."[319]

İsmail Safa da kafiyenin kulak için olması gerektiği görüşünü savunanlar arasındadır. Safa, "Kâfiye Hakkında" başlığıyla kaleme aldığı yazısında kafiyeyi tanımlarken mısra sonlarındaki "harf" benzerliklerini değil "ses" benzerliklerini esas alır. Kafiye yaparken imlayı dikkate almayan bu görüşe göre şiirde kafiyeyi tespit edecek olan "göz" değil "kulak"tır:

"Kafiye nedir? Bir kerre şunu ta'yîn edelim: Kâfiye iki veya müte'âddid mısra'ın sonunda gelen mevzû'u muhtelif kelimelerde aynı savtın mütenâsiben tekerrürüdür. Savtın âlet-i takdîri ise göz değil kulaktır. Kâfiyenin bâsıra ile değil münhasıran sâm'ia ile takdîr olunmasına göre kelimâtın tevâfuk-ı imlâsı asla nazar-ı itibâra alınmamalı, esvâtın muvafakatı gûş-ı dikkate alınmalıdır"[320]

İsmail Safa, aynı yazıda imlası farklı, ses değeri aynı olan harflerle kafiye yapmanın önünde engel bulunmadığını Arap telaffuzu ile Türk telaffuzunun farkını belirterek temellendirir. Araplar "se" ve "sin" harflerini telaffuz ederken bu harfler arasında söyleyiş farkı hissedilmektedir. Fakat Türk telaffuzunda bu iki harf arasında ses değeri bakımından bir ayrılığın farkına varmak mümkün değildir.

"Kâfiyede kelimelerin hurûf-ı reviyyesi bir cinsten bulunmak neden şart 'addolunmalıdır? Bu şartın Araplar tarafından koşulmasına bir şey diyemeyiz. Hem onlar

[318] İsmail Parlatır, **agm**, s. 26-27.
[319] Beşir Ayvazoğlu, **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Neşriyet, İstanbul 1997, s. 105.
[320] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 32.

için tabi'îdir, çünkü Arap meselâ (ث) harfini (س) gibi telaffuz etmez, etmediği için (inâs) ile (nâs)[321]ı da takfiye edemez. Fakat biz o harfleri aynı savt ile söylemiyor muyuz?"[322]

İsmail Safa, insanların alışılmadık olana gösterdikleri tepkinin makul sebeplere dayanmadığını, itirazların kişilerin eski alışkanlıklarından kurtulamamaları sebebiyle ortaya çıktığını belirtir. Üstelik kimi insanlar haksız tepkilerinin bilincinde oldukları hâlde yine düşüncelerinden vazgeçmemektedirler. Safa, bu türden alışkanlıklarının esiri olarak gerçeği inkâr eden insanları ahlak noksanlığıyla suçlarken bu türlü davranışların sanatın gelişmesine de mani olduğunu dile getirir.[323]

İsmail Safa, Arap şiiriyle Türk şiirinin kurallarını birbirinden ayırır. Ona göre, Arap şiiri için kafiyeye engel teşkil eden kimi hususlar Türk şiirinde kafiye oluşturmakta bir sorun teşkil etmeyebilir. Bu durumu, "abes" ve "muktebes" kelimeleriyle yapılan kafiyeyi örnek göstererek şu şekilde izah eder:

"'Abes' ile 'muktebes' kelimelerinin Türk şiirlerinde cevâz-ı takfiyesi o hakikatin muktezâsından iken mahzâ lisân-ı Arab kavâid-i edebiyyesine münâfî olması gibi bir sebeple bu kâfiye reddedilemezdi."[324]

Şiiri katı kurallarla cendereye alarak mükemmelliği aramanın şiirin gelişimine engel olduğunu düşünen İsmail Safa'ya göre, bir fikrin doğru olup olmadığını geçmişte yapılan uygulamalar ve gelenek değil, o fikrin gerçeğe uygunluğu ve faydalılığı belirler. Aksi takdirde her yapılan yeniliğin karşısına gelenek ve geçmiş uygulamalar çıkarılırsa şiirin ilerlemesi mümkün olmayacaktır:

---

[321] İnâs kelimesi "se", nâs kelimesi "sin" harfi ile bitmektedir.
[322] İsmail Safâ, **age**, s. 32.
[323] "Gayr-i me'nûs pek çok hakikatler vardır ki insân bu hakikatlerin zıddını, hilâfını iltizâmda haksızlığını değil hatta zararlı çıktığını bilir de sırf ilcâ-yı i'tiyâd ile yine fikrinden vazgeçmez. Bu bir noksân-ı ahlâktır ki terakkîye, tekemmüle mâni' olur." (Bkz. İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 31.)
[324] İsmail Safâ, **age**, s. 31.

"Dünyada hangi hüner, hangi ma'rifet, hangi san'at mükemmel olarak hudûs eder? Bir fikrin makrûn-ı hakikat ve mûcib-i menfa'at olup olmamasına bedel eslâfın usûl-ı müttehazasına muvâfık olup olmadığı nazar-ı itibâra alınırsa tekemmül nasıl kâbil olur?"[325]

"Kulak için kafiye" tartışmaları sonrasında şiirin bu bağlamda görece bir serbestliğe kavuştuğu söylenebilir. Ali Erol, kulak için kafiye anlayışının Tanzimat dönemiyle birlikte başladığını, Servet-i Fünûn döneminde yaygın olarak kullanıldığını ve daha sonraki dönemlerde bu anlayışın benimsenerek kullanılmaya devam ettiğini belirtir.[326]

Malûmat-ı Edebiyye'de "kudemanın" kafiyeyi tarif ederken ve şiirde kafiye ararken kafiyeyi oluşturan kelimelerin aynı cinsten olmasına ve bu kelimelerin aynı harflerle bitmesine dikkat ettikleri belirtilmektedir.[327] Fakat zaman geçtikçe bu tarz bir arayış ve anlayışın artık gereksiz ve hükümsüz kabul edildiği ifade edilir. Devrin dergilerinde çıkan şiirlere bakıldığında ses değerleri birbirine benzer harflerle kafiye yapılmakta hiçbir sakınca görülmediği ve artık çoğu şiirin bu şekilde kulak için kafiyenlediği *Malûmat-ı Edebiyye*'de şöyle ifade edilmiştir:

"Yalnız bu ufak misal bile, kafiye hakkındaki tarif-i kudemânın elyevm ne kadar hükümsüz, ne kadar yanlış göründüğünü ispat eder. Çünkü bugün mahreçleri birbirine yakın olan, yani telaffuzları müşabih bulunan 'hiç, tehyiç - sen, ebediyyen - hep, şeb' gibi lafızlar hem-kafiye addedilmektedir; lâlettâyin herhangi bir mecmua-i eş'ârı açsak, kafiyelerin ekseriyetle bu tarzda olduğunu, yani 'gecenin-hain (...)' gibi kafiyelerin daima isti'mal edildiğini görürüz."[328]

---

[325] İsmail Safâ, **age**, s. 31.
[326] Ali Erol, **Kafiye Kavramı Üzerine Bir Çalışma**, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1994, s. 122.
[327] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **Malûmat-ı Edebiyye**, C. 1, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330, s. 99.
[328] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **age**, s. 100.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi şairlerin kafiye yaparlarken artık dikkate aldıkları husus imlâ bakımından denklik değil harflerin ses değeri açısından benzerliktir. Kafiyenin görülmek değil duyulmak üzere kullanılması gerektiği hakkındaki yaygınlaşan görüş *Malûmat-ı Edebiyye*'de "anlaşılıyor ki kafiyenin faidesi bâsıramıza değil asıl sâmiamıza aittir."[329] sözleriyle dile getirilmektedir.

Bir başka vadi olan halk şiirinde de şairler kafiye yaparlarken gözü değil kulağı esas almaktadırlar. Klasik şiirde kafiye katı kurallara bağlıyken, tekke şiirine bakıldığında şairlerin kafiyeyi oldukça serbest bir biçimde kullandıkları görülür.[330] Tekke şairlerinin yazılışları farklı olan benzer seslerle kafiyeler yaptıkları bilinmektedir.[331] Ali Erol, halk şairlerinin kafiye yaparlarken harf esasından çok ses birliğine dikkat ettiklerini, farklı kelime türleriyle kafiyeler yaptıklarını şu sözlerle belirtir:

"…Halk şiirinde kafiyeye olan temayül, daha çok bu unsurun ahenk açısından taşıdığı değerden kaynaklanır. Yoksa kafiye bu sahada vazgeçilmez kurallar silsilesi olarak değerlendirilmemiş, şâirler, Divan anlayışına göre çok daha serbest bir tutum sergileyerek kelimelerin yazılışları ya da cinsleri ile ilgili teferruata pek itibar etmemişlerdir."[332]

XIX. yüzyıl şarilerinden Yenişehirli Avni'nin de kafiye hakkında klasik kuralcı görüşe sahip olduğu ancak şairin bazı şiirlerinde kafiye yaparken kulağı esas aldığı bilinmektedir.[333] Teori ile pratiğin çatıştığı böyle örneklerden yola çıkarak geleneğin basıncı altında büyümüş ve doğru olanı ancak geleneğe bakarak tayin eden eski şairlerin

[329] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **age**, s. 101.
[330] Nail Tan, Halk şairlerinin kafiyeyi kullanırken klasik şairlere nazaran daha serbest hareket etmelerini halk edebiyatının sözlü geleneğe yaslanması dolayısıyla kafiye yapılırken kelimenin yazılışının değil söylenişinin dikkate alındığına, bölge ağzında ünlü ve ünsüzlerin kolaylıkla benzeştirilmesine ve irticalen söylenen şiirlerde şairin en küçük ses benzerliğinden faydalanmasına bağlar. (Bkz. Nail Tan, "Türk Halk Edebiyatının Bazı Kafiye Özellikleri", **Türk Dili**, Ağustos 1991, C. 1991/II, S. 476, s. 137.)
[331]Abdurrahman Güzel, "Tekke Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)**, Ocak Haziran 1989, C. LVI, S. 445-450, s. 278-279.
[332] Ali Erol, "Türk Şiirinde Kafiye", **Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü**, Ocak-Şubat 2005, Y. XLIII, S. 501-502, s. 37.
[333] M. Kayahan Özgül, **Yenişehirli Avni**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 65.

dahi nadir uygulamalarla bile olsa yenilik denemelerine giriştiklerini ya da bu denemelerden kendilerini bütünüyle uzak tutamadıklarını söylemek mümkündür.

1928 yılında yapılan harf inkılabı sonrasında kulak için kafiye meselesi bu sefer yeni harflerle karşımıza çıkmaktadır. Latin harflerine geçildikten sonra bazı şiirlerde kafiye yapılırken imlada bir mutabakat aranmak yerine sesçe denkliğin yeterli bulunduğu görülmektedir. Yeni harfli şiirlerde "Hemen hemen aynı sesi verdikleri halde yazılışları farklı olan *bağ-membâ, varsa-sağ, içi-çiğ, dağ-edâ*, *sevdâ-dağ* gibi kelimelere özel bir yer verilmiş, yazılışları benzemeyen, fakat çıkış yerleri birbirine yakın harflerle (a,i,ğ) yapılan âhenk de kafiyeden sayılmıştır."[334]

Doğan Aksan bu türden kafiyeler hakkında şunları söyler: "Öte yandan, yazımları ayrı olduğu halde /ğ/ sesinin sesletimindeki özellik (kendisinin sesletilmeyerek önceki ünlünün uzatılmasına yol açması) nedeniyle söylenişleri aynı olan kimi sözcüklerle uyak oluşturduğu da görülür (örneğin *veda* ve *ağ*)"[335] Aksan, yeni harfli "kulak kafiyesi"ne Necip Fazıl Kısakürek ve Yahya Kemal'in aşağıdaki dizelerini örnek gösterir:

Duvara bir titiz örümcek gibi
İnce derdlerimle işledim bir ağ
Ruhum gün doğunca sönecek gibi
Şimdiden ediyor hayata veda

(N.F.K. "Örümcek Ağı")[336]

Adalarda yaza ettik de veda
Sızlıyor kalbimiz üstündeki dağ
Seni hatırlıyoruz Viran Bağ

(Y. K. Beyatlı "Viran Bağ")[337]

[334] "Kafiye", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 5, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982, s. 92.
[335] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yayınevi, Ankara 1995, s. 189.
[336] Doğan Aksan, **age**, s. 190.
[337] Doğan Aksan, **age**, s. 190.

2.1.5. "Handân-Giryân" Tartışması

27 Ağustos 1314 tarihinde *Malûmât* mecmuasının 149 numaralı sayısında çıkan Muhyiddin imzalı bir şiir kafiye tartışmalarında yeni bir sayfa açar. "Hâlim" başlığıyla yayımlanan şiirde tartışmaya konu olan husus geleneğin makbul kabul etmediği tarzda yapılan bir kafiyedir. Muhyiddin'in:

> Gah rûyum eğerçi handândır
> Çeşm-i kalbim hemîşe giryândır[338]

dizelerinde "handân" ve "giryân" kelimeleriyle yaptığı kafiye İsmail Safa tarafından *Pul Mecmuası*'nda yayımlanan bir yazı ile eleştirilir. İsmail Safa'nın daha sonra *Muhâkemat-ı Edebiyye*'de bazı değişikliklerle[339] "Muhyiddin ve Andelib Beylerin Eserleri Hakkında" başlığı ile yer verdiği bu yazıda şiirle ilgili eleştirilen husus aynı görevdeki eklerden kafiye yapılmış olmasıdır. Gelenek, kafiyede bu türden bir tasarrufu makbul kabul etmez. Klasik şiirde, iki kelimenin kafiye oluşturabilmesi için İsmail Safa'nın bir başka yazısında belirttiği gibi mısra sonlarında "mevzû'u muhtelif lâ-akall birer harfin"[340] bulunması gerekmektedir. İsmail Safa "mevzuu muhtelif harfler" diyerek anlatmak istediğini "Harflerin mevzû'u mütehâlif olacak, ya'ni aynı edât olmayacak"[341] sözleriyle açıklamaktadır. Bu sebeple Muhyiddin imzasıyla yayımlanan bu şiirde "handân" ve "giryân" kelimeleriyle yapılan kafiyeler gelenek bağlamında kusurludur. İsmail Safa bu durumu "'Handân' ile 'giryân' kafiye olur mu ya? İkisi de sıfat-ı müşebbeh: 'Ân' ikisinde müşterek bir edât. Bunları takfîye, 'şâirân' ile edîbân' kelimelerini, bu da 'şâirler' ile' 'edîbler' kelimelerini mukaffâ saymaktan farksız bir hatâdır, yapmamalı!"[342] sözleriyle dile getirir.

---

[338] Muhyiddin, "Hâlim", **Malûmât**, C. 7, No. 149, 27 Ağustos 1314/21 Rebîülâhir 1316, s. 580.
[339] Bkz. İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abudrrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 17; İsmail Safa, "Muhâkemât-ı Edebiyye -5-", **Pul Mecmuası**, No. 18, 3 Eylül 1314, s. 42-45; İsmail Safa, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, Keteon Bedrosyan Matbaası, İstanbul 1329, s. 87-96.
[340] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abudrrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 33.
[341] İsmail Safâ, **age**, s. 33.
[342] İsmail Safâ, **age**, s. 83-84.

İsmail Safa'nın eleştirisine cevaben *Malûmât* mecmuası klasik şiirden örnekler vererek savunmaya geçer. Mecmua, bu türden aynı görevdeki eklerle yapılan kafiyelerin yeni bir şey olmadığını, klasik şiire bakıldığında büyük şairlerin eserlerinde buna benzer kafiyelenişlere rastlandığını belirten bir yazı yayımlar.[343] Mecmua, kafiyede yapılan bu tasarrufun hata değil geçmişte uygulanmış bir tecrübe olduğunu dile getirir. Osmanlı ve İranlı büyük şairler "handan" ve "giryan" benzeri kelimeleri daha önce kafiye yapmakta sakınca görmemişlerdir. *Malûmât*'a göre, geçmişteki büyük şairler aynı görevlerdeki eklerle kafiye yapmışlarsa bugün yine aynı şekilde kafiye yapılmasının bir sakıncası yoktur:

"Biz vaktiyle giryân, handân, sûzân gibi sıfat-ı müşebbehenin takfiyesini âsar-ı eslâftan bi-l-istişhâd tecviz ve hatta Malûmât'ın bilmem kaçıncı nüshasına buna dair uzunca bir makale yazmış idik. Osmanlı, İranlı en büyük şâirler sıfat-ı müşebbeheyi takfiye etmişlerdir. Vâkıâ bu gibi kelimâta lâhik olan 'ân' edatı kaldırılınca madde-i asliyeleri başka başka şeylerden ibâret kalırsa da mâdemki eslâf-ı üdebâ bunların takfiyesini tecviz etmişlerdir ve mademki her türlü kavâid-i lisâniye âsar-ı üdebâdan istinbat olunur, o halde bu bir kaide hükmünü iktisap etmiş olur ki itiraz nâbecâdır."[344]

Buradan da anlaşılacağı üzere reformist kanat yaptığı yenilikleri meşru bir zemine oturtmak için geleneği referans olarak göstermektedir. Ayrıca aynı yazıda kafiyeyi tutturmak için şiiri zorlamanın artık gereği olmadığına, şairin fikrini olduğu gibi söyleyebilmesi gerektiğine, bu konfora da kafiyenin engel olduğuna şu sözlerle değinilir: "Bir de şiirde bu kadar tazyikin manâsı yok. Kafiye derdi sırasına göre hepimizi şaşırtıyor. Fikrimizi doğduğu gibi yazmak ihtimali kalmıyor."[345] *Malûmât* cephesince şiirin ilerlemesi için geleneğin bağlarının biraz gevşetilmesi, şiirde şekil bağlamında katı

[343] "İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 151, 10 Eylül 1314/6 Cemâziyelevvel 1316, s. 618-619.
[344] **Agm**, s. 618.
[345] **Agm**, s. 618.

kuralların bağlayıcılığından uzaklaşılması gerekmektedir. Bunun için de elbette yenilik namına ortaya konan ürünlere tepki ile değil hoşgörü ile yaklaşılmalıdır. Bir kefesine geleneğin konulduğu terazide tartılan her ürünün eksikliklerini kusur addederek şiirde ilerleme kaydedilemeyeceğini *Malûmât* şu sözlerle dile getirir: "Araplar 'felevât' ile 'vekerât'ı takfiye ederlerken biz niye 'handân' ile 'giryân'a itiraz etmeliyiz. Şiirde bu kadar iltizam-ı müşkül-pesendî edecek olursak terakkî edemeyiz."[346] Kafiyede serbestleşme taraftarları, ortaya koydukları ürünlerin kusurla suçlanması üzerine, Arap şiirinde de benzer uygulamaların yapılmış olduğunu örnek göstermişlerdir. Bu anlamda, yenilikçi cephede geleneği yıkmak için geleneğin içinden münferit kimi uygulamalar esas gösterilerek kuvvet devşirilmeye çalışılmıştır. Böylece yapılan yenilik karşısında duyulan hiddet, öfkelilerin hatanın doğrusunu göstermek için başvuracağı kaynaktan delil gösterilerek önlenmeye çalışılır.

İsmail Safa, *Malûmât*'ın bu görüşlerine, *Pul Mecmuası*'nda yayımladığı cevap niteliğindeki yazıda bir uygulamanın geçmişte yapılmış olmasının onun doğru olduğu anlamına gelmeyeceğini dile getirerek itirazda bulunur. Safa'ya göre yanlışı kimin yaptığının bir önemi yoktur. O, kusurun daha önce büyük şairler tarafından yapılmış olmasının onu kusur olmaktan çıkarmayacağı kanaatindedir:

"Demiştim. Bir şeyin isâbetini isbât için ikâme olunacak delîl o şeyin erbâbı tarafından öteden beri yapılmakta olmasından 'ibaret bulunmamalı; hele: 'Biz bu hatâyı tecviz etmeliyiz. Çünkü eslâf-ı kirâmımız bunu yapmıştır.' demek ahlâf için câiz ve makbul görüleydi -heyhât!- insanlar bir adım ileri gidemezdi."[347]

Malûmât cephesi "handân" ile "giryân" kafiyesindeki bu tasarrufun bir hata yahut kusur olmadığı iddiasını sürdürür. Onlara göre, kendilerinden önce gelen şairler görevleri

[346] **Agm**, s. 618
[347] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abudrrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 91.

aynı olan eklerle kafiye yaparak hataya düşmemiş, şiir için bir başka ufuk açmışlardır. Eğer günün şairlerinin doğruyu aramak adına örnek almaları gereken birileri varsa onlar halefler değil seleflerdir:

"Bir şeyin isabetini ispat için ikâme olunacak delil elbette erbâbının asârından ityân olunur. Buna lisân-ı edebde 'şevâhid' namı verildiğini Safa Bey herkesten iyi bilir. 'Biz bu hatâyı tecvîz etmeliyiz' diyen kimdir? Hatâ nedir? Eslâf-ı kirâmımız bu yoldaki kelimâtın takfiyesini tecvîz etmekle hatâ değil, ahlâfa kâide-i şiiriye göstemişlerdir. Onların gösterdikleri bu kâideye riâyet etmeyip de zamânımız cehele-i üdebâsının gösterdikleri garâbetleri nümûne-i imtisâl addedecek değiliz a."[348]

Burada kafiye adına gerçekleştirilen şeyi *Malûmât*'ın bir yenilik olarak değil geçmişte uygulaması bulunan bir örnek olarak savunmaya geçtiği görülür. Bu tarz bir savunmanın gelecek eleştirileri yumuşatma niyeti ile yapıldığı düşünülebilir. Böylece kafiyede yapılmış olan bu uygulamanın köksüz olmadığı gösterilecektir.

Malûmât'ın 153 numaralı sayısında "İcmâl-i Edebî" başlığı altında yayımlanan bir başka yazıda İsmail Safa Bey'in "abes-muktebes" tartışmasında "kulak için kafiye" tarafında yer aldığı hatırlatılarak, nasıl olup da "handân" ile "giryân" kelimelerinin kafiyelenişine karşı çıktığı sorulmaktadır.[349]

Aynı sayıda, tartışmaya konu olan şiirin sahibi Muhyiddin de bir yazı kaleme alır. 24 Eylül 1314 tarihli sayıda yer alan "Şâ'ir-i Şehîr-i Mâder-zâd İsmail Safâ Beyefenedi'ye"[350] başlıklı yazıda Muhyiddin, İsmail Safa'ya eskilerin cevaz verdiği bu türden bir kafiyeye kendisinin niçin itiraz ettiğini sorar: "Bülegâ-yı sâlife ve hâzıranın mahzâ şiiri mehmâemken kayddan azade bulundurmak fikriyle tecviz ettikleri bir şeye

[348] "İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 153, 24 Eylül 1314/20 Cemâziyelevvel 1316, s. 658.
[349] **Agm**, s. 658.
[350] Muhyiddin, "Şâ'ir-i Şehîr-i Mâder-zâd İsmail Safâ Beyefendi'ye", **Malûmât**, C. 7, No. 153, 24 Eylül 1314/20 Cemâziyelevvel 1316, s. 670-672.

bugün itiraz buyurmaları nâbecâ değil midir?"[351] Eskiler kullanmayı uygun gördükleri bu türden kafiyelerle şiiri serbestleştirme yolunu açmışlardır. Muhyiddin, ayrıca kendisinden başka Abdülhak Hamit Tarhan'ın da "kainât" ve "terennümât" kelimeleriyle benzer bir kafiye tasarrufunda bulunduğuna dikkat çeker:

> "Makber müellif-i muhteremi:
>
> Hod-be-hod seyr-i kâinât eyler
> Vahşiyâne terennümât eyler

gibi birçok beyti bu türlü kafiyeler üzerine binâ buyurmuştur."[352]

İsmail Safa, kendisine yöneltilen soru ve ithamlara :

> Kâfiye da'vâsı nazmen olmalı
> Hem de lâyıktır sütûnlar dolmalı[353]

mısralarıyla başlayan manzum bir savunmayla cevap verir. "Diğer Müdâfa'a" başlığını taşıyan bu manzumede İsmail Safa, kafiye meselesini ana hatlarıyla tartışır. "Handân" ve "giryân" kelimelerinin kafiye kurallarına uygun bulunmadığını, dolayısıyla bu beytin kafiyeli sayılamayacağını ifade eder:

> Olmuyor "giryân"a "handan" kâfiye,
> "Kâinât"ı "sânihat"ı takfiye.
> Vâkı'a yüz beytli manzûmede
> Bir edâtı öyle tekrâr etmede
> Bir zaruret var, zarar yoktur fakat
> Muktezâ-yı kâ'ide bunlar sakat:
> Böyle ebyâtı mukaffâ saymayız
> Haklıyız bunda, bu sözden caymayız.[354]

İsmail Safa, kendisine kulak için kafiye taraftarı olduğu hatırlatılarak, niçin "handân" ve "giryân" kelimelerinin kafiyelenişine itiraz ettiği sorusuna da bu manzumede imlası farklı olan seslerle kafiye meydana getirilebileceğini fakat aynı görevdeki eklerle kafiye yapılamayacağını belirterek cevap verir. Bu bağlamda benzeri geçmiş

[351] Muhyiddin, **agm**, s. 671.
[352] Muhyiddin, **agm**, s. 671.
[353] İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abudrrahman Kolcu, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2017, s. 94.
[354] İsmail Safâ, **age**, s. 94.

uygulamaları örnek göstermenin lüzumsuz olduğunu bir kere de manzum olarak dile getirmiş olur:

Bir terâzûdur, kulaklar keffeteyn
Savta göz âlet değil ey nûr-ı ‘ayn!
Kâfiye ancak vifâk-ı savttır
Beytler de ittifâk-ı savtır.
İhtilâfın hükmü yok imlâda hîç
Fark yok “hâlâ” ile “evlâ”da hîç
Kâfiye olmaz aynı edât
Bunda pek zâid müsteşhedât.[355]

Bu tartışmada kafiye konusunda İsmail Safa geleneğin savunucusu olarak görülmektedir. Fakat onun kulak için kafiye tartışmasında yenilikçi cephede yer aldığı düşünüldüğünde bu dönemde topyekûn bir yenileşmenin önünde onun gibi şahsiyetlerin yenilikleri ılımanlaştırma görevini üstlendiği düşünülebilir. Şiirde şekil bağlamında geleneğin zincirleri kırılmaya başlandığında kimi şairler yenilikçi olsalar da şiirin hepten kuralsız kalması ihtimali karşısında geleneğin bekçisi olarak reformistlerin karşısına çıkmışlardır.

2.1.6. Kafiyesiz Şiir

Türk edebiyatında Tanzimat’tan sonra şiirde kafiyenin yerinin ve öneminin sarsıldığı görülmektedir. Farklı türden kelimelerle ve yazılışı farklı seslerle yapılmaya başlanan kafiyeler şekil bağlamında kuralların gevşemeye başladığını gösterir. Yenileşme dönemi şairleri kuralları sarsmakla yetinmemişlerdir. Örneğin, bu döneme bakıldığında kimi zaman klasik şiirin temel unsurları olarak nitelenebilecek olan vezin ve kafiyenin şiirden büsbütün atılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Abdülhak Hamit Tarhan’ın 7 Temmuz 1882 tarihli mektubuna bakıldığı zaman böyle bir tasfiye teşebbüsünün izlerine rastlarız. Mektuptan anlaşıldığına göre Osman Bey, Hamit’e vezinsiz ve kafiyesiz yazdığı bir şiirini göndermiştir. Fakat Hamit, şiiri

[355] İsmail Safâ, **age**, s. 95.

"tatsız" bulduğunu söyleyerek muhatabına böyle bir metnin ancak "nesir" olabileceğini söyler:

"Bu hafta aldığım mektuplarda kafiyesiz, vezinsiz bir şiirini yahut şiir suturunca tastîr olunmuş bir nesrini gördüm. Kafiyesiz ve vezinsiz şiirin bence tadı tuzu olmuyor. Hem zaten yazdığın şey nesirdir. Nesir itibarıyla fena değil. Her vakit söylediğim gibi yine sana tekrar ederim. Ya şiiri herkesin yazdığı gibi yaz, yahut şiiri terkedip nesre hasr-ı heves et."[356]

Hamit'in kafiyesiz şiir yazmamasına ilişkin uyarısına karşılık Osman Bey, "Varsın, Türklerin bir de kafiye-nâ-şinas bir şairi bulunsun!.."[357] sözleriyle itiraz eder. Şiirin temel yapı taşlarından biri olan kafiyeden yoksun şiiri kaidesizlikle suçlayan Hamit yeni bir yol olarak görülen bu teşebbüsün yanlışlıktan başka bir şey olmadığı düşüncesindedir:

"'Ömrümün Tebessümü' manzumesi kaidesiz, intizamsız. Beğenmedim. Sen böyle şeyleri mensur yaz. Hazırda olan bir tiyatronu meydana çıkar. İstidadın, iktidarın tiyatroda görünüyor. Böyle manzumelerde görünemiyor. Bu manzumeyi senin gözlün sevse bile tabiat-ı şairânen sevmemek lâzım gelir. Yanlış yazmanın adına yeni yol diyemeyiz. Fevkalâde bildiğim ve delâilini sana da gösterdiğim tabiat-ı şiiriyeni böyle şeylerle ziyan etme. (…) Kafiyesizliği ma'zur görsek bile hatasız olmayı aramaktan geçemeyiz. Mademki kafiye yok efkârında hiç olmazsa selâset kaim olmalı. Sana biraderâne, hayr-hâhane tavsiye ederim ki şiirde bu mübâlâtsızlıktan vazgeç, ya şiir söyle yahut miir söyleme."[358]

Muhatabı için oldukça ağır ve heves kırıcı olan bu mektuptan Hamit için kafiyesizliğin ancak mazur görülebilecek bir "kusur" olduğu anlaşılıyor. Kafiyenin

[356] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, C. 1, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 225.
[357] **Age**, s. 348.
[358] **Age**, s. 360.

sağladığı akıcılıktan yoksun olan "tatsız şiirin" sahibinin Hamit tarafından şiire karşı özensizlikle, umursamazlıkla ve kayıtsızlıkla suçlanması, geleneğin katı kurallarının yenilikçiler eliyle bile zaman zaman kendini dayattığını göstermesi bakımından önemlidir. Devrin en yenilikçi şairlerinden biri olan Hamit'in kafiyesiz şiir karşısındaki katı tutumu dikkate alındığında şiirde yapılan köklü değişikliklerin "tarz-ı kadim" taraftarlarınca çok daha ağır ve sert bir eleştiriye uğradığını tahmin etmek zor değildir.

Hamit, Osman Bey'e yazdığı mektubunda muhatabına vezinsiz ve kafiyesiz şiiri beğenmediğini söylese de durumun aslında öyle olmadığını Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı 29 Ekim 1882 tarihli mektuptan öğreniyoruz. Hamit'in bu mektupta ifade ettiğine göre kafiyenin kulağa hoş gelmesinin sebebi onun eski bir alışkanlık olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple kulağı kafiyeye alışmış kişiler için kafiyeli şiirler kafiyesiz şiire nazaran daha güzel, daha ritmik, daha ahenkli ve çekici gelmektedir. Eski çağlarda söylenen şiirlerde kafiye bulunmadığını söyleyen Hamit, kafiyesiz şiirin daha "doğal" olduğu görüşündedir:

"Kafiyesiz bir manzumeyi, hani o çocuğun manzumesini beğendiğimi söylemiştim. Mukaffa olsa daha ziyade beğeneceğimi söylemiştim. Mukaffânın daha ziyade hoşumuza gitmesi itiyâd belâsı değil midir? Eski şiir, eski yolda şiir imiş, yani Homer'in yazdığı da kafiyesi olmadığı halde şiir imiş. Sonra bir kafiye bid'ati çıkmıştır. Kudemânın mevzun fakat gayr-ı mukaffa olan sözlerine şiir demek câiz olur mu? Mukaffa şiir daha parlak olduğunu îhâm etmiştim. Evet, daha parlak oluyor. Fakat kafiyesizi bana daha tabiî geliyor. Bununla beraber kafiyesiz hiçbir şiir söylediğim yoktur."[359]

Kafiyenin kulak için olduğu, imla hususiyetlerinin kafiyede bağlayıcı olmadığı görüşünde olan Menemenlizâde Mehmet Tâhir, *Elhan*'da kafiyesiz bir şiirine yer

[359] **Age**, s. 254.

vermiştir. Dönemi içinde provokatif sayılabilecek bir başlık taşıyan bu şiir estetik kıymet taşımasa da teknik özellikleri bakımından oldukça dikkat çekicidir:

Kafiyesiz Bir Şiir

Hüsnünü gördüğüm zaman güzelim
Bir güzel nev-şüküfte gül sandım
Sînemi etmek istedim tezyîn
Sen meğer bir güzel melekmişsin
Canlı bir gonca, bir periymişsin
Eyledim ben de gönlümü tenvîr
Perte-i canfezâ-yı aşkınla
Ki onu Hak gidermesin benden[360]

Kafiye üzerinde yürütülen tartışmalar ve kafiyesiz şiirin var olabileceği düşüncesi Tanzimat sonrasında devam etmiştir. Bu dönemde kafiyesiz bazı şiirlerin yazıldığı görülür.[361] Örneğin, Servet-i Fünûn ve II. Meşrutiyet devri şairi olan Celâl Sâhir, *Beyaz Gölgeler* kitabına aldığı "Şükran ve Şikâyet" başlıklı şiirini "kafiyesiz" notunu düşerek yayımlamıştır:

Şükran ve Şikâyet

Kafiyesiz
Verin o elleri takdîse ictisâr edeyim
Dudaklarımla, mâdam; bir hediye-i hürmet
Olan bu buse-i masûmu affedin siz de.
Fakat rica ederim, sâhi siz mi işlediniz,
Zavallı resmime ziynet veren bu çerçeveyi
Ki ruh-ı şûh u kebûdunda bir nezaket var?
Siz, ah evet, güzelim, mutlaka siz işlediniz…
Güzelliğinde onun sizsiniz temessül eden,
Sizin o rûh-ı semânızdan onda bir şey var.
Ve kim bilir, ey enîs-i tahayyülüm, belki
Onunla uğraşıyorken muazzez elleriniz,
Tereddüt etmedeyim, bir dakikacık acaba
Düşündünüz mü bu bîçâre kalb-i mecrûhu?
Düşünseniz de bu pek sade bir tefekkürdür;
Ve yoktur onda ne bir ra'şe-i teheyyüc, ne

[360] Menemenlizâde Mehmet Tahir, **Elhan**, Matbaa-i Ebuzziya, Kostantıniyye 1303, s. 60.
[361] M. Kayahan Özgül, "Hâmid'in ("*Hediye-i Sâl*", **Servet-i Fünun ilâve-i mümtâzesi,** İst., 1329, s. 22-27; **Vâlidem**, İst., 1329), İsmail Safâ'nın "*Çirkin Kız*", **Servet-i Fünun Mec.**, No. 432, 10 Hazîran 1315) ve Celal Sâhir'in ("*Şükran ve Şikayet"*, **Beyaz Gölgeler**, İst., 1325, s. 175-176; "*Siyah Kitap*", "*Sizi Görükçe*", **Siyah Kitap**, İst., 1328, s. 7-10, 99-100)" başlıklı şiirlerinin "kafiyesiz" olduğuna işaret eder. (Bkz. M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-II**, Hece Yayınları, Ankara 2008, s. 278.)

Bir ızdırab-ı tahassür, ne ah, hiçbir şey…
Benim nigâhı serâb-ı ümîd-i aşka şikâr
Olan bu ruh-ı alîlim ki her tahassüsüne
Sizin de rûh-ı semânızda bir muâdil arar,
Bütün hayatı sizin üstünüzde titrerken
Nasıl bu sade düşünceyle tesliyet bulsun?
Vücûd-ı leyle nasıl inikâs-ı nûr-ı kamer
Bir incilâ-yı nevâzân verir ve her şeyde
Uyandırırsa nasıl bir hayat-ı rüyâvî,
Benim bu hasta, elem-dîde ruhumun da sizin
Eritti şule-i enzârınız karanlığını;
Ve her tahassüsümün hâlık-ı hayatısınız…[362]

Celâl Sâhir'in "kafiyesiz" notunu düştüğü bir diğer eseri kitapla aynı adı taşıyan "Siyah Kitap" başlıklı şiiridir. Şairin konuşma çizgisi kullandığı, yer yer diyalog şeklinde ileryen bu şiirde kırık mısralar görülmektedir. Bu bağlamda "Siyah Kitap" hem kafiyesiz oluşu hem de mısra düzeni bakımından dönemin dikkat çeken şiirlerinden biridir:

Siyah Kitap

Kafiyesiz
-Kuzum, bu ismi de nerden çıkardınız, şaştım…
Siyah kitap ne demek? Bir kitab-ı matem mi?...

Hayal ü hissimin en son kerîme-i elemi
Senin sinirli, acûl ellerinde bî-feryâd,
Didiklenip buruşurken, dudaklarında yarım
Bir ibtisâm ile, sordun, güzel kadın, bunu sen.
Daha cevaba vakit kalmadan hazin bir ses,
"Muazzez"in sesi yükseldi, itiraz-âlûd:
-Siyah Kitap… Ne güzel bir isim, kitab-ı hayat…

Yarım saattir uzaklarda çınlayan ve susan
Gülüşmelerle şebâbın bütün merak-âver
Zünûb-ı sâfını birden fısıldaşan kızlar
Bu sesle hep uyanıp koştular, esîr-i heves.
Kenarlarında henüz pembe bir günâh-ı garâm
Uyuklayan bu mukaddes dudakların hepsi,
Kimi hücuma müheyya titiz ve müstehzi,
Kimi müsamaha-perver, kimi müdafaa-kâr,
Bir an içinde kımıldandılar:
-Fena bir isim…
-Evet, değiştirdiniz mutlaka…
-Ölüm ve gece…
Siyah denince gelen aklıma bütün bunlar…

[362] Celâl Sâhir, **Beyaz Gölgeler**, Hilal Matbaası, İstanbul 1325, s. 175-176; Celâl Sâhir Erozan, **Beyaz Gölgeler**, haz. Hüsrev Akın, Doğu Ciltevi Yayınevi, Erzincan 2015, s. 121.

-Hayır, fakat…
-Ne soğuk…
-Siz ne derseniz deyiniz,
Bu pek güzel bir isim doğrusu…
-"Muazzez"e sor!
-Evet, hayatını muzlim görenler elbette
Bu ismi pek beğenir…
-Sen de mi, küçük bedbîn?
-Peki, fakat soralım şaire, o anlatsın,
Nedir bu ismi verişten merâmı?...
-Bilmez ki!
-Nasıl canım…
-Ne fenâsın!
-Susun biraz…
-Sâhir,
Siyah Kitap ne demek? Haydi söyle, izah et!

Bu son suali soran ses senindi. Bir lahza
İçimde gizli, derin bir elem düğümlenerek
Bu seste ben aradım bir tanîn-i istihza.
Fakat o hâr u samimiydi, titriyordu biraz;
Ve dizlerinde, küçük bir çocuk kadar mesut.
Yatan Siyah Kitap'ı okşuyordu enzârın.
-Fakat, dedim, bu ismi bence pek mukaddestir.
Niçin mi? Çünkü bu kâlâ-yı şiir u hülyayı
Ufuklarımda doğan bir perî-i ilhâmın
Siyah nazarları, muzlim saçıyla nesc ettim.
Benim değil bu şeb-âgîn kitap, onun kitabı…

Bütün dudakları devretti bir küçük hande;
Güzel kadın, bana bakdın, gülümsedin sen de…[363]

Yine *Siyah Kitap*'ta yer alan bir diğer kafiyesiz şiir "Sizi Gördükçe" başlığını taşımaktadır:

Sizi Gördükçe

Kafiyesiz
Sizi gördükçe, gizli sînesini
Âfitâb-ı bahara karşı açan
Bir küçük güldeki tebessümle,
Öyle nâzân, pür-ihmirâr-ı hicâb,
Ruhumun ke's-i maneviyeti de
Açılır… Siz güneşsiniz, ben gül!

Sizi gördükçe, mehd-i râz u hayâl
Şâhikât-ı semâya pür-heyecân,

[363] Celâl Sâhir, **Siyah Kitap**, Muhtar Hâlit Kütüphanesi, İstanbul 1328, s. 7-10; Celâl Sâhir Erozan, **Siyâh Kitâb**, haz. Hüsrev Akın, Doğu Ciltevi Yayınevi, Erzincan 2015, s. 16-18.

Mütehâlik kanatlarıyla uçan
Bir küçük kuş gibi benim fikrim
Sizin atbâk-ı râz-ı hüsnünüze
Yükselir… Siz semâsınız, ben kuş!

Sizi gördükçe, şûh u câzibedâr
Bir esîrî şiir kırâat eden
Hasta bir genç kızın teessür-çîn
Hiss-i masûm ve âteşîni gibi
Ben de manâ-yı rûhunuzla yanar,
Sızlarım… Siz şiirsiniz, ben his![364]

Şafak Sadaları'nda[365] ve "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler"[366] başlıklı makalesinde vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazılabileceğini ileri süren Nurettin Ferruh, 2 Mayıs 1312 tarihli *Mektep*'te yayımlanan şiiriyle bu düşüncelerini uygulamaya geçirmiştir. Nurettin Ferruh'un "Sitem" adını taşıyan şiiri "'Şiirde Şekiller ve Kafiyeler' unvânlı makâlelerine numûne olmak üzere Nureddin Ferruh imzasıyla vârid olmuştur "[367] notuyla yayımlanır. Nurettin Ferruh'un şiirin şekil bağlamında özgürleşmesi amacıyla ileri sürdüğü teorilerin bir uygulama sahası olduğu belirtilen bu şiir, "kafiye ve vezin kullan[ıl]madan yazılmıştır."[368]

Sitem[*[369]]

Tahattur et!...

Yazın güneş tepelerden soluk lemalarını toplarken, bizi cezbeden o müphem sükûneti tahattur et!

Güz mevsiminde kırlarda gezerken loş semâlar altında birlikte kopardığımız çiçekleri şikeste beste bir kuru demet halinde sana gönderiyorum. Gizli bir ihtinâk ile o girye-bâr-ı hüzün olan göklerin bakır renkli bulutlarını teb'îd eden rüzgârı. Kenâr-ı deryâya âheng-i hîçî serpen köpüklü dalgaları düşün!

Düşün,…

Ey vefâsız güzel,
Tahattur eyle beni!

[364] Celâl Sâhir, **Siyah Kitap**, Muhtar Hâlid Kütüphanesi, İstanbul 1328, s. 99-100; Celâl Sâhir Erozan, **Siyâh Kitâb**, haz. Hüsrev Akın, Doğu Ciltevi Yayınevi, Erzincan 2015, s. 69.
[365] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311.
[366] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313.
[367] Nureddin Ferruh, "Sitem", **Mektep**, 2 Mayıs 1312/30 Zilkade 1313, Nr. 33, s. 515-516.
[368] Sevim Şermet, "Serbest Şiirin Tarihine Girişte Unutulan Bir İsim: Nurettin Ferruh ve Şiir Sanatı", **Turkish Studies**, Spring 2010, Volume 5/2, s. 1350.
[369] "Genç bir kız lisânından." (Not şaire aittir.)

Akşam olup yavaşça güneş gurûb ederken âh!
Düşün seninle bulunduğum, geçmiş zamanları,
Temevvüc eyleyince deniz esip de rüzgâr,
Tasavuvur eyle mevt ile nişânlanânları,
Benim gibi henüz genç, dilber olanları
Vefâsız,
Bahâr içinde, tahayyül eyle beni!
Pür-siyâhı zulmetin olunca sâyedâr
Seyreyle semayı, kehkeşânı, sitâreleri
Dinle yekser ka'rını meçhûl tabiatın
Düşün benimle ağladığın semti, fecri âh!
Henüz hâtırımdadır ayrıldığım sabâh
Bana atfeylediğin sitemli nigâh
Kayarken fezâdan bir sönük şihâb
Vefâsız,
Sâkitâne tasavvur eyle beni!
Bu aşk-ı pür-serâirime ömr-i gamînimin
Bu kadar mecâli.
Ben, nasîpsiz bir biçâreyim,
Esîriyim birkaç günlük âh u enînimin
Tasvîri şimdi bu oldu fikr-i hazînimin
Bak sehâba! Şâyet geçerse ebr-i jâle-bâr
Vefasız,
Hayâl içinde tefekkür eyle beni![370]

1898 yılında *Servet-i Fünûn* mecmuasının 362 numaralı sayısında yayımlanan şiirlerden bir tanesi yine "kafiyesiz" notuyla yayımlanmıştır. Derginin 5 Şubat 1313/17 Şubat 1898 tarihli sayısında yayımlanan "Yangın" başlıklı bu şiir Ali Kâmi imzasını taşımaktadır:

Yangın

-Kafiyesiz-
Bir yâre açılmış gibi leylin cesedinde,
Kan fışkırıyor, semt-i semâvâta, fürûzân…

Yangın! O bir ejder ki sayılmaz dili vardır;
Bir kere salar, sonra yalar, sonrası boşluk!
Yangın! O ne dehşetli, ne mûnis canavardır,
Açtıkça açar ağzını, yutmak ile doymaz;
Yuttukça azar, açlığı artar, ne musîbet!

Bir tâze gelin sanki oturmuş gibi bir ev
Baştan başa birçok yeniliklerle müzeyyen,
Bin türlü emeklerle, emeller mutarrâ;

[370] Nureddin Ferruh, "Sitem", **Mektep**, 2 Mayıs 1312/30 Zilkade 1313, Nr. 33, s. 515-516.

Ejder uzanır: tâze gelin humret içinde,
Binlerce temâşâ gerek enzârına ma'ruz,
Bir samt-ı tevekkülle durur öylece mahsûr.

Ejder sarılır: tâze gelinden yine ses yok;
Âğuşuna düştükçe fakat hasm-ı harîsin
Birdenbire ârâmı tükenmiş gibi pür-'acz..
Tarrakalı bir nâle çıkar kalb-i terinden,
Bir nâle-i müdhiş kırılan her kemiğinden.

Bak şimdi şu teşrîhe, ne kalmış o gelinden?
Feryâd! Ne manzar şu kızıl sîne-i meksûf,
Şu açık yâre-i hûnîn?
Bir mahşer-i enkâz-ı cehennem,
Bir levha-yı mâtem![371]

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Türk şiirinde "serbestleşme" hamleleri Cumhuriyet Dönemi'nden çok önce başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise serbest şiir hareketinin etkisiyle kafiyenin pek çok şiirde yer yer bir kurala bağlı olmaksızın özgür biçimde kullanıldığı kimi zaman da tümden terk edildiği görülür. Söz gelişi, Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Otuz Beş Yaş*'ta yer alan "Biz Nerdeyiz Sevgilim", "Robenson", "Bugün Cuma", "Ben Aşk Adamıyım", "Su Sesi", "Hareket", "Bahar Sarhoşluğu", "Sevdalı", "Can Yoldaşı", "Teselli Tarafı", "Tereke", "Şaşrıtmaca", "İnsan Hali", "Yarın Pazar Değil" başlıklı şiirleri ile *Düşten Güzel*'de yer alan "Yürek", "Yalnızlık Macerası", Sabah Duası", "Utanç" başlıklı şiirleri kafiyesiz şiirlerdir.[372]

[371] Ali Kâmî, "Yangın", **Servet-i Fünûn**, 5 Şubat 1313, Y. 7, C. 14, S. 362, s. 375; Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Türk Edebiyatında Serbest Nazım**, (Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970, s. 302.
[372] Enver Okur, **Cahit Sıtkı Tarancı Hayatı - Eserleri - Sanatı**, (Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 1993, s. 396-399.

2.2. VEZİN

2.2.1. Özgür Bir Vezin Arayışı

Kelime anlamı "tartmak, tartılmak"[373] olan vezin, edebiyat terimi olarak "hecelerin ya da uzun ve kısa hecelerin belirli miktarlarda tekrarına dayanan, müzikal ve fonetik âhengi sağlayan kalıplar dizisi"[374] anlamına gelmektedir.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" makalesinde nesrin ve nazmın Arap ve Fars etkisiyle doğallığını kaybettiğini söyler. Gerçek Osmanlı şiirinin ne olduğu sorusunu soran Ziya Paşa'ya göre cevap ne klasik şiirin aruz vezniyle yazılmış mesnevileri ne gazelleri ne de kasideleridir:

"Osmanlı şiiri acaba nedir? Necatî ve Bâkî ve Nef'î divanlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hecezden mahbûn ve muhbis kasâid ve gazeliyât ve kıt'aât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve Itrî gibi mûsıkîşinâsânın rabt-ı makamât ettikleri Nedim ve Vâsıf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir. Zira görülür ki, bu nazımlarda Osmanlı şairleri şuara-yı İran'a ve şuara-yı İran dahi Araplara taklit ile melez bir şey yapılmıştır."[375]

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" makalesinde bu bahsin ardından Arapça ve Farsça kelimelerin sık kullanılmasının, yapılan zincirleme tamlamaların ve ağdalı inşa dilinin zararlarından ve ortaya çıkardığı kimi zorluklardan ve sorunlardan bahsetmektedir. Şiir ve nesir dilinin o dönemdeki mevcut durumuna ve genel eğilimlere bakıldığı zaman Ziya Paşa'nın edebiyat alanında gördüğü tablo ve çizdiği çerçeve çok iç açıdı değildir. Ziya Paşa, meşhur makalesinde tekellüflü, yapmacık şiir dilinin ortaya çıkardığı sorunlardan söz ederek Osmanlı'nın gerçek şiirinin "halk şiiri" olduğunu ileri sürer:

---

[373] Muallim Nâcî, **Lügat-i Nâcî**, haz. Ahmet Kartal, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s. 747.
[374] İsmail Durmuş, "Vezin", **TDV İslâm Ansikopedisi**, C. 43, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2013, s. 77.
[375] Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 168.

"Vah bize… yazık bize… Bu hâle göre bizim millete tabiî hâl üzere ne şiir ve ne de inşa yok mu demek olur. Hayır bizim tabiî olan şiir ve inşamız taşra ahalileri ile İstanbul ahalisinin avamı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz hani şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır."[376]

Havas arasında "vezinsiz" olarak görülen ve beğenilmeyen halk şiirinin bir özelliği Ziya Paşa'nın da yukarıda işaret ettiği gibi "tabiî" oluşudur. İrticalen söylenen ve zahmetsizce söylenivermiş gibi görünen bu şiirlerde Ziya Paşa'yı cezbeden niteliklerden biri vezin ve kelime kadrosu itibariyla halk şiirinin şairine bir kolaylık ve doğallık imkânı sunmasıdır. Ziya Paşa, "Velhasıl şi'r-i tabiî odur ki, şair cüz'î bir mülâhaza üzerine kalemi eline alıp irticalen kırk elli beyit nazmedebilmeli."[377] sözleriyle bu durumu ifade eder. Oysa Ziya Paşa'nın yaşadığı dönemde havas arasında rağbet bulan nesir ve nazım tarzında irticalen şiir söylemek mümkün değildir. Ziya Paşa'ya göre halk şairleri rahatlıkla irticalen şiir söylerken klasik şairler veznin ve klasik nazmın zaruretleri dolayısıyla "beş beyit söylemekte" zorlanmaktadırlar:

"Şimdiki şiir ve inşamızda ise tertib-i maâni ile beraber bir de teşkil ü tertîb-i elfaz derdi zihni işgal etmekle, ne şiirde ve ne nesirde usul-i irtical mümkün değildir. Her milletin şairleri ve hatta bizim çöğür şairlerimiz bedâhaten birçok şiirler söylerler. Biz ise beş beyit bir gazeli dokuz ayda doğurur gibi söyleriz."[378]

Ziya Paşa'nın şiiri tabiîleştirme yolunda attığı bu önemli adımlar dolaylı yoldan bir serbestleşme arzusunun ifadesidir. Doğallık isteği aynı zamanda klasik şiirin dayattığı kuralların reddi anlamına gelir. "Şiir ve İnşa" makalesinde dile getirilen doğal söyleyiş

[376] Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 171.
[377] Ziya Paşa, **agm**, s. 171.
[378] Ziya Paşa, **agm**, s. 171-172.

ve şiir söylemede bazı külfetlerden kurtularak nazmı kolaylaştırma arzusu daha sonra pek çok şair tarafından farklı konular özelinde ve farklı vesilelerle dile getirilmiştir.[379] Ziya Paşa'nın makalesinde aruzun karşısına hece veznini koymasının sebeplerinden biri de hecenin sağlayacağı görece rahatlık sayesinde şiiri vezin zaruretine bağlı olarak budamak zorunda kalmadan daha serbest bir söyleyişe kavuşturma arzusudur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Paşa'nın makalesinde yüzyıllardır işlenerek gelişen bir şiir geleneğinin reddedilmesini ve asıl Türk şiirinin Halk şiiri olduğu iddiasında bulunulmasını bir "ihtilal"[380] olarak niteler. Bu bağlamda Ziya Paşa, Tanpınar tarafından bir "yol açıcı" olarak görülür.[381]

Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu'nda Namık Kemal, klasik şairlerin vezinsiz mısralarından örnekler vererek ölçüsüz de pekâlâ dikkate değer mısralar söylenebileceğini ifade eder:

"'Kayd-ı tarihteyim kafiye-yi nazmım zîk'

mısraında olduğu gibi ufacık bir kafiye için azametli bir hilaf ihtiyar olunageldiğinden kat'-ı nazar, kudema ve tâbilerinin âsar-ı manzume ve mensurelerinden vezin ve kafiye ve hatta elfaz ve terkibatça pek çok şayan-ı nazar yerler gördüğümüzdür: Mesela Sâmi'nin

'Gevher-i hûnîn-i dağ var ise kânidir gönül.'
mısrasında vezin yok!
Efendimizin:
'Füzûndur tâb-ı hüsna dört kat vakt-ı şebâbından'
mısraında da vezin olmadığı gibi."[382]

[379] Bkz. "Şekilde Serbestleşme" bölümü.
[380] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 337.
[381] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 337.
[382] **Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu**, 3. Tab, Matbaa-i Ebuzziya, Kostantiniyye 1309, s. 27-28.

Namık Kemal, aynı mektupta vezin ve kafiyenin bir kalkan gibi şairine dokunulmazlık sağladığını söylemektedir. Vezinli ve kafiyeli söylenmiş sözün "kudema" nezdinde mahiyetinin bir önemi olmadığını belirten Kemal'e göre, gelenek içinde akla mugayir olan mevzun sözler sırf şiir oldukları için eleştiriden korunmuşlardır. Hatta Kemal'e göre, vezin ve kafiyenin desteğini yanına alan bu gibi sözler dinin hükümlerine karşı olsalar bile bu durumun bir önemi yoktur:

"Cümlemize en ziyade dağ-ı derun olan bâlâda bir nebze ima olunan bir mesele dahi kudemâ-yı üdebamız ile onlara iktidâ edenlerin bir fikir, vezniyle, kafiyesiyle söylenince akla değil dine dahi muhalif olsa hükümsüzdür; itikadına ittibalarıdır."[383]

Yukarıda sözlerden anlaşıldığı gibi Namık Kemal'e göre şairler vezin ve kafiyenin gerekliliklerine uyduktan sonra söyledikleri sözün "akla uygun" ve "hikmetli" olup olmadıklarını önemsememektedirler. Kemal'e göre bu sebepten şiirimizde şeklen güzel, vezni ve kafiyesi muntazam ancak öz olarak nitelikten yoksun birtakım "garip" manzaralarla karşılaşılmaktadır. Ona göre bu duruma sebep olan vezin ve kafiyenin şiirdeki ağırlığıdır. Şiiri şekil üzerinden tanımlamak, özü ikincil derecede önemsemek demektir ki, bu da şiiri Namık Kemal'in ifadesiyle "güzel giyinmiş bir cenaze"ye benzetmektedir:

"Şuarâmızın vezin ve kafiye uyunca makûlât ve hikemiyâtta dahî keyfe-mâ-yeşâ tasarruf ederek, istedikleri gibi bir âlem icadına kalkışageldikleri lisânımızda edebiyatın rûh-ı aslîsi olmak lazım gelen hikmetten bütün bütün ayrılarak, hristiyan mevtâları gibi güzel giyinmiş bir cenâze hükmünde kalmasına sebep oluyor."[384]

Namık Kemal'in burada yapmak istediği şey klasik şiiri dokunulmazlık tahtından indirerek "akıl terazisini" şiir için ölçüt olarak belirlemektir. Vezin ve kafiye gibi güçlü

[383] **Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu**, 3. Tab, Matbaa-i Ebuzziya, Kostantiniyye 1309, s. 33.
[384] [Namık] Kemâl, "Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu", **Mecmua-i Ebuzziya**, 15 Zilhicce 1297, No. 7, s. 204.

yapısal unsurlara yapılan saldırılar klasik şiirin sacayaklarından birini yıkma denemesidir. Böylece arzu edilen "yeni şiir" için bir yol açılacak ve gücünü, itibarını kaybeden "eski şiir" zamanla yok olmaya yüz tutacaktır.

Namık Kemal, Midilli'den Abdülhak Hamid'e yazdığı bir mektubunda "Divâne şiiri bir zincirden kurtarmak istersen, kırılacak bend-i âhenîn acem evzânıdır."[385] der. Şiiri zincirlerinden kurtarmak için aşılması gereken engelin "aruz vezni" olduğunu söylerken Namık Kemal "yeni şiir"in rotasını da belirlemektedir.

Şemsettin Sami ise 1881 yılında yayımlanan "Şiirin Mahiyet ve Hakikati" adlı yazısında şiiri tanımlamanın zor olduğunu söylerken yalnızca ölçülü ve uyaklı sözlerin şiir olarak kabul edilmesinin bazı sorunları beraberinde getireceğinden bahsetmektedir. Ona göre, bir sözün "mevzun ve mukaffa" olması o sözün şiir olması için yeterli değildir. "Mevzun ve mukkaffa" pek çok sözün şiir nitelemesini hak etmediğini ifade eden Şemsettin Sami, buna karşılık "vezinsiz, kafiyesiz" pek çok sözün şiir niteliğini haiz olduğunu belirtmektedir. Üstelik Şemsettin Sami'ye göre, şiirin sınırlarını "mevzun ve mukaffa söz" gibi dar bir tanım aracılığıyla belirlemek şiiri ve şairin değerini "tenzil etmek" anlamına gelecektir:

"Şiiri tamamıyla vasf ve tarif etmek zannolunduğu kadar kolay değildir; mevzun ve mukaffa söze şiir demek şiirin ve şuaranın kadrini pek aşağıya tenzil etmektir; nice mevzun ve mukaffa sözler şiir unvanına müstahak olmaktan pek uzak ve nice vezinsiz, kafiyesiz sözler bi-hakkın şiir unvanına layıktır."[386]

Tanzimat Dönemi'nden başlayarak şiiri tartışma konusu yapan ve onu "tanımlamaya" çalışan pek çok kişi, dolaylı ya da doğrudan, şiirin "kayıtlardan"

[385] Fevziye Abdullah Tansel, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 108.
[386] **Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları İnceleme-Metin**, haz. Yüksel Topaloğlu, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 168.

kurtarılması gerektiğini dile getirmiştir. Tanzimat ile birlikte şiir, yenilikçi şairlerin denemeleri aracılığıyla değişime uğrarken, bir yandan yapılan teorik tartışmalarla özgürleştirilmek istenmektedir. Bu durumun örneklerinden birini Şemsettin Sami'nin "Şiirin Mahiyeti ve Hakikati" adlı yazısında görmek mümkündür. Yazısında şiire "doğru bir tarif" arayan Şemsettin Sami, şiirin doğru tanımına ulaşmak için "vezin ve kafiye" gibi dış yapı unsurlarını dikkate almaksızın şiirin gerçek niteliklerinin ve "maneviye"sinin dikkate alınması gerektiğine vurgu yapar:

"Şiire doğru bir tarif aradığımız hâlde, vezin ve kafiye gibi kuyuttan sarf-ı nazarla, evsâf-ı hakikiye ve ma'neviyesine riayet etmekliğimiz iktiza eder; bu hâlde diyebiliriz ki: Ressam tabiatın ecsam ve manzaralarını resm ve tasvir ettiği gibi, şair dahi efkâr ve hayât-ı beşeriyeyi ve ahval ve vakayi-i mütenevviayı sözle tasvir eder[.]"[387]

Şemsettin Sami, şiiri form değil, içeriğin veriliş biçimi üzerinden tanımlamaya çalışmaktadır. Klasik şiir tanımında "mevzun ve mukaffa" nitelemesi yer yer "muhayyel" ilavesi ile şiirde formun yanında içeriğe vurgu yapsa da, klasik tarifte sözü şiire dönüştüren "hayal"in niteliği ile ilgili bir açıklamada bulunulmaz. Klasik tanımda şiirin belirleyenleri sözün "ölçülü ve kafiyeli", içeriğin "muhayyel" olmasıdır. Ancak görüldüğü gibi bu tanımın kapsamı oldukça geniştir. Buradan hareketle ölçüsü ve kafiyesi olan "muhayyel" her manzumeyi şiir olarak kabul etmek gerekir. Buna karşılık iyi manzumeyi kötüsünden, güzel söylenmiş sözü "alelade" olandan ayırma çabası ister istemez şiiri yeniden tanımlama gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Şemsettin Sami'ye göre, "Şiirde matlup olan şey hakikat değildir, ifadesi murat olunan şeyin mücessem ve mükemmel surette tasviridir. Her şeyin olduğu gibi, sözün dahi a'lâ ve ednası fevkalâde ve âdisi vardır; şiir sözün a'lâsı ve fevkâladesidir."[388] Şemsettin Sami, şiiri yeniden tanımlarken belirleyici olanın sözün niteliği olduğunu ileri

[387] **Age**, s. 168.
[388] **Age**, s. 170.

sürmektedir. Bundan dolayı Şemsettin Sami, "Şiirin Mahiyet ve Hakikati" başlığını verdiği yazısında, şiiri yapısal unsurları aracılığıyla değil, "içerik" ve "içeriğin mahiyeti" bağlamında tanılama girişiminde bulunur. Bu durumun "şiir"in ne olduğunu bilmeyen ve onu biçim aracılığıyla tanımlamaya alışmış kimselerce yadırgayacağanı belirten Şemsettim Sami, şiir için "vezin ve kafiyenin" öneminin "pek az" olduğunu söyler:

"Şiiri tarif etmekte olduğumuz hâlde vezin ve kafiyeden buraya kadar aslâ bahsetmemekliğimiz şiiri *kelâm-ı mevzun ve mukaffa* tabiriyle tarif etmek isteyenlerin elbette taaccübünü mucip olur; ancak asıl şiir ne demek olduğunu bilenler vezin ve kafiyenin şiirde ehemmiyeti pek az olduğunu bizimle beraber teslim ederler. Meşâhîr-i şuarâdan Camî şiiri tarifinde diyor ki: 'Mütekaddimîn indinde şiir bir şeyi istenildiği vakit güzel, istenildiği vakit çirkin gösteren kelâm ise de, müteahhirîn vezin ve kafiyeden başka bir şeye riayet etmiyorlar.' Camî'nin bu tarifi pek güzel ve müddeamızın ispatına bir delil olmakla beraber, müşarünileyhin müteahhirînin re'yi aleyhinde ve o fikirden müteşekkî bulunduğu dahi tarifinin ikinci cümlesinin sûret-i ifâdesinden anlaşılıyor. Vakt-i saadette Araplar şiirde pek ileri bulundukları hâlde âyât-ı kerîmenin vezin ve kafiyeden berî bulunması kendilerinin Kelâmullah'a şiir demelerine mâni' olmadı."[389]

Şiirde ölçünün serbestleşme sürecine yalnızca teorik tartışmalar değil, pratikte gerçekleştirilen denemeler de katkı sağlamıştır. Örneğin, Abdülhak Hamit Tarhan, Paris'te yazdığı ve Corneille'in *Le Cid* manzumesine bir nazire olduğunu söylediği[390] *Nesteren*'de vezin bakımından yeni bir yol dener. "Mukaffa" adını verdiği türde kaleme aldığı eserinde Hamit, hecenin duraksız bir şeklini denemiş ve hece sayılarının eşitliğine dikkat etmemiştir.[391] Abdülhak Hamit, 1928 yılında *Resimli Ay*'da çıkan "Eserlerimi

[389] **Age**, s. 170.
[390] **Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları VII, Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan**, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 156.
[391] İnci Enginün, "Abdülhak Hamit Tarhan", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s. 208.

Nasıl Yazdım?" başlıklı yazısında *Nesteren*'in esasında "vezinsiz" bir manzume olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır:

"Aruz vezninde olmayan -Nesteren- usulünden olan taktîâttan ari olduğu için hece vezninde addolunamaz. Ben öyle addetmişsem hata etmiş olduğumu itiraf ederim. -Nesteren- hesapsız, vezinsiz, yalnız -mukaffa- bir eserdir. Ve öyle telakkî buyurulmasını isterim."[392]

Abdülhak Hamit Tarhan, *Nesteren*'in bu özelliğini eserin "Bir İhtâr" başlığını taşıyan mukaddimesinde şu cümlelerle dile getirmiştir: "Nesteren'in sûret-i tahrîriyesi nazm-ı Arabî yolunda ise de hadd-i aslında bizim onbir hesâbına tevfîkan yapılan ve evzân-ı Garb ve Arab'a asla tevâfuk ve taalluku olmayan sırf Türkçe şiirdir[.]"[393]

Abdülhak Hamit Tarhan, şiir alanında gerçekleştirdiği çok sayıda deneme ile Türk şiirinin yenileşmesine önemli ölçüde katkı sunmuştur. Fuad Köprülü, Abdülhak Hamit'in şiirde yaptığı denemelerin önemini onun şiire "tam bir serbestlik" getirdiğine vurgu yaparak belirtmektedir. Köprülü, onun "Türk Aruzu"na getirdiği yeniliklerden şöyle bahseder:

"Hâmid'in türk arûzunda yaptığı yenilikleri bir kaç cümlede hulâsa edebiliriz: nazım şekilleri husunda tam bir serbesti, vezinlerin kullanılışında, âdetâ fransız senbolistlerinin 'verse libre'ini andıracak kadar, bir ileri gidiş (msl. *Sahra*'daki *Tecessüs* unvanlı parçalarda), daha sonra, msl. *Hediye-i sâl* adlı manzûmesinde olduğu gibi, kafiyesiz şiir tanzimine de kalkan Hâmid'in, şekil bakımından, eski mesnevî, kasîde, musammat tarzlarına uygun şiirleri de çoktur."[394]

[392] Abdülhak Hamit [Tarhan], "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", **Resimli Ay**, C. 5, Ağustos 1928, No. 54-6, s. 16.
[393] Abdülhak Hamit, **Nesteren**, s. 4. (Yer, yıl ve matbaaa bilgisi yok.)
[394] M. Fuad Köprülü, "Arûz", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s. 652.

Tanzimat sonrasında Türk şiirinin şekil arayışları türlü denemelerle devam eder. Örneğin, Ali Kemal'in 24 Temmuz 1302 tarihli *Gülşen*'de yayımlanan "şiirimizdeki ilk serbest müstezat"[395] denemesi olan "Öyle de Yazılabilir Böyle de" başlıklı şiiri biçim yönünden oldukça dikkat çekicidir. Dizeleri kısadan uzuna, uzundan kısaya doğru simetrik bir biçimde iki bend şeklinde düzenlenen bu şiir, adından da anlaşılacağı üzere, mevcut şiirin biçim olanaklarını genişletme denemesi olması bakımından poetik bir nitelik taşımaktadır:

Öyle de Yazılabilir Böyle de

Bu ne hüsn-i âlî
Ma'nî-i nazra-i mevlâ mı nedir
Yâ ki bir hand-i seher, neşve-i sevdâ mı nedir
Her gören olmadadır zemzeme-pîrâ-yı «fesubhanallah!..»
Yoksa mahbûb-ı ezel…. Hüsn-i tabîat mı güler
Bu nasıl çehre-i hayret-âver
Var mıdır emsâli

Yeni açmış bir gül
Sana nisbetle letâfetsizdir
Bir meâl-i nigehinden de sabâhatsizdir
Beslemiş mi seni âgûş-ı safâsında aceb hâle-i mâh
Ki bütün böyle bedâyi' ile mâlî hüsnün
Mihr ü mehten dahi âlî hüsnün
Seni sevmez mi gönül[396]

Hem bend içinde hem de bendler arasında simetrik bir düzen taşıyan bu şiirde "birinciyle yedinci, ikinciyle altıncı, üçüncüyle beşinci mısralar aynı vezinle yazılmış, dördüncü mısra ise Türk şiirinde pek rastlanmayan beş cüzlük bir kalıba dökülmüştür."[397] Böylece şiirde dört ayrı vezin kullanılmıştır. Ayrıca kafiye açısından bakıldığında

[395] Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Türk Edebiyatında Serbest Nazım**, (Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970, s. 6.
[396] Ali Kemal, "Öyle de Yazılabilir Böyle de", **Gülşen**, 24 Temmuz 1302, Y. 1, S. 22, s. 85. Aynı şiir için bkz. A. Fikret Kılıç, **Ali Kemâl'in Gazete ve Mecmualardaki Kültür-Edebiyat-Sanat Yazıları**, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1989, s. 13; Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 104; M. Kayahan Özgül, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000, s. 254; Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Türk Edebiyatında Serbest Nazım**, (Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970, s. 2.
[397] Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilsitik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 348.

"abbcdda" örgüsü ile "yarı karışık bir kafiyelenişin olması şiirin yeniliğini açıkca gösterir."[398] Cafer Gariper'in ifade ettiği gibi "Aynı zamanda kadın-sevgili imajını veren bu şiir, Cumhuriyet döneminde *somut şiir* şeklinde adlandırılacak olan şiirin resme yaklaşan yapısıyla da uygunluk göstermesiyle ilgi çekici[dir.]"[399]

Dize yapısı bakımından üçer mısralı bendlerden oluşmuş ve her bendin dizeleri kendi içinde ilk mısradan itibaren kısalarak devam eden bir başka şiir, Tepedelenlizâde Kâmil'in *Malûmât* mecmuasının 9 Nisan 1314/21 Nisan 1898 tarihli sayısında yayımlanan "Mehmet Celâl Beyefendi'ye" başlıklı şiiridir.

Mehmet Celâl Beyefendi'ye:

Mîrim.
O şâirler ki icâd eyledik bir tarz-ı zevk-âver
Sanırlar!. Sorsanız belki bilâ-pervâ
Bunu ketm etmeyip asla
Fahûrâne!..
Size hiddetle derler: «Ey muârızlar, muârızlar?
Bu ta'rîzâtınız beyhûdedir. Sizden
Bugün biz alkış isterken!
Vakûrâne![400]
(…)

Görüldüğü gibi Tanzimat sonrasında şiirde şekil yönünde yapılan birtakım denemeler geleneksel biçimlerin artık şairler tarafından tatmin edici bulunmadığını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan Tanzimat sonrasında yazılan kimi "ölçülü" ama ölçüsü "alışıldık" olmayan şiir örnekleri yenilik arayışının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin II. Meşrutiyet Dönemi şairlerinden Rıza Tevfik, "Melâl-i Mübhem" şiirinde "Me fâ i lün/Fe ûl", "Meâl-i Tabiat" başlıklı şiirinde ise "Mef û lü/Fâ i lün" gibi gelenek içinde örneği bulunmayan aruz kalıplarını kullanmıştır.[401] Ayrıca hem aruzla hem de heceyle

[398] Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 104.
[399] Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Ara Nesil Edebî Devresi", **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Yeni Türk Edebiyatı**, ed. M. Kayahan Özgül, Kurgan Edebiyat, Ankara 2013, s. 122.
[400] Tepedelenlizâde Kâmil, "Mehmet Celâl Beyefendi'ye:", **Malûmât**, 9 Nisan 1314/30 Zilkade 1315, S. 130, s. 181; M. Kayahan Özgül, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000, s. 280-281.
[401] Abdullah Uçman, **Rıza Tevfik'in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 308.

şiir yazan Rıza Tevfik, "Katre Katre Vicdanıma Damlayan Acıklı Bir Hâtıra" başlıklı şiirini "vezinsiz" olarak yazmıştır.[402]

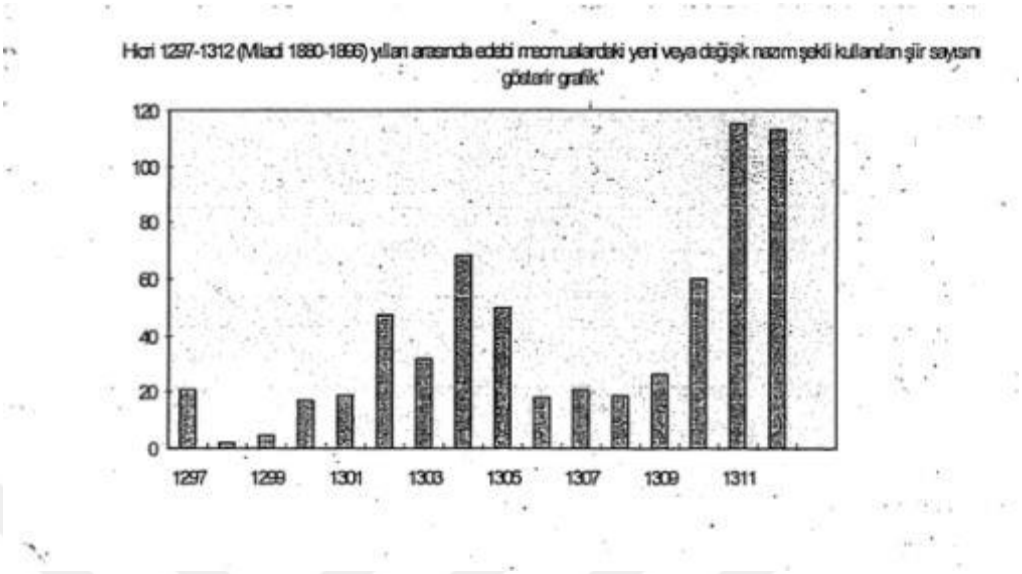
KATRE KATRE VİCDÂNIMA DAMLAYAN ACIKLI BİR HÂTIRA

Fırtına, tipi, kar
soğuk,
Katil bir soğuk var!
Uzaklardan gelen boğuk,
Çılgın
Bir ses
Köpekler gibi uluyor.
Can çekişen bir canavar
Gibi soluyor!
Uğursuz sene!.. Bin dokuz yüz on yedi!..
Harb evlâdımızı öldürdü… Ve yedi.
Şimdi kıtlık var!..
Sönük ocaklar
Herkes evinde aç, bomboş sokaklar.
Yılgın
Herkes! [403]
(…)

Tanzimat Dönemi ve sonrasında şairlerin şiirde şekil yönünden yeni formlar arayışında olduklarını M. Fatih Andı'nın *Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri* başlığını taşıyan çalışmasında net bir şekilde görmek mümkündür. XIX. yüzyılda Türk şiirinin şekil bakımından yeni bir mecraya girdiğini açıkça ortaya koyan bu çalışmadan öğrendiğimize göre, Servet-i Fünûn'a kadar "serbest ve yeni nazım şeklillerinin kullanıldığı" ve yalnızca "bendlerle" yazılmış olan şiirlerin toplam sayısı 246'dır; ve bu sayıya, Andı'nın "Yeni ve Serbest Şekiller" başlığı altında değerlendirdiği diğer şiirleri eklediğimizde "yeni ve serbest" formda yazılmış şiirlerin sayısı 300'ü aşmaktadır.[404] Mahmut Babacan'ın, adı geçen çalışmadan hareketle hazırladığı 1880-1896 yılları arasında periyodiklerde yayımlanan "yeni ve değişik nazım şekli kullanılan"

[402] Abdullah Uçman, **Rıza Tevfik'in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 320.
[403] Rıza Tevfik Bölükbaşı, **Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri**, haz. Abdullah Uçman, Kitabevi, İstanbul 2005, s. 97-98.
[404] M. Fatih Andı, **Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri**, Kitabevi, İstanbul 1997, s. 311-361.

şiirlerin sayısını belirten grafik Tanzimat Dönemi'nin sonuna gelindiğinde yeni formlarda yazılan şiirlerin sayı olarak artışını göstermesi bakımında önemlidir:



Mahmut Babacan, "Servet-i Fünûn'dan Önceki Dönem (Ara Nesil) Türk Şiirinde, Yeni ve Değişik Nazım Şekillerinin Kullanılışı Üzerinde Bir Araştırma", **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1996, S. 2, s. 23.

Tekrar dönemin yazarlarının ve şairlerinin söylediklerine dönecek olursak, Nabizade Nâzım, "Mülahaza" başlığını taşıyan yazısında şiirin amacının "fikir ve letafet" olduğunu dile getirmiştir. O hâlde, bir manzumenin bu iki şartı sağlaması onun şiir olması için yeterli olacaktır. Klasik şiirin tamamlayıcı cüzleri olan vezin ve kafiye gibi unsurların Nabizade nazarında bir hükmü yoktur. Hatta ona göre, öteden beri geleneğin şiirde aradığı "hayal", "kafiye" ve "vezin" gibi şartlar artık gereksizdir. Nabizade Nâzım, "Maksadımız -yine tekrar ederiz ki- şiirin bizdeki surette olamaycağını ve şiirden maksat 'fikir ve letafet' olup 'hayal, kafiye vezin' şeratinin zaid bulunduğunu lüzumu derecesinde teşrih ve tavzih eylemekten ibarettir."[405] sözleriyle şiirde şekilsel zorunlulukların gereksizliğini dile getirmiştir.

"Manzum" sözün "mevzun" olmak zorunda olmadığını iddia edenleden biri de Abdülhalim Memduh'tur. Abdülhalim Memduh, manzum bir tiyatro olan *Bedriye*'yi

[405] Nabizade [Nâzım], "Mülahaza", **Manzara**, No. 10, 15 Temmuz 1303, s. 118.

vezinsiz kaleme alır.[406] Eserin "Birkaç Söz" başlığını taşıyan ön sözünde vezin meselesine değinen Abdülhalim Memduh, Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Nesteren*'de vezin kaydını ortadan kaldırdığından bahseder.[407] Hâlbuki vezin kaydını ilk defa ortadan kaldıran kişi Abdülhak Hamit Tarhan değildir. M. Kayahan Özgül, *Nesteren*'den önce Şemsettin Sami'nin *Seydî Yahya* isimli manzum oyununun "serbest şiir tarzında" kaleme aldığını belirterek serbest şiirin ilk örneklerinin manzum tiyatrolarda görüldüğüne dikkat çeker.[408] Belki de şairler şiir üzerinde yapmak istedikleri yıkıcı ve yenilikçi hamleleri gelecek tepkilerden çekinerek bir başka mecra olan manzum tiyatrolarda deneyerek kendilerini gelmesi muhtemel tepkilere karşı emniyete almaktadırlar.[409]

Tanzimat Dönemi'nden itibaren sözü doğallığa kavuşturma arzusu şairler ve yazarlar tarafından çeşitli şekillerde ve vesilelerle dile getirilmiştir. Şiiri olduğu gibi, şairin içinden geldiği gibi ve hatta "doğduğu gibi" söylemek isteyen "yeni şairler" buna engel olan unsurların başında yer alan "vezin zincirini" ortadan kaldırmak isterler. Vezin sözü bir kalıba uydurmak zorunda bırakır. Oysa "yeni" şair vezne tâbi olmak niyetinde değildir. Abdülhalim Memduh, bu noktada veznin sözü doğallıktan çıkardığını dile getirerek şiiri vezin kaydından kurtarmanın lüzumuna inandığını şöyle dile getirir:

"İnsanlık imtiyazını her türlü kuyûdun fevkinde bilenler, tercüman-ı insaniyet olan 'söz'ü de kayd içine almaktan, yani lüzumsuz yerde tabîatten çıkarmaktan -velev ki

[406] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 50.
[407] Abdülhalim Memduh, **Bedriye**, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1304, s. 4.
[408] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 50.
[409] Şiir alanında yapılan yeniliklerin tepkiyle karşılandığını tahmin etmek zor değildir. Tepkiler, bazen geleneğin basıncından bazen de yeniliği her ne surette olursa olsun kabul etmeyen bazı kesimlerin reflekslerinden kaynaklanmaktadır. Ali Ekrem Bolayır, A. Nadir imzasıyla *Servet-i Fünûn* dergisine yazdığı bir yazıda yeniliği küçümseyen ve ona karşı çıkan bir klikten şöyle bahsetmektedir: "Birtakım zevât var, teceddütten tab'an müteneffir; bedâyi-i sanatı çehrelerinde kendilerince pek manidâr, hakikatte gayet bârid bir nîm-hande-i istihzâ ile telakkî ediyor. Bunları bırakalım, varsınlar eski dîvânlardan manâlarını anlamayarak vezinlerini düşürerek, kırarak "o zülf ü hâl ü rûh", "siyâh ü sefîd ü sürh" gazellerini okusunlar!.." (Bkz. A. Nadir, "Şiirimiz", **Servet-i Fünûn**, C. 20, No. 505, 2 Teşrîn-i Sâni 1316, s. 163.) Özgül de benzer bir noktaya şu sözlerle dikkat çeker: "Onca tecrübenin ardından, II. Meşrûtiyet sonrasında dahi serbest şiire hoşça bakılmadığını görmek, manzum tiyatronun bu uygulamalar için ne kadar lüzumlu olduğunu gösteriyor." (Bkz. M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 49.)

vehleten garip görüneceği cihetle yine vehleten hakikatine halel gelecek bile olsa- ihtiraz ederler."[410]

"Kayddan ziyade kaydsızlığı hoş gördüğümü inkâr edememek mecburiyetindeyim."[411] diyen Abdülhalim Memduh, vezinsizliğin şair için ifade hürriyeti getireceği inancındadır. Şairi istediği sözü istediği şekilde söylemeye muktedir kılacak yollardan bir tanesi şüphesiz vezin dayatmasını ortadan kaldırmaktır. Abdülhalim Memduh da, bu bağlamda Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Sahra*'da ve *Belde*'de "vezinsiz" kimi mısralar kaleme aldığını belirterek vezinsizliğin "özgürlük" demek olduğunu şu sözlerle dile getirir:

"Hamit Bey'in 'Sahra' ve 'Belde' nam eserlerinde birer tane manzume vardır ki bunlarda bır mısraın vezni veyahut hecesi diğerine mutabık değildir.

Bu da hürriyet-i ifadeye hizmet eder yollardan biridir."[412]

Erdoğan Erbay, Abdülhalim Memduh'un aruz veya hece ayrımı yapmadan vezni tümden reddettiğinin altını çizerek Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkacak olan Garip Hareketi'nin temellerini Abdülhalim Memduh'un yazdıklarında bulmanın mümkün olduğunu ifade eder.[413] Bu bağlamda "Abdülhalim Memdûh sonradan fikir ve şekil olarak geliştirilecek 'serbest şiir'in ilk savunucuları arasındadır."[414] denebilir.

Yenileşme döneminde vezni terk etmek gerektiği düşüncesi çekingen ve küçük adımlarla dahi olsa yavaş yavaş dile getirilmeye başlanmıştır. Şiir söz konusu olduğunda pek çok yönüyle örnek teşkil eden Batı şiiri vezin konusunda da yenileşme dönemi şairleri

[410] Abdülhalim Memduh, **Bedriye**, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1304, s. 4.
[411] Abdülhalim Memduh, **age**, s. 5.
[412] Abdülhalim Memduh, **age**, s. 7.
[413] "Abdülhalim Memduh, Türk edebiyatında hece ve aruz ayrımı yapmadan veznin gereksizliğini savunan bir münekiddir. Orhan Veli ve arkadaşları tarafından 1940'lı yıllarda başlatılan Garip Hareketi'nin temelini, Abdülhalim Memduh'un fikirlerinde bulmak mümkündür." (Bkz. Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum 1997, s. 66.)
[414] Yaşar Şenler, **Yeni Türk Edebiyatında Edebî Eser Mukaddimeleri**, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1992, s. 217.

için bir pusula niteliğindedir. Abdülhalim Memduh, vezinsiz şiirden bahsederken Batı şiirini örnek gösterir. Uygar milletlerin şiirinde vezin bulunmadığını söyleyen Abdülhalim Memduh, Türk şiirinin de yavaş yavaş bu yola girmesi hususunda herkesin elinden geleni yapması gerektiğini ifade eder:

"İngilizcede kalîlü'l-istimal olan 'rime blank'tan mâadâ elsine-i mütemeddimenin hiçbirinde vezin yoktur. Bizim de mutlak vezni terk etmekliğimizi tavsiye etmek şimdilik haddim değildir; fakat bu yolun -mümkün mertebe- teminini herkesçe vecibeden sayarım."[415]

Abdülhalim Memduh'a göre vezin kısıtlayıcı olsa da her "fikir" her vezne uygun bir biçimde ifade edilebilir. Ancak belli bir temrin neticesinde ulaşılan sözü vezne uydurma yetisini "zaman kaybı" olarak gören Abdülhalim Memduh, şiirde şeklin yerine anlamın öncelendiği takdirde, yani onun ifadesi ile şiir "nesirleştirildiğinde", şiir yazmaya heves edenlerin şekilsel zorunlulukları aşarak daha hızlı yol kat edeceklerini ve zaman kazanacaklarını belirtmektedir:

"Her vezne her fikri sokmak her vakit kâbildir; fakat bazılar bunu çokça tevaggul ile hâsıl ediyorlar.

Bunun için izâa edilecek vakit ise ömrümüzün bir cüzüdür.

Şiir yazmak nesirleştirilirse, yani şiir vezin ve kâfiye ve zâyi-i lafzıyyeden ibâret addedilmeyip de manâ-yı hakikiyesi murâd olunursa şiire intisâp edecek olanlar pek çok vakit kazanmış olurlar."[416]

Vezni bir bağ olarak gören ve veznin eninde sonunda kurtulunması gereken bir fazlalık olduğunu söylemekten çekinmeyen Abdülhalim Memduh, vezinsiz şiire geçiş hakkında oldukça temkinli konuşmaktadır. Veznin mutlak surette terk edilmesini tavsiye

[415] Abdülhalim Memduh, **Bedriye**, Mahmut Bey Matbaası, Dersaadet 1304, s. 10.
[416] Abdülhalim Memduh, **age**, s. 11.

etmeyi kendi "haddi" olarak görmeyen Abdülhalim Memduh'un üzerinde geleneğin basıncı açıkça hissedilmektedir. *Bedriye*'de olduğu gibi vezinsiz şiir denemelerinin manzum oyunlar vasıtasıyla yapılması yüzyıllarca işlenerek gelen şiir geleneğinin basıncından kurtulmak için akıllıca bir manevra olarak kabul edilebilir. Şiire göre yeni denilebilecek bir tür olan tiyatro üzerinde birtakım denemeler yapmak yenilik adına yapılacak olan hamleleri risksiz bir vadiye taşımak demektir. Bu bağlamda M. Kayahan Özgül'ün dediği gibi: "bizde manzum tiyatronun doğuş tarihi, biraz da modern şiirin gelişim tarihidir."[417]

Şiirin ölçüye ihtiyacı olmadığını söyleyerek onu serbestleştirmeye çalışanlardan biri de Nurettin Ferruh'tur. *Şafak Sadaları*'nın girişinde Nurettin Ferruh, "Şiir sanâyi-i nefiseden bir daldır ki haddizâtında tabiî olan letafeti, vezin ve kafiye gibi birtakım tezyinat lüzumuna müftekır değil!"[418] diyerek vezin ve kafiyeyi şiir için birer süs konumuna indirir. Ayrıca Nurettin Ferruh'un "Şafak Sadaları'nı mevzun değil manzum yazdım"[419] demesi onun düşüncelerini pratiğe geçirdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kafiye ile ilgili özgürlükçü düşüncelere sahip olan Nurettin Ferruh, vezin konusunda görüşlerini dile getirirken şiirin mutlaka vezinsiz yazılması gerektiği düşüncesinde olmadığını ancak sadece mevzun sözlere şiir denmesinin şiirin alanını kısıtlayacağını dile getirerek vezinsiz yazılan şiirlere meşruiyet sağlama çabasında bulunur:

"Eşarın katiyyen mevzun yazılmaması fikrinde değilim. Şu kadar ki mutlaka mevzun olanlara şiir denilebilip mevzun olmayanların şiirden addolunamayacağı fikrini

[417] M. Kayahan Özgül, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Çolpan Kitap, Ankara 2018, s. 51.
[418] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311, s. 19.
[419] Nureddin Ferruh, **age**, s. 25.

de tevciz edemem. Fikrimce her iki tarz da kabul olunmalıdır; zira bazı şiir olur ki vezin ile yazılırsa güzel ve bazısı da bu tarzda yazılırsa latif ve şirin olur."[420]

Şafak Sadaları'nın yayımlanmasının ardından 25 Ağustos 1310 tarihli *Malûmât* mecmuasında "Şafak Sadaları" başlıklı imzasız bir yazı yayımlanır. Kitap incelemesi niteliğindeki bu yazıda Nurettin Ferruh'un yukarıda yer alan vezin konusundaki düşünceleri alıntılanarak şiirin mutlak surette vezinli ve kafiyeli olması gerekmediği düşüncesi bu yazı aracılığıyla tekrar dile getirilir. Adı geçen yazıda "şiirin mahiyeti"ni inceleyen kimselerin bu sözlerin aksini "iddia ve ispat" edemedikleri dile getirilir. Tüm şairlerin vezin ve kafiyenin şiire getirdiği darlıktan şikâyet ettikleri belirtilen yazıda Lamartine'in şiirde vezin ve kafiyeye ihtiyaç olmadığını belirttiği bir sözüne de yer verilmiştir:

"Bu pek doğru; o kadar doğru ki şiirin mâhiyet-i ulviyyesini, yani rûhun teessürât-ı mehâsin-perestânesini tetkîk ile iştigâl edenlerden hiç biri şimdiye kadar bunun aksini iddia ve ispât etmemiş; her şâir-i hakîki vezin ile kafiyenin o tabiat-güdâz kuyudundan şikâyet etmiş; hattâ Lamartine: «Şiirin vezin ile, kâfiye ile hiçbir münasebeti yoktur. Vezin ve kâfiye bâziçe-i sem' ve kalemdir. Mevzun ve mukaffâ sekiz satır yazacağım diye saatlerce zihin yormak ne büyük çocukluk. Şunun bir zevki varsa kuru bir hünerbazlıktan ibaret. İnsan yaşını başını aldıktan sonra bu gibi oyuncaklarla iştigâl etmiş olduğundan dolayı kendi kendisinden utanır.' demiştir.»[421]

Adı geçen yazının devamında Lamartine'in sözlerine açıklık getirilmeye çalışılarak yukarıdaki alıntıdan hareketle "nesrin nazma tercih edildiği" yargısının çıkarılmaması gerektiği dile getirilir. Yazar, "Şiiri manzûm yazalım, ama vezin ve kafiyesi olmasa da olur; demek istenmemiştir." diyerek Lamartine'in sözlerine açıklık

[420] Nureddin Ferruh, **age**, s. 31.
[421] "Şafak Sadaları", **Malûmât**, 25 Ağustos 1310/6 Rebiülevvel 1312, S. 28, s. 218.

getirir. *Şafak Sadaları*'nda vezin ve kafiye hakkında dile getirilen görüşleri olumlayarak başlayan yazı ölçülü ve temkinli bir tonda devam eder. Yazarın şiirin serbestleşmesi hakkında olumlu görüş bildirmesine karşın "nazım"ın tamamıyla ölçüsüz ve kafiyesiz olamayacağını düşündüğünü "Zaten «manzûm» mevzûn kelâm ölçü tahtında olan sözdür ki «manzûm» tabiri de aynı bu manayı müfîttir."[422] sözlerinden anlıyoruz. Burada dikkat çekici olan yazarın "nazım" ve "şiir" ayrımı yapmasıdır. Bu bağlamda ölçü ve kafiyenin "nazım" için gerekliliği vurgulanırken "şiir" için böyle bir şartın aranmaması gerektiği: "Şiir ile nazım birbirinden ayrılır; fakat nazım ile vezin gayr-ı kâbil-i infikâktır."[423] sözlerinden anlaşılmaktadır.

Aynı yazıda kimi zaman "anlam için" şiirin kurallarının bir tarafa bırakılabileceği dile getirilmiştir. Şair, anlamı öne çıkarmak veya parlatmak için şiirin geleneksel kurallarını ihlal etse bile yazara göre bu bir "tahrip" olarak değerlendirilmemelidir. Bu durum, "Şiir kâide-şiken değildir. Bazen evc-i âlâ-yı meânîye suûd için kâideyi bir tarafa bırakır. Lâkin hiçbir vakit onu tahrîp etmez. Nasıl etsin ki ekseriya o kâideyi tevlît eden kendisidir."[424] sözleriyle dile getirilmiştir.

Nurettin Ferruh'a göre, şiirde öncelik "vezin" değil "fikrin selameti" ve "tabiatın sevki" olmalıdır. Nurettin Ferruh, şiirin "hislerin aynası" olduğundan bahisle şiir yazarken veznin değil hissin aktarılabilmesinin öncelenmesi gerektiği görüşündedir. Burada bir kez daha vezin aleyhinde olanların temel hareket noktasının şiiri bir kalıba koymadan, vezin yüzünden sözlerini kesip biçmek zorunda kalmadan şiir söyleyebilmek arzusu olduğunu görüyoruz:

"Tekrar ediyorum, eşarın mevzun ve mukaffa yazılmaması fikrinde değilim; ancak mademki hissiyat nâ-mahduttur, mademki eş'ar mirat-ı hissiyattır; yazdıldığı

[422] **Agm**, s. 218.
[423] **Agm**, s. 218.
[424] **Agm**, s. 219.

esnada vezin ve kafiyeden ziyade daima selamet-i fikre riayet ile tabiatin sevkine terk edivermekle olur."[425]

Nurettin Ferruh, *Şafak Sadaları*'nın ardından *Mektep*'te yayımlanan "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler" başlıklı yazısıyla meseleyi bir kere daha ele alır. Tanzimat Dönemi sonrasında aruza karşı sistemli bir mücadele başlatılmıştır. Klasik şiiri tenkit eden yazılarında bazen aruzun Türkçeye uygun olmadığı kimi zaman da "millî vezin" dururken aruzu kullanmanın yersiz ve gereksiz olduğu yolunda görüşler bildirerek yapılan eleştirler sıkça karşımıza çıkmaktadır. Nurettin Ferruh, aruz aleyhinde yapılan eleştirelere katıldığını açıklayarak kendisinin bu hususta aruz muarızlarından ayrıldığı bazı noktalar olduğunu dile getirir. O sadece aruza karşı çıkmakla kalmayarak çoğu zaman aruza alternatif olarak gösterilen hece vezninin de aleyhinde olduğunu yani "vezinsiz" şiirden yana tavır alarak şiiri özgürleştirmek arzusunda olduğundan söz eder:

"Şiirimizin vezn-i Arabîden azade olmasını arzu etmekte birçok kişilerle hemfikirim. Eslaftan muasırînden. Yalnız benim, vezinden haz etmeyenlerle büyük bir farkım, küçük bir hususiyetim var ki onu Şafak Sadaları'nda açıktan açığa meydana koymağa sırf şahsi olduğu için - cesaret etmemişim, ve hakkında izahat vermemişim. O da benim yalnız malum olan vezinleri değil fakat parmak hesabını da istememekliğim ve manzumeyi her türlü kuyûttan tamamen azade görmek istemekliğimdir."[426]

Nurettin Ferruh, kendisinin vezinle ilgili görüşlerine kimi itirazlar geldiğinden bahseder. Gelen itirazların temelini teşkil eden husus veznin şiir için vagzeçilmez olduğu düşüncesidir. Veznin gerekliliğine inananlar düşüncelerine dayanak olarak insan yaratılışındaki "nazım istidadı"nı gösterirler. Nurettin Ferruh, bu "istidad"ın varlığını kabul etmekle beraber sürekli aynı vezinle ilerleyen bir nazmın "ninni" gibi olacağını,

[425] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311, s. 65.
[426] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313, s.469-470.

dolayısıyla çocukları memnun ederken yetişkinlerin uykusunu getireceğini söyler. Bu sebeple ona göre "aruz"dan kurtulmak gerekmektedir. Nurettin Ferruh'a göre, "yek-edâ" şiirin monotonluğunu kırmak için yalnızca aruzdan kurtulmak yetmez. Aruzdan kurtulduktan sonra onun yerine bir başka vezin ikame edilmemelidir. Şiir sahasında talep edilen özgürlük ancak vezinsiz bir şiirin imkânlarıyla mümkün olacaktır:

"Evet, hakikaten tab'-ı beşerde fıtri bir nazım istidadı var, çocuklar bile ninniden, sallanmaktan haz ediyorlar. Bunun sebepleri de fence muayyendir. Fakat yek-edâ olan ve mütemadiyen tekerrür eden bir nazmın evvela çocukları memnun edebildiği ve saniyen herkese uyku getirdiği de malum, hatta herkesçe de malumdur. Binenaleyh biz o nazmın vücudunu inkâr etmemekle beraber onun bazı değişmez ve dar kalıplar ile yek-edâ bir surette tekerrürünü hoş görmedense, nâ-mahdud tahavvülatını dinlemeyi tercih ederiz. Bu ise fikrimizce şiirimizi yek-edâ olan evzan-ı malumeden kurtarmakla mümkün olur. Yalnız benim ve beni tasdik edenlerin fikrince hatta parmak hesabını bile kabul etmemek daha ziyade maksadımıza muvafık görünüyor."[427]

Geleneğe karşı çıkarken yenilikçiler üzerinde bir basınç oluşması kaçınılmazdır. Şiiri yeniden tanımlayarak onu vezin ve kafiye yükünden kurtarmak isteyenler, vezinsiz ve kafiyesiz yazdıkları şeyin "şiir" olduğunu gelenek taraftarlarına kabul ettirmek isterler. Vezinsiz yazılan şiir gelenekçiler tarafından çoğu zaman nesir olmakla itham edilir. Nurettin Ferruh, makalesinde vezinsiz şiir yazanların ve vezinsiz şiirden hoşlananların cahillik ve zevksizlikle suçlandıklarını söyler. Nurettin Ferruh, herkesin kendine ait bir sanat zevki olduğunu söyleyerek şiir üzerinde geleneğin bağlarının değil "kişisel sanat zevklerinin", "kabiliyetlerin" ve "aklın" belirleyici olması gerektiği belirtmektedir:

"İsteyen vezni kabul etsin, isteyen etmesin, şu kadar var ki vezni kabul edenler yalnız vezinden zevk alabilenler vezni reddedenlerin zevksizliğine, cehline, haksızlığına

[427] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313, s. 470.

hükmetmek gibi manasız ve muhakemesiz bir itikaddan ve metanetsiz bir hükümden artık vazgeçsinler. Herkesin kendine mahsus bir istediği var, herkesin zevk-i sanatkâranesi kendi istidad ve aklının derecesine göredir."[428]

Nurettin Ferruh, vezni reddederken dünyanın çeşitli milletlerinde ve hatta bizim edebiyatımızda kendisiyle aynı düşüncede pek çok kimse bulunduğunu söyler. Ona göre, şiirdeki ahengin tek sağlayıcısı vezin değildir. Ahengi sağlamanın tek yolunun basmakalıp vezinler olduğunu düşünenlere Eugène Véron'un bu konudaki fikirlerini aktararak itiraz eder. Véron'un "Estetik"inde ifade ettiğine göre, sanat eserinin başlıca niteliği "tenevvü" yani çeşitliliktir. Genelde sanatın özelde ise şiirin heyecan uyandırabilmesi için şekil ve eda olarak monotonluktan kurtulması gerekmektedir:

"…bir eser-i sanatın yek-şekil ve yek-edâ olması tahassüsat-ı sanatkârane ile mutlakiyet üzere taban tabana zıd bir keyfiyettir. Çünkü sanatın hassa-i esasiyesi harekette tenevvü ve faaliyet-i dimağiyyenin ziyade bir heyecanı veyahut hayatın fevkalade teheyyücüdür."[429]

Nurettin Ferruh, şiir için bağ kabul edilen her şeyin ortadan kalkması gerektiği kanaatindedir. Ona göre, şiir için ne vezin gereklidir ne de kafiye. Şiir için kanun koymak eski insanların âdetidir. Yeniler eskiden konulmuş olan kanunların lüzumsuzluğuna inanarak şiiri içinde hapsolduğu cenderecek çıkarmak niyetindedirler:

"Biz ne eskiler gibi şiir vezin ve kafiye kaydıyla mümtazdır zannındayız, ne de timsâliyyûndan bazıları gibi yalnız vezni reddedip kafiyeyi ibkâ veyahut kafiyeyi mevzu-ı şiire tâbi kılmak, yahut ki eski Yunanlıların şiiri gibi yalnız mevzun fakat ve kafiyesiz şiir söylemek taraftarıyız. Biz beynimizde şiiri tasavvur ettiğimiz vakit hayalimizden ne vezin ne kafiye geçiyor. Şekl-i şiiri ve ifade-i şiiriyeyi elhasıl olanca taallukatıyla

[428] Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313, s. 471.
[429] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 470-471.

manasıyla şiiri birtakım kati ve layetegayyer kanunlar altına almak eski insanların arzu ve âdetidir."[430]

Tevfik Fikret de *Servet-i* Fünûn'da yayımlanan "Lisân-ı Şi'r" adlı yazısında şiirin sadece nazma mahsus bir tür olmadığını söyler. Fikret, bununla da kalmayarak "lisan-ı şiir" denildiği zaman söz konusu olan şeyin yalnızca "vezinli söz" olmayabileceğini şu satırlarla dile getirir:

"Malûmdur ki şiir bazılarımız tarafından elân hâsü'l-hâss-ı belâgat addedilmek istenilen nazma münhasır ve müftekır değildir. Binaenaleyh lisân-ı şi'r denildiği zaman mutlaka kelâm-ı mevzûn anlaşılmak iktiza etmez."[431]

Mehmet Asaf ise "Şiir, Vezin ve Kafiye" başlığını taşıyan yazısında bir sözün şiir sayılabilmesi için sözün ölçülü ve kafiyeli olmasının yeterli olmadığını, "latif bir hayali, mülayim bir teşbihi ihtiva etmesi" gerektiğini söyleyenlerin olduğu gibi "vezin ve kafiyenin şiir ve şâiriyetin mahiyetine büyük bir meziyet ilave edemeyeceğini, vüsat-i hayalin, kuvve-i tasvîrin bile şiir için ehemmiyetsiz olduğunu" söyleyenlerin bulunduğunu dile getirir.[432]

Mehmet Asaf, şiirin ne olduğunu "tabiat", "mehâsin-i tabiat" ve "mehâsin-i tabiattan hâsıl olan tahassüsât"[433] ifadelerinden yola çıkarak tarif eder. Bu formülasyondan yola çıkan Mehmet Asaf, yazısında güneşin batmaya yakın olduğu bir yaz akşamını tasvir eder. Manzaranın detaylarını etraflıca betimledikten sonra o güzel anın ve manzaranın uyandırdığı duyguların şerh edilmesi ve yazıya geçirilmesi durumunda "İşte bu yazdığımız şey vezinli yahut vezinsiz, kafiyeli yahut kafiyesiz olsun

[430] Nureddin Ferruh, **agm**, s. 472.
[431] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 27.
[432] Mehmet Âsaf, "Şiir, Vezin ve Kafiye", **Malûmât**, C. 15, S. 353, 5 Eylül 1318/15 Cemaziyelahir 1320, s. 1991.
[433] Mehmet Asaf, **agm**, s. 1991.

şiirdir.”[434] diyerek bir sözün şiir sayılabilmesi için vezne ve kafiyeye ihtiyacı olmadığını belirtir.

Nâmık Ekrem ise, 1910 yılında yayımlanan *Hicrân* adlı şiir kitabının “Hicrân’ın Tarihçesi” başlığını taşıyan giriş bölümünde, klasik şiir formlarının kurallarını ihlal ederek şiiri serbestleştiren “yeni şiir” taraftarlarından duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. “Şiir: mânâdır. Ruhtur. Mânâsız, gayr-i mevzûn, âhenk ve şîveden mahrûm sözleri okuyanlar, bilmem ki ne lezzet alıyorlar?”[435] diyen Nâmık Ekrem’e göre, anlamın öncelenmediği ve ölçülü olmayan şiirler makbul şiir değillerdir.

Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğinde aruz yavaş yavaş yerini heceye bırakırken ve hece vezninin yanında serbest vezin kullanım alanını genişletmeye başlamışken vezin ve kafiye tartışmalarının devam ettiği görülmektedir. Vasfi Mahir Kocatürk, 1936 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan “Vezin ve Kafiye” adlı yazısında doğrudan doğruya şiirin bu iki unsurunun sınırlayıcılığı üzerinde durmaktadır. Vasfi Mahir, bu yazısında vezin ve kafiyeyi “söz ülkesinin gümrük kolcuları” ve şiir için “manasız parazitler” olarak nitelemektedir. Şiiri vezin ve kafiye şartına indirgemenin bir süre sonra şiirin isterlerini değiştirdiğini düşünen Vasfi Mahir, bu durumda şairlik vasfının “ruhunun türküsünü çağıranlara” değil “bu kaidelere en çok uyanlara” verildiğini hatırlatarak şekil taassubunun tehlikesine işaret eder:

“Gerçekten şiiri niçin vezinli ve kafiyeli yazarlar ve bizim bu vezinle kafiye elinden çektiklerimiz nedir? Yirmi sekiz hece ile üç dört kafiye söz ülkesinin gümrük kolcuları mıdır ki şuurun en gizli yollarından getirdiğimiz yahut tabiatın en saklı köşelerinden topladığımız duyguları anlatış meydanına çıkarır çıkarmaz yakamıza yapışıyorlar? Çanak çömlek yapar gibi duyuşların böyle ölçülü kalıplara dökülmesini kim

[434] Mehmet Âsaf, **agm**, s. 1991.
[435] Nâmık Ekrem, **Hicrân**, Rûşen Matbaası, İstanbul 1325, s. 10.

icat etti, bilmiyoruz. Fakat şiirin bu manasız parazitlere asırlardan beri boyun eğişi hem kendisi için hem de bizim için çok kötü sonuçlar verdi. Bazı yufka düşünüşlüler şairin eserlerini vezin ve kafiye ile süslü görünce öyle sandılar ki şiir, bayağı sözlerin sayısı belli hecelerle keyfiye[t]lere göre yanyana dizilmesidir ve hemen şiirin özel bahçesinde bir sürü yabanî otlar türemeğe başladı. Bir zaman sonra baktık ki şiir ve sanat diye ortaya bir çok kaideler çıkmış ve şair adı kendi ruhunun yahut muhitinin türküsünü çağıranlara değil de bu kaidelere en çok uyabilenlere veriliyor."[436]

Vasfi Mahir, vezin ve kafiyeden bahsederken sözün kalıba dökülmesini "çanak çömlek yapımına" benzetir. Bu benzetme ile esasında adı geçen yapısal unsurların şiir için şart koşulmasının şiiri bir "zanaat"e dönüştürme tehlikesine düşürebileceğine dikkat çekilmektedir. Ona göre, sözü vezne uydurmak ve uygun kafiyeler bulmak "sanat" işi değil bir "zanaat"tir. Üstelik sözü vezne uydurma noktasında aruzun getirdiği bazı olumsuzluklar bulunduğu da bilinmektedir. Vasfi Mahir, aruzun Türkçe şiir söylerken çıkardığı zorluklardan bahsederek vezin ve kafiyenin şiire yararı değil zararı dokunduğu düşüncesini şöyle dile getirir:

"Bir şekilden başka bir şey olmıyan vezin ve kafiyenin öz olan şiire zararı bununla da kalmadı. Bu yüzden dil bozuldu, cümleler altüst oldu, sözlerin kafası gözü yarıldı. Vezine uymak belâsı yüzünden koca Nef'î kırk yıllık Edirneye (Edrene) demişti. Nedim İstanbulu (Sitanbuuuul) şekline soktu[.]"[437]

Vasfi Mahir, veznin getirdiği ritmik monotonluktan söz ederken şiir için olması gereken örnek olarak modern müziğin ritmini gösterir. Modern müzik ritmini duygulara göre ayarlamaktadır. Veznin boyunduruğu altına girmiş bir şiirde ise değişen duygu ile birlikte şiirin ritminin değişmesinin imkânı yoktur. Klasik şiirde, bazı istisnalar haricinde,

[436] Vasfi Mahir, "Vezin ve Kafiye", **Varlık**, 1 Nisan 1936, C. 3, S. 66, s. 276.
[437] Vasfi Mahir, **agm**, s. 276.

bir şiir hangi vezinle başladıysa o vezinle biter. Şiir içinde duyguların veya düşüncelerin değişmesinin bir önemi yoktur. Vezin, şairi söyleyeceği şey ne olursa olsun aynı tempoya mecbur eder. Vasfi Mahir, bu bağlamda mutluluğu ve hüznü aynı tempoda işittiren vezin zorunluluğundan şöyle şikâyet eder:

"Modern musikinin duygulara göre hız aldığı bir zamanda birbirine denk mısraların içinde hırsı, kederi, sevinci ayni ton ve ayni akışla dinlemekten yorulmıyacak hiçbir dimağ yoktur."[438]

Vâlâ Nurettin, 18 Mart 1943 tarihli, *Akşam*'da yayımlanan yazısında babasının bir öğrencisine şiir hakkında tutturmuş olduğu bir nottan bahsetmektedir. Nurettin Bey[439]'in öğrencisine şiire dair tutturduğu not şu şekildedir: "Manzum söz yalnız vezin ve kafiye denilen alâmatı suveriyei şiiriyeyi muhtevi olmakla şiir namına ispatı istihkak etmiş olmaz. Lâzımdır ki ihtiva eylediği maani mahsul ve makbulü zevki vicdanî olsun."[440] Şiirin yalnızca "mevzun ve mukaffa söz" olmaktan çıkaran bu gibi ifadelerin, burada olduğu gibi farklı niyetlerle ortaya konulmuş olsa dahi, vezin ve kafiyenin şiir üzerindeki ağırlığını ve belirleyiciliğini sarsamakta etkili oldukları düşünülebilir. Bu bağlamda, gelenek içinde şiir değişirken önce vezin ve kafiyenin şiir için yeterli olmadığı ortaya konmuş, daha sonra şiirde anlama önem verilerek içerik öne çıkartılmış, daha sonra şiirde biçimden çok içeriğe ağırlık verilmiştir denilebilir.

Necip Fazıl Kısakürek, poetikasında şiirin vezin ve kafiye ile sıradan söz dizisinden ayrıldığını ifade etse de ardından vezin ve kafiyenin şiir için yeter şart olmadığını dile getirir. Şiirin bu dışsal unsurları olsa olsa ancak gerek şart olabilir. Vezin

[438] Vasfi Mahir, **agm**, s. 276.
[439] **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. 2, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2010, s. 1095.
[440] Vâ-Nû, "«Cinsî Terbiye» ve Eski Bir Hâtıra", **Akşam**, 18 Mart 1943, s. 3.

ve kafiye zırhına bürünen her söz şiir kabul edilemeyeceği gibi şiirin iklimini tesis edebilmek için bunlardan fazlasına ihtiyaç vardır:

"Hiçbir şiir yoktur ki, vezin ve kafiye gibi şiiri âdi lâf tertiplerinden ayıran birtakım dış ve kolay nisbetlere bürünebilmek ustalığı yüzü suyu hürmetine, yalancı iklimini gerçekleştirebilsin; ve bulmumundan yemişlerini sahici diye sürebilsin…"[441]

Poetika'nın "Şiirin Unsurları" başlıklı bölmününde belirttiği gibi Necip Fazıl'a göre şiirde "his" ve "fikir" olmak üzere temel iki unsur vardır.[442] Vezin ve kafiyeyi şiire şeklini veren unsurlar olarak kabul eden Necip Fazıl, bunları şiirin temel ögeleri arasında saymaz. Şiirdeki temel unsur ise ona göre "tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikirdir."[443]

Tanzimat sonrasında aruz veznine karşı yapılan itirazların temel saiklerinden biri aruzun Türkçeye uygun olmadığı iddiasıdır. A. Nazım imzasıyla[444] Nâbizâde Nâzım *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Şiir Nedir?" başlıklı yazısında bu konuya temas eder. Aruzun Türkçeye tatbikinde bazı sıkıntıların ortaya çıktığından bahseden Nâbizâde, aruzla yazılan bir şiirde yapılan med ve imalelerin dili bozduğundan ve dili aruza uydurma çabalarının neticesinde ortaya çıkan sakatlıkların "lisanın mahiyet-i asliyesine" uygun olmadığından söz eder. Şiirin kurallarına hâkim olan kesimler aruzun getirdiği kimi zorunluluklar sebebiyle bazı kelimelerin yapısında med gibi kimi değişiklikler yapıldığının farkındadırlar. Fakat Nâbizâde, halkın büyük bir çoğunluğunun "kavaid-i şiiriyemize vakıf" olmadığını söyleyerek çoğunluğu oluşturan okuyucu kitlesine Türkçe bir şiirin sanki başka bir dilde yazılmış gibi garip ve anlaşılmaz geldiğini ifade eder. Bu yüzden ona göre "en tabii bir şiirde bile tabiattan eser" görülmemektedir:

[441] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, 83. Baskı, İstanbul 2016, s. 476.
[442] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 478.
[443] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 478.
[444] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 77.

"Vezn-i aruz fi'l-asl Arabî ve Farisî lisanlarına mahsus ve o lisanların tabiatine muvafık ise de asırlardan beri bu iki lisanın tesiri altında bulunmakta olduğu halde bile tabiat-ı esasiyesini muhafaza etmiş olan Türkçe için ecnebi kalmaktan kurtulamamıştır. Çünkü vezn-i aruz birtakım imâlâtı muhtevîdir. Hâlbuki Türkçede med ve imale yoktur. Bu cihetle kudemanın asarında elfaz-ı Türkiyyeden pek çoğuna med verilmiş ve bunlardan birtakımı el-yem metruk ise de birtakımı elan temdîd edilmekte bulunmuştur. Gerçi bunların da metrukiyetine imkân bulunabilir. Fakat bu imkânın ne kadar büyük müşkülât, tegayyürât ile terafuk edeceği nazm ile iştigal edenlerce kolay anlaşılır şeylerdendir. Hele kelimelerin nihayetlerinde bulunan hurûf-ı illetin imale edilmesi men'i nâ-kabil mahzurdur. Bu imâlât lisanın mahiyet-i asliyesine muvafık olmadığı gibi şiirde müstamel kelimât Arabiye ve Farisiye'nin hesabü'l-usul imalesi de şivemize mülayim gelmediği için kavâid-i şiiriyemize vakıf olmayan ekseriyet-i mutlaka nazarında şiir-i Türkî büsbütün başka bir lisan gibi telakki edilir ve en tabiî bir şiirde tabiatten eser görülmez."[445]

Tevfik Fikret de bahsi geçen pek çok isim gibi şiirin doğasını, doğallığını yıkan ve eriten şeyin vezin olduğu fikrini taşır. *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı "Müstezatlarımız" başlıklı yazısında şiire "tabî'at-güdaz" ahengi veren şeyin vezinlerimiz olduğunu söyler.[446]

Aruz vezni ile şiirler yazmış ve daha sonra aruzu terk ederek hece veznini kullanmaya başlamış olan Halit Fahri Ozansoy[447], 1936 yılında "Aruzun Kifayetsizliği" adını taşıyan bir yazı kaleme alır. *Uyanış (Servet-i Fünun)*'da yayımlanmış olan bu yazıda

[445] A. Nazım (Nâbizâde Nâzım), "Şiir Nedir?", **Servet-i Fünûn**, C. 11, No. 274, 30 Mayıs 1312, s. 215.
[446] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 69.
[447] Halit Fahri Ozansoy'un aruz vezninden hece veznine geçişi kesin bir dönüş değildir. Şair hece vezniyle şiirler yazdıktan sonra hecenin ilkelliğinden şikâyet eder ve aruzun işlenmişliğinden bahisle tekrar aruz veznine döner. Şairin şiir serüveni hece ve aruz vezinleri arasındaki gidiş gelişleriyle devam eder. (Bkz. Metin Kayahan Özgül, **Halit Fahri Ozansoy**, Kültür ve Turzim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 28-35.)

Halit Fahri, aruz vezninin şairlerin doğal söz söylemesine nasıl engel teşkil ettiğini bir öğrencinin Darüşşafaka'nın 63. yılı münasebetiyle yapılan toplantıda okuduğu şiir üzerinden örneklendirerek anlatır. Halit Fahri, Darüşşafakalı gencin kendi okulundan mezun olan büyük şahsiyetleri anmak için yazdığı şiirden "Salih Zekiler, Mehmed Eminler ve Safalar" mısraını alarak, gencin saygıyla andığı bu üç kişinin yanında yine aynı okuldan mezun olan Ahmet Rasim gibi önemli bir ismin anılmadan geçilmesinin sebebinin şiirin vezni olduğunu söylemektedir. Çünkü "Mef'ûlü mefâîlü mefâîlü faûlün" vezninde yazılmış olan bu şiire yukarıda anılan isimler uyarken Ahmet Rasim'in adı uymamaktadır. Halit Fahri Ozansoy buradan hareketle "aruzun kifayetsizliği" hakkında şu satırları yazmaktadır:

"İşte gençlerden birisi daha çıkıyor, aruzla mektebini ve mektebinde yetişen büyük yazıcıları medhederken hiç unutmaması lâzımgelen bir ismi, Ahmet Rasimi unutuyor. İçi sadece güfte istiyen doldurulmuş bir plâk gibi her dönüşünde hep ayni sesleri çalan ve derunî sesleri pek nadir olarak aksettirebilen aruz vezninin estetik kıymet düşüklüğünden mâda bu ifade itibariyle kifayetsizliği için bundan daha güzel nümune gösterilmez sanırım."[448]

Halit Fahri Ozansoy'un yazısında bahsettiği gibi aruz vezni kimi zaman şairi kullanmak istediği asıl kelimelerden vezin kısıtlılıkları dolayısıyla men edebilmektedir. Tanzimat Dönemi'nde çokça tartışılarak şairi çaresiz bıraktığı ileri sürülen bu sınırlılıklar Cumhuriyet Dönemi'nde hece-aruz tartışmaları aracılığıyla bir kere daha gündeme gelir. Halit Fahri Ozansoy adı geçen yazısında "aruzun kifayetsizliği"nden bahsederken hecenin "yerliliğine" vurgu yapar. Bu yazıda olduğu gibi, bu dönemde yapılmış olan hece-aruz tartışmalarında, aruz vezninin beraberinde getirdiği kimi olumsuzluklardan bahsedilirken çözüm olarak hece vezninin kullanılması teklif edilir. Fakat burada önemli

[448] Halit Fahri Ozansoy, "Aruzun Kifayetsizliği" **Uyanış (Servet-i Fünun)**, 27 Şubat 1936, Y. 46, C. 79/15, S. 2062-377, s. 210.

olan ve dikkati çeken husus hece veznini muhkem bir konuma getirebilmek adına aruz veznine karşı geliştirilen argümanların neredeyse tamamının şiirde vezin despotluğuna karşı bir başkaldırı niteliğinde olmasıdır. Halit Fahri Ozansoy'un "kifayetsizlik" olarak nitelendirdiği şey esasında aruz vezninin katı kuralcılığından kaynaklanan şair hürriyetinin kısıtlanması hadisesidir. Bu bakımdan hece aruz tartışmalarında aruz aleyhinde ileri sürülen iddiaların pek çoğunu millî vezni yaygınlaştırma çabalarının yanı sıra aruzun çerçevesi içinde sıkışmış olan şiiri "serbestleştirme" çabası olarak değerlendirmek mümkündür.

Kâzım Nami, 1934 yılında yayımlanan "Aruzun Fenalıkları" adını taşıyan yazısında aruzdan bahsederken, aruz veznin ritmik çeşitliliğe imkân tanımayan tekdüze ahengini Arapların yaşam tarzıyla ilişkilendirir. Aruza verilen kıymeti anlamakta güçlük çektiğini ifade eden Kâzım Nami, çölde, kızgın güneş altında develerin hep aynı tempoyla yürüdüğü uzun yollarda onların temposuna eşlik eden bedeviler için aruzun yeknesak ritminin Arap hayatında bir karşılığı olduğunu belirtmektedir. Arapların danslarında ve bedevi hayatının birçok yönünde monotonluğun izlerini görmek mümkündür:

"Bir ahenk ki yeknesaktır tenevvülere meydan vermez, kelimelerin ritmine engel olur; ona nasıl bu kadar büyük kıymet verilir? Kızgın ve yakıcı güneş altında hep aynı renkte, ayni biçimde bitip tükenmek bilmez çöllerde, bitip tükenmek bilmez yollarda hep ayni ahenkle yürüyen deveye uymak arap için belki bir zaruretti. Bedevi hayatın her şeyinde bu yeknesak ahengi görürsünüz. Arapların rakısları bile hep bu yeknesaklığı gösterir."[449]

Kâzım Nami, yazının devamında Türkçe kelimelerle aruz vezninde imalesiz ve zihafsız şiir yazmanın güç olduğunu hatırlatarak aruz vezniyle şiir yazanların bu güçlüğü tamamıyla aşamadıklarını dile getirir. Dolayısıyla vezni kusurlu kullanmaktan kaçınan

[449] Kâzım Nami, "Aruzun Fenalıkları," **Çığır**, 1934, S. 10, s. 188.

şairler Türkçe kelimeler yerine Arapça ve Farsça kelimeleri kullanmayı tercih etmişlerdir.[450] Bu bakımdan millî vezin olan hece veznine dönüş, biraz da kendi dilimize ve kelimelerimize dönüş meselesidir. Böylece belirli bir aruz kalıbının tef'ilelerine uymayan pek çok kelime, hece vezninde yazılan bir şiirde kendine rahatlıkla yer bulabilecektir. Bu bağlamda aruz vezniyle karşılaştırıldığında, hece vezninin şaire kelime seçimi bakımından sunduğu geniş hareket alanı ile kısmî serbestlik sunan bir vezin olduğu söylenebilir.

Vahdet Gültekin, Garipçilerin ortaya çıkmasından önce, 1934 yılında "Şiir Aleyhinde" başlığı altında iki yazı yayımlayarak şiirden vezin ve kafiyenin atılması gerekliliğini dile getirir. Vahdet Gültekin'in bu dizideki ilk yazısı 6 Eylül 1934 tarihinde *Yeni Adam*'da yayımlanır. "Şiir Aleyhinde" başlığını taşıyan yazının temel meselesini değişen çağ ve değişen bireyle birlikte sanatın günün şartlarına uyum sağlaması ihtiyacı oluşturur. Yazar, her şeyin "rasyonel" olması gereken devirde şiirde "vezin ve kafiye sanatına" artık yer olmadığını ileri sürmektedir.[451] Vezin ve kafiyenin gereksiz olduğunu ileri süren Vahdet Gültekin'in bu çıkışını "döneme göre oldukça farklı" bulan Mehmet Can Doğan, Gültekin'in 1930'lu yıllarda hece vezniyle yazılan şiirlerin desteklenmesinden duyduğu rahatsızlık sebebiyle "biçimsel kalıplaşmaya" karşı çıkma ihtiyacı hissetmiş olabileceği üzerinde durur.[452]

Vahdet Gültekin 1934 yılında "Şiir Aleyhinde" başlığıyla yayımlanan yazılarının ikincisinde vezin ve kafiyenin günün şiiri için gereksiz ve işlevsiz olduğunu tekrar belirtir.[453] Vezin ve kafiyenin işlevsellik noktasında "duyguların ahenk tarafını anlatmaya" yaradığını söyleyen Vahdet Gültekin, yeni şiirin bu ihtiyacı "musiki" ile

[450] Kâzım Nami, **agm**, s. 188.
[451] Vahdet Gültekin, "Şiir Aleyhinde", **Yeni Adam**, 6 Eylül 1934, S. 36, s. 7.
[452] Mehmet Can Doğan, "Şaire Yol Göstereneler!", **Ludingirra**, Yaz 1998, Y. 2, S. 6, s. 87.
[453] Garip poetikası hem temel argümanları hem de o argümanların sunuluş tarzı bakımından bu yazıyla dikkat çekici bir biçimde bir benzerlik gösterir.

karşıladığını dile getirir. Gültekin, şiirdeki "musiki"nin vezin ve kafiye gibi "zanaat" değil "sanat" olduğunu söylemektedir:

"Vezin ve kafiye belki duygularımızın ahenk tarafını anlatmağa çalışıyorlar. Fakat, bu işi görecek başka bir şey var, -hem de vezin, kafiye gibi bir sınaat değil, bir sanat-: musiki. Duygularımızı ses ahengi ile anlatmağı üzerine alan bu sanat varken vezin ve kafiye ile uğraşmak bir çocuk aklı olur."[454]

Vahdet Gültekin, vezin ve kafiyeyi çocukca bir oyun olarak görmektedir. Vezin ve kafiyeyi bir "süs" olarak gören yazar, süsten arınmış "rasyonel" bir şiir peşindedir. O, ölçü ve uyağı "rococo" tarzı mimari eserlerde bulunan oymalara benzeterek "rationnnel mimarî"nin rococo üslubunun süslemelerini atması gibi, şiirin de vezin ve kafiyenin "lüzumsuz"luğundan kurtulması gerektiğini şu sözlerle ifade eder: "Bu iki madde tıpkı «rococo» mimarisinin oymaları, kabartmaları gibidir. Bugünkü rationnel mimarî bu pürüzleri nasıl kazıdıysa vezinle kafiyeyi de şiirden atmak lazımdır."[455]

Vahdet Gültekin, bashi geçen yazısında "rasyonellik" üzerinde sıkça vurgu yapar. Vezin ve kafiyenin sanatla ilgisinin olmadığını herkesin bildiği hâlde ısrarla kullanılmaya devam edilmesini ölçü ve uyağın ifadeyi süslemesi ile açıklayan Gültekin, "Halbuki, rationel adamın ifadesinin süslü olmasını kabul edemeyiz. Süs reel-dışı bir şeydir."[456] diyerek şiirin vezin ve kafiyeden arındırılması gerektiğini savunur. Vahdet Gültekin, 1934 yılında yayımlanan Süreyya Hayret ile polemik niteliğindeki bir diğer yazısında şiirde vezin ve kafiyeye olan itirazını tekrar dile getirir.[457]

Vezin hakkında yürütülen tartışmalar genellikle iki ana damar üzerinden ilerlemektedir. Tartışmanın kollarından birincisi veznin "yerliliği-yabancılığı"

[454] Vahdet Gültekin, "Şiir Aleyhinde / Bugünkü Şiire Lüzum Yoktur - Yeni Şiir Ne Olmalıdır?", **Yeni Adam**, 13 Eylül 1934, S. 37, s. 7.
[455] Vahdet Gültekin, **agm**, s. 7.
[456] Vahdet Gültekin, **agm**, s. 7.
[457] Vahdet Gültekin, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", **Yeni Adam**, 4 Birinci Teşrin 1934, S. 40, s. 7.

meselesidir ki bu eksende yapılan tartışmalar hece ve aruz etrafında cereyan etmektedir.[458] Vezin bağlamında yürütülen ikinci bir tartışma ekseni ise "ahenk" meselesi etrafında cereyan eder ve bu ikinci damar hece-aruz münakaşalarını aşarak serbest vezni de içine alır.

Şiirde ahenk noktasında yeni şiirin geleneksel ritim unsurlarından yoksun oluşu, başlangıçta serbest şiirin muarızları tarafından bir eksiklik olarak değerlendirildiği gibi bu durum, kimi zaman serbest şiiri ahenksizliğe mahkûm eden temel etmen olarak da değerlendirilmiştir. *Cumhuriyet* gazetesinde Mehmed Şükrü Erden imzasıyla çıkan "Vezin Meselesi" başlıklı yazıda aruzun ve hecenin kusurları olduğu kabul edilmekle birlikte serbest şiirler "ritimsiz manzumeler"[459] olarak nitelendirilmektedir. Mehmed Şükrü Erden'e göre, vezinler binlerce yıllık tecrübenin ürünüdür. Ritim duygusunun kurallaşmış şekli olan vezinler, kolektif zihin ve deneyimin ürünüdür. Bu sebeple ona göre, kişinin ritim duygusu gelişkin bile olsa önceki nesillerin tercübelerinin bir neticesi olan vezin dikkate alınmadan ve onun üzerinde düşünülmeden ahenkli bir dize söymenin imkânı yoktur. Mehmed Şükrü Erden'in, vezinsiz bir şiirin ahenksizliğe mahkûm olacağı ve ahengin ancak vezinle mümkün olduğu yolundaki ifadeleri serbest şiirin karşı karşıya kaldığı temel eleştirilerden birini göstermesi bakımından bir örnek teşkil etmektedir:

"Vezne gelince, yaşamış, yaşamakta (ve hattâ yaşıyacak) olan en mümtaz ferdlerin ruhlarındaki ahenk zenginliğinin, bir nevi muhassalası olup, beliren müşterek noktaların tespit ve tedvininden doğmuştur. Bunlar binlerce yıllık tecrübe ve keşiflerin kaideleşmiş kollektif şekilleridir ve ancak öğrenmekle elde edilebilir. Bir adam ruhunda en zengin ahenk hazinelerile doğmuş olsa bile evvelki nesillerin tecrübe mahsulü olan

[458] Hasan Kolcu, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 251.
[459] Mehmed Şükrü Erden, "Vezin Meselesi", **Cumhuriyet**, 15 Nisan 1948, s. 2.

esas ve prensipleri öğrenip onlar üzerinde düşünmeden ahenkli bir mısra bile yazamaz."[460]

Mehmed Şükrü Erden'e göre, söze ahenk katmak yani şiir söylemek demek bir bakıma doğallıktan feragat etmek anlamına gelir. Onun, "…insan ruhu ilkçağdan beri, terennüm iştiyakının tatmini için, tabiilikten biraz fedakârlık pahasına da olsa, daha ritmik bir ifade yani (Nazım) ihtiyacını duymuştur."[461] sözleri bu düşüncenin ifadesidir. Burada sözü doğal olmaktan uzaklaştıran temel şeyin vezin olduğu açıktır. Ona göre serbest şiirin insan ruhunun kadim "terennüm iştiyakını" ritmik bir ürün vererek tatmin etmesi mümkün değildir. Ritmin esasının "tenazur" ve "tevazün" yani "simetri" ve "denklik" olduğunu söyleyen Erden'e göre, bir eserde ritmin ortaya çıkabilmesi için bahsedilen iki temel unsura riayet etmek şarttır.[462] Bu sebeple "Nazımda ahengin veznin bittiği yerde başladığını söyliyenler bile vezinden müstağni kalamamışlardır."[463]

Ömer Bedrettin Uşaklı ise 25 Mart 1944 tarihi *Ulus*'ta çıkan yazısında şiirde veznin ikincil konumuna dikkat çekmektedir. Ona göre, şiirin hangi vezinle yazılmış olduğunun bir önemi yoktur. İyi bir şiir okuru, şiirin hangi vezinle yazılmış olduğunu önemsemeden onda güzelliği arayacaktır. O güzellik ise yalnızca vezinden, yani şairin teknik yeterliliğinden değil form, içerik, ahenk gibi şiiri oluşturan unsurların birlikte meydana getirdiği uyumdan meydana gelmektedir:

"Bugün doğru görüşlü ve sanattan anlar hiç bir adam, bir şiiri sadece vezni için kötülemez. En çetin, fakat anlayışlı bir şiir okuyucusuna aruzla yazılmış güzel bir şiir okuyunuz, beğenir; heceyle, hatta koşma tarzında meydana getirilmiş güzel bir şiir veriniz, hayranlığını gizlemez; serbest nazımla başarılmış bir şiir gösteriniz, takdirini saklıyamaz. Şu halde ortada ayrıca ele alınacak bir şekil ve muhteva meselesi değil; dışı

[460] Mehmed Şükrü Erden, "Vezin Meselesi", **Cumhuriyet**, 15 Nisan 1948, s. 2.
[461] Mehmed Şükrü Erden, **agm**, s. 2.
[462] Mehmed Şükrü Erden, **agm**, s. 2.
[463] Mehmed Şükrü Erden, **agm**, s. 2.

ve içiyle, ahengi ve mânasiyle bir arada düşünülmesi zaruri bir tek mesele vardır: Güzel şiir."[464]

İ. Hilmi Soykut'a göre vezin, şiir için bir "anahtar" niteliği taşımaktadır. Ölçünün şiir için "bir çeşit mihenk vazifesi gördüğü"nü söyleyen Soykut, "Bazan öyle mısralarla karşılaşılır ki, zamanın veya hafızaların kaybettiği bir tek hece, bir tek kelime yüzünden mısraın aksadığı hissedilir ve bu aksaklık -bilhassa- mısraı veznine tatbik ettiken sonra apaşikâr bir şekilde meydana çıkar."[465] der. Yani Soykut'a göre vezin, ritim unsuru olmanın yanında aynı zamanda şiirin orijinalitesini kontrol etmeye yarayan bir anahtar görevini üstlenir. Dizede "hatırlanamayan" veya baskı hatası olarak "eksik kalmış" bir kelimenini varlığını tespit etmek vezin sayesinde olanaklıdır. Buna karşılık, ölçüsüz olan "modern şiir" doğal olarak bu tarz bir kontrol mekanizmasından yoksundur. Soykut'un belirttiği gibi yeni şiirlerde ölçü bulunmadığı için "baskı hatası" olarak şiirden çıkarılmış bir kelime ya da "mürettip" marifetiyle şiire eklenen fazladan bir sözcüğün varlığından haberdar olma imkânı yoktur. Soykut, serbest şiirin ölçünün beraberinde getirdiği bahsettiğimiz işlevsel olanaklardan mahrum olduğunu şu sözlerle dile getirir:

"**(Yeni Şiir)**'in mısraımsı satırlarında böyle bir mezür bulunmadığına göre, bir tertip hatası olarak düşmüş bir kelimeyi farkedememekte veya bir mürettip zühulü ile, aslında olmadığı halde, mısraa eklenmiş fazla bir kelimeden dolayı şairi muahaza etmekte okuyucunun masumiyetini kabul etmek icabetmez mi? Elinde mîyarı bulunmıyan okuyucunun zevki kadar sabrını da suiistimal etmeğe kimin hakkı var?"[466]

Vezin tartışmaları ve özgür bir vezin isteği kuşkusuz serbest şiiri ortaya çıkaran en önemli itici güç olmuştur. Susan Steward Batılı modernistler için "İlk modernistler

[464] Ömer Bedrettin Uşaklı, "Şiirde Kelime ve Şekil", **Ulus**, 25 Mart 1944, s. 3.
[465] İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 49.
[466] İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 49

serbest vezinden bahsettiklerinde, onların zihinini meşgul eden genellikle vezindir[.]"[467] der. Tanzimat'tan sonraki "Şiir ve İnşa" gibi eleştiri metinlerine ve poetik niteliği olan şiirlere baktığımızda Avrupalı modernistler için yapılan bu genellemenin Türk şiiri için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.2. Hece Ölçüsünün Kısmi Serbestliği

Türk şiiri vezin bakımından genel olarak hece ve aruz olmak üzere iki ana kola ayrılır. Hece vezni mısralardaki hece sayılarının eşitliği esasına dayanmaktadır. İslamiyet sonrasında Arap-Fars etkisiyle Türk şiirini etkisi altına alan aruz vezninde ise uzun ve kısa heceler belirli bir kalıp ve sistem çerçevesinde tekrar edilmektedirler.[468]

Aruz vezninin kuralları hece veznine göre daha sistematiktir. Doğal olarak bu kurallar silsilesi şair için bağlayıcı unsurlar taşımaktadır. Hece vezinde yazılmış olan bir şiirde şairin dikkat etmesi gereken husus hece sayılarındaki eşitlik ve bazen duraklar iken aruz vezni ile kaleme alınmış bir şiirde esas olan mısralardaki açık ve kapalı hecelerin mütekabiliyetidir.[469] Cevdet Kudret, aruz vezninde kısa ve uzun hecelerin yerlerinin sabit olduğunu, dolayısıyla bu hecelerin hiçbir zaman yer değiştiremeyeceğini söyler. Buna karşılık hece vezni ile yazılan bir şiirde şair hecelerin niteliğini dikkat almakızın kelimeleri istediği biçimde düzenleyebilmektedir:

---

[467] Susan Steward, "Rhyme and Freedom", **The Sound of Poetry / The Poetry of Sound**, ed. Marjorie Perloff - Craig Dworkin, The University of Chicago Press, Chicago 2009, p. 31.

[468] İsmail Durmuş, "Vezin", **TDV İslâm Ansikopedisi**, C. 43, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2013, s. 77.

[469] Aruz ve hece vezni arasındaki işleyiş farkı nedeniyle hece ölçüsü kimileri tarafından vezin olarak kabul edilmemiştir. Örneğin, Abdülhak Hamit Tarhan, Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı bir mektubunda aruz ve hece arasındaki fark yüzünden hece ölçüsünü vezinden saymadığını açıkça ifade eder. Hamit'e göre hece ölçüsünde bir "vezin" değil "hesap" vardır: "Nesteren mevzun değil mukaffadır. Çünkü benim ihtiyar ettiğim zeminde vezin yok hesâb vardır. Bunun ismine hisâbü'l-benân diyorlar. Biz mevzun bir sözü aruzun gösterdiği evzâna tatbîkan söylüyoruz ve bir sözün mevzûniyyetini o evzândan birisine mutabık olursa kabul ediyoruz. Hisâbü'l-benân aruzda yoktur. Bunun için ona vezin diyemeyiz." (Bkz. İsmail Parlatır, "Nesteren Üzerine Hâmit-Ekrem Yazışması ve Hâmit'in bir Mektubu", **Türkoloji Dergisi**, C. VIII, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1979, s. 132.)

"Eğer nazım ölçüleri mutlaka ahenge elverişlilikleri bakımından ele alınmak istenirse, o zaman, hece ölçüsünün aruzdan daha da elverişli olduğunu savunmak gerekir; öyle ya: aruz ölçüsünde uzun ve kısa hecelerin yerleri dondurulmuştur, hiçbir zaman değiştirilemez; hece ölçüsünde ise, şair, çeşitli heceleri çeşitli düzenlerle sıralayabilir."[470]

Hece vezninin belli teamülleri olmasına karşın kimi zaman alışıldık uygulamaların dışında örneklere rastlamak mümkündür. Örneğin hece ölçü sisteminde durakların ilk bölümünde yer alan hece sayıları, sonraki bölümlerde yer alan hecelerin sayısından fazlayken, Ziya Paşa, hece vezniyle yazdığı "Türkü"sünde geleneksel halk türkülerinde pek görülmeyen (4+4+5) tarzında yeni bir durak sistemi denemiştir.[471]

Tanzimat Dönemi ile birlikte aruzun Türkçe şiir söylemeye uygun olmadığı iddiası periyodiklerde tartışma konusu olmaya başlamıştır.[472] Bu tartışmalarda çoğunlukla şiirin ritmini temin ederken dilin yapısını bozan aruz vezni yerine "millî vezin" olan hece ölçüsüne dönüş teklif ve tavsiye edilmektedir.[473] Böylece aruzu bırakarak hece veznine dönmek hem bir "öze dönüş" hem de dilin sağlığını temin etmek demek olacaktır. Örneğin Vasfi Mahir "Vezin ve Kafiye" adını taşıyan yazısında, aruza uydurulmak için hüviyetinden sıyrılarak başka bir kılığa giren Türkçe kelimeleri örneklerle sıraladıktan sonra şairlerin artık bu durumun getirdiği tehlikenin ve rahatsızlığın farkına vararak hece vezniyle şiirler yazmaya başladıklarından söz eder.[474] Vasfi Mahir'e göre aruz vezni terk edilerek hece vezninin kullanılmaya başlanması şairin aruzun sıkı ve dayatmacı kurallar manzumesinden kurtularak kendini hecenin "biraz daha

[470] Cevdet Kudret, "Ölçü Dedikleri", **Türk Dili**, Kasım 1960, C. X, S. 110, s. 63.
[471] Öztürk Emiroğlu, **Türk Edebiyatında Gelenekten Moderne Değişim (1718-1895)**, Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 177.
[472] Hasan Kolcu, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 66.
[473] Hasan Kolcu, **age**, s. 66-70.
[474] Vasfi Mahir, "Vezin ve Kafiye", **Varlık**, 1 Nisan 1936, C. 3, S. 66, s. 276.

geniş kollarına" bırakması demektir. Bu bağlamda aruzdan heceye geçiş veznin dayattığı kuralların azalması anlamına gelir:

"Bir kaç nesil önceki şairlerimiz bu hakikatı anlamış olmalılar ki esasen dilimizin köklerine uymıyan Aruzun sıkı cenderesinden çıkarak hece vezninin biraz daha geniş kollarına atıldılar."[475]

Aruz veznini Türk şiiri için uygun bir vezin olmadığı iddiası farklı kimseler tarafından birçok defa dile getirilmiştir. Cumhuriyet sonrasında bu iddiayı dile getirenlerden birisi Mehmed Şükrü Erden'dir. *Cumhuriyet* gazetesinde "Vezin Melesi: Aruz Vezninin Kusurları" başlıklı bir yazı kaleme alan Erden'e göre aruzun kusurları şöyledir:

"1- Mahdud ve muayyen kalıblardan ibaret olması.

2- Uzun heceleri çok dillerin yapılışına göre taazzuv ettiği için türkçenin bünyesine tamamile uymaması.

3- Türk zevkine aykırı takti tarzından dolayı aruz kalıblarının kuru temposunun bir çoklarında nazım ahengi zannedilmesine yol açması.

4- Türk nazmının en karakteristik vasfı diyebileceğimiz durgudan mahrum olması.

5- Türkçe bazı kelime ve sigaların aruza girememesi."[476]

Mehmed Şükrü Erden'in belirttiğine göre aruzun temel kusurlarından biri "durguya ehemmiyet vermemesinden" kaynaklanmaktadır. Hâlbuki "Türk zevki durguya, hecelerin keyfiyet bakımından uygunluğundan daha çok ehemmiyet verir."[477]

---

[475] Vasfi Mahir, **agm**, s. 276.
[476] Mehmed Şükrü Erden, "Vezin Meselesi: Aruz Vezninin Kusurları 2", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1948, s. 2.
[477] Mehmed Şükrü Erden, **agm**, s. 2.

Necip Fazıl ise poetikasının "Şiirde İç Şekil" başlıklı bölümünde aruz vezninin ahengini yapay bulduğunu dile getirmiştir. Fakat "Fuzulî, Baki, Nedim, Şeyh Galip" gibi usta şairler veznin getirdiği bu yapaylıktan kurtulmasını bilmişlerdir.[478] İyi bir şiirin, şairin şekille girdiği mücadeleden ve şekle rağmen ortaya çıkacağını savunan Necip Fazıl'a göre hece vezni şiirin "iç şekil mimarlığı" için aruza nazaran daha kullanışlıdır. Aruz vezninde şair uzun ve kısa heceleri veznin kurallarına göre dağıtmak zorundadır. Hece vezninde aruzun bu dayatmacılığından ve kısıtlılığından kurtulan şairler uzun ve kısa heceleri istedikleri şekilde kullanarak "her an değişik bir aruz kalıbı" kullanır gibi şiir içinde ritmi çeşitlendirebilmektedir:

" •Hece kalıbındaysa iç şekil mimarlığı, daha daha elverişli bir alete malikltir. Onda uzun ve kısa hecelerin harmanı, her ân değişik bir aruz kalıbı imtiyazını, sabit ve mecburi bir kalıba imtiyaziyle bir arada yürütebilir. Ânbeân düştüğümüz ruh haletlerinin iç şekliyle dış şekil arasındaki gayet seyyal münasebete ve içi dışa değil, dışı içe bağlayıcı san'at sırrına, Yunus Emre ve birçok halk şairini misal gösterebiliriz."[479]

Sanatçının mutlak surette bir kalıba bağlı kalması gerektiğini düşünen Necip Fazıl, "şekilsizliğe ve kalıpsızlığa yakın bir istiklâl"[480]i hak olarak görmektedir.

Sınırlılıkları ve olanakları keskin çizgilerle belirlenmiş olan aruz vezni, hece veznine göre daha mekanik bir vezindir. Aruzun olanaklarının kısıtlılığı karşısında Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri ilk etapta çareyi hece veznine dönüşte aramıştır. Ömer Bedrettin Uşaklı, aruz vezninin keskin sınırlarını onun "riyazi" bir vezin olduğunu dile getirerek belirtir. Uşaklı, Cenap Şahabettin'in *Anayurt*'ta çıkan "Nazmımız ve Vezin Mes'elesi" başlıklı yazısına cevap niteliği taşıyan yazısında, aruz vezni karşısında hece vezninin savunusunu yapar. Bu savunuda dikkat çeken şey, Cenap Şahabettin'in ahenk

[478] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, 83. Baskı, İstanbul 2016, s. 485.
[479] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 485.
[480] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 485.

için aruzu şart koşmasına karşılık Ömer Bedrettin'in getirdiği itirazların aruz vezninin mekanikliğine ve ahengi sağladığı düşünülen hesaplılığına karşı bir başkaldırı niteliği taşımasıdır. Aruz vezninin şiirde "riyazî ve muttarit bir intizam" sağladığı ön kabulünden hareketle Ömer Bedrettin, doğadaki bazı güzel seslerin hesapsızca, hiçbir kurala uymadan güzel olabildiğini bülbül şakıması örneği üzerinden şöyle anlatır:

"Bütün güzel musiki parçalarının tatlı ahengi acaba sadece riyazî ve muttarit bir intizamdan mı geliyor? Eğer mes'ele bu kadar basit olsaydı 'güzel'in kaidelerini ortaya çıkararak bir estetik ilmi tedvin etmek her halde müşkil bir şey olmayacaktı. İnsanın sesine hayran olduğu bülbülün ilahî nağmeleri acaba musikinin nota kaidelerine uygun olduğu için mi güzeldir?"[481]

O hâlde, güzel olan sesi yakalamak için sistemli bir vezin olan aruza ihtiyaç yoktur. Ömer Bedrettin bu durumu "ahenk için mutlak bir ıttırat ve münavebeye ihtiyaç yoktur"[482] sözleriyle dile getirir. Üstelik aruzun kelimeleri eğip büken tahakkümü, şairin şiirinde yer vermek istediği kimi kelimeleri ölçüye uymaması sebebiyle şiirin dışına itişi dikkate alındığında, Ömer Bedrettin hece ölçüsünü tercih etmenin şair için tüm bu zorlukları aşmada bir kolaylık sağladığı görüşündedir:

"Hele, aruz vezninin, güzelim kelimelerin ezilip büzülmesini, bazılarının da uzatılıp çekilmesini; bilhassa ince imtizaçlarla manzumeye, belki de bir ahenk unsuru olarak, girmesi arzu edilen çok kısa heceli güzel kelimelerin üzüntü ve tahassürle naçar bir kenara atılmasını icap ettiren fenalıkları da düşünülürse hakikî şair için nihayet bir ahenk hududu olan hece ölçüsünün ne kadar şayanı tercih bir vezin olduğu anlaşılır."[483]

Cenap Şahabettin'in hece veznini "ıslaha muhtaç" olarak görmesi Ömer Bedrettin'in yazısında bir başka itiraz noktasını oluşturur. Ona göre, Cenap'ın bu görüşü

[481] Ömer Bedrettin, "Gene Vezin Meselesi", **Varlık**, 15 Kanûn-ı Sânî 1934, S. 13, s. 201.
[482] Ömer Bedrettin, **agm**, s. 201.
[483] Ömer Bedrettin, **agm**, s. 201.

kulağı aruza alışmış bir şairin eski ahenk alışkanlıklarını aramasından başka bir şey değildir. Üstelik "serbest nazım" ve "serbest kafiye" eğilimi dünya şiirinde yükselişte iken bu serbestleşmenin bizdeki karşılığı Ömer Bedrettin'e göre aruzdan hece veznine geçiş olmuştur:

"Binaenaleyh edebiyatı cedide üstadlarından itibaren aruzun monotonluğuna karşı gizli bir halde çare aramakla başlıyan bu haklı aksülâmel, bütün dünyayı (Serbest nazım ve serbest kafiye) temayülü istilâ ettiği gibi bizde de beklenen gayesine vararak nazmımızı aruzdan hece veznine intikal ettirmekte mühim bir âmil olduğu halde, yeknesaklıktan bizar olan edebiyatın yeni tenevvular aradığı bir sırada üstadın, güzel hece veznini ıslaha muhtaç görmesi aruzla meluf bir zevkin heceyi yadırgamasından başka neye hamlolunabilir?"[484]

Aruz vezninin ahengini oluşturan "intizam" hece vezninde yalnızca hecelerin adedinde aranır. Şiirin ahengini tesis ederken aruz vezninin cüzlerine göre dağıtılan açık ve kapalı hecelerin yerini hece vezninde ince, kalın harflerin ve hecelerin uyumu almıştır. Ömer Bedrettin, bu bağlamda hece vezniyle ahenkli şiirler yazdığına inandığı Kemalettin Kâmi'nin bir sözünü şöyle aktarır:

"Hece vezninde çok ahenktar şiirleri olan kıymetli şair Kemalettin Kâmi'nin söylediği gibi, bir mısraın ahengi, uzun ve kısa hecelerin intizamla münavebesinden ziyade ince, kalın harf ve hecelerin güzel imtizacındandır ki bunu da yaratacak nazım şekilleri değil, şairin, derunî ahenk zevkidir."[485]

Kemalettin Kâmi'den nakledilen bu söz aruz gibi sistemli bir vezinden görece daha serbest bir vezin olan hecede ahengin hangi araçlarla sağlandığını göstermektedir. Serbest vezinle kaleme alınan şiirlerde ahengi sağlayacak olan teorik zemin yukarıda

[484] Ömer Bedrettin, **agm**, s. 202.
[485] Ömer Bedrettin, **agm**, s. 202.

bahsedilen hece vezninde ahengi sağlayan unsurlarla aynıdır: İnce ve kalın harflerin uyumu. Bu açıdan bakıldığında denilebilir ki, tarihsel süreçte aruza karşı verilen mücadelede ahenk için ortaya atılan görüş ve öneriler serbest şiir için teorik bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca, Kemalettin Kâmi'nin ahengi yaratan şeyin "nazım şekli" değil "derûni ahenk zevki" olduğunu söylemesi şiirin alışılmış şekiller dışında da var olabileceğini ve şiirin şekliyle değil ahengiyle değerlendirilmesi gerektiğini işaret etmesi bakımından önemlidir.

Aruzun şiire getirdiği zorluklardan bahseden Nurullah Ataç, aruz sebebiyle dile pek çok "alimane" ve yapmacık kelime girdiğini yazar. Ataç'a göre aruz vezninin "sıkılığı" ve beraberinde getirdiği zorunlu birtakım söz varlığı sebebiyle şiir dili doğallıktan uzaklaşmıştır. Bu yüzden, Ataç'ın deyimiyle, aruzla yazılan şiirlerde bir "zorakilik" bulunur:

"Aruzun sıkılığının şiirimize çok fenalıkları olmuştur. Birçok türkçe kelimelerin, eğilip büzülmeden o vezne sokulması kabil olmadığı kaç defa söylenildi. Bu imkânsızlık dilimize bir yığın lüzumsuz, «âlimane» diyebileceğimiz kelimeler soktu. Gerek divanlara, gerek Edebiyatı cedide şairlerinin eserlerine bakın, şöyle taze, tam gönülden kopmuş denecek mısra çok azdır; aruzla yazılmış şiirlerin çoğunda bir zorakilik vardır."[486]

1916-1918 yılları arasında dönemin şair ve yazarlarıyla bir dizi mülakat yapan Ruşen Eşref'in o dönemde muhataplarına yönelttiği sorulardan biri kaçınılmaz olarak Millî Edebiyat ve ona bağlı olarak hece vezni ile ilgilidir. Klasik şiirin Millî Edebiyat taraftarlarınca "Arap ve İran malı" olarak reddedildiği bu dönemde klasik şiir savunucularından bazıları hece vezniyle yazılan şiirlerin "vezinsiz" olduğunu ileri sürerek o şiirleri nesirle bir tutmaktadırlar.[487] Söz gelişi, Nigâr Hanım, heceyle yazılan

[486] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 3.
[487] Abdülhak Hamit Tarhan da, *Eşber*'in mukaddime bölümünde hece vezni ile yazılan manzumelerin "nazımdan ziyade nesre" benzediğini söyleyerek aruz vezninin müzikal olanaklarının heceye nazaran daha zengin olduğunu belirtmiştir. "Bence, nazımdan ziyâde nesre benzediği için, vezn-i hecâ sahnede daha becâ

şiirlerden, dolayısıyla günün edebiyatından zevk alamadığından şikâyetle hece veznini küçümseyerek hecenin esasında bir "vezin olmadığı" iddiasını şöyle dile getirmektedir:

"Bugünkü edebiyatı ben tadamıyorum, belki de yetişemiyorum. Hele hece vezni!.. Ben şiiri yalnız aruzla anlarım. Hece vezniyle olduktan sonra o zaman nesrin ne kabahati var diyorum. Terkiplerin de muhafaza edilmesi taraftarıyım. Yüksek tabakayı halk tabakasına indirmesinler; halkı yüksek tabakanın seviyesine çıkarsınlar."[488]

Hece vezni yaygınlaşmaya başladıktan sonra aruz vezni taraftarları heceyi küçümsemişlerdir. Heceye karşı olan tepki, Nigâr Hanım'ın yukarıdaki sözlerinden de anlaşıldığı gibi, şiiri "yüksek sınıfların uğraşı ve ilgi alanı" olarak gören kimselerin refleksleridir. Gelenek içinde halk şiiri ve divan şiiri iki ayrı koldan beraberce yürümüş ancak klasik şiir hâkim pozisyonunu daima korumuştur. Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında klasik şiir eski güçlü konumunu kaybederek yerini önce hece vezni ile daha sonra vezinsiz yazılan şiirlere bırakır. Klasik şairler yerlerini "aruzla şiir yazmaktan aciz" ve dolayısıyla "niteliksiz" olarak gördükleri şairlere bırakmanın öfkesini yeni şiiri küçümseyerek ve hece vezniyle yazılan şiirleri aruzdan daha az kurala tabi olduğu gerekçesiyle vezinsiz kabul ederek dile getirmektelerdir.[489] Bu açıdan Aka Gündüz'ün aktardığı bir anı dikkat çekicidir. Aka Gündüz, *Hakimiyeti Milliye*'de yayınlanan "Lira Çeyreği" başlıklı yazısında bir gün Ömer Seyfettin ile birlikte birer şiir yazarak Ömer Naci'ye gittiklerini ancak Ömer Naci'nin onları şiirin yalnızca aruzla yazılabileceğini söyleyerek azarladığını şöyle anlatır: "Ömer Seyfettinle şiire heves ettik. Birer şiir yazdık. Ömer Naci ikimizi de tatlı tatlı payladı: Vezinsiz şiir olmaz! Dedi. Vezin nedir ki?

görünür. Vezn-i hecâ ötmez; aruz ise nağme-serâdır." (Bkz. Abdülhak Hamit, **Eşber**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1341-1922, s. 7.)

[488] Ruşen Eşref Ünaydın, **Diyorlar Ki**, haz. Şemseddin Kutlu, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 25.

[489] Hecenin beş şairinden biri olan Halit Fahri Ozansoy, Mustafa Baydar'a verdiği bir röportajda hece veznini tercih etmeden önce aruzu "sakatlamadan" ve "beğendirerek" kullanabilmiş olduğunu söyler. Hecenin basit, kolay ve hor görüldüğü bir ortamda hece ile şiir yazan bir şairin bu tarz bir hatırlama yapma ihtiyacı duyması doğaldır. (Bkz. Mustafa Baydar, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 244.)

Uruzudur. Uruz da nesi? Failâtün, failâttır."[490] Bu bağlamda, M. Kayahan Özgül'ün "Osmanlı şair intelijansiyası"nın "entelektüel şiiri" tekelinde barındırma mücadelesinden bahsettiği şu satırlar oldukça önemlidir:

"…XVII. asır ortalarından itibaren klâsik şiirin entelektüel şifresi kalem şuarâsı ve hattâ ümmî şairler tarafından dahi çözülmeye başlar. Artık klâsik şiir bir entelektüel ifade tarzı olmaktan çıkmakta ve söyleyeni, anlayanı, zevk alanı artmaktadır. Bu durumda, Osmanlı'nın şair intelijansiyası kendine yeni ifade yolları ve yeni şiir iklimleri aramaya başlar; sebk-i hindîyi de bu tarihlerde keşfeder. Sonraki asırlarda da entelektüel şiir ne zaman za'fa düşse, sebk-i hindîyi bir cansimidi gibi kullanmayı sürdürür."[491]

Klasik şiirin varlığının ortadan silindiği XX. yüzyıl başlarında şiir geleneğini aruz vezni aracılığıyla devam ettiren şairler aruz veznini bir nevi "entelektüel şiirin" olmazsa olmazı olarak görmektedirler. Dolayısıyla onlar, "şair" kimliklerini aruza hâkim olan ve onu kullanan kimselerle paylaşmak istemezler. Nigâr Hanım'ın yukarıda bahsedilen "Yüksek tabakayı halk tabakasına indirmesinler; halkı yüksek tabakanın seviyesine çıkarsınlar."[492] sözlerini bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Ruşen Eşref'in yapmış olduğu mülakatlara dönecek olursak, bu dizide Sami Paşazade Sezai'nin kendisine yöneltilen "Vezin için ne düşünüyorsunuz efendim?" sorusuna "serbestlik" vurgusu yaparak cevap vermesi oldukça önemlidir. Edebî metinde veznin niteliğini değil ortaya çıkan ürünün güzelliğini esas alan Samipaşazade Sezai şiirin güzel olmak şartıyla özgür olması gerektiğini vurgulamaktadır. Ruşen Eşref, Samipaşazade Sezai'nin serbestleşme bağlamında şiirin hürriyetini savunduğu sözlerini şöyle aktarır:

[490] Aka Gündüz, "Lira Çeyreği", **Hakimiyeti Milliye**, 30 İkinciteşrin 1932, s. 6.
[491] M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 21.
[492] Ruşen Eşref Ünaydın, **Diyorlar Ki**, haz. Şemseddin Kutlu, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 25.

"'Benim fikrimce' dedi 'edebiyat, bırakmalı serbestçe gelişsin, ilerlesin; serbest serbest tekâmül etsin. En doğrusu bu değil mi ya? Öyle, aruz vezni olacak, parmak vezni olmasın, terkipli olacak, terkipsiz olmasın gibi sözler bence boştur. Yok, yok şu 'boş' kelimesini geri alalım; kimseyi gücendirmesini sevmem. Hem doğrusu da boş değil. Belki onların da hakkı vardır. Ne diyelim, ne diyelim? Lüzumsuzdur, katiyyen lüzumsuzdur. İnsan böyle diyeceğine, demeli ki: "Güzel olsun!.' Güzel şey, her ne suretle yazılırsa yazılsın, daima güzeldir."[493]

Ruşen Eşref'in mülakat yaptığı yazarlardan bir diğeri Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Halit Ziya, vezin meselesi hakkında sorulan soruya aruzu ve heceyi müzikal olanakları bakımından karşılaştırarak cevap vermeyi tercih eder. "Aruzun, batı dillerinde bulunan pek değişik çeşitlerdeki vezinlerin sanatkâra bağışladığı rahatlığa ve kullanış kolaylığına sahip olmadığına" dikkat çeken yazara göre, aruz vezni aynı zamanda başka hiçbir dilde eşine rastlanamayacak bir müzikal zenginliğe sahiptir.[494] Ancak Halit Ziya, aruz vezniyle karşılaştırıldığında hecenin "çok daha kolay"[495] olduğunu da dile getirmektedir.

Tanzimat sonrasında aruz vezninin klasik kurallarının bozularak şiirin görece serbestleşmesi gibi Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde aruzun büyük ölçüde yerini alan hece vezninin de kimi şairler tarafından klasik biçimi dışında kullanıldığı görülür. Bu anlamda, Cumhuriyet Dönemi sonrasında hece vezninin duraksız olarak kullanılması ve hece ölçüsünün klasik düzeninden farklı biçimlerde kullanılmaya başlanması, serbestleşme sürecinde önemli basamaklar olarak değerlendirilmelidir. Söz gelimi, bu dönem şiirlerine bakıldığı zaman aruzun kimi uygulamalarıyla hece vezninin birleştirildiği görülür. Örneğin, Halit Fahri Ozansoy "Gece Hücumu" ve "Çanakkale" şiirlerini hece vezniyle serbest müstezat formunda kaleme almıştır.[496] Ayrıca "Cahit Sıtkı

[493] Ruşen Eşref Ünaydın, **Diyorlar Ki**, haz. Şemseddin Kutlu, 2. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 37.
[494] Ruşen Eşref Ünaydın, **age**, s. 67.
[495] Ruşen Eşref Ünaydın, **age**, s. 67.
[496] M. Kayahan Özgül, **Halit Fahri Ozansoy**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 25.

Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas gibi genç ozanlarınsa hece vezni içinde bazı yenilikler gerçekleştirmeye giriştikleri, duraksız kalıplar kullandıkları görülmüştür."[497]

Cumhuriyet sonrasında şiir ve şair sayısında meydana gelen artış kimileri tarafından aruz vezninden hece veznine geçişle beraber şiir yazmanın görece kolaylaşması ile bağlantılı bir durum olarak değerlendirilmiştir. Peyami Safa, bu bağlamda "Yirmi yaşında herkes şairdir" sözünü hatırlatarak, muhtemelen yirmili yaşlarda en çok şiir kaleme alan milletin bizim milletimiz olduğunu söylemektedir.[498] Peyami Safa, "Yavan Şiirin Mes'ulleri" başlıklı yazısında şair sayısındaki artşın ve şiirin "yavan"laşmasının sebebini hece vezninin şiire getirdiği kolaylıkla açıklamaktadır. Öyle ki, hece ile birlikte sayı saymasını ve kafiye yapmasını bilen herkesin şiir yazabileceğini ileri süren Peyami Safa, bu kolaylığın birçok kimseyi şiir yazmaya cesaretlendirdiğini ileri sürmektedir:

"Parmak hesabının şiire getirdiği kolaylık, birden onbire kadar doğru saymasını ve 'kadın'la 'tadın' kelimelerinin kafiye olduğunu bilen her gence, kalbinin her kımıldanışını edebiyata manzum bir müjde gibi yetiştirmek cesaretini veriyor. Serbest nazım, iki üç sene süren bir salgından sonra iflâs etmemiş olsaydı, şiirin bu yeni âkilbaliğlerini parmak hesabı zahmetinden de kurtaracaktı."[499]

Peyami Safa, aynı yazının devamında aruz taraftarı olmadığını dile getirir. Ona göre, Türk şiirinin aruz vezninden hece veznine geçişi "kendi bünyesine aid bir telâkki inkılâbından" doğmamıştır; bu değişim "edebî olmadan evvel içtimaî ve siyasi"dir. [500] Hece vezni ile ilgili tartışmalar yapılırken ortada "şiirin özüne aid bir dava, estetik bir

[497] Konur Ertop, "Serbest Şiirin İlk Onbeş Yılı", **Hürriyet Gösteri**, Nisan 1985, S. 53, s. 90.
[498] Peyami Safa, "Yavan Şiirin Mes'ulleri", **Cumhuriyet**, 20 Temmuz 1937, s. 3.
[499] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[500] "Ben aruz taraftarı değilim, fakat hiç şüphe yok, bugünkü yirmi yaş şiirinin bolluğundan birinci mes'ul hece veznidir. Çünkü Türk nazmının aruzdan heceye geçişi, şiirin kendi bünyesine aid bir telâkki inkılâbından doğmadı. Bünyevî hiçbir değişikliğe uğramadan, aynı vücudun elbisesini değiştirmeğe benzer bir şekil istihalesinden ibaret kaldı. Bu inkılâb, edebî olmadan evvel içtimâi ve siyasiydi[.]" (Bkz. Peyami Safa, "Yavan Şiirin Mes'ulleri", **Cumhuriyet**, 20 Temmuz 1937, s. 3.)

münakaşa" olmadığını söyleyen Peyami Safa, hece vezni ile ilgili ileri sürülen argümanların, hecenin "millî vezin" olmasından öteye geçemediğini ileri sürmektedir.[501] Safa'ya göre, "Şiirle hiç münasebeti olmıyan bu kolay nazım örnekleri" okul kitaplarında yer almaktadır ve "basit vezin ve kafiye oyunlarını her beceren çocuk" ona göre karşısına konulan bu manzume örneklerinden "daha güzellerini" yazabilir. [502]

Peyami Safa'ya göre, aruz vezni kuralları belirli ve keskin sınırlara sahip bir vezindir. Modern şiirin gelişimine bakıldığında, Avrupa'nın aruzdan çok daha esnek ve gevşek vezinleri serbest vezin karşısında direnememişlerdir. Hâl böyle iken Peyami Safa, şiirin serbestleşmesi karşısında aruz vezninin varlığını dayatmasının mümkün olmadığını söylemektedir:

"Şiirin istibdadından kurtulmağa çalıştığı batı vezinlerinin hiçbiri aruz kadar sezürleri muayyen, kalıpları sıkı, hiçbiri aruz kadar müstebit olmadığı halde onları feda etmek ihtiyacı duyuldu. Daha serbest kalıplı vezinlere bile reva görülen bu merhametsiz hükme aruz haydi haydi kurban edilecekti."[503]

Türk şiirinin gerçekleştirdiği hece vezni atılımının sebepleri arasında genellikle hecenin "millî vezin" olması ve aruzun "Türkçeye uygun olmaması" gibi etkenler gösterilmiştir. Nurullah Ataç, bu meseleye alışıldık perspektiflerin dışından bakarak hece veznine geçişte etkili olan faktörün "Fransız şiiri" olduğunu ileri sürmektedir. *Akşam* gazetesinde çıkan "Kemiyet ve Keyfiyet" başlıklı yazısında Türk aydının "Avrupa irfanı" ile temasının Fransa aracılığı ile olduğunu belirten Ataç, hece vezninin yalnızca millî olduğu için değil, aynı zamanda heceyle yazılan şiirinlerin Fransız nazmını andırdığı için şairlerimizin hoşuna gittiğini söylemektedir:

[501] Peyami Safa, "Yavan Şiirin Mes'ulleri", **Cumhuriyet**, 20 Temmuz 1937, s. 3.
[502] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[503] Peyami Safa, **Sanat Edebiyat Tenkit**, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul 1990, s. 299.

"Avrupa irfanı ile ilk temasımız Fransız edebiyatı değil de Alman veya İngiliz edebiyatları yolu ile olsaydı, yahut ki kaynaklara çıkmak hevesini gösterip Grek ve Lâtin şairlerinin eserlerini asıllarından okusaydık, aruz vezninden bilmem yine bu kadar soğur muyduk? Bana öyle geliyor ki hece vezni, yalnız millî olduğu için değil, Fransız nazmını da andırdığı için şairlerimizin hoşuna gitti. Nazımlarında hecelerin kemiyyetinden ziyade keyfiyetine itibar eden milletler, hece veznini kullananlardan çoktur."[504]

Fazıl Ahmet Aykaç ise ne aruzun ne de hece vezninin Türkçeye uygun olduğunu düşünmektedir. 1920 yılında *Alemdar*'da yayımlanan bir röportajında vezinler ile ilgili görüşlerini dile getiren Aykaç'a göre, aruz vezni ve hece ölçüsü dili doğallıktan uzaklaştırmaktadır. Dolayısıyla ona göre, bu vezinlerin ikisi de Türkçenin "doğal vezni" değildir:

"Bak ben hece vezni hakkında bedbîn olanlara hak veriyorum. Ancak öteden beri iddia ettiğim veçhile bizim şu hakiki Türkçenin vezn-i tabiîsi ne hece ve ne de aruzdur. Birisi muka'ar [çukur: konkav] aynalar gibi kelimeleri enine boyuna genişletip uzatıyor, diğer ise kıskıvrak yakalamış nefes aldırmıyor."[505]

Sonuç olarak aruzun katı kuralcılığından hece vezninin kısmî serbestliğine geçişi serbest şiire geçişte bir ara basamak olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim Cemal Süreya, "Şimdi bakıyorum da, heceye geçiş, serbest şiiri akışı kolaylaştıran kaygan bir yüzey hazırlamış"[506] sözleriyle hecenin serbestleşme sürecinde bir ara merhale olduğunu dile getirmektedir.

[504] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 3.
[505] Yusuf Ziya, "Fazıl Ahmet Bey'le Konuştum", **Alemdar**, nr. 640-2940, 25 Eylül 1336/1920, s. 3'ten aktaran Ali Şükrü Çoruk, **Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç**, Kitabevi, İstanbul 2008, s. 345.
[506] Cemal Süreya, "Serbest Şiire Geçiş", **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1981, S. 35, s. 36.

2.3. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE VEZİN VE KAFİYE HAKKINDA BAZI GÖRÜŞLER

2.3.1. Vezin ve Kafiyenin İşlevselliği

Kafiye üzerine söz söylemiş pek çok kimse kafiyenin şiirde bir sonraki dizeyi hatırlatması bakımından işlevsel olduğu hakkında fikir birliğindedir.[507]

Garip ön sözünde bu tarz bir işlevselliğin sözlü kültürün egemen olduğu ilkel çağlarda eski insanlar için işleri kolaylaştırdığı belirtilir.[508] Böylece şiirler kafiyeler aracılığı ile kolaylıkla ezberlenecek ve dilden dile dolaşacaktır.[509] Bunun yanında eski insanlar kafiyeyi vezinle birlikte kullanmakta bir "hüner" buluyorlar, bunu bir "oyun" olarak görüyorlardır.[510] Fakat o günden bugüne geçen zaman dikkate alındığında şiirin, sanat anlayışının ve insanların değiştiği bir gerçektir. Garip ön sözünde çağın insanının artık vezin ve kafiyenin kullanımında bir harikuladelik bulmadığı, şiirde bir güzellik varsa onun vezin ve kafiyeden kaynaklanmadığı dile getirilir.[511]

Garip ön sözüne göre kafiye şairin zihin dünyası ve lisanı üzerinde tahakküm kurmaktadır. Bu sepepten kimi zaman kafiyeyi tutturmak isteyen şair söylemek istediğini olduğu gibi söylemekten vazgeçmek zorunda kalır. Ayrıca sözü vezne ve kafiyeye uydurma gerekliliği nazım dilinde kimi bozukluklar meydana getirmektedir:

---

[507] Bkz. Joseph Brodsky, Derek Walcott, "Form in Poetry", **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 23, No. 2, Cultures of Creativity: The Centennial Celebration of the Nobel Prizes (Spring, 2001), p. 192; E. B. Condillac, **İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerinde Deneme**, çev. Miraç Katırcıoğlu, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992, s. 270-271.

Kafiyenin ezberi kolaylaştırdığı bir gerçektir. Ben Lerner *Şiir Nefreti*'nde, dokuzuncu sınıfta öğretmenlerinin tüm sınıfa ezberden şiir okuma ödevi verdiğini anlatır. Bunun üzerine Lerner, kütüphaneye giderek görevliye bildiği en kısa şiiri sorar. Kütüphane görevlisi Lerner'a, Marianne Moore'un yirmi dört kelimeden oluşa bir şiirini önermiştir. Çoğu sınıf arkadaşı Shakespeare'in on sekizinci sonesini ezberlerken Lerner kısa bir şiir bularak işleri kendince kolaylaştırdığını düşünür. Ne yazık ki daha sonra Shakespeare'in belirli bir kafiye düzenine sahip on dört dizesini ezberlemenin Moore'un üç dizesini ezberlemekten daha kolay olduğunu fark edecektir. (Bkz. Ben Lerner, **Şiir Nefreti**, çev. Hakan Toker, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 7-8.)

[508] Orhan Veli, "Garip", **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 31. Baskı, İstanbul 2012, s. 20.

[509] Ancak modern şiirin taşıyıcısı söz değil yazıdır. Yazının olduğu yerde hafızaya daha az iş düşer. Hâliyle kafiyenin gereksizliğine inananlara göre modern çağda kafiye işlevsel olmaktan çıkmış köhne bir alışkanlık hâlini almıştır.

[510] Orhan Veli, "Garip", **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 31. Baskı, İstanbul 2012, s. 20-21.

[511] Orhan Veli, **agm**, s. 20-21.

"Vezinle kafiyenin her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşüncesine, hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler yapıyorlar. Nazım dilindeki nahiv acaiplikleri vezinle kafiye zaruretinden doğmuş. Bu acaiplikler belki de, ifadeyi genişletmesi itibariyle, şiir için faydalı olmuştur. Hattâ onların, nazım endişelerinin dışında dahi baş tacı edilmeleri ihtimali vardır. Fakat bu kuruluş bazılarının kafalarına 'şiir dilinin kendine hâs yapısı' diye dar bir telâkki getirmiş. Bu çeşit insanlar birtakım şiirleri reddederlerken 'Konuşma diline benzemiş.' diyorlar. Köklerini vezinle kafiyeden alan bu telâkki, hakikî mecrasını arayan şiirde hep aynı izafi garabeti bulacak, onu kabul etmek istemiyecektir."[512]

Garip ön sözünde belirtilen bu görüşler klasik nazım dilinin oluşumunda vezin ve kafiyenin önemli bir ağırlığı olduğunu göstermektedir. Eski, alışıldık, klasik diyebileceğimiz şiirsel ifade tarzı yani şiirin gramatik yapısı bu iki unsurun etkisinde gelişmiştir. Hâliyle modernleşen ve özgürleşen şair, söylemek istediklerini kafiyeyi zarureti olmaksızın mısraya dizince yeni şiir nesre benzetilmiş, şiirin konuşma diline yaklaşması şiir için bir suç sayılmıştır.

Modern çağın beraberinde getirdiği yeni yaşam şartları, siyasal ve sosyal hadiseler şiiri değiştirip dönüştürmüştür. XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan sürrealistler artık mutlak bir özgürlük düşüncesiyle hareket etmek istemektedirler. Aklı edebî eser üzerinde belirleyici olmaktan çıkaran, geleneksel değerleri reddeden bu akımın mensupları şiirin biçimi üzerinde bazı değişiklikler meydana getirmişlerdir. Bunlardan biri, şiirin yapısal unsurlarından biri olan "kafiye"dir. Garip ön sözünde sürrealistlerin vezin ve kafiyeyi "ruhî otomatizm"e engel olduğundan dolayı şiirden attıklarına dikkat çekilir.[513]

[512] Orhan Veli, **agm**, s. 21.
[513] Orhan Veli, **agm**, s. 27.

Kafiyenin şiir üzerindeki bir başka işlevi öngürülebilirliktir. Klasik şiir okuru bir kafiyeye rastladıktan sonra gelecek olan ikinci kafiyeyi bekler. Nihayet o kafiye de geldiğinde uyaklı iki dize, diğer mısralar arasından sıyrılarak, görünmez bir bağla birbirine bağlanır. Gazel özelinde düşünecek olursak birinci beytin ikinci mısrasında karşımıza çıkan kafiyeyi ikinci beytin, üçüncü beytin ve diğer beyitlerin ikinci dizelerinde ararız. Ve bulunan her kafiye ritmi tesis ettiği gibi okurda müzikal anlamda bir aşinalık hissi uyandırır. Terry Eagleton'ın ifadesiyle "Tekrarların tahmin edilebilirliği, bize bir güvenlik hissi verebilir."[514] Bunun yanı sıra "Kafiye, mısraın belkemiğini teşkil eden veznin bitip, yeni bir hareketin başladığını gösterir."[515] Veznin ve mısraın bozulduğu çağdaş Türk şiirinde kafiye bu bağlamda işlevini yitirmiştir.

Öngörülebilirlik, redif konusunda kendisini daha kuvvetli olarak hissettirir. Yahya Kemal'in "Türk'ün manzûmeleri denilebilir ki âdetâ rediften doğar"[516] deyişi dikkate alınarak düşünülecek olursa, benzer görevlerdeki ekler farklı kelimelere gelse bile benzer görevler üstlendiği için şiirin akışında hem mana hem gramatik yapı olarak öngörülebilir zemin hazırlamaktadır. Fakat redifsiz ve kafiyesiz serbest şiir, ritim konusunda okurunu klasik şiirin öngörülebilirliğinin aksine, ritim alanında belirsiz bir atmosfere taşır. Burada okuyucu şiirin ritmini kendisi bulacaktır. Bazen aliterasyon, bazen asonans bazen kelime terkrarları ile sağlanan ritim, kafiye ile sağlanan ahenge nazaran tespit edilmek için daha fazla dikkat istemektedir. Okur, serbest şiirde ahengi duyar fakat çoğu zaman harmoninin kaynağını ilk bakışta tespit edemez. Klasik şiirde ise ahengin kaynağı için bakılacak ilk yer bellidir, bunlar vezin ve mısra sonlarıdır.

Mısra sonlarında düzenli aralıklarla aynı seslerin tekrar edilmesi şiirde müzikal anlamda bir istikrar sağlar. Öyle olur ki bazen, kafiye şeması düzenli olan şiirde,

[514] Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, çev. Kaya Genç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 208.
[515] Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret**, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 1998, s. 218.
[516] Yahya Kemal, **Edebiyâta Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. Baskı, İstanbul 1990, s. 134.

okuduğumuz mısranın ortasında bir önceki kafiyeyi dikkate alarak dizenin son kelimesini tahmin etmek mümkün olur. Kafiyenin sağladığı öngörülebilirlik derken kastedilen budur.

Doğan Aksan, Baki'nin "Kanuni Mersiyesi"nden bahsederken mısra sonlarında bulunan ve kafiyeyi oluşturan "eng" seslerinin diğer mısra sonları için belirleyici olduğunu, böylece mısra sonlarında "neng, bîdireng, seng, peleng, şîr-ceng, teng, fireng" gibi Farsça kelime ve tamlamaların peş peşe sıralandığını belirtir.[517] Aksan'a göre, Baki bu kelimelere kafiyeyi tutturmak için başvurmak zorunda kaldığı izlenimini uyandırmaktadır.[518] Ahengi sağlamakta işlevsel olan böyle bir yöntem aynı zamanda şair için bir ayak bağıdır. Şiiri bir söz sanatı olmaktan çıkararak anlam sanatı hâline getiren Garipçiler için kafiye bu bağlamda elbette işlevsel bir araç değildir.

Modern zamanların yaşam koşulları, sosyal ve siyasal atmosferi göz önüne alındığında kafiye hâlâ eskiden olduğu gibi işlevsel midir? Değişen hayatın bireyi dönüştürdüğü bir gerçekken değişen bireyden klasik sanatın icracısı olmasını beklemek ne kadar doğru olur? Her çağ kendi sanatını yaratmaktadır. Çağının tanığı olan sanatçının içinde bulunduğu dönemden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda Terry Eagleton, sanatın hayatın aynası olduğu hakkındaki klasik görüşten hareketle, modern çağda şairlerin kafiye kullanmayı bırakmalarını modern hayatın "ahenksizliğine" bağlamaktadır.[519]

Robert Lynd, "Şiire Dair" başıklı yazısında, çocuklar için "bir sesin, ancak kafiye teşkil edecek şekilde tekrar edildiği zaman mâna kazandığın[ı]" söyler ve ona göre, kedi yerine "pisi-pisi" isimlendirmesinde olduğu gibi, yetişkinler çocukların dünya ile erken

[517] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Bilgi Yayınevi, 7. Baskı, Ankara 2013, s. 189.
[518] Doğan Aksan, **age**, 1995, s. 189.
[519] "Muhtemelen modern hayatın bir biçimde ahenksiz olduğu hissedildiği için, pek çok şair modern çağa girdiğimizde uyak kullanmayı bırakmıştır." (Bkz. Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, çev. Kaya Genç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s. 209.)

temaslarında kimi nesneleri ve canlıları çocuklara ses tekrarları aracılığı ile tanıtmaktadırlar.[520] Bu bakımdan Milton'ın "kafiyenin aleyhinde bulunurken «birbirine benzeyen sonların çınlayışı»ndan sanki olgun olmayan insanların dünyasında yeri olmayan bir çocuk oyuncağı imiş gibi" bahsetmesi kafiyenin primitif yönünü göstermektedir.[521]

Ruhi Naci Sağdıç, *Millî Şiir Âhengi* isimli eserinde ahengi kolaylıkla duyurması noktasında kafiyenin basit ve işlevsel bir araç olduğunu ifade eder. Kulağı olan herkesin şiirde kafiyeyi kolaylıkla fark ederek zevk alacağını belirten Sağdıç'a göre, bu tarz bir zevk için şiir okuyucusunun incelikli ya da kimi hususiyetlere sahip bir kimse olmasına gerek yoktur:

"Şi'rin mânasındaki derinliğe varmak için olğun bir ruh [conscience] sâhibi olmak lâzım. Şi'rin âhengindeki lezzeti [enthousiasme] tatmak ise; çok vecidli [extatique] olmaya muhtaç… Lâkin.. Şi'rin kafiye zevkı böyle deyildir. O; sâde, basit, açık bir ses taklidinden ibarettir. Onu duymak için sâmiada herkesten üstün bir hususiyet, ince bir hassasiyet [Hypéracousie] bulunması îcab etmez. Sağır olmıyan bir insan, kafiye zevkını tanır ve -kulağının firaseti derecesinde- kafiye lezzetini tadabilir."[522]

Modern zamanlara gelindiğinde, şiir ve şair değiştiğinde, ahenk ve ahengi oluşturan unsurlar da değişmiştir. Artık şiirde ahenk kendisini kafiye gibi ilk bakışta kolaylıkla fark edilebilecek bir araç ile duyurmaz. O hâlde, şiir okuyucusunun da bir şair olmasını bekleyen modern şairlerin haklı olduğu söylenebilir. Modern şiirde kafiyenin ortadan kalktığı, ritim araçlarının şiirin içine yayıldığı düşünüldüğünde, ince bir perdeyle örtülü

[520] Robert Lynd, "Şiire Dair", çev. B. Ecevit, T. Yalman, **Tercüme**, 19 Mart 1946, C. 6, S. 34-36, s. 306-306.
[521] Robert Lynd, **agm**, s. 306-308.
[522] Ruhi Naci Sağdıç, **Millî Şiir Âhengi**, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul 1941, s. 139.

olan saklı ahengi duymak/görmek için okuyucuda sağlam bir kulaktan daha fazlası olması gerekmektedir.

Kafiye, eski ve kullanışlı olduğu kadar fark edilmesi kolay ve ilkel bir ahenk unsurudur. Gören bir göz, duyan bir kulak kafiyeyi yakalamakta güçlük çekmez. Ancak kafiyenin işlevini yeni bir sistem geliştirerek şiirin içine farklı şekillerde yayan ve dağıtan modern şair, okuyucusundan ahenk ve anlam noktasında bir sezinleme kabiliyeti beklemektedir. O hâlde denilebilir ki modern zamanlarda şiir yazmak kadar şiir okumak, şiirden zevk almak da bir ustalık işidir. Çünkü örtük ahenk ve örtük anlam okuyucudan bir emek ve bir ön hazırlık bekler. Ön hazırlık yani bir diğer ifadeyle şiir için hazırbulunuşluk hâli, klasik zamanlardan bu yana şekil değiştirmiştir. Klasik şiir için ön hazırlık divan şiirinin hususi kelime kadrosuna ve mazmun sistemine bir aşinalık gerektirir. Ritim için ise vezin ve kafiye kurallarını bilmek gereklidir. Modern şiirin okuyucudan beklediği ön hazırlık ise sezinleme kabiliyetidir. Bu hem ahenk hem de anlam hususunda geçerlidir.

Yeni şiir, çoğunlukla düzenli bir kafiye sisteminden yoksun olduğu için, sevdiği şiirleri belleğinde taşıyan, yeri geldiğinde sohbetlerini berceste mısralarla zenginleştiren eski kuşakların alışkanlıklarından doğan beklentilerine bu yönde karşılık vermez. Yusuf Ziya Ortaç, "Yeni Şiir ve Yeni Şair" başlığını taşıyan yazısında Fuzuli, Baki, Nedim, Tevfik Fikret, Ahmet Haşim gibi şairlerin şiirlerinin hafızalarda eksiksiz ve yanlışsız taşındığından bahsederek buna karşılık yeni şiirin "Yazık oldu Süleyman Efendiye!" mısraından başka akıllarda kalan bir örneği olmadığını ileri sürerken, aslında yeni şiirin vezin ve kafiyeyi kullanmayarak kendine kötülük ettiğini düşünmektedir.[523] Yeni şiir vezin ve kafiyenin hatırlamayı kolaylaştırıcı fonksiyonundan yoksundur. Dolayısıyla klasik ve ölçülü şiirlere oranla vezinsiz kafiyesiz şiirin ezberlenmesi ve hatırlanması daha

[523] Yusuf Ziya Ortaç, "Yeni Şiir ve Yeni Şair", **Akbaba**, 16 Mart 1944, S. 2, s. 6.

güçtür. Ortaç, "yeni" ve "eski" şiiri "hafıza" ve "ezber" bakımından mukayese ederek ölçüsüz, uyaksız yeni şiirleri "kılıkız", "çapaçul" ve "perişan" olarak nitelemektedir:

"Çünkü yeni şiir, o kılıksız, o çapaçul, o hiç bir sanat nizamına tabi olmıyan varlığile, her okunuşta alt üst olmağa müsait bir perişanlık örneğidir.

Her güzel şiiri, satır satır dimağının sayfalarına geçiren insan hafızası, vezinsiz kafiyesiz yeni şiir karşısında, üzerine tek kelime düşmemiş bir kâğıt kadar bembeyaz duruyor."[524]

Osmanlı kültürüyle ve Mevlevî terbiyesiyle yetişmiş, Cumhuriyet Dönemi'nde Millî Eğitim Bakanlığı yapmış, eski tarz şiirler kaleme almış[525] olan Hasan Âli Yücel, 29 Şubat 1953 tarihinde Sahaf Ahmet Hamdi Tanyeli'ye yazdığı mektubunun sonuna iki şiirini ilave eder. Bunlardan biri "Dökül" başlığını taşıyan ve kırık mısralarıyla dikkat çeken "vezinsiz" bir şiirdir. Bu şiiri eski bir motif olan "gül" etrafında kuran Yücel'in şiirinde yeni olan mısra düzeni ve şiirin vezinsiz oluşudur. Kafiyesi olan ancak kafiyeleri belli bir düzeni takip etmediği için serbest diyebileceğimiz şiir aşağıdaki gibidir:

Dökül

Bahçemde çok çiçek var, sade gül seviyorum gül
Renginde soluyorum, kokusuyla uçuyorum
Sabahın çiylerini onlarla içiyorum

Gönül yaprak ol yaprak
Sarıdan, âldan, beyazdan
Gül
Gibi
Dökül!...
Gönül
Yapraklara toprak ol
Çürü, eri, karış onlara
Onlar da kendini ara
Öl, öl hazdan[526]

[524] Yusuf Ziya Ortaç, **agm**, s. 6.
[525] Ahmet Güner Sayar, "Hasan Âli Yücel", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 44, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2013, s. 46.
[526] Emin Nedret İşli, **Sahafnâme**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2018, s. 58.

Hasan Âli Yücel, aynı mektupta arkadaşına bir de kıta gönderir. Poetik nitelikler taşıyan bu kıtanın özelliği, artık şiir için vezin ve kafiyenin gerekli olmadığı düşüncesinin dile getirilmesidir:

Şairim vezne gelmiyor ki sözüm
Aramam şiiri küflü kafiyede
Coşarım yaş dolunca kalb gözüm
Bulurum şiiri aşka mersiyede[527]

Cahit Tanyol'a göre ise güzel olan "ölçülü ve ahenkli" olandır. *Cumhuriyet* gazetesinin 6 Mayıs 1955 tarihli nüshasında yayımlanan bir yazısında vezin ve kafiyenin şiirin ritim aletleri olduğunu ileri süren Tanyol, vezin ve kafiyeden kaynaklanan monotonluğun aletlerin değil şairin suçu olduğunu söyler. Kafiyenin şiirde ritmi sağladığı düşünüldüğünde ona göre şairin yapması gereken kafiyeden doğacak monotonluğu kırarak sesi güzel bir yankı hâline getirmektir:

"Şunu kabul etmek gerekir ki güzel, ölçü ve ahenk demektir. Bir duygu, ancak ölçü ve ahenk içinde vuzuha kavuşur. Vezin ve kafiye şiirde bir takım ahenk âletleridir. Bir keman ne kadar mükemmel olursa olsun acemi bir insanın elinde hiç bir mana ifade etmez; vezin ve kafiye de; kabiliyeti olmıyan bir kimsenin elinde monoton bir takım ses tekrarlarından ibaret kalır. Ama usta bir kemancı, kalitesi düşük bir kemanda da hünerini gösterir. Fakat onun eline mükemmel bir keman da verilirse, dinliyenleri daha çok büyüler. Usta bir şair kafiyenin tekrarından doğan monotonluğu tatlı bir aksi sada haline getirmesini bilir."[528]

Kafiyenin şiirde ezberi kolaylaştırıcı bir unsur olduğunu ileri sürenler biri de Mustafa Şekip Tunç'tur. Hatta ona göre, kafiyenin "yegane meziyeti" budur. Sözlü kültürün egemen olduğu eski zamanlarda insanların sevdiği şiirleri yanında taşımalarının tek yolu onları hafızalarına kaydetmeleridir. Bu bakımdan vezin ve kafiye şiir ezberleme

[527] Emin Nedret İşli, **age**, s. 58.
[528] Cahid Tanyol, "Güzel Ama Kafiyeli", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1955, s. 2.

konusunda büyük kolaylık sağlamaktadır. "Vezin ve Kafiye Meselesi" başlıklı yazısında bu konu üzerinde duran Mustafa Şekip, kafiyenin bu bağlamdaki işlevselliğini dönemin şartları ve ihtiyaçları çerçevesinde şöyle değerlendirmektedir:

"Cansız birer kalıb halinde olan vezin ve kafiyelerin inkâr götürmez yegâne meziyetleri ezberleme işini, muttarid ve yeknesak tekrarları dolayısile, kolaylaştıran bir vasıta olmalarından ibarettir. (…) Şiir, nesirden çok daha eski olduğuna ve yazıların taşlara ve tuğlalara bin müşkülâtla yazılmasından başka bir çare bulunamadığı devirlerde ancak kanunlarla dinî âyin ve ibadetler için lâzım olan vakitlerin o zamanki hey'et rasadlarına göre kaydedilmelerinden daha fazla bir şey yapılamadığı düşünülecek olursa şairlerin canları kadar sevdikleri şiirlerini hafızalara kolayca hâkketmek yolunu vezin ve kafiye kalıblarında aramış olmaları çok muhtemeldir."[529]

Şevket Rado, *Akşam*'da yayımlanan "Yeni Şiirin Kayıbı" başlıklı yazısında eski nesillerin hafızasında şimdiki nesilden çok daha fazla şiir bulunduğunu yazmaktadır. Ona göre eskiler hafızalarında pek çok şiir taşımakta ve ihtiyaç hâlinde bu şiirlerden bazı parçaları ezbere söyleyebilmektedirler. Buna karşılık yeni nesil şiir ezberlemek konusunda eskiler ile karşılaştırıldığında oldukça talihsiz bir durumdadır. Ona göre, şiirle ilgilenen gençler dahi artık söz arasında ezberden söyleyecek bir iki mısra bilmemektedirler. Şevket Rado, bu durumun sebebini yeni şiirin vezin ve kafiyeden yoksun oluşu ile açıklamaktadır:

"Vezin ve kafiye şiirin zarurî icabı mıdır, bilmiyoruz. Vezinsiz, kafiyesiz şiirin de güzeli, gönlümüzü alanı, hoşumuza gideni vardır. Fakat şiiri hafızaya nakşetmekte vezin ve kafiyenin hizmeti inkâr edilemez. Söz arasında, kendi kendimize tekrarladığımız bütün şiirler vezinli kafiyeli olanlardır. Ötekileri, ne kadar uğraşsak, hatırımızda tutamıyoruz,

[529] M. Şekib Tunç, "Vezin ve Kafiye Meselesi", **Cumhuriyet**, 2 Mart 1947, s. 2

ezbelediklerimizi bile az sonra unutuyoruz. Vezni ve kafiyeyi atan yeni şiirin talihsizliği buradadır."[530]

Yeni şiirin ölçüsüz ve uyaksız olduğu için hafızada taşınma olanağından yoksun olduğunu söyleyen Şevket Rado, "Yeni şiir hafıza şiiri değildir."[531] diyerek sözlerine şöyle devam eder: "Kazancı ne olacak bilmiyoruz; fakat tekrarlanmak, dilden dile dolaşmak, deftersiz, kitapsız adama arkadaşlık, dert ortaklığı etmek imkânını kaybettiği muhakkaktır."[532]

Behçet Necatigil'e göre ise yeni şiirle birlikte ezber biçimi de değişmiştir. Necatigil, vezin ve kafiyenin ezberleme üzerindeki yararlı etkisini kabul etmekle birlikte okuyucuda etki bırakan ve tekrar okuma ihtiyacını hissettiren yeni şiirlerin el altında bulundurularak ihtiyaç hâlinde tekrar okunmasının da bir ezber biçimi olarak kabul edilebileceğini ifade eder:

"Evet, vezin ve kafiye yokluğu, ezberi güçleştiriyor. (…) Yalnız bugün bellemek anlayışı değişti. Ben bir şiirin bize iyice işlemesini, ezberlemek sayarım. Günümüzde öyle şiirler vardır ki, ezberlememişizdir ama defterimizdedir. Hangi kitapta, nerde olduğunu, yerini biliriz. Sık sık açıp okur, her seferinde o şiirle ilk karşılaşmamızın heyecanını yaşarız. Şiirin kendini böyle aratışı, hatırlatışı da bir ezber olsa gerek."[533]

2.3.2. Vezin ve Kafiyenin Gerekliliği

Kafiye ve redif klasik şiir için önemli enstrümanlardır. Redifini ya da kafiyesini bulan şair için artık yapılması gereken kalan boşlukları belli bir düzen içinde doldurmaktır. Klasik şair, zaman zaman kafiyeyi yahut redifi bulur sonra şiiri onun

[530] Şevket Rado, "Yeni Şiirin Kayıbı", **Akşam**, 22 Mart 1945, s. 2.
[531] Şevket Rado, **agm**, s. 2.
[532] Şevket Rado, **agm**, s. 2.
[533] Mustafa Baydar, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 220-221.

üzerine bina eder. Ataç'ın *Yedigün*'de çıkan "Öz Şiir Etrafında" başlıklı yazısında belirttiği gibi, bazen şair bir beyitte "neşesini" dile getirirken diğer beyitte "üzüntüsünü" rahatlıkla ifade edebilmektedir.[534] Çünkü klasik şair için önemli olan mevzu değil, kafiye ve rediftir. Klasik şiirde anlam bakımından tutarlılık ve bütünlük göz ardı edilebilir. 23 Temmuz 1940 tarihli bu yazısında Ataç, kafiyenin ve redifin klasik Türk şiiri üzerindeki basıncına değinmektedir. Batı şiirinde de kafiyenin zaman zaman belirleyici unsur olduğunu dile getiren Ataç'a göre kafiye, Batı şiirinde bir "araç" iken klasik şiirimizde "amaç"tır:

"Frenklerde şair, kafiye hatırı için hareket etmez demiyorum, hiç şüphesiz onlarda da şair, çoğu zaman, önce kafiyeyi bulur, sonra mısraı inşa eder. Fakat böyle vücut bulacak mısraın bütüne uymasına çalışır, sözün kafiye hatırı için söylendiğini belli etmemek ister. Bizde ise buna lüzum görmez. Kafiyenin, redifin hükümranisini açıkça kabul etmiştir. Bir beyitte neşesini, ikincide kederini, üçüncüsünde ise neşe ve kederle alakası olmayan bir mazmunu söylemekten, bir beyitte acizliğini anlattıktan sonra son beyitte övmekten çekinmez. Çünkü keder, neşe, acizlik, övünmek onun için bir mevzu değildir, asıl mevzu rediftir, kafiyedir. Frenk şiirinde kafiye bir vasıta, bizim şiirimizde ise bir gaye, hiç olmazsa gayelerden biridir."[535]

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde, redif ve kafiye kullanımının azalmasıyla birlikte şiirde ahenk noktasında kafiyenin ya da redifin müzikal değerinden yararlanmayı reddeden yeni şair için artık kolaylıklar devri sona ermiştir. Veznin, redifin ve kafiyenin şiirde ritmi ve ahengi temin etmede sağladığı rahatlık göz önüne alındığında, bu işlevselliğe sırt çeviren modern şairler ahenk hususunda başka çareler aramak zorunda

[534] Nurullah Ataç, **Şiir Daima Şiir**, haz. Şerife Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 336.
[535] Nurullah Ataç, **age**, s. 336.

kalmışlardır. Klasik ritim araçlarının ortadan kalkması ile birlikte şiir, kafiyenin ve redifin boyunduruğundan kurtularak kendini şairin isteklerine bırakmıştır.

Ataç'tan on sene önce Ahmet Hamdi Tanpınar *Görüş*'te yayımlanan bir yazısında veznin ve kafiyenin şair için "sınırlayıcı" olduğunu kabul etmektedir. Ancak o, mükemmeliyetin bu cendereden çıkacak muzaffer bir eserde vücut bulacağı kanaatindedir. Tanpınar'a göre şair "mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için" vezin ve kafiye ile boğuşmak ve bu mücadeleden zaferle çıkmak mecburiyetindedir.[536] Bu bağlamda konuyla ilgili Tanpınar'ın yukarıda kısaca özetlenen görüşleri şu şekildedir:

"Son zamanlarda vezne, kafiyeye, muntazam şekillere karşı gösterilen bir lâkaydî, hattâ bir nevi düşmanlık vardır ki, bunu bazı yeni sanatkârlarda mevcut müfrit bir hürriyet aşkıyle izah etmek mümkündür. Diğer sâikleri ne olursa olsun, bu aleyhtarlık bugün dünyada mevcut muhtelif yeni sanat mensuplarının birbirleriyle anlaşabildikleri yegâne noktayı teşkil etmektedir. Bunlara göre vezin, kafiye, muntazam şiir şekilleri sanatkârı tahdit eden, bir nevi esarette tutan birer zincirden başka bir şey değildir. Bu zalim boyunduruklarının altında sanat, bütün kudretlerini, zenginliklerini kaybetmektedir. Bir sanatkârın muntazam bir mısra dâhiline sokmaya muvaffak olabileceği şey, söylemek istediği şeyin çok def'a iskeletinden ibarettir. Bu suretle fikri parçalamalarına mukabil ona verdikleri şey de sun'î ve cebrî bir ahenktir. Halbuki hudutsuz bir serbestî bundan daha iyisini yapabilecektir. Hakikî ritm, derunî ritmdir ki, çok def'a mısra denen çerçevenin dahilinde boğulmaktadır. Bir cümlenin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlenin hudutları içinde yaşar; bunu taksim veyahut herhangi bir değişikliğe uğrattınız mı, o kaybolmuş demektir. Muntazam şekle ve onun zaruretlerine karşı yapılan bütün bu

[536] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 17.

itirazlar şüphesiz ki haklı şeyledir. Vezin, kafiye ve şiir şekillerinin sanatkâr için daima sühulet-bahş birer vasıta olduğunu iddia edemeyiz."[537]

Tanpınar, buraya kadar veznin ve şeklin bağlayıcılığı, sınırlılığı üzerinde durarak şiirde serbestlik taraftarlarına bu konularda hak verir. Ancak ona göre, sanat bu sınırlılıklarla mücadele meselesidir. Yazının devamında Tanpınar, şiirin nizamını tesis eden vezin ve kafiye gibi unsurların şiirde mükemmeliyet için elzem olduğunu vurgulamaktadır:

"Güç ve nâdir kafiye, tedailerimizin seyrine mesut ve yakışır bin yol açar; vezin çıkardığı müşkülâtla bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil, lisan denen kaosun içinde, varmamız lâzım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir."[538]

Tanpınar 1 Mart 1938 tarihinde *Cumhuriyet*'te yayımlanan bir yazısında şeklin gerekliliğine inandığını vurgular. Ona göre şekil, şaire kendini gerçekleştirme imkânı sunmaktadır. Şiirde şekil hakkındaki görüşlerini Tanpınar şu cümlelerle dile getirir:

"Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt'a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her def'asında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeği öğreniyorum."[539]

Bu sözlerden anlaşılacağı gibi şiirde şekil Tanpınar için bir "mücadele" aracıdır. Şair, ona göre ancak şekille girdiği savaştan galip çıkarak mükemmele erişebilir. Şiir, eğer bir oyuna benzetilebilirse "şekil" bu oyunda uyulması gereken temel kurallardan bir

[537] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 16.
[538] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 17.
[539] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 26.

tanesidir.[540] Tanpınar için oyun daima kurallarına göre oynanmalıdır. Ona göre, şiirde mutlak serbestlik "kuralsızlık" demektir ki bu durum temelde oyunu anlamsız kılar.

Yahya Kemal de şiirde vezin kafiyenin mutlak surette gerekliliğine inananlar arasındadır. 1922 yılında *Dergâh* dergisinde yayımlanan bir yazısında Yahya Kemal, kafiyenin şiir için vazgeçilmez bir unsur olduğunu, kafiye yapmaya muktedir olmayanların "hislerini" dile getiremeyeceklerini dolayısıyla vezinsiz ve kafiyesiz şiirin kendisi için söz konusu olamayacağını şu satırlarla belirtmektedir:

"Kafiyeyi mağara ve kulübe hayâtımızdan kalma bir nakîse zannedenlere derim ki: İnsanların o hayattan yâdigâr sakladıkları en iyi nakîsa kafiyedir. Şiirleri kafiyeli olarak tecelli etmiş olan milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. Şiire *Kafiye San'atı* ve kendisine de *kafiyeci* diyen şâir *De Banville* kadar mübâlâğa etmeyeceğim. Fakat şâirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yâni başlıca bir uzuvdur.

İki kafiyeyi bir araya doğru dürüst getiremeyen bir insan hislerini teganni edemez. Fakat bu melekesi arttıkça teganni etmeğe muvaffak olur. Şiirin nesirle da kaabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûde gelir. Şiir mûsikînin hemşîresidir, âletsiz teganni edilemez."[541]

Nihad Sami Banarlı, şiirdeki en temel ses unsurunun kafiye olduğundan bahseder. Öyle ki Banarlı, Türk şiirinde kafiyenin bir "saltanatı" olduğundan söz ederek Türkçeyi bir "kafiyeler lisanı" olarak nitelemektedir:

"Fakat gerek Türkçe'nin gerek Türkçe şiirin mûsıkîsinde vezinden ve şekilden daha esaslı bir ses unsuru, **kafiye**'dir. O kadar ki Türk dili, ses bakımından, zengin ve

[540] Gözde Sağnak'ın aktardığı ders notlarından da anlaşıldığı gibi Tanpınar için şiir bir "ölçü" meselesidir. Şiirde ahengi sağlayan unsurlar vezin ve kafiyedir: "Şiir bir söz sanatdır, fakat ölçü fikri vardır; ölçülü sözdür. Dilin hususi tasarrufudur; bazı kaidelerin tasarrfu ile yapılmıştır. Şiirin âhengi, birtakım zaruretlerin içinden geçer. Şiir, nesrin dışında bir söz sanatıdır. (…) Şiiirin vezni ve kafiyesi, aklın koyduğu bir âlet gibidir ve ritmi temin eder." (Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 51.)

[541] Yahya Kemal, **Edebiyâta Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. Baskı, İstanbul 1990, s. 135.

çeşitli bir kafiye iklîminde ve bir **kafiyeler lisanı** hâlinde gelişmiştir. **Yarım kafiye, tam kafiye zengin kafiye, cinaslı kafiye, redif, iç kafiye**, ve **alliterasyon** gibi, türlü kafiye tipleri, Türk şiirinde, başlangıçtan beri, bir kafiye saltanatı hâlinde mevcuttur."[542]

Nurullah Ataç ise şiirin vezin ve kafiyeden kurtulması gerektiğini düşünenler arasındadır. Fakat yeni şiir sadece vezinsiz ve kafiyesiz şiir demek değildir. Bunlar yeniliğin ancak bir parçası olabilir, kendisi değil. Ataç, 4 Aralık 1939'da *Haber-Akşam Postası*'nda yazdığı "Vezinli Vezinsiz" başlıklı yazısında kendisinin *Akbaba*'nın son sayfasında çıkmış olan karikatüründen bahseder. Sözü edilen karikatürde Ataç, bir masanın üstüne çıkmış, beğendiği bir şiirin vezinli ve kafiyeli şekilde yazılmış olmasından dolayı öfkeyle tepinmektedir. Üstelik kendisi de bu konuda karikatüriste hak vererek son zamanlarda beğendiği şiirlerin ekseriyetinin serbest nazımla yazılmış olduğunu belirtir. Fakat Ataç'a göre, esas yenilik vezinsizlikte veya kafiyesizlikte değildir. Önemli olan yeni bir söyleyiş, yeni imajlar bulmaktır:

"Vezinli ve kafiyeli sözden nefret ettiğim söylenemez. Fakat genç şairler arasında vezinli şiirden kurtulamamış olanlara karşı bir itimatsızlığım var. İtiraf edeyim ki onların yazılarını okumadan evvel bunların iyi olmasına pek imkân yok!.. diye düşünüyorum. Bu peşin hükmün haksız olduğunu bilmiyor değilim. Mevzun şiirin de yalnız güzel değil, fevkalâde yeni olması kabildir. Buna mukabil bugün serbest nazımla söylenen şiirlerin çoğu bir yığın köhneliklerle doludur."[543]

Ataç, vezinli ve kafiyeli şiirin de yeni ve güzel olabileceğini kabul eder. Ancak hemen ardından bu türden bir şiir ortaya koymanın zorluğunu şu sözlerle ifade eder:

[542] Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyâtı Târihi**, C. 1, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1983, s. 54.
[543] Nurullah Ataç, **Şiir Daima Şiir**, haz. Şerife Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 284.

"Vezinli ve kafiyeli şiirin güzel ve yeni olması kabildir dedim; fakat çok zordur. Çünkü bir zamanın yeniliğini, eskiden kalma kalıplar içine dökebilmek ancak büyük sanatkârların kârıdır. Herkes bir Yahya Kemal veya bir Paul Valéry olamaz."[544]

Bu sebeple serbest nazımla yazılmış şiirler yenilik vadetmesi bakımından Ataç'ın nazarında daima bir adım öndedir.[545]

Ataç, "Vezinli Vezinsiz" başlıklı yazısından üç sene önce yazdığı bir başka yazıda yine vezinli ve kafiyeli şiirin güzel olabileceğine dair görüş bildirir. 24 Ekim 1936'da *Akşam* gazetesinde çıkan bu yazıda iyi şairin geleneksel vezinler ve basit kafiyelerle de şiir ortaya koyabileceğinden söz eder. Fakat bunun için şairden beklenen şiirin geleneksel enstrümanlarını kullansa dahi onların "dâhili nizamını" değiştirerek bir yenilik ve şahsiyet ortaya koymasıdır.[546]

Şiiri düzyazıdan ayıran şeyin "vezin" ve "kafiye" olduğu düşüncesi oldukça yaygındır. Öyle ki, vezni ve kafiyesi olmayan bir "nazım" yazmak yerine nesir yazmanın daha uygun olacağı düşüncesi çok defa dile getirilmiştir.[547] Şiirin henüz vezin ve kafiyeden kurtulmadığı, ancak serbest müstezat gibi bazı yeniliklerle klasik kalıpların dışına çıktığı Servet-i Fünûn döneminde Tevfik Fikret hakkında en sık dile getirilen eleştirilerden biri şiiri nesre yaklaştırdığı iddiası olmuştur. Örneğin, Peyami Safa, 1937 yılında yayımlanan "Şiir ve Nesir Farkı" başlıklı yazısında daha önce kaleme almış olduğu bir yazısına atıf yaparak, *Rübab-ı Şikeste*'de yer alan pek çok şiiri nesre çevirmek için dizeleri "keserek" yan yana yapıştırmanın yeterli olacağını dile getirmektedir.[548] Sabahattin Kudret Aksal bu bağlamda Tanzimat'tan sonra şiirin düzyazıya yaklaşmasının

[544] Nurullah Ataç, **age**, s. 284-285.
[545] Nurullah Ataç, **age**, s. 285.
[546] Nurullah Ataç, **age**, s. 150.
[547] **Abdülhak Hâmid'in Mektupları**, C. 1, haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul 1995, s. 225; Yusuf Ziya Ortaç, "Yeni Şiir ve Yeni Şair!", **Akbaba**, 9 Mart 1944, S. 1, s. 6.; Hikmet Dizdaroğlu, "Yeni şiirimizin Aksayan Tarafları", **Şadırvan**, 15 Temmuz 1949, S. 16, s. 12.
[548] Peyami Safa, "Şiir ve Nesir Farkı", **Cumhuriyet**, 26 Ağustos 1937, s. 3.

sebebini o dönemde edebiyatımıza yeni bir tür olarak giren düzyazının büyük bir ilgiyle karşılanmasıyla açıklamaktadır. Dolayısıyla ona göre, düzyazının yeni bir tür olarak ortaya çıkışı hem dikkatleri onun üzerine çekmiş hem de diğer türlerde düzyazı etkisinin görülmesine sebep olmuştur.[549]

Tanzimat'tan sonra yani nazmın nesre yaklaştığı söylenilen dönemlerden bu yana şiirimizin geçirdiği evreler genellikle "modernleşme" adı altında değerlendirilmektedir. Yani bu anlayışa göre "şiirin nesre yaklaşması"nın bir bakıma şiirde modernleşmenin evrelerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Peyami Safa, bahsettiğimiz bu "modernleşmenin" bir "tekâmül" olmadığı konusundaki itirazını "Eğer bir manzume, nesre yaklaştığı nisbette tekâmül etseydi, en mükemmel manzumenin mensur olması lâzım gelirdi."[550] sözleriyle dile getirmektedir.

Peyami Safa'nın 26 Ağustos 1937 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan ve yukarıda söz edilen yazısında ısrarla üzerinde durduğu husus "nazım" ve "nesir" ayrımıdır. Ona göre, birbirinden farklı bu iki türün doğası da birbirinden farklıdır. Bu doğa farkını Peyami Safa, "Şiir, tekemmül etmemiş bir nesir veya nesrin çocukluk hali değildir. Onu ayran kıvamına getirilmiş bir yoğurt farzetmek de doğru olmaz. Şiirle nesir arasındaki münasebeti sadece bir kesafet farkına irca ettiğimiz zaman da edebiyatla kimyayı birbirine fazlaca karıştırmış oluruz"[551] sözleriyle açıklamaktadır. Modernleşen şiiri düzyazının imkânlarından faydalanmaktan kurtulamamakla suçlayan Peyami Safa, şiirin nesirden ayrılmak için "veznin, kafiyenin ve daha gizli ahenklerin himayesine dört elle sarılmış olmasına" dikkat çekerek, şiirin kendi bünyesinde nesre benzeyen bir

[549] "Tanzimat'la edebiyatımıza yerleşen düzyazı yeni bir alandır bizim için. Yeni bir alana girdi mi kişi, tutkuyla eğilir ona, bir süre gözü başka bir şey görmeyebilir. Tanzimat'tan bu yana uzunca bir süre, şiirde düzyazı nitelikleri görülmesi bundandır." (Bkz. Sabahattin Kudret Aksal, **Yazılar, Yanıtlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 85.)
[550] Peyami Safa, "Şiir ve Nesir Farkı", **Cumhuriyet**, 26 Ağustos 1937, s. 3.
[551] Peyami Safa, **agm**, s. 3.

"hamule" barındırdığını ve şiirin "bu hamuleyi asgarî hacmine indirdiği nisbette tekâmül" edeceğini söylemektedir.[552]

Peyami Safa'ya göre, şiirin içinde bir nesir "hamulesi" olduğu gibi nesrin içinde de "şiiri andıran bir seyyale" bulunur.[553] Şiir ve nesir birbirinden farklı türler olup farklı doğalara sahip olsa da bu iki türün birbirine yakınlaştığı durumları görmek mümkündür. Peyami Safa, "müstesna haller" olarak gördüğü bu durumlarda şiirin nesre yaklaşmasında bir sakınca olmadığı görüşünededir. Fakat şiirin düzyazının sentaksını benimsediği bu durumlar istisnai hâller olarak kalmak zorundadır. Ona göre, nesrin sözdizimini benimsemenin şiir için bir prensip olamayacağı açıktır:

"(…) nesrin içinde de, bazan, bütün şekil farklarına rağmen, şiiri andıran bir seyyale gizlendiğini farkederiz: şiir ve nesir dillerinin, bütün kalıb ve hacim başkalıklarının üstüne çıkarak birbirlerile birleşmeğe temayül ettikleri haller yok değildir. Bu pek müstesna hallerde şiirin nesre aid nahvi benimsemesindeki mahzur ortadan kalkar. Fakat bu istisnayı şiirin prensipi gibi ortaya koymamıza imkân yoktur."[554]

"Şiiri manzum bir lâfazanlık olmaktan kurtaracak farkı, onu nesirden ayıran mesafede aramak lâzımdır." diyen Peyami Safa'ya göre bu mesafeyi tayin edecek şeyler arasında "vezin ve kafiye gibi şekle aid unsurlar" yer almaktadır.[555]

Türk şiirinin serbest vezin serüveni şairlerin şiirlerinde kişisel tercihlerini ortaya koyma teşebbüsleriyle başlamıştır. Kafiyesiz şiir yazan Celâl Sâhir[556], kafiyelerin arasını açan Abdülhak Hamid Tarhan, divançesinde naat bulunmayan Şinasi[557], aruz vezninde yaptığı tasarruflarla Tevfik Fikret, müstezadı klasik kalıpları haricinde kullanan Ahmet

[552] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[553] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[554] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[555] Peyami Safa, **agm**, s. 3.
[556] Bkz. "Kafiyesiz Şiir" bölümü.
[557] Alim Kahraman, "Şinasi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 39, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2010, s. 168.

Haşim bu serüvenin köşe taşlarıdır. Aslında hepsinin yapmak istediği şey şiirde klasik çizgiden çıkarak kişiliklerini ve tercihlerini şiire yansıtmaktır.

Garip sonrası Türk şiirine gelindiğinde ise kafiyenin artık eski önemini kaybettiği görülmektedir. Kafiye hakkında yütürülen pek çok tartışma "şiirde kafiyesizlik" lehine sonuçlanmıştır. 1965 yılında yayımlanan *Memet Fuat'ın Seçtikleri Türk Edebiyatı 1965* ve *Varlık Yıllığı 1965* isimli iki seçkide bulunan "yüzkırıkbir şiirin sadece kırküçünde uyak ya da yarı uyak" bulunurken 98 şiirde uyak kullanılmadığı görülmektedir.[558] Kabaca bir hesapla seçkiye alınmaya değer görülen şiirlerin üçte ikisinin kafiyesiz oluşu o yılın ve doğal olarak seçkiyi yapanların şiir zevki ve anlayışı hakkında fikir vermektedir.

Edip Cansever ise, mümkün olsa şiirden kafiyeyi atacağını ve asıl istediği şeyin şiirde ahengi bir bütün olarak duyurabilmek olduğunu söylemektedir:

"Elimden gelse uyak ve ses benzerliklerini atacağım. İç sesleri ve dış sesleri attıktan sonra ne getirebilirim yerine? Ben şiirde akustik diye bir şey düşünüyorum, ses dağılımını düşünüyorum: şiiri bir yapı, bir mimari olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı konser salonundaki gibi şiirsel bir yapıda dağıtmak ve ortaya çok değişik bir ses çıkarmak."[559]

Sesi şiir içinde dağıtma isteği müzikal anlamda bir bütünlük arayışının ifadesidir. Cansever şiirde müzikal bütünlük isteğini "şiirin içinde sesi gezindirmek" sözleriyle dile getirir.[560] Kafiyeden kaynaklanan ahenk mısra sonlarında hissedilmektedir. Edip Cansever'in ise şiirde müzikal yapıyı bir bütün olarak kurmak isteyerek müzikal dikkati parçadan bütüne çekmeyi amaçladığı söylenebilir. Bir başka söyleşisinde "Ayrıntıların tek tek çarpıcı olması sakıncalı. Bir bütüne yedirilmiş olmalılar"[561] demesi bu yüzdendir.

[558] Muzaffer Hacıhasanoğlu, "1964 te Şiirimiz", **Varlık**, 5 Haziran 1965, S. 648, s. 6.
[559] Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, haz. Devrim Dirlikyapan, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 268.
[560] Edip Cansever, **age**, s. 268.
[561] Edip Cansever, **age**, s. 246.

Burada Sezai Karakoç'un "Şiirin tarihî kurum haline gelmiş öğeleri, kaybolan medeniyet unsurlarının bambaşka biçimler ve şekillerde devam etmesi gibi, aslında yenilenerek sürüp giderler."[562] sözlerini hatırlamak gerekir. Edip Cansever şiirden kafiyeyi atmak ister fakat bu arzu şairin kafiyenin işlevselliğini reddettiği anlamına gelmez. Yukarıda söylendiği gibi şair, kafiyenin sağladığı ahengin yerine başka bir ahenk enstrümanı getirmenin arayışı içinedir. Sezai Karakoç, yeni şiir ile birlikte şiirin klasik ritim araçlarının kaybolmuş gibi görünmelerine rağmen durumun aslında öyle olmadığını şu sözlerle belirtir:

"Vezin ve kafiyenin görünüşte ölümüne aldanmamalı. Aruz ve hece sesi, her şiirde, belki her mısrada değil ama, yer yer yoklamasını yapıp durmada. Gizli bir aruz, gerçek şiiri içten besleyen, ses mimarisi, tarihin ölmez mirasıdır. Kafiye, belki, sondan mısra içlerine kaymış, daha genel bir çağrışım düzeni haline gelmiştir."[563]

Kafiyeli ve kafiyesiz şiirler yazan Nâzım Hikmet, cezaevinden Memet Fuat'a yazığı tarihsiz bir mektubunda sanatta "taassup"tan uzak durulması gerektiğini ifade eder. Ona göre, Türk şiirinin yenileşme sürecinde kimi yenilikçiler reform adına her türlü klasik biçim ve unsuru reddederek şiirin kapısını yalnızca yeni olana açmaktadırlar. Buna karşılık gelenek taraftarları yenilikleri toptan köksüzlüğe mahkûm ederek ne pahasına olursa olsun klasik olanın yanında durmuşlardır. Nâzım Hikmet, mektubunda her iki tarafın tutumunu da "dogmatizm" olarak niteler:

"Yalnız, bir şey yapma, dogmatizme saplanma, gençlikte dogmatizme, değişmeyen ebedi hakikatlere saplanmak ve bunları kabul etmek ileri bir işmiş gibi gelir insana. Bak ben, yıllardır, hiç kafiyesi olmayan şiirler yazdım, konuşma dillerinin çeşidiyle şiirler yazdım, içinde bol resim olan, yahut hiç resim olmayan şiirler yazdım,

[562] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 104.
[563] Sezai Karakoç, **age**, s. 105.

kitap diliyle şiirler yazdım, çeşitli kafiye telakkileriyle yazdım, hasılı, muhtevama, o şiirdeki, o muayyen, müşahhas yazıdaki muhtevaya uygun şekli bulmaya çalıştım. Yanlış bir iş yaptığıma da kani değilim. Şiirimizin genel olarak -bazen çok güzel şeylere de rastlanıyor- bugünkü sefaleti şairlerimizin bir dönüm noktasında iki çeşit, birbirine zıt iki türlü yobazlığa, yani hareketsizliğe, yani ölülüğe saplanmış olmaları, şekil meselesini, kendilerinin kabul ettiği bir tek şekli esas olarak almalarıdır. Mithat Cemal ne kadar şekilperestse, Orhan Veli de o kadar şekilperest. İkisi de yobaz."[564]

Nâzım Hikmet'e göre, şiirde "yenilik" demek durağanlığa kapılmamak, sürekli hareket hâlinde olmak demektir. Hareketin yönünü belirleyecek olan ise mevcut durumun getirdiği ihtiyaçlardır. Her şiir kendi biçimini beraberinde getirdiğine göre her şiirin dinamiği kendine özgü olacaktır. Bu yüzden Nazım Hikmet, şiirde şekil meselesini ele alırken, şiirin gerçek ihtiyaçlarını değil yalnızca kendi fikirlerini dikkate almaları sebebiyle Mithat Cemal'i ve Orhan Veli'yi "yobazlık" ile itham etmiştir.

Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda da şiirin vezin ve kafiye gibi imkânlarını reddetmeyerek onlardan yararlanmak gerektiğini söylemektedir. "Bendenizce: şiir tekniğinde, vezin, kafiye -bütün çeşitleriyle- ve istilizasyon -yine bütün çeşitleriyle imkânlarını, hiçbirini aforoz etmeden kullanmak lazım"[565] sözleriyle bu gerekliliği vurgulayan Nâzım Hikmet, şiirlerinde vezin ve kafiyeyi klasik kuralları ile değil yeni bir biçimde kullanmaktadır. Onun şiirlerinde kafiyeler klasik şemalarla değil gerekli görüldüğü biçimde ve sıklıkta kullanılır. Nâzım Hikmet'in mektubunda "kafiyesizliğin kafiyesi"[566] dediği şey bu olmalıdır.

[564] Nazım Hikmet, **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, Adam Yayınları, 14. Baskı, İstanbul 2003, s. 53.
[565] Şükran Kurdakul, **Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz'a Mektuplar/1945-1950)**, Broy Yayınları, 2. Basım, 1986, s. 43.
[566] Şükran Kurdakul, **age**, s. 43.

Cumhuriyet sonrasında aslında en "yenilikçi" şairlerin bile vezin ve kafiyeden tamamıyla ayrılamadıkları görülmektedir. Kimi şairler teoride ilkesel olarak reddettikleri vezin ve kafiyeye daha sonra dönmüşler, kimi şairler de poetikalarını kurarlarken bu klasik unsurlardan yeni ve orijinal bir şekilde faydalanmayı amaç edinmişlerdir. Nâzım Hikmet'i sözünü ettiğimiz ikinci grup şairler arasında sayabiliriz. Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a yazdığı bir mektubunda geleneğin çizdiği yolu takip ederek şiirin vezin ve kafiyeyle diğer türlerden ayrıldığını iddia etmektedir. Nâzım Hikmet, teori olarak kafiyeyi reddeden şairlerin dahi pratiğe gelindiğinde mısra sonralarındaki ses benzerliklerini dikkate alarak kafiyeden kaçamadıklarını ileri sürmektedir:

"Kafiyeyi toptan inkâr edenler, bunu muhtevanın icabı değil de, bir prensip meselesi sayanlar bile, gerçekte, satırlarının sonlarındaki sesleri ayarlamaktadırlar. Bak senin 'Jerminal' şiirinde bile, ana satırların sonları böyle ayarlanmıştır, bilerek, yahut bilmeyerek. Bunu bilerek yaptıysan daha iyi. İşte: sı, mız, dik, ceğiz, rnek, dük v.s. Böylelikle hakikatte prensip bakımından kafiyesizlik de yoktur, yani satırların sonunu hesaplamamak, bu sonları düşünmemek yoktur. O halde, şekil bakımından şiir, öteki edebiyat çeşitlerinden, vezinli ve kafiyeli oluşuyla ayrılır. Bu çok eski bir tariftir, lakin bir tarifin eskiliği onun yanlışlığını gerektirmez."[567]

O hâlde Nâzım Hikmet'e göre şiirde "prensipler" değil "ihtiyaçlar" vardır denebilir. Şiirin ihtiyaçlarını göz ardı ederek şiiri katı prensiplerin uygulama sahası olarak görmek onu araçsallaştırmak demek olacaktır. Oysa vezin ve kafiye üzerine yaplan tartışmalar şiir içindir. Aksini düşünmek şiiri teori için bir ispat sahası konumuna indirgeyecektir. Gelenek uzunca bir süre şiirin sınırlarını çizerek onun nasıl yazılması gerektiği hakkında gerek teorik gerek poetik metinlerle malumat vermiştir. Yenileşme devrinde geleneğin aksi istikametinde seyreden değişiminin aktörlerinin yeri geldiğinde

[567] Nazım Hikmet, **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, Adam Yayınları, 14. Baskı, İstanbul 2003, s. 57-58.

gelenek kadar dayatmacı olabildiğini gören Nâzım Hikmet, yenilikçilerin kendi kurallarını dayatmasını gelenekçilerin savunma reflekslerinden farklı görmeyerek her iki tarafı da sabit fikirlilikle suçlamaktadır:

"Kafiye ve vezin mutlak olarak kullanılmamalı diye bir kaide, her mutlak kaide, her mücerret iddia gibi insanı yobazlığa, softalığa götürür. Tıpkı bunun gibi, konuşma dilinin ahengini mutlak, mücerret bir esas olarak kabul etmek de bir yobazlıktır; kafiyeyi, vezni mutlak surette, mücerret bir görüşle inkâr ve umumiyetle konuşma dili ahengi diye bir şey kabul etmek ve bundan başka ahenk ihtimallerini red ve inkar, yenilik değil, kafiyeyi, vezni mutlak olarak kabul ve başka türlü ahengi kabul etmeyenlerinki gibi, bir geriliktir."[568]

Geleneğin tümden reddi klasik şiirin birikiminden mahrum olmak demek olacaktır ki bu da yeni şiir adına muhakkak bir kazanç değil kayıp demektir. Nâzım Hikmet, Memet Fuat'a yazdığı mektupta klasik şiirin kazanımlarının, zaman içinde test edilerek yararlılığı ispat edilmiş unsurlarının yeniden ele alınarak "genişletilmesi" ve "derinleştirilmesi" gerektiğini savunur. Böylece yeni şiir gelenek zincirinin bir halkası olarak devam edecektir. Nâzım Hikmet bu çabayı içeriğe uygun form bulmanın yöntemi olarak sunar. Ona göre sanat eseri, içerik ve formun uyumundan meydana gelmektedir:

"Mesela, mademki şiirden konuşuyoruz, bu alanda, beşerin şimdiye kadar elde ettiği bütün şekil kazançlarını, bunların yaşamak suretiyle gerçekliklerini, bunların, geniş manasıyla pratikte doğruluklarını ispat etmiş olanlarını topyekûn red ve inkâr değil, bu alanda gerçek kazançların temeline dayanarak bir adım daha ileri atmak, bu kazançları bu suretle genişletmek, derinleştirmek, zenginleştirmek, ve şiirin muhtevasına en uygun

[568] Nazım Hikmet, **age**, s. 52.

şekli, bu suretle bulabilmek. Muhtevaya en uygun şekil bulununca da birlik meydana gelir ve eser de sanat eseri olur."[569]

Form ve içerik uyumu Nâzım Hikmet'e göre şiirin yapısal unsurlarını tayin eden hususdur. Uyumun meydana getirdiği atmosfere göre bir şiir kafiyeye ihtiyaç duyabilir ya da kafiyesiz kendi ritmini tesis edebilir:

"Öyle muhtevalar vardır ki, onlarda kafiye istemez, konuşma dili -bazen şehirlinin, bazen köylünün, bazen münevverin, bazen işçinin, bazen külhanbeyinin, bazen ev kadınının vs. konuşma dili- ahengi ve imkanları yeter ve en uygun olanıdır. Lakin bazı muhtevalar vardır ki kafiye ister -kafiye de çeşit çeşit olabilir, kafiye imkânları da hudutsuzdur- ve bazı muhtevalar vardır ki konuşma dili yetmez, daha geniş, daha mücerret, belki bundan dolayı daha renksiz bir dil ister."[570]

Nâzım Hikmet şekil ve içerik birbirini belirler derken yukarıda kafiye özelinde verdiği örnekte muhtevanın form üzerindeki belirleyiciliğine vurgu yapmaktadır.

Vezin ve kafiye, Nâzım Hikmet'e göre ne zaruret olmalıdır ne tümden reddedilmelidir. Ancak kafiyenin zorunluluk olduğu dönemin şiirlerinde kafiye bıktırıcı bir etki uyandırabilmektedir. Nâzım Hikmet'ın eşi Vera Tulyokova'nın "Bahtiyar Ol Nâzım" adlı eserinden öğrendiğimize göre, Nâzım ile yine bir şair olan Kolya Glazkov arasında kafiye hakkında bir tartışma geçmiştir. Gece yarısına kadar süren tartışmada Glazkov şiirin kafiyeli yazılmasını gerektiğini savunurken kafiyeli şiirden bıkmış usanmış olan Nazım kafiyesiz şiiri savunmaktadır.[571] Kolya Glazkov tartışmanın ertesi günü Nâzım Hikmet'in kapısını çalarak "Kim ne derse desin, uyaksız şiir, saçsız kadına

[569] Nazım Hikmet, **age**, s. 52.
[570] Nazım Hikmet, **age**, s. 52-53.
[571] Vera Tulyakova Hikmet, **Bahtiyar Ol Nâzım**, çev. Hülya Arslan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 211.

benzer!" demesi üzerine Nazım'dan aldığı cevap "Peki sen her tarafı saçlarla kaplı kadının nasıl olacağını gözünün önüne getirebiliyor musun?!" olur.[572]

Buradan bir kez daha anlaşılıyor ki, Nâzım Hikmet, yukarıda üzerinde durduğumuz fikirleri de göz önünde bulundurulursa, aslında kafiyede itidalden yanadır. Ona göre, kafiyeli veya kafiyesiz şiir olabilir ancak kafiyenin tekrar aralığı kurallarla belirlenmiş ise şiirin kafiye aracılığıyla duyurduğu ahenk bıktırıcı olacaktır.

Sanılanın aksine modern şiir kafiyeyi tümden terk etmemiştir. Kafiye, mısra sonlarındaki çınlayışlarıyla modern şairlerin de sıkça başvurduğu ritim tekniklerinden biri olmuştur. Turgut Uyar "Ölü Yıkayıcılar" şiirinde, şairlerin kaçışının mümkün olmadığı "kafiye" ile hayata gelen kimsenin kaçamayacağı "ölüm" arasında:

> 1935'te
> Bir akşam. -bir Salı akşamı sanırım.-
> Ahah ben salakım biraz galiba
> Kafiyeye ve ölüme inanırım.[573]

dizeleri ile ilgi kurmuştur.

Bahsi geçen şiirin üçüncü bölümü "tükenmez kafiyenin kazandırdığı" başlığını taşır. Turgut Uyar bu bölümde "iyi şairler" ve "kafiye" arasında ilişki kurar:

> "Ölümden konuşulacaktı elbet, hem de durmadan
> Sonsuz kan bir kesikte pıhtılaşmadan
> İnsanın zamanı varsa çay içmeye ölüm,
> bir kafiyedir sonunda, yaşamaya.
> Ve ölüm yüceltirken kurumuş dengemizi
> Ahah inanır mısınız iyi şairler bilir kafiyeyi
> ve iyi zamparalar, parmakları yüzüklü.[574]

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde şiirin kafiyeye ihtiyacı olup olmadığı tartışıldığı sırada kafiye aslında çoktan serbestleşmiştir. Çünkü klasik nazım biçimlerinin ortadan kalkmasıyla birlikte yeni şair şiirde kafiyeyi kendi istediği şekilde ve sıklıkta kullanma

[572] Vera Tulyakova Hikmet, **age**, s. 212.
[573] Turgut Uyar, **Büyük Saat**, Yapı Kredi Yayınları, 18. Baskı, İstanbul 2014, s. 260.
[574] Turgut Uyar, **age**, s. 261.

özgürlüğüne kavuşmuştur. Örneğin, Turgut Uyar "Büyük Saat" şiirinde kafiyeyi klasik kullanım şeklinden farklı olarak kullandığını dolayısıyla kafiyeyi "bozduğunu" dile getirir:

> Tarihi bir hazin balkıma gibi
> Biliyorum kafiyeyi bozduğumu.
> Başka şeyleri de bozduğumu. Ve biliyorum ki
> hüzün varsa içinde, bozukluk bile hoşuna gider Naci'nin
> Biliyorum ki bozukluk bağışlanır, sevilir bile[575]

Şiirde formun içerikten "daha önemli"[576] olduğuna inanan Behçet Necatigil, şiirlerinde kafiyeyi ritim için zorunlu bir enstrüman olarak değil, şiirin eski bir ritim aracına duyduğu sevginin ifadesi olarak kullanır. Bu durumu *Divançe*'de yer alan "Kış Filesi" başlıklı şiirinde:

> Bu gemi ne postası - - güzel, güle güle!
> Bir adam kim tozlu sokaklara bakar - -
> Ben oldum olası uyakları severim
> Et, peynir ve portakal.[577]

dizeleriyle ifade etmektedir.

Vezin ve kafiyenin şiiri sınırladığı ancak şiirin bu sınırlılıktan meydana gelen gerilimin enerjisiyle var olabileceği fikrini taşıyan Hikmet Dizdaroğlu, "Yeni Şiirimizin Aksayan Tarafları" başlıklı yazısında ölçü ve uyak yokluğunda şiirin nesre dönüşebilme tehlikesi bulunduğunu belirtir.[578] Fakat ondan önce Dizdaroğlu, şiirin atmosferini asıl yaratan şeyin vezin ve kafiye olduğunu, okuyucuyu şiire vezin ve kafiyenin meydana getirdiği ahengin çektiğini şu cümlelerle dile getirmektedir:

"Yeni şiirimizde vezin de, kafiye de arka plâna atılmıştır. Oysa ki, bu iki unsurun şiirde oynadığı rol, asla inkâr edilemez. 'Vezin ve kafiyenin bir vasıta olarak ne harikalı bir kudret olduğunu anlamak için tasavvur melekemizin esasen zamana tâbi olduğunu ve

[575] Turgut Uyar, **age**, s. 292.
[576] Behçet Necatigil, **Düzyazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2006, s. 20.
[577] Behçet Necatigil, **Şiirler**, haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2017, s. 296.
[578] Hikmet Dizdaroğlu, "Yeni Şiirimizin Aksayan Tarafları", **Şadırvan**, 15 Temmuz 1949, S. 16, s. 12.

muntazam fasılalarla teakup eden vezin ve kafiyeleri bize içten duyurup takip ettirmek suretile onlara nasıl hususî bir kuvvet ve tesir kazandırdıklarını düşünmemiz kifayet eder. Bizi şiirin hikâyesine haberimiz olmadan sürükliyen, dikkatimizi bütün kuvvetile kendine çeken de evvelâ bu kuvvettir. Her türlü düşünce ve muhakemeden evvel bizi şiirin havasına sürükliyen, gözü bağlı bir temayülle gönlümüzü çeken de odur."[579]

Bu bağlamda Hikmet Dizdaroğlu, *Şadırvan*'da yayımlanan adı geçen yazısında vezin ve kafiyenin şiir için gerekli unsurlar olduğunu dile getirmenin yanında bu iki unsurun birbirinden ayrılamayacağı kanaatini de belirtmektedir. Ona göre, "büyük şairlerin" vezin ve kafiyeden birini tercih ederken diğerine kayıtsız kalmaları söz konusu değildir:

"Vezin ve kafiyenin şairi kayıt altına aldığı doğrudur. 'Fakat şairin nesirden ayrılışı bu iki zıt kuvvet altında duygulanarak konuşmasıdır.' Bu sebepledir ki, 'şairin yarı mesuliyeti söylediklerinde ise, yarısı da vezin ve kafiyesindedir ve hiçbir büyük şair bu mesuliyetlerden yalnız birini kabul ederek diğerinden istifade edemez.'"[580]

Dizdaroğlu, "Genç şairler, hürriyetlerini daraltan vezin ve kafiyeye karşı, şiddetli bir tepki göstermekte belki haklıdırlar; onlar, vezin ve kafiyesiz mısralarla hür ufuklara sefer etmenin zevkini belki her şeye tercih etmişlerdir."[581] sözleriyle şiiri ancak kendi belirlediği şartlar altında söyleme imkânı veren vezin ve kafiyeye karşı geliştirilen tepkide haklılık payı bulunabileceğini dile getirmektedir.

Vezin ve kafiyenin gerekliliğine inananlardan biri de Yusuf Ziya Ortaç'tır. *Akbaba*'da çıkan bir yazısında şiiri "ham madde" olarak ele alan Ortaç, ham maddeyi "yabancı unsurlardan" ayırıp yoğurduktan sonra sözü vezin ve kafiyeyle

[579] Hikmet Dizdaroğlu, **agm**, s. 12.
[580] Hikmet Dizdaroğlu, **agm**, s. 12.
[581] Hikmet Dizdaroğlu, **agm**, s. 12.

"kanatlandırmak" gerektiğini belirtir. Buradan anlaşılıyor ki, ölçü ve uyak onun için yalnızca bir şekil zarureti değil aynı zamanda şiirin ziynetidir:

"Şiir, tıpkı işlenmemiş elmas gibi, sanatkâr elinden geçmeden önce bir 'ham madde'dir. Onu, bir velî sabriyle artist mizacının potasında eritecek, hamuruna karışan yabancı unsurlarda temizliyecek, ve vezinle kafiyeyle kanatlandıracaksınız."[582]

Oysa kimilerine göre şiir varlığını onu meydana getiren yapı unsurlarının birleşimiyle değil, şairin söz söyleme biçimindeki ustalıkla ortaya koymalıdır. Özetle "sanat endişesi" denilen şey, güzeli aramak bulmak ve ortaya çıkarmaktır. Şiirin serbestleşmesinde iki ayrı kutbun uzlaşamadığı husus güzeli ortaya çıkarırken ürünün bileşenlerinin ne olması gerektiği meselesidir. Klasik görüş, ürünün niteliğini belirlerken şiirin temel unsurları kabul edilen ölçü ve uyağı arar. Bunları şiirde gördüğü takdirde ikinci aşama olan "güzellik" meselesi üzerinde durur. İlkine nazaran "yeni" sayılabilecek ikinci görüş ise, güzelin var olabilmesi için vezin ve kafiyeye ihtiyaç duyulmadığı, bunların yokluğunda ve bu yokluğa rağmen bir güzellik ortaya çıkarılabileceğidir. İkinci gruba dâhil edebileceğimiz Cahit Tanyol, 23 Haziran 1945 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan yazısında şiirde kafiyenin gerekliliği hakkında yapılan tartışmaların gereksiz olduğunu söylemektedir:

"Hemen söyliyeyim ki, 'şiir kafiyeli mi olmalıdır, kafiyesiz mi tarzında münakaşalar 'şiir aruzla mı yazılmalıdır, hece ile mi?' münakaşası kadar manasız ve lüzumsuzdur. Şiir şiir olduktan ve bir sanat eseri peşin hiç bir yargı (Hükm)ünün basıncında kalmıyarak yalnız sanat endişesile incelendikten sonra, kafiyenin ve bu alanda ortaya atılan iddiaların hiç bir değer taşımadığını yıllardan beri yapılan deneyler bize açıkça göstermektedir."[583]

[582] Y.Z.O., "Şiirde Ham Madde", **Akbaba**, 22 Haziran 1944, S. 16, s. 4.
[583] Cahid Tanyol, "Şiirde Vezin ve Kafiye", **Cumhuriyet**, 23 Haziran 1945, s. 2.

Cahit Tanyol'a göre, vezin ve kafiye lüzumsuz değildir ancak bunların şiirden atılması gerçek şiiri ortaya çıkarmak için faydalı bir teşebbüs olmuştur. Ona göre sözünü belli bir vezne göre ve kafiye ile söyleyen pek çok kimsenin şairlik iddiasıyla ortaya çıktığı bir edebî muhitte vezin ve kafiye kendini şair olarak sunan "yeteneksizler" için "paravan" görevi görmektedir. Kafiyeli sözün şiir yanılsaması yarattığı gerçeğinden yola çıkan Cahit Tanyol'a göre şiirde gerçekleştirilen vezin ve kafiye tasfiyesi şiirin gerçeği ile sahtesini ayırmak için bir fırsat yaratmıştır:

"Şiirde vezin ve kafiyeyi atmak lâzım mıydı? Bir bakıma lâzımdı; fakat bununla vezin ve kafiyenin lüzumsuzluğunu söylemek istemiyorum. Yalnız bu tepkinin bizi gerçek şiiri anlamağa götürmesi yönünden faydalı olduğunu anlatmak istiyorum. Zira bir sürü istidadsız ellerde vezin ve kafiye, şiirimizi dejenere etti ve klişe ve bayatlamış duygulara siper vazifesini gördü. Kafiyeye hücum, sanat alanında kalp akçe sürenleri meydana çıkardı."[584]

Cahit Tanyol'a göre, yeni şiirin vezinsiz ve kafiyesiz oluşunda belirleyici olan etkenlerden biri "içerik" olmuştur. Yani denilebilir ki, serbestleşme teşebbüsünün altında şiiirin yeni içeriğinin rolü büyüktür. Tanyol'a göre yeni şiir "hafif" ve "müstehzi" iken vezin ve kafiye bu içerik için fazla ciddi kalmaktadır. Şiiri ciddiyetinden arındırıp onu mizahla harmanlayan yeni şairler ele aldıkları konular ve onları işleyiş biçimiyle Tanyol tarafından "çocuklara" benzetilirken bu çocukça neşe ve tavrın "kitabî" olandan kaçınması oldukça doğaldır:

"Kafiye şiirin zarurî şartı değildir; fakat şiirin en kuvvetli unsurlarında biridir. Diğer taraftan vezinsiz, kafiyesiz şiir yazanlar, eski şiir şekillerine hücumu sadece yenilik olsun diye de yapmamışlardır. Hoş içlerinde bu cinsten kimseler de yok değil; fakat işin aslı aranırsa şiire getirdikleri yeni konular onları buna sürüklemiştir.

[584] Cahid Tanyol, **agm**, s. 2.

Bu gençlerin şiiri, bir nevi neş'e ve hafif bir çerez sevimliliği taşımaktadır. Evet güzel olmaktan ziyade sevimli.. Bu hafif ve biraz müstehzi şiire, vezin ve kafiye ağır ve kitabî gelmektedir. Onlar ise kitabdan ve tabiiliğe aykırı olan her şeyden kaçmaktadırlar. Bu yeni şiir, duyuşları tabiî halinde vermesi, kelimelerin ağırlığını yapmacıklığını duyurmaması bakımından düşünülecek olursa hiç de küçümsenemez. Onlar vezin ve kafiyeyi ele aldıkları primitif konular bakımından atmıya mecburdurlar. Bu zekâ ve akla değil içgüdülere dayanmaktadır. Israr ve dikkatten nefret eder. Bu bakımdan kafası jeometrik bir düzen içinde işleyen olgun adamdan ziyade çocuklara ve delilere daha yakındır."[585]

Vezinsiz ve kafiyesiz yeni şiir, bu iki zırhın arkasına saklanarak nazmı şiir kisvesine büründüren sahte şairleri gerçeğinden ayırt etme olanağı sunmuştur. Ayrıca, "Alelâde fikirler, hattâ en kötüleri bile vezin ve kafiye sayesinde bir hakikat gibi görün[mektedirler.]"[586] Fakat kafiyenin en nihayetinde şiirin aslî unsurlarından biri olduğunu dile getiren Cahit Tanyol, vezin ve kafiyeyi şiirden tümden kaldırıp atmanın mümkün olmadığını dile getirmektedir. Şiirin yeri geldiğinde vezin ve kafiye gibi araçlara ihtiyacı vardır. Cahit Tanyol'a göre, körü körüne vezin ve kafiye düşmanlığı yapmak şiire bir şey kazandırmaz. Öte yandan vezin ve kafiyenin kurallarını şaşmaz bir doğrulukla uygulama zorunluluğu da yoktur. Şair bunlar üzerinde tasarruf yetkisine sahiptir. Şair, vezni bozabilir, kafiyeyi istediği gibi kullanabilir ancak bunlar tümden reddedilmemelidir:

"Topal eşekle kervana karışan bu gibilere açık olarak hatırlatalım ki vezin ve kafiye bir şiir âletidir. Bir beste için keman ve piyano ne ise şiir için de kafiye odur. Çalınacak beste olmayınca bir eşya, bir tahta parçasıdır. Söyliyecek sözü olmıyanın elinde de vezin ve kafiye öyledir. Bir çok şairler keman çalmasını bilmediği halde,

[585] Cahid Tanyol, **agm**, s. 2.
[586] M. Şekib Tunc, "Şiirimizin Bugünkü Istırabı", **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1944, s. 2.

koltuğunda kemanla dolaşan adama benzerler. İşte kafiyesiz şiir söyliyen gençler bu gibilerin sahteliğini açığa vurmak için o âleti kırmakla iyi bir iş gördüler; lâkin bir çokları kerametin keman kırmakta olduğunu zannederek kemana düşman oldular. Bir şarkı zurna ile de, çocukların taze söğüd dalından yaptıkları düdük ile de çalınabilir. Şiir, basit çocuk hayretlerini ifadede kaldığı müddetçe söğüd düdüğü de güzel ve uygun bir âlettir. Fakat bir senfoni düdükle çalınamaz; nasıl senfoni için keman ve piyano gibi incelmiş sazlara ihtiyaç varsa insan ruhunu bir kasırga gibi saran hisleri ifade için de vezin ve kafiyeye lüzum vardır. Her san'atkâr bu âlet üzerinde değişiklikler yapabilir; lâkin onu atelyesinden fırlatıp atamaz. (...) İşin doğrusu her beste kendine uygun âletle çalındığı zaman mükemmeldir. (...) Diğer taraftan vezin ve kafiye aleyhinde bulunanlar onun şiir için lüzumsuz veya zararlı olduğunu, hiç bir güzel şiirde gösteremezler. Gösterirlerse suç vezin ve kafiyede değil, kendilerinde ve o parçanın şiir olmayışındadır."[587]

Cahit Tanyol, yukarıda adı geçen yazısından 9 yıl sonra yine *Cumhuriyet* gazetesinde şiirde vezin ve kafiyenin gerekliliğine vurgu yapan bir yazı yayımlar. *Cumhuriyet* gazetesinin 15 Eylül 1954 tarihli nüshasında yayınlanan "Yeni Türk Şi'rinin Çıkmazları" başlıklı yazıda Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiirine yönelik sert eleştiriler bulunur. Cahit Tanyol'a göre, Orhan Veli'nin yazdığı bu eser şiir değildir. Tanyol bu şiiri klasik şiire duyulan öfkeden kaynaklanan bir "reaksiyon" olarak görmektedir: "Bu mısralar, çıktığı zaman şiir olmadığı gibi, şimdi de şiir değildir. Şiir dilinde havayı değiştirmek başka, şiir söylemek başkadır. Bu, olsa olsa, eski şiirin yapmacık edasına karşı bir reaksiyonu, bir meydan okuyuşu ifade eder."[588] Cahti Tanyol, yeni şiirin temel niteliklerinden birinin "vezin ve kafiyeden nefret" olduğunu ifade ettikten sonra dokuz yıl önce kaleme aldığı yazısında başvurduğu analojiye tekrar döner. Şiiri bir "orkestrasyon", bir "senfoni" olarak gören Tanyol için "vezin ve kafiye"

[587] Cahid Tanyol, "Şiirde Vezin ve Kafiye", **Cumhuriyet**, 23 Haziran 1945, s. 2.
[588] Cahid Tanyol, "Yeni Türk Şi'rinin Çıkmazları", **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1954, s. 2.

orkestrada bulunan birer sazdır. Dolayısıyla bunlar iyi bir şair tarafından kullanıldığı takdirde şiire zenginlik katacaktır. Üstelik vezin ve kafiyenin tasfiye edildiği ilk dönemlerde bu girişim şiirin sahtesi ile gerçeğini ayırmak adına faydalı olmuşken artık serbest şiirin kendisi şiir ve şair enflasyonu yaratmaya sebep olmuştur. Bu bağlamda ilk etapta serbest şiirin, şiirde iyi ile kötüyü ayırt edici niteliğinin kendisi zaman içinde bir probleme hâline dönüşmüştür:

"Vezin ve kafiyeden nefret, yeni şiirin hususiyetlerinden biri gibi görünüyor. Halbuki, büyük şiir için onlar, bir orkestradaki saz zenginliğine tekabül eder. Elverir ki onları kullanan iyi bir söz virtüozu olsun. Dünkü şiir, bir takım beylik duyguları vezin ve kafiyeye dökmekle bir yığın sahte şair kalabalığının istilâsına uğramıştı. Bugünkü şiir de, yeni bir takım klişelerin tesiri altına girmiş bulunuyor. Bu şiirde, türkçeye hâkim olan taze ses, gözleri kamaştırdığı için sahte ile kalpı ayırmak daha güç oluyor. "[589]

Cahit Tanyol, vezinsiz ve kafiyesiz şiirin nitelik bakımından giderek gerileme gösterdiğini söyler. *Cumhuriyet* gazetesinin 6 Mayıs 1955 tarihli sayısında yayımlanan yazısında serbest şiirin meydana getirdiği şiir enflasyonundan şu satırlarla şikâyet etmektedir:

"Vezinli kafiyeli binlerce tekerleme ve klişeleşmiş hayaller Türk şi'rinde tekrarlanıp durdu. Vezinsiz ve kafiyesiz şiir cereyanı, bu klişelerden şiiri kurtardı ve kötü şairi, dayandığı en sağlam destekten mahrum etti. Şi'rin formunu altüst etmeden, bu reaksiyonu belirli bir hale getirmek güçtü. Ama bu sefer de, vezinli, kafiyeli kolay manzumenin yanıda, vezinsiz, kafiyesiz kolay bir şiir doğdu."[590]

Şiirde vezin ve kafiye bulunması bir zorunluluk değildir. Ancak Tanyol'a göre şiirin yalnızca vezinsiz ve kafiyesiz olması gerektiğini iddia etmek, şiiri vezin ve

[589] Cahid Tanyol, **agm**, s. 2.
[590] Cahid Tanyol, "Güzel Ama Kafiyeli", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1955, s. 2.

kafiyeden ayrı düşünemeyenlerde olduğu gibi bir taassup göstergesidir. Tanzimat'tan bu yana kafiye etrafında yürütülen tartışmalarda en sık kullanılan referanslardan biri klasik Yunan şiiri olmuştur. Şiirde serbestleşme taraftaları klasik Yunan şiirinin kafiyesiz oluşuna dikkat çekerek kafiyenin sonradan ortaya çıkmış bir icat olduğunu söylemişlerdir. Cahit Tanyol böyle bir referansın şiirin mutlak surette kafiyesiz olması gerektiği anlamına gelmediğini şu sözlerle izah etmektedir:

"Vezinsiz, kafiyesiz şiir olmaz mı, olur. Ama vezinli, kafiyeli olunca, şiir daha da güzel olur. Fakat vezin ve kafiyeyi şiirde bir kusur mertebesine çıkarmak, işte bu olmaz. Kafiyesiz şiir taraftarlarının çoğu, eski Yunan şi'rinde kafiyenin olmadığını ileri sürerler. Eski Yunan şi'rinde kafiye olmıyabilir. Bu, hiç bir zaman şiirde şiirde kafiyeyi lüzumsuz kılmaz."[591]

Adile Ayda, "Yeni Şiir Nedir?" başlıklı yazısında, bir yandan Garipçileri tasfiye ettiklerinden artakalan boşluğu nitelikli eselerle dolduramadıkları için suçlarken bir yandan hakiki şiirin vezin ve kafiyeye muhtaç olmadığını dile getirir. Gerçek şairler, şiirde ahengi sağlamak için veznin monoton ritmine ve kafiye tekrarlarına ihtiyaç duymamaktadır:

"Şiirde alelâdenin ve normalin üstünde veya dışında fantezist unsurlara arada bir müracaat etmekte mahzur olmadığını, bazan bir parça esrar ve müphemiyetten zarar gelmediğini ve şiirin müterennim olması için kafiyenin ve muttarid bir veznin mutlaka şart olmadığını öteden beri hakikî şairler bilmişlerdir.

Zira ezelî, edebî şiir her şeyden evvel ritme bağlanmış sarî bir veciddir!"[592]

Mustafa Şekip Tunç, 27 Şubat 1977 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Şiirimizin Bugünkü Istırabı" başlıklı yazısında okuyucuyu şiirin atmosferi içine çeken

[591] Cahid Tanyol, **agm**, s. 2.
[592] Adile Ayda, "Yeni Şiir Nedir?", **Cumhuriyet**, 27 Aralık 1946, s. 2.

şeyin vezin ve kafiye olduğunu söyler. Okuyucu dikkatini onlar sayesinde toplamakta, şiirin dünyası içine onlar sayesinde girmekte ve şiir esrarlı dünyasını bu iki kadim unsur aracılığıyla kurmaktadır:

"Vezin ve kafiyenin bir vasıta olarak ne harikalı bir kudreti olduğunu anlamak için tasavvur melekemizin esasen zamana tâbi olduğunu ve muntazam fasılalarla teakub eden vezin ve kafiyeleri bize içten durup takib ettirmek suretile onlara nasıl hususî bir kuvvet ve tesir kazandırdıklarını düşünmemiz kifayet eder. Bizi şiirin hikâyesine haberimiz olmadan sürükliyen, dikkatimizi bütün kuvvetile kendine çeken de evvelâ bu kuvvettir. Her türlü düşünce ve muhakemeden evvel bizi şiirin havasına sürükliyen, gözü bağlı bir temayülle gönlümüzü kendisine akıtan da odur. Her türlü akıl prensiplerinden müstakil olarak teshir edici bir kudret kazanması da her şeyden evvel bu kuvvet sayesindedir."[593]

Mustafa Şekib Tunç'un sözleri üzerinde durulması gereken iki nokta vardır. Bunlardan birincisi şiirin klasik biçimine alışmış okuyucuların "gözü bağlı bir temayül" ile şiirde vezin ve kafiyeyi aramasıdır. Garip ön sözü de dahil olmak üzere yeni şiirin savunusunun yapıldığı pek çok metinde kafiyenin ve ölçünün günün şiiri için artık "işlevsiz" olduğu yolunda değerlendirmeler yapılmıştır. Fonksiyonunu kaybeden bu unsurlar yeni şairler tarafından eski bir "alışkanlık" olarak kabul edilmektedirler. Mustafa Şekip, bir anlamda bu durumu istemeden de olsa doğrulamaktadır. Ayrıca ona göre, "Vezin ve kafiyenin bu harikulâde kudrete bir vasıta olması meziyeti yanında şairi bizimle konuşmasında tamamile serbest bırakmayarak zorlaması ve bir engel gibi karşısına dikilmesi gibi hoş olmıyan bir tarafı da yok değildir."[594] Bu anlamda yeni şair, eski şiirlerle kurduğu ilişkinin bir sonucu olan vezin ve kafiye beklentisine sahip okuyucuları bir kenara bırakarak hiçbir zorlayıcı unsura bağlı kalmaksızın şiir yazmayı tercih etmiştir denilebilir. Fakat ona göre, şiirin düzyazıdan ayrılması şairin özgürlüğünü

[593] M. Şekib Tunc, "Şiirimizin Bugünkü Istırabı", **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1944, s. 2.
[594] M. Şekib Tunc, **agm**, s. 2.

kısıtlayan vezin ve kafiye ile mümkündür. Mustafa Şekip Tunç, şiirin yarısını vezin ve kafiyenin diğer yarısını şairin söylemek istediklerinin meydana getirdiğini söyleyerek şiirin vezin ve kafiyenin kısıtlayıcılığı altında meydana gelen gerilimden doğduğunu belirtmektedir:

"Fakat şairin nâsirden ayrılışı böyle iki zıd kuvvet altında duygulanarak konuşmasıdır. (…) Bunun içindir ki şairin yarı mes'uliyeti söylediklerinde ise yarısı da vezin ve kafiyesindedir ve hiçbir büyük şair bu mes'uliyetlerden yalnız birini kabul ederek diğerinden istifade edemez."[595]

İstanbul Erkek Lisesi edebiyat öğretmeni İ. Hilmi Soykut, "yeni şiir" üzerine yazdığı bir inceleme kitabında kafiyeyi şiirin olmazsa olmazı kabul eder. Ona göre, modern şairler kafiyeyi kullanmayı "ihmal" ederek şiirin ritim enstrümanlarından birini "ihmal" etmektedirler. Dolayısıyla bu "ihmal" şiirsel nitelikte bir düşüşü beraberinde getirir. Soykut, bu sebeple kafiyeyi "ihmal" eden "modern şair"leri düşük nitelikli şairler olarak değerlendirmektedir:

"O halde **Yeni şair** veya **Modern şair**; kafiyeyi ihmal etmekle, şiirin müzikal unsurlarından birini inkâr veya reddediyor, demektir. Bu vaziyette; farkında olarak veya olmıyarak kendini şairlik safından -en az- bir basamak aşağıya indirmiş oluyor, diye düşünmek mübalâğalı olmaz sanırız."[596]

2.3.3. Vezin, Kafiye ve Kolaycılık

XIX. ve XX. yüzyılda kafiye klasik formundan uzaklaşarak şekil değiştirmeye başlamıştır. Sıkı bağlarından kurtulan kafiye daha sonra şiirden tamamen atılma teşebbüsüne uğramıştır. Yahya Kemal, 1949 yılında *Şadırvan*'da yayımlanan bir

[595] M. Şekib Tunc, **agm**, s. 2.
[596] İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 47

yazısında bu temayüle dikkat çeker. Ona göre, kafiye usulü her ne kadar değişse de kafiyeden tamamen kurtulmak mümkün değildir:

"Şiirlerinde kafiye olmayan milletleri bir tarafa bırakıyorum, çünkü onların kafiyeye bedel daha müşkül kayıtları vardı, bir hakikattir ki şiirleri kafiyeli olarak tecelli eden milletlerin çoğu, bu son terakki asırlarında kafiyelerini önce sadeleştirdiler, sonra az çok bozdular. Daha sonra atmağa kalkıştılar, fakat bir türlü başlarından atamadılar. Şair Ban Vil'in yerden göğe kadar hakkı varmış; o samimî kafiyeperdaz, şiire doğrudan doğruya 'kafiye sanatı' kendine de, şair diyecek yerde, 'kafiyeci' derdi. Bu şaire göre şiir denilen ağacın kökü kafiyedir."[597]

Yahya Kemal, aynı yazıda, kafiyeyi geçmiş devirlere ait iptidai bir unsur olarak görenlere şiirle kafiyenin ayrılmaz bir bütün olduğunu belirterek itiraz eder. Ona göre vezinsiz ve kafiyesiz şiir söylemek mümkün değildir. Şiiri "musikinin hemşiresi" olarak gören Yahya Kemal, musikinin "aletsiz" icra edilemeyeceği gibi şiirin de vezinsiz ve kafiyesiz söylenemeyeceğini belirtir:

"Kafiyeyi mağara ve kabîle hayatımızdan kalma bir nakise zannedenlere derim ki: İnsanların o hayattan yadigâr sakladıkları en iyi nakise kafiyedir. Şiirleri kafiyeli olarak tecelli etmiş olan milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. Şiire 'kafiye sanatı' ve kendine de 'kafiyeci' diyen şair Ban Vil kadar mübalâğa etmiyeceğim. Fakat şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca uzuvdur. İki kafiyeyi bir araya doğru dürüst getiremiyen bir insan hislerini teganni edemez. Fakat bu melekesi arttıkça teganni etmeğe muvaffak olur.

Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiye ile vücuda gelir. Şiir musikinin hemşiresidir, âletsiz teganni edilemez."[598]

[597] Yahya Kemal, "Dergâhtan Bu Yana Kafiye", **Şadırvan**, C. 1, S. 25, 16 Eylül 1949, s. 1.
[598] Yahya Kemal, "Dergâhtan Bu Yana Kafiye", **Şadırvan**, C. 1, S. 25, 16 Eylül 1949, s. 1.

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi Yahya Kemal tarafından kafiyesiz şiir teşebbüsü bir nevi kolaycılıkla suçlanmaktadır. Onun görüşüne göre kafiyeyi şiirden atmak isteyenler iki kafiyeyi bir araya doğru düzgün getiremeyenler, bu melekeden mahrum olanlardır. Ayrıca Yahya Kemal için şiir yalnızca manzumdur. Yahya Kemal "nesirle" şiir yazılamayacağını, şiirin şiir olabilmesi için vezni ve kafiyesi olması gerektiğini kesin bir dille ifade eder.[599]

Kafiyeyi şiirden atma fikrinin kafiyeyi hakkıyla kullanamayan şairler tarafından ortaya atıldığı düşüncesinde olanlardan biri de Orhan Seyfi Orhon'dur. Onun 1972 yılında yayımlanan "Kafiye Sanatı" başlıklı yazısında düşüncelerini ifade ederken kullandığı kelimeler akıllara Yahya Kemal'in "Dergâhtan Bu Yana Kafiye" başlıklı yazısını getirmektedir. Orhan Seyfi de Yahya Kemal gibi kafiyeyi "şiirin uzviyetine dâhil" onun ayrılmaz bir parçası olarak görmekte, mensur şiiri gerçek bir şiir olarak kabul etmemekte, kafiyeyi şiirden atanların aciz ve beceriksiz şairler olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca Orhan Seyfi, işlevsellik noktasında kafiyenin şiirde müziği duyurmak için kullanışlı bir alet olduğunu, bazen bir çift kafiyenin şairin dile getirmek istediklerini kolay yoldan etkili bir biçimde okuyucuya ulaştırdığını belirtmektedir:

"Hayır, kafiye şiirin uzviyetine dâhildir. Bir şiirin eksiksiz doğması için vezni de, kafiyesi de olması lâzımdır.

Şiir, vezni, şekli, kafiyesi olan bir söyleyiştir. Kafiyesiz şiir, *Servet-i Fünûn* devrinde moda olan *mensur şiir* gibi gerçek şiirle ilgili olmayan bir taklidden ibârettir.

Şiir, güzelliğinin, canlılığının, sıhhatinin, bir sanat eseri oluşunun büyük bir kısmını kafiyeye borçludur. Şâir, mısraının sonunda parmağını kafiye tuşuna basarak

[599] "Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiye ile vücuda gelir." (Yahya Kemal, **agm**, s. 1.)

içindeki mûsıkîyi duyurur. Bâzan bir çift kafiye ile bütün bir şiirde söylemek istediğini söyler."[600]

Şiirden kafiyeyi atmak isteyenler şairin kafiyeye artık ihtiyacı kalmadığını, ahengi duyurmanın kafiyeden başka yollarının da bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Orhan Seyfi gibi kafiye savunucuları, kafiyesiz şiir girişiminin sanatsal bir kaygıyla gerçekleştirilmediğini aksine bu tarz tasfiye hareketlerinin şiiri kafiye gibi zorluklardan arındırmak amacı güttüğünü ileri sürerler. "Şiirden kafiyeyi atmak hiç bir sanat endişesini bize anlatamaz. Yalnız bu işi yapmaktan âciz, beceriksiz bir şâiri anlatır, o kadar."[601]

Vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazan şairler karikatüristler tarafından da alay konusu edilmişlerdir. Turhan Selçuk'un 31 Mayıs 1945 tarihinde *Akbaba*'da yayımlanan bir karikatüründe iki kişi arasında geçen konuşma vezinsiz, kafiyesiz ve kaidesiz yeni şiirin cahil kimseler tarafından şiir diye ortaya sürüldüğü kanaatini göstermektedir:

"-Bizim oğlan yeni şairlerden oldu…

-Vah vah…Okuyup yazmağa hevesi yok demek!"[602]

Mehmet Çınarlı, 1951 yılında *Hisar*'da yayımlanan "Yeni Şiir" başlıklı bir yazı kaleme alır. Çınarlı, yazısında şiirden vezni ve kafiyeyi atan Garipçileri şiiri "ucuzlatmakla" suçlarken bu türden şiirlerin kendine çokça taraftar bulmasını kafiyesiz ve vezinsiz şiir yazmanın kolaylığı ile açıklamaktadır:

"Vezin ve kafiyeden başka 'şi'ir' kelimesinin en geniş şekilde ifade ettiği mânayı, akla getirdiği bütün vasıfları toptan inkâr eden, fakat, yine de kendisinin bir şi'ir cereyanı -hem de ileri ve mütekâmil bir şi'ir cereyanı- olduğunu iddia etmekten geri durmayan bu

[600] Orhan Seyfi Orhon, "Kafiye Sanatı", **Kubbealtı Akademi Mecmûası**, Y. 1, S. 3, 1 Temmuz 1972, s. 53.
[601] Orhan Seyfi Orhon, **agm**, s. 56.
[602] Said Coşar, "Karikatüristlerin 'Garip' Tepkisi", **Turkish Studies**, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1559.

hareketin, kısa zamanda bir çok taraftar bulmasının sebebini şâirliği bu kadar ucuzlatmış, kolaylaştırmış olmasında aramalıyız."[603]

Çınarlı, *Hisar*'da yayımlanan bir başka yazısında yeni şiir cereyanının yeteneksiz şairlere büyük kolaylık sağladığını, Turhan Dökmeci gibi kimselerin bu akımın rüzgârına kapılarak esasen şiir olmayan şeyleri şiir diye piyasaya sürdüklerini belirtir.[604]

Ratip Tahir Burak'ın, 1944 yılında *Akbaba'da* yayımlanan aşağıdaki karikatüründen anlaşılacağı gibi, Garip sonrası Türk şiirinde vezin ve kafiye gözden düşmüştür. Vezni ve kafiyesi olmayan yeni şiirlerin, kulağı eski şiirin ahenk unsurlarına alışmış olan kimselerde oluşturduğu rahatsızlık dönemin karikatürlerine de yansımıştır:



Ratip Tahir Burak, *Akbaba*, 23 Mart 1944[605]

Garipçilerin ve sonrasında onlara öykünerek serbest şiir yazanların en sık karşılaştıkları eleştirilerden biri beceriksizliktir.[606] Vezinsiz ve kafiyesiz şiir gelenek taraftarlarınca çoğu zaman bir becereksizlik numunesi olarak gösterilmiştir. Bu tarz eser verenler vezinli ve kafiyeli şiir "yazamamakla" itham edilmişlerdir. Şevki Çankaya, 1945

[603] Mehmet Çınarlı, "Yeni Şiir", **Hisar**, C. 1, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951, s. 12.
[604] Mehmet Çınarlı, "Kimlere Kaldı", **Hisar**, S. 12, Nisan 1951, s. 16.
[605] Said Coşar, "Karikatüristlerin 'Garip' Tepkisi", **Turkish Studies**, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1555.
[606] Serbest şiirin, şiir alanında tartışmasız baskın eğilim olarak karşımıza çıktığı 1990'lı yıllarda dahi benzer eleştirilerle karşılaşırız. Örneğin, 1997 yılında Ahmet Çelen imzalı bir yazıda serbest vezinle şiir yazan çoğu kimsenin "vezinli ve kafiyeli" şiir yazmayı "beceremediği" belirtilmektedir. Çelen'e göre, şiir alanını baskın formu olan serbest şiirin asıl kıymeti ölçülü "yazan bazı genç şâirlerin sanki yeni bir buluş yapmış gibi" görülmelerini sağlamasıdır. (Bkz. Ahmet Çelen, "Serbest Şiirin Vezinli-Kâfiyeli Şiire Faydası", **Kırağı**, 16 Ocak 1997 – 28 Şubat 1997, S. 24, s. 6.)

yılında, *Akbaba*'da yayımlanan karikatüründe "yeni şair"e benzer bir ithamda bulunur. Bu karikatürde kürsüde dinleyenlere hitap eden bir şair görülmektedir. Yeni şair, "Ben aruz bilmem, ben hece bilmem, ben kafiye bilmem ben imlâ bilmem…" derken ön sırada oturan ve gülümsediği görülen bir dinleyici "Amma kıymetli genç ha, ne kadar çok şey bilmiyor!" demektedir.[607]

Akbaba'da yayımlanan bir başka karikatür yeni şairin beceriksizliğin yanı sıra köksüzlükle suçlandığını göstermesi bakımından önemlidir. 1941 yılında yayımlanan Orhan Ural imzalı karikatürde eski şair, karşısında oturan "bob-stil" gence "Eskileri beğenmiyorsun ama, Fuzuli'yi, Baki'yi tanıyor musun bakalım?" diye sormaktadır. "Bob-stil" genç "Monşer, ben 1920 tevellüdlüyüm, nasıl tanırım, belki bizim büyük birader tanımıştır." cevabını verir.[608]

Vezin ve kafiyenin şiir için aslî unsurlar olduğunu iddia edenler dahi yeri geldiğinde bu unsurların şairi zor durumda bıraktığını itiraf etmektediler. *Akbaba*'da yayımlanan "Yeni Şiir ve Yeni Şair!" başlığını taşıyan yazısında "Ne gariptir ki, vezni ve kafiyeyi ruh serbestliğine bir Çin seddi sayanlara, nesrin sınırsız hürriyetini kabul ettiremiyorsunuz!"[609] diyen Yusuf Ziya Ortaç'a göre şiirde yapısal unsurları reddederek sınırsız özgürlük talep edenler "şiir"e değil "düzyazı"ya yönelmelidirler. Yusuf Ziya Ortaç, aynı yazının devamında veznin sınırlayıcılığının yeri geldiğinde şairin uykularını kaçıracak kadar büyük sorunlara yol açtığını, ölçülü şiirin şairi istediğini söylemekten "vezin ve kafiye" aracılığıyla men ettiğini "Veznin ve kafiyenin kale duvarına alnını çarpan yeni şaire elbet hak veririm: Hiç bir can acısı, veznin kalıbına girmeyen tek kelime

[607] Şevki Çankaya, **Akbaba**, 17 Mayıs 1945'dan alıntılayan Said Coşar, "Karikatüristlerin 'Garip' Tepkisi", **Turkish Studies**, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1556.
[608] Said Coşar, **agm**, s. 1554.
[609] Yusuf Ziya Ortaç, "Yeni Şiir ve Yeni Şair!", **Akbaba**, 9 Mart 1944, S. 1, s. 6.

kadar insan dimağındaki uyku merkezlerini, bütün bir gece felce uğratamaz."[610] sözleriyle itiraf etmektedir.

Yusuf Ziya Ortaç, ayrıca kafiyesiz şiir yazmayı kafiyenin şiir söylemede meydana getirdiği zorluklardan bir kaçış olarak değerlendirmektedir. Doğal olarak kafiye dayattığı kurallarla söylenmek istenen sözü sınırlamakta, kendine göre biçimlendirmektedir. Buna karşılık "yeni şairler" kimi zaman kafiyeyi toptan reddettikleri gibi kimi zaman "yarım kafiye" kullanarak sözü istedikleri şekilde söyleyebilme kapasitelerini artırmaktadırlar. Bu bağlamda Yusuf Ziya Ortaç, yeni şairlerin kafiyeye karşı olan kayıtsızlıklarına tepki göstermektedir. Bu yüzden Ortaç, Henri de Régnier'den bir alıntı yaparak, kafiyenin şiir için bir zenginlik olduğunu vurgular:

"Yeni şair, mısralarının sonuna yarım kafiyeyi iliştirirken, duygu, düşünce ve diyiş hudutlarını biraz daha genişletebildiğini sanıyor. Hayır... Biz Henri de Régnier ile beraber 'Kafiye, üzerinde hayalin perende attığı bir trapezdir.' diyeceğiz."[611]

Adile Ayda, 27 Aralık 1946 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan yazısında, Garipçilerin yıktıkları şeylerin yerine inşa ettikleri yeni şiirin bir çocuk elinden çıkabilecek niteliksiz şeyler olduğunu dile getirir. Orhan Veli'nin "Ne Kadar Güzel" başlıklı şiirini köşesine taşıyan Ayda, henüz 3 yaşındaki kızının bu şiire benzer şeyler söyleyebildiğinden bahisle onun da şair olup olmadığını sorarken Garip şiirini alaya almaktadır:

"Bu tahrib kahramanlarının yıktıkları şeylerin yerine diktikleri yeni âbideler nelerdir? Aşağı yukarı şuna benzer şeyler:

Ne kadar güzel
Çayın rengi ne kadar güzel
Sabah sabah,
Açık havada!

[610] Yusuf Ziya Ortaç, **agm**, s. 6.
[611] Y.Z.O, "Sanat Zordur", **Akbaba**, 20 Temmuz 1944, S. 20, s. 6.

Hava ne kadar güzel
Oğlan çocuk ne kadar güzel!
Çay ne kadar güzel!
(Orhan Veli, 'Garib')

Bu satırları buraya geçirirken bana bir fikir geldi. Acaba üç yaşındaki kızım da şair mi? Çünkü buna benzer şeyleri pek güzel sıralıyor."[612]

Türk şiirinin Cumhuriyet sonrası yenileşme kuşağının kafiye hakkında sıkça dile getirdiği şey, kafiyenin "hünerbazlar" elinde bir formül gibi kullanılarak kısa yoldan şiir yazmak için kullanışlı bir araç mesabesine düşürülmesi olmuştur. Oysa geleneğin getirdiği bir kazanç olarak bakıldığında kafiye elbette ki bahsettiğimiz kullanışlı araçtan çok daha fazlasıdır. Melih Cevdet Anday, bir röportajında bu duruma dikkat çeker. Anday, "Kafiyeye iltifat etmeyişinin" arkasındaki temel nedeni benzer seslerin yarattığı yüzeysel ritimden faydalanarak şiir yazdığını ileri süren kimselerin sayısındaki artışla açıklamaktadır:

"Kafiye tarih boyunca şiir sanatının en denenmiş, en sağlam dayanaklarından biri… Bir sanatın, geçmişindeki kazançları koruması iyiliğindendir. Ancak gitgide, kafiye bazı hünercilerin eline geçmiştir. Kafiyeyi bir araç gibi değil de bir amaç gibi ele almışlar. Son heceleri uygun seste iki sözcüğü mısra sonralarında alt alta getirdiniz mi şiir yazmış oluyordunuz. Bundan tiksinti geliyor insana. Sesleri benzer kelimelerin suçu yok; suç, kullananda."[613]

Yenileşme taraftarları kafiyeyi şiirde kolaycılık olarak görürken bir diğer grup kafiyesiz şiiri kolaycılık olarak değerlendirmektedir. Örneğin, çok sayıda manzum hikâyesi ve şiiri olan ve bunları kolaylıkla yazdığını söyleyen B. Necdet Rüştü vezinsiz ve kafiyesiz şiiri kolaylık olarak görenler arasındadır. *Akşam* gazetesine verdiği bir röportajdan öğrendiğimize göre B. Necdet Rüştü'nün "sanat yapmak" gibi bir gayesi yoktur, şiirlerini yalnız para kazanmak için yazmaktadır. Yazdığı mısra başına telif alan

[612] Adile Ayda, "Yeni Şiir Nedir?", **Cumhuriyet**, 27 Aralık 1946, s. 2.
[613] Mustafa Baydar, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 49-50.

şairin yazdığı dize sayısı "iki buçuk milyonu" bulmaktadır.[614] Söyleşide kendisine Nâzım Hikmet'i nasıl bulduğu ve onun gibi şiir yazıp yazamayacağı sorulduğunda B. Necdet Rüştü, bu tarz şiirleri vezinsiz ve kafiyesiz oldukları için kolaylıkla yazabileceğini üstelik bunlar için telif bile istemediğini şaka yollu şöyle söylemektedir:

"-Ya Nâzım Hikmeti nasıl bulursun?

-Eski Nâzım Hikmetten anlarım. Yenisini tanımıyorum.

-Onun gibi de yazabilir misin?

-Ne demek yahu. Yazarım da para bile almam.

-Parayı neden almıyorsun.

-Bu kadar kolay işe de para alacak değiliz ya... Vezin yok, kafiye yok. Ayıp denen bir şey vardır nihayet."[615]

Memet Fuat ise vezin ve kafiye gibi biçim ögelerinin şiiri kolaylaştırdığı görüşünü öne sürmektedir. "Şiirin Kolaylaşması" başlıklı yazısında Memet Fuat, ölçüyü ve uyağı "kolaylık araçları" olarak değerlendirir. Ona göre, henüz olgunluğuna erişmemiş şiirsel içerikler ölçü ve uyak aracılığıyla "şiirmiş gibi" sunulabilmektedir. Eskiden vezin ve kafiye gibi araçlar sayesinde bu gibi uygulamalara rastlanabildiğini belirten Memet Fuat, artık bu tarz bir kolaycılığın "şairlik" değil "manzumecilik" olarak değerlendirildiğinin altını çizer:

"Şiirde ilk akla gelen kolaylık araçları ölçü ile uyak. Bu ikisi, geniş anlamıyla konuşursak 'biçim' olarak, dar anlamıyla konuşursak 'kalıp' olarak şiire büyük kolaylıklar sağlayan şeyler. Öyle ki, şiirleşmemiş içerikleri ölçü ile uyağı kullanarak şiirmiş gibi gösterebilir bir şair. Bugün bu pek olmuyor. Öylelerine şair değil de,

[614] "İki Buçuk Milyon Mısra Yazan Şair Diyor Ki..", Konuşan: Ş. H. R., **Akşam**, 20 Nisan 1936, s. 7.
[615] **Agm**, s. 7.

‘manzumeci’ diyorlar. Ama eskileri düşünün. Ölçü ve uyak ustalığı ile şair geçinmiş kimsler yok mu?”[616]

2.3.4. Serbest Şiir ve Şekil Sorunu

Necip Fazıl Kısakürek, Poetika’sının “Şiirde Şekil ve Kalıp” başlıklı yedinci bölümünde şiirde “şekil” gerekliliğini iskelet benzetmesi üzerinden ele alarak açıklar. Necip Fazıl, şiirde formu, anlamı ayakta turarak okuyucuya aktaran bir “iskelet”e benzetmektedir. Ona göre şiirde her şey şekil iskeleti üzerine bina edilir. Ancak iskelet gözle görülmeyen “saklı” bir unsurdur.[617] Necip Fazıl, bu bağlamda insanlara bakınca iskeletlerinin görülmediği gibi şiirde de şiirin iskeletinin görülmemesi gerektiğini belirtmektedir:

“Öyleyse bir şiire baktığımız zaman da onun iskeletini görmemeliyiz. Görmemeliyiz ki, gözlerine, dudaklarına, belinin inceliğine ve bacaklarına ve bütün bunların bir arada düğüm halindeki toplu endamına hayran olabilelim.” [618]

Poetikada dile getirdiği gibi Necip Fazıl için şair, şekle rağmen şiirde kendi yolunu çizebilmeli, şeklin tahakkümü altına girmemelidir. Formun “halı gibi” ayaklar altına alınması gerektiğini düşünen Necip Fazıl, “şekilsiz” şiiri şeklin esareti altına girerek kimliğini kaybetmiş şiirden daha aşağı bir seviyede konumlandırır:

“Gerçekten şekil ve kalıbı halı gibi ayağının altına alıp çiğneyemeden şâir olabilmenin imkânı düşünülemez. Fakat bu, şekil ve kalıbı kaldırıp atmak, onu yok etmek değildir. Böyle bi hareketin yeri, çürük iskelet dişleri sırıtan bir şekil ve kalıp esaretinden daha aşağıdır.”[619]

---

[616] Memet Fuat, **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 48.
[617] Necip Fazıl Kısakürek, **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, 83. Baskı, İstanbul 2016, s. 481.
[618] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 481-482.
[619] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 482.

Poetikasının "Şiirde İç Şekil" başlığı altında meseleye tekrar temas eden Necip Fazıl, şekli yıkmak isteyen serbest şiir savunucularını piramitlere "taş taşıyan esirlere" benzetir. Ona göre bu işçilerle sultan arasındaki fark ve uzaklık gerçek şairle formuz şiir taraftarları arasındaki fark ve uzaklık kadardır. Şair için gerçek özgürlüğü "şekli aşmakta" gören Necip Fazıl, "şekli yıkmak" taraftarı olanları onu aşmaktan aciz ve yeteneksiz şairler olarak değerlendirir:

"Son yılların sadece maddesiyle taklit malı şekil ve kalıp düşmanlığını, bir zamanlar Mısır'daki ehramlara taş taşıyan esirlerin ihtilali diye kabul ediniz! Bu (anti-tez) köleleri sultana ne kadar yakınsa, onlar da şaire o kadar. Bunlar, cüce şairlerin şekil ve esareti altında ezilmiş, bedbaht encamlarına bakıp, hürriyeti, şekli aşmak yerine şekli atmakta bulan idraksiz paryalar…"[620]

Şiirdeki şekli "iç" ve "dış" olmak üzere ikiye ayıran Necip Fazıl, serbest şiirin amacının "dış şekli yıkıp iç şekli billûlaştırmak"[621] olduğunu söyler. Şiirin alışılageldik yapısal zorunluklarının gerekliliğine inanmayan serbest şiir taraftarlarının kurmak istedikleri şiiri tamamen şekilden azade olarak gören Necip Fazıl, şiiri çerçevelendirmeden içini doldurmanın mümkün olmadığını "mekânsız zaman gibi dış perde gergefini kurmadan iç mânâyı nakışlandırmak muhal.."[622] sözleriyle ifade eder.

Nurullah Ataç'a göre de yeni şiiri eski şiirden ayıran şey formdur. 4 Haziran 1945 tarihinde *Ulus*'ta yayımlanan yazısında "yeni şiir"in eski şiirden dış yapı bakımından ayrıldığını ifade eden Ataç, "yeni şair"in şiire "yeni bir öz" getiren kimse olduğunu şu cümlelerle ifade etmektedir:

"Yeni şiir başka, yeni şair başka… Yeni şiir dıştadır yani bugün yeni şiir denilen şey dış bakımından eski şiire benzemiyen şeydir: değişiklik kalıpta; ama öz değişmemiş

[620] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 485.
[621] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 484.
[622] Necip Fazıl Kısakürek, **age**, s. 484.

olabilir. Yeni şair ise şiire, kendisinden önce gelenlerin eserlerinde bulunmıyan bir öz getirmiş olan adamdır."[623]

Yeni şiirin şekli zaman zaman düzyazıya yaklaşır. Şiiri vezin ve kafiye ile birlikte tarif eden klasik gelenek karşısında serbest şiir, kendi kurallarını kendisi belirlemektedir. Ölçüsü ve kafiyesi olmayan, dizelerin istifinde herhangi bir kural gözetilmeyen serbest şiirin düzyazıdan ayrılması ritim ve öz aracılığıyla olmuştur. Bu bağlamda, Cahit Tanyol, "Güzel Ama Kafiyeli" başlıklı yazısında biçimin katı kurallardan arındığı ve şiirin klasik unsurlarının artık kullanılmadığı modern zamanlarda şiiri nesirden ayırmada eski ölçütlerin işe yaramayacağını şu cümlelerle ifade etmektedir:

"Eskiler, şiirde ahengi meydana getiren unsurun vezin ve kafiye olduğunu sanırlardı. Bu bakımdan, onlardan mahrum bir şiir tasavvur olunamıyacağı kanaati zihinlerde yerleşmişti. Diğer taraftan, şiirle nesri ayırmak için, vezin ve kafiye kolayca farkedilir formel bir ölçü vazifesini görüyordu. Kafiyesiz şiirin meydana çıkması, nesir hakkındaki görüşü de değiştirdi: ve şiirle nesir arasında formel değil, muhteva bakımından bir fark olduğu hakikati meydana çıktı."[624]

Şiiri şekil unsurlarıyla değil içerik bakımından yani özü dikkate alarak tanımlamak gerektiği görüşünde olanlardan biri Peyami Safa'dır. Ona göre, şiiri esas var eden şey vezin, kafiye ve bunların bileşiminden meydana gelen "dış şekil" değildir. Şiir sahip olduğu şekille değil, kelimelerin kullanım değerleri ile nesirden ayrılmaktadır. Nesir, kelimeleri esas anlamlarında kullanarak düşünceyi okuyucuya çoğu zaman dolaysız olarak aktarmanın peşindedir. Ancak Safa'ya göre şiir, düzyazının aksine kelimeleri kendi anlamları dışında ve kimi zaman onlara yeni anlamlar katarak

[623] Nurullah Ataç, "Karalama Defterinden", **Ulus**, 4 Haziran 1945, s. 2.
[624] Cahid Tanyol, "Güzel Ama Kafiyeli", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1955, s. 2.

kullanmaktadır. Peyami Safa, şiirin ayırıcı vasfının "şekil" değil "öz" olduğunu şöyle dile getirir:

"Gerçi şiir dilini nesirden ayıran şey, ilk önce, ne vezin ve kafiye gibi şekil disiplininde, ne de manzumenin bütünü ile mısra'ın istiklâli arasındaki mâna münasebetinde aranmalıdır.

Şiir dili her şeyden evvel, kelimeyi içinde mahpus olduğu dar lügat mânasından kurtararak onu başka mânalarla içiçe geçirme imkânları içinde teşekkül eder."[625]

Şiirde "şekil" ile neyin ifade edilmek istenildiği çoğu zaman açık ve net olarak ifade edilmemiştir. Bu bağlamda "şiirde şekil" oldukça muğlak bir ifadedir. Kimileri şekil demekle şiirin vezin ve kafiye gibi dış unsurlarının meydana getirdiği haricî yapıyı ifade ederken kimilerine göre ise şekil içerikten bağımsız bir şey değildir. Şiirin değişim geçirdiği dönemlerde en çok tartışılan konulardan biri şiirde şekil ve onun nitelikleri olmuştur. Örneğin, *Varlık* mecmuasının 1-15 Mart 1945 tarihli sayısında çıkan "Şiir Üzerine" başlığını taşıyan mektup tarzında yazılmış bir yazıda şiirde şeklin "musikiyi hendeseleştiren bir çerçeve" olduğu ifade edilmiştir.[626] Aynı zamanda bu yazıda çerçevenin değişmez kalıplarla sabit olmadığının dile getirilişi şairin katı şekilcilikle sınırlandırılmasının önüne geçilmek istendiğini göstermektedir:

"(…) şiir deyince plâstik bir şey, bir 'şeklü şemail' âbidesi düşünenler var. Oysa ki şiirde şeklin bana düşündürdüğü şey, şiirin yaradılış ve duyuruluş ahengiyle uygulu bir hale getirilmiş, bir bakıma o musikiyi hendeseleştiren bir çerçevedir. Göz kadar, belki

[625] Peyami Safa, **Sanat Edebiyat Tenkit**, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul 1990, s. 301. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu durumu "her şâir kullanacağı kelimeleri evvelâ lugata bâkir olarak iade eder." sözleriyle dile getirmiştir. (Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1977, s. 25.)

[626] Aziz Behiç Serengil (Çağlar Aziz), "Şiir Üzerine", **Varlık**, 1-15 Mart 1945, S. 280-281, s. 621.

daha çok kulağı da ilgilendiren bu noktada ayak diremek değişmez kalıplara şuursuz bağlanmalarıdır. Bunlar şairi sınırlamaktan gayri bir işe yaramazlar."[627]

Şiirin şeklini meydana getiren şeyin onun yaratılış atmosferi ve ahengi olduğunun ileri sürülmesi aynı zamanda her şiirin kendi ahengine ve yaratılış ortamına göre kendi şeklini beraberinde getirdiği anlamına gelmektedir. Aziz Behiç Serengil imzasıyla[628] yazan Çağlar Aziz'e göre, şair belirli ve hazır kalıplarla şiir yazmak yerine söylemek istediği şey ve hissettirmek istediği ahenge göre kendi kalıbını kendisi ortaya koyabilmelidir:

"Şekil meselesinde bütün iş şekil ile âhengin birbirini güzelleştiren bir hale ermiş olmalarıdır demek istiyorum. Yani bir kalıp halinde önceden var olan, beğenilmiş ve bunlardan birinin seçilip alınması mümkünlü bir şey olmasın da bu şekil denen şey, şairin vereceği şiir musikisinin çerçevesi halinde her eserde yeni bir şey olarak o güzel mısralarla beraber doğuversin."[629]

Asaf Hâlet Çelebi, *Yeni Adam*'ın 6 Şubat 1941 tarihli sayısında yayımlanan "Şiir Hakkında Düşünceler" başlıklı yazısında şiirde "şekil diye bir şey" tanımadığını açıkça söylemektedir. Bu ifade şairin özgürlük arzusunun dile getirilişi olmasının yanı sıra şiirin şekilsiz de var olabileceğinin beyanı niteliğindedir. Burada bahsedilen "şekilsizlik" vezin ve kafiye gibi yapı unsurlarıyla önceden belirlenmiş kalıpların dışına çıkan yeni şiiri nitelemektedir. Yoksa bütün kuralların yok sayıldığı takdirde bile ortaya konulan ürünün bir şekle sahip olacağı açıktır. Asaf Hâlet Çelebi, adı geçen yazısında şiiri olabildiğine özgür, bağlayıcı hiçbir yapısal zorunluluğun boyunduruğu altında olmayan bir tür olarak kabul ettiğini söylerken yeni şiirin alışıldık şekil ve kalıplar dışında yepyeni bir yapıyla var olduğunu dile getirmektedir:

---

[627] Aziz Behiç Serengil (Çağlar Aziz), **agm**, s. 621.
[628] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 124.
[629] Aziz Behiç Serengil (Çağlar Aziz), "Şiir Üzerine", **Varlık**, 1-15 Mart 1945, S. 280-281, s. 621.

"Kendi şiirimin konstrüksiyonuna gelince, ben, evvelâ 'şekil' diye bir şey tanımıyorum. Bu 'şekil'i yalnız haricî şekil addetmemeli. Şiiri mümkün olduğu kadar bağlardan ayrılmış olan ve *mücerret*'e yaklaşan bir şey telâkki ediyorum."[630]

Asaf Hâlet Çelebi, kuralları kesin ve sınırları önceden belirlenmiş şekillerin şiir için uygun olmadığı görüşündedir. Çünkü kalıplaşmış şekiller, şairi belli sınırlar içinde kalmaya zorlarken kimi zaman şairi söylemek istediklerinden feragat etmeye mecbur eder. Oysa Asaf Hâlet Çelebi, şaire sınırlı bir özgürlük tanıyan şekillerle şiir yazmak yerine şiire uygun bir şekil "icat" etmenin daha iyi olacağını düşünmektedir: "Şekiller bizi içlerine alıp dar mahbeslerine sokacaklarına bizim bu şekilleri istediğimiz gibi yuğurmamız ve şiirin muhitine uygun bir halde icad etmemiz elbette daha muvafık hareket olur."[631]

Klasik şiirde gazel, kaside gibi nazım biçimleri ile yazılan şiirlerde ele alınan konular ana hatları ile belirli ve sınırlıdır. Yeni şiirde ise şekillerin içerik üzerinde konu bakımından belirleyiciliği söz konusu değildir. Yeni şairler için şiirin biçimi üzerinde belirleyici olan şey şeklin içerik ile uyumu, biçimin etki gücü ve kimi zaman şairin yenilik arayışları olmuştur. Ziya Osman Saba, 1941 yılında verdiği bir röportajda Cahit Sıtkı Tarancı ile arasında geçen bir konuşmada onun şiirde şekli kişinin eve dönerken kullandığı ulaşım aracına benzettiğinden bahseder. Ona göre insanların her gün eve otobüsle dönmek yerine arada değişiklik yaparak vapura binmeleri gibi şairler sürekli aynı şekilleri kullanmak yerine farklı şekilleri deneyebilmektedirler.[632] Cahit Sıtkı'ya göre "şiirin forme'i aruz veya serbest vezinle yazılmasında değil, bir dilin imkânları nisbetinde en güzel surette ifade edilmesindedir."[633] Yeni şiirde önemli olan şeklin

[630] Asaf Hâlet Çelebi, "Şiir Hakkında Düşünceler", **Yeni Adam**, 6 Şubat 1941, S. 319, s. 6.
[631] Asaf Hâlet Çelebi, **Bütün Yazıları**, haz. Hakan Sazyek, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 255.
[632] "Şekil hakkında kendisiyle yaptığım konuşmalarda, bana, 'Niçin her akşam evime mutlaka tramvay ile döneyim, canım bazı yaya yürümek ister, yürürü, bazı otomobille gitmek icabeder otomobile binerim. Şiirde ihtiyar edeceğimiz şekil de bunun gibidir.' derdi." (Bkz. Ziya Osman Saba, **Konuşanlar Bir Hüzünle Sesinde**, haz. Tahsin Yıldırım, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, s. 233.)
[633] "Cahit Sıtkı'nın Fikirleri", **Kurun**, 4 Nisan 1936, s. 14.

kendisi değil biçim ve içerik uyumudur. Ziya Osman Saba'nın "Şuna işaret edeyim ki, her şiir, daha yazılmadan önce şekille beraber tasavvur olunur ve şair, en muvafık şekli bulduğunu sandıktan sonra o şiir üzerine çalışmaya başlar."[634] sözleri şekil ile içerik arasında aranan uyuma işaret etmektedir. Buna benzer bir örnek olarak Valéry, kendisi için şiirin oluşumunda belirleyici olan şeyi "ritim" olarak tarif etmektedir. Valéry, şiirin ortaya çıkış aşamasında önce "ritmi hissettiğini", "ritmi keşfettiğini" belirtir.[635]

Serbest şiirin belirli bir şekli yoktur. Peki bu durum serbest şiirin şekilsiz olduğu anlamına mı gelmektedir? İçeriğin bir form olmaksızın aktarılmasının mümkün olmadığını düşündüğümüzde bu soruyu serbest şiirin sürekli değişen bir şekli olduğunu söyleyerek cevaplandırmamız gerekir. Dolayısıyla serbest şiir "şekilsiz" değildir. Onun şekli için olsa olsa "amorf" denilebilir. Yani serbest şiirin sabit ve katı bir şekli bulunmamaktadır. Serbest şiirin şeklini belirleyen şey genellikle ritimdir. Bir dizenin nerede kesilip yenisinin nerede başlayacağına karar vermek, dizenin ses kompozisyonunun nerede ve nasıl biteceğine karar vermek demektir. Bu anlamda serbest şiir hem şekil hem ritim olarak klasik vezinlere sahip şiirlere oranla çok daha özgür bir biçimdir.

Nurullah Ataç, serbest veznin şaire biçim bakımından sonsuz sayıda seçenek sunmasını bir kusur olarak değerlendirmiştir. Zira şair, ona göre, şeklin zaruretleri sayesinde kendini kontrol etme ve kendisi üzerine düşünme gereğini hissetmektedir. Ataç'a göre katı kurallar şairleri sınırlandırarak şiir söylemeyi güçleştiriyor olabilirler ancak bu kurallar şairin şekille girdiği mücadeleden nitelikli eserlerin doğmasına da katkı sağlamaktadırlar. Dolayısıyla Ataç'a göre, şekil zaruretleri, şair için denetim olanağı

[634] Ziya Osman Saba, **Konuşanlar Bir Hüzünle Sesinde**, haz. Tahsin Yıldırım, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, s. 223.
[635] Peter Dayan, David Evans, "Rhythm in Literature After the Crisis in Verse", **Paragraph**, July 2010, Vol. 33, No. 2, p. 153; Paul Valéry, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe, İstanbul 2020, s. 76-77.

sunan kontrol mekanizmalarıdır. Ataç, bu konudaki görüşlerini *Akşam* gazetesinde çıkan "Kemiyet ve Keyfiyet" başlıklı yazısında kısaca şöyle dile getirmektedir:

"Serbest nazmın birçok mahzurları olduğu inkâr edilemez. Nâzım Hikmet, üç telli saza mukabil orkestrayı getirdiğini söyler. Bunun doğru tarafı var; kendi manzumelerinin bazılarının birer simfonia (symphonie) olduğu şüphesizdir. Fakat serbest nazım şairi pek yalnız bırakıyor, onu kendi kendini mürakebeye sevketmiyor."[636]

Benzer biçimde, Hamit Macit Selekler'e göre de sabit bir şekil, mükemmel bir şiir ortaya koymak için mutlak surette gereklidir. Hamit Macit, *Ulus*'un "Şiir Ölüyor mu?" anketi münasebetiyle yazdığı bir yazısında, şeklin şiirde bir "mükemmeliyet" aracı olarak bulunması gerektiği kanaatini dile getirmektedir. Selekler'e göre, şiirde yeniliğin gerekliliğine inanan yeni şiir çevreleri "şekilsizliği" tercih etmişlerdir. Oysa Hamit Macit, şiirde bir reform gerçekleştirilmesi gerektiğine inanmakla birlikte, iyi bir şiirin ancak şeklin getirdiği sınırlılıklarla mücadele sonucunda ortaya çıkabileceğini belirtmektedir:

"Şiirde bir reform lüzumsuz olmasa gerek. Fakat hangi çerçeveler dahilinde.. Bugün bu lüzuma kanı olanların tercih ettikleri şekil, daha doğrusu şekilsizlik..

Şahsen şekle ehemmiyet ve kıymet veririm. 'Şiirde aranılan mükemmeliyetin, zamana karşı koyacak metanet ve selâbetin ancak şekil zorluklarile temin edilebileceğini' söyliyenlere iltihak ediyorum."[637]

Söz konusu serbest şiir ve şiirin biçim değiştirmesi olduğunda Nâzım Hikmet'ten ilhamla "saz ve şiir" analojisi zaman zaman gündeme getirilmiştir. Örneğin, 1944 yılında Halkevinde yapılan şiir toplantılarının birinde İsmet Bozdağ söz alarak "saz"ın artık müzikal anlamda hisleri ifade etmede yetersiz bir alet olduğunu vurgulayarak "çok sesli"

[636] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 4.
[637] Hâmit Macit Selekler, "Şiir Ölüyor mu? - Ulusun Edebi Anketi Münasebetile", **Varlık**, 1 Şubat 1938, Y. 5, C. 5, S. 110, s. 594.

müziğe geçme gerekliliğini dile getirir. Müzik alanında değişime duyulan ihtiyaca benzer biçimde şiirde de mevcut kalıpların hisleri ifade etmede yetersiz olduğunu söyleyen İsmet Bozdağ, şiirde "muayyen kalıplardan" kurtulma gerekliliğini şu sözlerle dile getirir:

"Sazın cılız tellerinden dökülen nağmeler nasıl bizim hislerimizi ifadeye yetmiyorsa, nasıl çok sesli musikiye ihtiyacımız varsa şiirimizde de muayyen kalıplardan kurtulmamız gerektir."[638]

1944 yılında Halkevinde yapılan şiir toplantılarının beşincisinde "şiirde şekil" konusu ele alınmıştır. Toplantıda Behçet Kemal Çağlar, Mehmet Necati, Kerim Yönd (Yund), Osman Atilla, Miraç Aktuğ, İsmail Karan, Cemal Oğuz, Turhan Oğuzkan, Salâhattin Ertürk, Zeki Kuruca, Cihat Bilgehan, Mehmet Çınarlı, Mevlût Gölgelioğlu, Hasan Şimşek, Ziya Salim Talay, Enver Baki Öngün, Şaban Tüzün, Enver Gökçe, İbrahim Zeki Burdurlu, Kemal Ar, Şinasi Özden gibi isimler yer alır.[639] *Tanin* gazetesinin 4 Mart 1944 tarihli sayısında toplantıyı ele alan Ziya İlhan, toplantıda okunan şiirlerden bazısının hece vezniyle bazısının serbest vezinle yazılmış olduğunu ifade eder. Yukarıda adı geçen isimlerden biri olan Kerim Yönd (Yund), toplantıda söz alarak şiirde "şeklin" başlı başına bir ahenk kaynağı olduğunu buna karşın bazı kimselerin şekilsiz bir ahengin var olabileceğini söylediklerini ifade eder. Böyle bir ahengi yaratmada metodun ne olacağını soran Kerim Yönd (Yund), "metodsuz bir yaratmanın kıymeti" olup olmadığını sormaktadır:

"Hece vezni ile halkın ruhunda yer almış asırlarca kullanıla kullanıla bize güzelliğini o derece gerçekleştirmiştir ki kelimelerimiz, fikirlerimiz bu beşikte rahat etmekte, büyüyüp serpilmektedir. Aynı zamanda Türk Ozanları tarafından kullanıla gelen bu ölçüden Türk halkının zevkine göre bir armoni doğmuştur. Halk şâirlerinin vezin

[638] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar IV", **Tanin**, 16 Şubat 1944, s. 6.
[639] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VI", **Tanin**, 4 Mart 1944, s. 7.

kozası içinde yerleştirdikleri sözlerin çoğu belki de basittir fakat vezin sağlamlığı onları yüzyıllarca korumuştur. Şekil şiire muhakkak ki bir ahenk verir. Bazıları şekilsiz de âhenk yaratılabileceğini iddia ediyorlar. Güzel amma bunun metodu nedir? Metodsuz bir yaratmanın kıymeti ne olabilir?"[640]

Ziya İlhan, yukarıda aktardığı sözlerin ardından Kerim Yund'a göre şeklin bir tercih meselesi değil zorunluluk olduğunu belirtir. Yund'a göre, vezin ve kafiye olmadan ahengi sağlamak olanaklı değildir. Ayrıca ona göre, şiir yalnızca duygulanımların dile getirildiği bir tür değil, ülkülerin aktarıldığı bir propaganda aracıdır. Bu amaca hizmet edecek şiirin akılda kalıcı olması gerekir. Bunu sağlamanın yolu ise vezni ve kafiyeyi kullanarak hatırlanması kolay ve etki gücü yüksek eserler vermekten geçmektedir:

"Genç şâire göre mükemmel şiir âhenkli ve şekilli olan şiirdir. Vezinsiz ve kafiyesiz âhenk temin edilemez. Sonra şiir sadece şâirin hislerinin ifadesi değil ülküsünün de ifade vasıtasıdır. Fikir tahtaya çivi çakılır gibi zihne saplanamaz. Bir fikri insan kafasına yerleştirmek için onu incitmiyerek ve hoşa gidecek bir halde beyne verilmesi lâzımdır. Beynin tabiatına uygun olan bir fikir orada mayalanır ve ürer. Bu da ancak şiirle ve şiirdeki şekil mükemmeliyeti ile temin edilen âhenkle olur. Tarikatlarda şiirin geniş bir yer alması da bundan ileri gelir. Biz de ülkülerimizi şekil kalıplarına uydurabilirsek inandığımız fikirlere başkalarını da inandırabiliriz."[641]

Aynı toplantıda şiirde "şekil ve muhteva" hakkında görüş bildirenlerden biri Turhan Oğuzkan'dır. Ona göre, şiirde form ve içerik yalnızca teorik düzeyde var olan bir ayrımdır. Pratikte bu iki unsuru birbirinden ayırmak mümkün değildir. Turhan Oğuzkan'a göre, düşünceler sözcükler aracılığıyla doğarlar. Her "heyecan" bir kalıp içinde söylenir. Dolayısıyla "şekilsiz" bir düşüncenin var olması mümkün değildir. Bunun yanı sıra, vezin

[640] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VI", **Tanin**, 4 Mart 1944, s. 7.
[641] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.

ve kafiye aleyhtarlarının şiirde coşkunun hiçbir kalıba sığmayacağını ileri sürdüklerini söyleyen Oğuzkan, vezin konusunda gösterilen bir hünerin veya iyi bulunmuş bir kafiyenin şiirde "iyi bir hissin ve hayalin" yerini tutabileceği kanaatini taşır. Ziya İlhan, Turhan Oğuzkan'ın toplantıda dile getirdiği görüşlerini şu satırlarla aktarır:

"Turhan'a göre şiir nazarî olarak ikiye ayrılır: Şekil ve Muhteva. Halbuki esasta bu iki unsuru birbirinden ayırmak mümkün değildir. Her fikir bir kelime ile doğar. Her heyecan bir kalıp içinde söylenir. Biri diğerinden evvel gelmez. Şekilsiz bir fikir mevzuu bahis olamaz. Bir fikir, bir hayal şekillenince ortaya düzenli veya düzensiz bir halde çıkar. Düzensiz şekil taraftarları vezin ve kafiyenin insanın fikir ve hayallerinin ifadesine engel olduğunu ileri sürüyor. Onlara göre samimiyet ve coşkunluk kalıba sığmaz. Amma düşünmüyorlar ki bir vezin hüneri, iyi yerleştirilmiş bir kafiye ustalığı, güzel bulunmuş bir kelime, iyi bir hayalin bir hissin yerini tutabilir."[642]

Salâhattin Batu, Kerim Yund ve Turhan Oğuzkan'ın bu konudaki fikirlerine katılmaz. Salâhattin Batu'ya göre, serbest vezin kendine özgü bir ahenk yaratmayı başarmıştır. Ona göre "şekilsiz" bir form olarak görülen serbest şiirde, şair kendi ahengini bulmak zorundadır. Bu formda yazılan bir şiirdeki ahenk, verili kalıplarla elde edilen ritmik atmosferden çok daha özgündür. Şeklin önemini yadsımayan Salâhattin Batu, şiirde önemli olanın his, hayal veya fikir değil bunların ifade ediliş biçimi olması dolayısıyla şairin şekil bakımından özgür bırakılması gerektiğine inanmaktadır. Ziya İlhan, Salâhattin Batu'nun bu konudaki görüşlerini yazısına şu satırlarla taşımıştır:

"O, şekil meselesini mücerred bir kalıba hasretmek taraftarı değildir. Çünkü serbest veznin de kendine mahsus bir şekli bir musikisi vardır. Bu şekilsizlik şâirin kendi bulduğu bir musiki dilidir. Bu elbetteki diğerlerinden daha orijinaldir. Gerçi şiirde şekil en mühim unsurlardan biridir. Amma şekilde şâiri serbest bırakmak lâzımdır. Zira şiirde

[642] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.

asıl mühim olan ne his ne hayal, ne de fikirdir. En mühimmi bunların ifade şeklidir. Serbest nazım da bir şekildir. Şiir şekil içinde his ve hayalleri ifade etmek san'atidir."[643]

Ziya İlhan, toplantıya katılan genç şairlerin çoğunluğunun şiirde şekil serbestisi konusunda Salâhattin Batu'nun fikirlerine katılıdığını belirtmektedir.[644] Geriye kalan azınlık kesim, şiirde şeklin gerekliliğine inanmaktadır. Kalıplaşmış bir şeklin gerekliliğine inananlardan olan Avni Altıner, şiirin şekilden arındırıldığı takdirde basit bir iş hâline dönüşeceğini düşündüğü için şekil gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca Avni Altıner, hece vezni ve serbest veznin yanında aruz vezninin de varlığını sürdürmesi gerektiğini düşünmektedir:

"Nitekim Avni Altıner, şiirimizde hece ve serbest nazım yanında aruzun da atbaşı yürümesine taraftardır. Çünkü şiiri şekilden sıyırınca onu yaratmak kolay bir iş haline geliyor. Bu sebeple her eline kalem kâğıt alan, şâir olarak karşımıza dikiliyor. Halbuki san'at güçlüklerle dolu bir sahadır. Bu sebeple aruza dönmemiz lâzımdır."[645]

Avni Altıner'in "aruza dönüş" arzusuna karşı çıkanlardan biri olan Ferit Celâl Güven, itirazlarına gerekçe olarak aruzun Türkçenin bünyesine yabancı olmasının yanında aruz vezninin beraberinde getirdiği Arapça ve Farsça kelimeleri göstermektedir. Ayrıca "bir inkılabın eşiğinde" bulunulduğunu söyleyen Güven, Türklerin kendi vezinlerini bırakarak yabancı bir vezne dönüş yapmasının günün şartlarına uygun bir hareket olmayacağı görüşündedir.[646] "Cumhuriyet dönemi şiirinde hece ölçüsü ile yazmak, herkesin bildiği gibi, biçimsel tercihten öte bir anlam taşır. Bu, ideolojinin öne çıkardığı bir kimlik talebinin şiirdeki yansımasıdır[.]"[647] Ulus devletin inşası sürecinde hece vezninin devlet tarafından teşvik edilmesi ve destek görmesi edebiyatın uluslaşma

[643] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.
[644] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.
[645] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.
[646] Ziya İlhan, **agm**, s. 7.
[647] Mehmet Can Doğan, **Şair Sözü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s. 59.

sürecindeki kurucu işlevini göstermektedir. "Bir ulus-devlet olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, şiirde hece ölçüsü ile vücut bulmuştur. İdeolojinin heceyi ve bu ölçü ile yazanları çok açık veya örtük olarak desteklemesi, 'kültür devrimi'nin sonuçlarından biridir."[648] Bu bağlamda, Ferit Celâl Güven, inkılapların kazançlarından taviz verilmemesi gerektiğini düşündüğü için aruzu artık geri dönülemeyecek kadar uzak bir hatıra olarak görmek istemektedir:

"Aruzun getirdiği şiir yalandır. Halbuki hece Türk dilinin kendi bünyesinden çıkmış bir âhenktir. Aruzu yaşatırsak dilimizdeki Arap ve Fars kelimelerini de muhafaza etmemiz lâzımdır. Sonra san'at ferdî değil sosyaldir. Biz inkılâbın eşiğindeyiz. İnkılâp kül halindedir. Sanati de ahlâkı da içine alır. İnkılâbı yaparken kendi zevklerimize göre hareket edersek gedik açılır. Yeni neslin şairleri asırlardan beri Türkün malı olan bir şeyi devam ettirmeleri lâzımdır. San'atı mücerred olarak ele alırsak içinden çıkamayız. Yaratmak meselesi bir çerçeve içindedir."[649]

Serbest şiirdeki biçimsel özgürlüğün şiir için yarattığı avantajlardan birinin "sözcük ekonomisi" olduğu söylenebilir. Sabit vezinli şiirlerde şairin kimi zaman ölçüyü tutturmak adına dizede hiçbir işlevi bulunmayan "doldurma"[650] kelimeler kullandığı görülür. Sabit bir veznin bulunmadığı ve formun amorf bir özellik gösterdiği serbest şiirde ise şairi söylemek istediği şey ya da yaratmak istediği imge haricinde söz söylemeye mecbur kılacak hiçbir haricî yaptırım unsuru yoktur. Doğal olarak bu durum az sözle çok şey ifade etme olanağının da önünü açmaktadır.

[648] Mehmet Can Doğan, **age**, s. 59.
[649] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VI", **Tanin**, 4 Mart 1944, s. 7.
[650] Condillac, ilk şairlerin vezni tutturmak amacıyla şiire "faydasız" kelimeler eklemek zorunda kaldıklarından şöyle söz eder: "İkinci olarak, kesinlik ve inceliği ilk şairler bilemezlerdi. Bu bakımdan, mısraların veznini tamamlamak için çok kere bunlara birtakım faydasız kelimeler tıkıştırılırdı veyahutta aynı şey birçok tarzda tekrar edilirdi: bu ise eski dillerde melûf olan haşivlerin yeni bir sebebiydi." (Bkz. E. B. Condillac, **İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerinde Deneme**, çev. Miraç Katırcıoğlu, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992, s. 277-278.)

Serbest şiirin sürekli değişmeye olanak tanıyan şekli Nâzım Hikmet tarafından hem bir orijinallik fırsatı hem de form ve içerik uyumunu sağlamaya yarayan kullanışlı bir imkân olarak görülmektedir. Nâzım Hikmet, bir radyo konuşmasında konuya en uygun formun araştırma neticesinde bulunacağını dile getirmiştir. Şekil, ona göre şiirde kendini hissettirmeyen ince bir örtü gibi olmalıdır. O, şiirde şekli, insan vücudundaki "deri"ye ve kadın bacağını "güzelleştiren" ama kendisi "gözükmeyen" ince bir çoraba benzetmektedir:

"Birbirlerine hakikaten bazen çok benziyorlar. Bundan kurtulmak için de bir çare var. O da her şairin kendi seçeceği konuya en uygun şekli bulması ve bunu araştırması lazım. Sonra şekil oyunları ve şekil o halde olmalı ki ben, bunu hissetmemeliyim, duymamalıyım. Yani bir deri gibi olmalı. İnsan vücudunda deri neyse, yahut bir kadın bacağında ince çorap neyse, hiç gözükmeyen çorap neyse, fakat eti veyahut içindeki bacağı güzelleştiren şeyse, şekil de bu kadar ince ve bu kadar hissedilmeyen bir şey olmalı."[651]

Nâzım Hikmet, Charles Dobzynski ile yaptığı bir konuşmada şekil meselesine tekrar değinir. Bu konuşmada belirttiği üzere, Nâzım Hikmet'e göre şiir için tek ve sabit bir şekilden bahsetmek mümkün değildir. Ona göre önemli olan şiirin ihtiyacı olduğu şekli bulmaktır. Bu bağlamda ona göre her şiirin bir "kendilik" değeri vardır. Buna göre bazen bir şiir için klasik formlar uygun düşerken bazen folklorik biçimleri bazen ise yeni ve özgür biçimleri kullanmak gerekebilir. Şiirde biçim ile içerik arasında bir birliktelik olduğunu ileri süren Nâzım Hikmet, aynı zamanda bu iki unsur arasında bir etkileşim bulunduğunu belirtir. Ancak ona göre, bu iki unsur arasında ağırlık içeriktedir:

"İnsanın ölçülü uyaklı dizelerle olduğu kadar, özgür dizelerle de kendini anlatabileceğine inanıyorum. Her şiir bir kendilik (zatiyet) oluşturur. Öyleyse her şiir için

[651] Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 107-108.

içeriğe uygun düşen biçimi bulmak ve uygulamak gerek. Bazen klasik, bazen de folklorik biçimler uygun düşebilir, ya da yeni biçimler bulmak gerekir. Örneğin, ülkemde, geleneksel bir biçim olmayan sonnet biçiminden yararlanacağın tutarsa, benim için önemli olan klasik sonnet'ye öykünmemek ve gelenek içinde türetmektir. Evet, içerik ile biçim arasında bir birlik var, ama aynı zamanda biçim ile içerik arasında karşılıklı bir etkileşim de var. Öne geçen içeriktir, ama biçimin içerik üzerinde etkisi de yadsınamaz."[652]

Nâzım Hikmet, şiirde şeklin tüm olanaklarından faydalanmaya açıktır. Ona göre, şiirin ölçülü ya da ölçüsüz, kafiyeli ya da kafiyesiz olması önemli değildir. Önemli olan şiire en uygun şekli bulmaktır. Şekil ve içerik birbirine uygun olmalıdır. Şiirde şeklin içeriği öne çıkarması ve biçimin özü güzelleştirmesi gerektiğini düşünen Nâzım Hikmet, şekil ve içerik arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

"Evvela, hiçbir şekil imkânını, tarzını inkâr etmiyorum. Şiir, kafiyeli de, kafiyesiz de, vezinli de, vezinsiz de, bol resimli, hiç resimsiz de, bağırarak da, fısıldayarak da yazılabilir, yeter ki yazılacak şey olsun ve bu yazılacak şey en uygun şeklini -bazen belirli bir tarihi merhaleye göre en uygun şeklini- en ustaca bulmuş olsun. Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. Güzel bir kadın bacağını bir kat daha güzelleştiren, fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap gibi. Bu bugün tercih ettiğim şekildir, ama elbetteki yarın rengârenk şekilleri de tercih edebilirim."[653]

Yukarıdaki sözlere ek olarak Nâzım Hikmet, bir şiirin içinde birden çok şekli barındırabileceğini söylemektedir. Ona göre, bir şiirdeki şekil, içeriğin değişimi ile birlikte değişmelidir. Bu şeklin ihlal edilmesi değil onun serbest biçimde öze uygun

[652] Nâzım Hikmet, **age**, s. 140.
[653] Nâzım Hikmet, **age**, s. 196-197.

olarak kullanılması anlamına gelir. Nâzım Hikmet, şiirde şeklin öze bağlı olarak değişmesi gerektiğini "Sonra bugün ulaştığım bir kanaate göre, en kısa şiirlerde bile, özün dalgalanışına, gelişmesine göre şekil de gelişmelidir. Mesela kafiyesiz başlayan bir şiir mukayyet kafiyelerden geçtikten sonra yine kafiyesiz bitebilir, yahut tersine, yahut başka bir şekil kombinezonunu gerektirebilir."[654] sözleriyle ifade etmektedir. Özdemir İnce, içeriğe göre değişin şiir formunu "su ve testi" analojisine başvurarak açıklamaktadır. Ona göre "Şiirde su-testi ilişkisi yoktur. Testiye su doldurur gibi şiir yazamazsınız, yazmamanız gerekir. Çünkü testi 'biçim', su da 'içerik' değildir. Şiirin içeriği kendi testisini yapan sudur."[655]

Nâzım Hikmet'e göre, şekil serbestisi demek yalnızca geleneksel şekillerin kurallarına aldırış etmemek demek değildir. Şekil meselesinde "sekterliğin" zararlı olduğuna inanan Nâzım Hikmet "Kafiyeli, vezinli şiir yazılmaz, diyenler de, kafiyesiz, vezinsiz şiir yazılmaz diyenler kadar dar kafalıdır. Şiir öyle de yazılır böyle de."[656] demektedir.

[654] Nâzım Hikmet, **age**, s. 197.
[655] Özdemir İnce, "Nâzım Hikmet'in Poetikası", **Hürriyet Gösteri**, Şubat-Mart 2002, S. 235, s. 25.
[656] Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 199.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SERBEST ŞİİRE DOĞRU

3.1. Mensur Şiir: Şiirin Sınırları Yeniden Çiziliyor

Mensur şiir, XIX. yüzyılda Fransız edebiyatında ortaya çıkmıştır. Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit* (1842) (*Gecelerin Gaspard'ı*) isimli eseri türün başlangıcı olarak kabul edilir ve tür, adını Charles Baudelaire'in *Petits poèmes en prose* (1869) "Küçük Mensur Şiirler" isimli eserinden almıştır.[657] XIX. yüzyılda sadece Fransa'da değil Almanya'da da mensur şiir örneklerine rastlanmaktadır. Yüzyıl başında Hölderlin'in ve Novalis'in, yüzyıl sonuna gelindiğinde Rainer Maria Rilke'nin bu türde eserler verdiği görülmektedir.[658]

Türk edebiyatında "mensur şiir"[659] terim olarak ortaya çıkmadan önce düzyazı şeklinde yazılan şairane metinler için "nesr-i muhayyel", "nesr-i şairâne", nesr-i şi'r-âmiz", "nesr-i nazm-amiz", "mensûre", "nesr-i hayalî" gibi ifadeler kullanılmıştır.[660] Mensur şiir, terim olarak ilk defa Halit Ziya Uşaklıgil'in bu türde yazdıklarını *Mensur Şiirler* başlığı altında toplayarak yayımlamasının ardından kullanıma girmiş ve yaygınlık kazanmıştır.[661]

Halit Ziya, gazetelerde yayımladığı mensur şiirlerini kitaplaştırmadan önce türe ilişkin itirazlar başlamıştır. Halit Ziya, yazdıklarına gelen eleştirileri şu sözlerle anlatır:

---

[657] **AnaBritannica**, C. 11, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, s. 28; Tzvetan Todorov, **Edebiyat Kavramı**, çev. Necmettin Sevil, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul 2015, s. 64.
[658] **AnaBritannica**, C. 11, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994, s. 28.
[659] Hülya Argunşah'ın yaptığı tanıma göre "Mensur şiir; cümle yapısı ve ahenk gibi şiire has özellikler taşıdığı hâlde vezne ve kafiyeye bağlı olmayan, şairane bir konuyu, his, hayâl ve düşünceyi kısa bir hacimde ve yoğun bir şekilde süslü bir üslûpla anlatan düz yazılardır." (Bkz. Hülya Argunşah, "Mensur Şiir ve Siyah İnciler", Mehmet Rauf, **Siyah İnciler**, haz. Hülya Argunşah, Çağrı Yayınları, İstanbul 2002, s. xii.)
[660] Necat Birinci, **Edebiyat Üzerine İncelemeler**, Kitabevi, İstanbul 2000, s. 105.
[661] Necat Birinci, **age**, s. 105.

"*Mensur Şiirler!..* İlk nüshadan başlayarak her nüshada bunlardan ikişer tane intişar ediyordu. İlk nüshadan, ilk intişar edenlerden başlayarak bunlar sahibinin etrafına tarizlerin, tenkitlerin, istihfaf ve istihza tezahürlerinin toplanmasına sebep oldu."[662]

M. Fâtih Andı'nın belirttiği gibi, mensur şiire ilişkin tartışmalar ve itirazlar "*Saâdet* gazetesinde yoğunlaşır" ve türün muhaliflerince itiraz edilen husus mensur bir metnin nasıl şiir sayılabileceği ve vezni, kafiyesi olmayan sözün nasıl şiir olarak adlandırılabileceği meselesidir.[663] Hâlbuki Halit Ziya'nın, yazdıklarına mensur şiir derken bu isimlendirmeyi gayet doğal bulduğu görülmektedir:

"Ben bu ismi gayet tabii olarak bulmuş, bir dakika bile onun bu derece muhalefeti câlip olacağına ihtimal vermemiştim. Şiir hakkında telakkilerimde o derece ayrılıyordum ki bunlara mensur demekle belâgat kitaplarının hükmüne karşı bir isyan teşkil ettiğine vâkıf değildim."[664]

Burada esas dikkat çeken husus Halit Ziya'nın farkında olmadan belagat kitaplarına karşı bir "isyan" başlatmış olduğu gerçeğidir. Böylece bu yeni tür ile birlikte "şiir"i terim olarak yeniden tanımlama gereği ortaya çıkmıştır. Mensur şiir etrafında cereyan eden tartışmalar sonucunda "şiir"in ne olduğuna ilişkin yapılan yeni tanımlamalar "yeni şiir"i işaret eden önemli ipuçları barındırmaktadır. Örneğin Muallim Naci, *Mecmua-i Muallim*'de yer alan "Nazım-Nesir" başlıklı yazısında bir sözün edebiyattan sayılabilmesi için "nazım" ya da "nesir" olmasına bakılmaksızın her şeyden önce "beliğ" olması gerektiğini ifade eder.[665] Muallim Naci'ye göre, "manzum" olan değil, "güzel" olan söz şiirdir. Naci, bu düşüncesini "Hakikatte bir sözün 'şiir' namını alabilmesi evvel emirde edebiyattan madud olmasına tevakkuf eder, manzum olmasına

[662] Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 183.
[663] M. Fâtih Andı, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri-I", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 27, 1997, s. 36.
[664] Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 183-184.
[665] "Nazım-Nesir", **Mecmua-i Muallim**, 14 Teşrîn-i Evvel 1303-9 Safer 1305, s. 11.

değil."[666] sözleriyle ifade eder. Ona göre, "beliğ" söz, biçim olarak nazım haricinde de söylenebilir. Manzum olmayan "beliğ söze" de şiir denilebilir. Naci'nin, "Mademki söz edebiyattan sayılabilmek için beliğ olmak lazım gelir, mademki söz manzum olmakla beliğ olmak lazım gelmiyor, 'şiir' denilecek sözün mutlaka manzum olması iktiza etmez."[667] sözleri bunu göstermektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanında anlatıcının çağın ilerlemesiyle birlikte şiir anlayışının değiştiğini, artık şiirin yalnızca mevzun, mukaffa ve manzum değil mensur da olabileceğini söylemesi şiirin yavaş yavaş bir şekil meselesi olmaktan çıkmaya başladığını göstermektedir:

"Fakat 'şair' dediğimize bakıp da Şefik'i mevzun ve mukaffa kelâm-ı manzûm söyler bir adam sanmadınız ya? Evvelleri vakıa şair diye bunlara derlerdi. Ancak terakkiyât-ı asriyyemiz sayesinde, şu hakikat meydana çıkmıştır ki şair mutlaka kelâm-ı mevzûn söylemez. Kelâm-ı mevzûn söyleyen dahi mutlaka şair değildir. Şiirde şuur olursa onu söyleyen şair olur. Şuur olduktan sonra kelâm-ı mensûr dahi şiirden addolunur."[668]

Cenap Şahabettin, Ahmet Midhat Efendi gibi çağın getirdikleriyle birlikte şiirin ve şiir anlayışının değiştiğini dile getirmektedir. Cenap Şahabettin, 1909 yılında *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Şiir Nedir?" başlıklı yazısında şiirin sınırlarının önemli ölçüde genişlediğini belirtmektedir. Ona göre, o gün için artık şiir denildiğinde eskiden olduğu gibi yalnızca vezinli ve kafiyeli manzum söz anlaşılmamaktadır. Şiir için güzelliği ölçüt alan Cenap, her vezinli ve kafiyeli sözün artık şiirden sayılmadığını, şiirin sınırlarının

[666] **Agm**, s. 11.
[667] **Agm**, s. 11.
[668] Ahmet Midhat Efendi, **Yeryüzünde Bir Melek**, haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s. 63.

güzel olan sanatkârane nesri de kapsayacak biçimde genişlediğini şu satırlarla belirtmektedir:

"Fakat ezmine-i ahirede şiirin hudud-ı şümulü şayan-ı dikkat bir derecede tevsi' etti, bugün artık yalnız manzum ve mukaffa söze şiir denilmekten başka güzel olmazsa manzum ve mukaffa söz şiir addolunmuyor. Ve bilakis şerait-i matlube-i melahati haiz nesre şiir demekte hiç kimse tereddüt etmiyor. Hatta yalnız nesr-i sanatkâraneye değil ruhumuz üzerinde ebyat-ı bedianın hasıl ettiği tesir-i latifi haiz her şeye isnad-ı şiiriyet ediliyor."[669]

Cenap Şahabettin, ayrıca oğluna yazdığı bir mektubunda "Sanayi-i nefisede kaide aranmaz."[670] demektedir. Aynı mektupta Cenap, bir sanat eserinde öncelikle aranması gereken şeyin "güzellik" olduğunu dile getirir. Ona göre, güzel olan şey ise veznine, nazım veya nesir oluşuna bakılmaksızın şiir olarak kabul edilir:

"Bir fikir veya bir his eğer hakikaten şairaneyse mevzunen, nesren, parmak hesabıyla, veya hesapsız mamafih fesahatle ifade olunsun, şiir olur. Evzan-ı aruzu tercih edişim daha semih bir memba-ı musiki olduğu içindir.

Güzel bir fikir veya güzel bir hissin güzel bir mahfaza-i lafzıyyesi: işte bence şiir budur; ister manzum, ister mensur, ister vezn-i millîye, ister mizan-ı aruza muvafık olsun.."[671]

Tanzimat sonrasında şiir alanında yapılan tartışmalarda şiiri yeniden tanımlanma girişimleriyle karşılaşılmaktadır.[672] Cenap Şahabettin'in yukarıda şiirle ilgili olarak söylediği sözler arasında dikkat çeken bir husus "hesapsız" yani vezinsiz bir şiir

[669] Cenap Şahabettin, "Şiir Nedir?", **Servet-i Fünûn**, No. 924, 29 Kânûn-ı Sâni 1324, s. 211.
[670] Cenap Şahabettin, **Evrâk-ı Eyyâm**, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1331, s. 296.
[671] Cenap Şahabettin, **age**, s. 297.
[672] Örneğin, *Malûmât* mecmuasında yayımlanan "Şafak Sadaları" başlıklı imzasız bir yazıda şiirin hem manzum hem de mensur olarak yazılabileceği şöyle dile getirilir: "Velhâsıl bir şiiri iktidâr ve arzumuza göre ya manzûm, yahut mensur yazmalıyız." (Bkz. "Şafak Sadaları", **Malûmât**, 25 Ağustos 1310/6 Rebiülevvel 1312, S. 28, s. 219.)

olabileceği düşüncesidir. Kendisi müzikal değeri bakımından aruz veznini tercih ettiğini söyleyen şairin vezinsiz bir şiirin "güzel" olması koşuluyla şiir sayılabileceğini söylemesi oldukça önemlidir. Farklı şairler ve yazarlar tarafından dile getirilen şiirde aranılan temel niteliğin "güzellik" olduğu vurgusu görünüşte "nazım" ile "şiir"i birbirinden ayırma gayreti olarak değerlendirilebilir. Ancak yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bu ayrımı yaparken "güzel" olması şartıyla şiire tanınan her özgürlük şiirin serbestleşme serüveninin önemli adımlarından birini oluşturmuştur.

Cenap Şahabettin'in "Şiir Nedir?" başlıklı yazısından bir yıl sonra yayımlanan Süleyman Fehmi'ye ait *Edebiyat* adlı eserde, şiirin "manzum" olmak zorunda olmadığı belirtilmiştir. Süleyman Fehmi'ye göre, "şiir" ile "nazım" ayrı şeylerdir. Çünkü şiir ona göre, "yaratıcı bir hayalin" ve "abartılı bir hassasiyetin" sonucu olarak meydana gelmektedir. Dolayısıyla "şekl-i bedîî" ile ifade edilen bu türden sözlerin "manzum" ya da "mensur" oluşunun bir önemi yoktur. Bir sözün "manzum" olması o söze şiir niteliği vermediği gibi, "şiir" niteliğine sahip olan bir sözün de "manzum" ya da "mensur" olmasının bir önemi yoktur:

"Bir de nazım ile şiir karıştırılmamalıdır, bir hayâl-i mübdi ile bir hassâsiyet-i müfritanın mahsûlâtını bir şekl-i bedî ile tasvîr etmekten ibâret olduğundan ifadenin manzum yahud mensûr olması haslet-i şiiriyeyi değiştiremez. Bundan anlaşılıyor ki şiir, nazma müftekır değildir. Nasıl ki nazmda daire-i şiir dahilinde bulunmayan efkâra bir haslet-i şiiriye veremiyor."[673]

Ara Nesil şairlerinden Mehmed Celal için de bir sözün manzum olması o sözü şiir olarak kabul etmek için yeterli bir sebep değildir. Ona göre, şiirin "mânâ-yı hakikisini" bilmek demek, bir manzumede ölçü ve kafiye aramak değil, o manzumenin "hayal güzelliği"ni, "his inceliği"ni, "hayal gücünün kuvveti"ni ve "sözün ahengi"ni önemsemek

[673] Süleyman Fehmi, **Edebiyat**, Hilâl Matbaası, Dersaadet 1325, s. 3-4.

demektir. Şekil unsurlarına ikincil derecede önem atfedildiği bu gibi durumlarda şiirin içeriğe ait nitelikleri ön plana çıkarılmaktadır. Mehmed Celal, *Sultan Bayezid-i Evvel* mukaddimesinde çağın edebiyatçılarının şiiri şiir kılan şeyin "vezin" ve "kafiye" olmadığını keşfettiklerini şu sözlerle dile getirmektedir:

"Asr-ı cedîd üdebâsının keşfettiği hakâyık-ı edebîyedendir ki 'şiir' dedikleri meziyet-i ulviye mücerret mevzun ve mukaffâ veyahut musannâ olduğu için mazhar-ı rağbet olmuyor. Belki bir söze bihakkın şiir denebilmek için -vezninden, kafiyesinden, sanatından sarf-ı nazar- onun letâfet-i hayâl, rikkat-i hiss, fesâhat-i beyan, şiddet-i tasavur, mukârenet-i hakikat gibi birçok meziyât ile tecellî etmesi icap ediyor- bu cihetle, her manzûm söze şiir demek şiirin manâ-yı hakikisini bilmemekten neşet eyliyor."[674]

Şahabettin Süleyman, 1329/1913 yılında yayımlanan *Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat* adlı eserinde şiiri tarif ederken dikkat çekici bir biçimde vezin ve kafiyeden hiç söz etmez. "Şiir hassâsiyetin husûsî bir tesiriyle muhayyilenin, nîm-ihtiyârî ve nîm-vicdânî bir sayıklamaya ma'rûz kılan, bazı ibdââtından ibarettir[.]"[675] diyen Şahabettin Süleyman, şiiri "yarı ihtiyârî" bir sayıklamaya benzeterek aslında oldukça modern bir tanım yapmaktadır. Şairin şiir yazma eylemini "yarı bilinçli" bir süreç, çıktı olarak "şiir"i ise "sayıklama"ya benzeten Şahabattin Süleyman, vezin ve kafiyeden "nazım" ve "nesir" başlığı altında bahseder. Şahabettin Süleyman'a göre nazmın esas hususiyeti "vezinli" ve "kafiyeli" olması iken "nesir" ise bu tür bir bağlayıcılıktan uzaktır. Şahabettin Süleyman'a göre "nazım" ve "nesir" arasındaki temel ayrım budur. Ona göre, nazmı "sâdırat-ı kalbiye ve sünûhât-ı hayâliyenin" nesri ise "mahsûlât-ı akliye ve fikriyenin" ifade aracı olarak gören geleneksel anlayış yanlıştır.[676] Şahabettin Süleyman, birçok mensur eserin nazmın hayali ve duygusal anlamda söz edilen özelliklerini taşıyabildiğini,

[674] Mehmed Celâl, **Sultan Bayezid-i Evvel Yahud Bir Cihangir**, Kasbar Matbaası, Dersaadet, 1308, s. 3.
[675] Şahabeddin Süleyman, **Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyât**, Araks Matbaası, İstanbul 1329, s. 33. Eserin günümüz alfabesine aktarılmış hâli için bkz. Şahabettin Süleyman, **Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat İnceleme - Tam Metin**, haz. Hatice Gündoğan, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017.
[676] Şahabeddin Süleyman, **Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyât**, Araks Matbaası, İstanbul 1329, s. 37.

buna karşılık kimi manzumelerin hem "bedîî heyecan" uyandıramadığını hem de nazımdan beklenen "hayal gücüne" ve "hassasiyet"e sahip olmadığını dile getirir. Dolayısıyla ona göre nazım ve nesir arasında yapılacak bu tarz bir ayrımın pratikte geçerliliği yoktur:

"Edebiyat şeklen iki kısma ayrılır. Bunlardan birine nazım derler, ki vezin ve kafiye ile mukayyeddir. Diğerine de nesir derler ki bu gibi takayyüdâttan ârîdir. Nazım ile nesir arasındaki fark esâsen bundan ibârettir. Bunlardan birini ekseriya kaydıyla bile olsun sâdırât-ı kalbiye ve sünûhat-ı hayâliyenin, diğerini de mahsûlât-ı akliye ve fikriyenin vâsıta-i tebliği, lisânı diye kabul edemeyiz. Esâsen şiiri târif ettiğimiz zaman muhayyile ile hassâsiyetin teheyyücâtının imtizâcından mütevellittir demiştik. Buna binên birçok âsâr-ı mensûre vardır ki sâdırât-ı kalbiye yani hassâsiyet ile sânihât-ı hayâliye ve muhayyilenin tesir ve muâvenetiyle vücut bulmuş, bizde de tevlîd-i teheyyücât-ı bedîîyeye sebebiyet vermiştir. Yine öyle âsâr-ı manzume vardır ki bizde bu heyecân-ı bedîîyi tevlît edemezler, muhayyile ile hassâsiyetin mahsûlü değildirler. Yalnız meziyetleri mukaffâ ve mevzûn olmalarındadır. Demek, ki bu sûretle nazım ile nesiri birbirinden tefrîk etmek itibârîdir, doğru değildir."[677]

Şahabettin Süleyman'a göre, nazım ve nesir biçim olarak birbirinden ayrılmakla birlikte türler arasında bazı özelliklerde geçişkenlikler görülmektedir. Söz gelişi "nesir" kimi zaman nazma ait hususiyetleri bünyesinde barındırabilirken, nazım kendisinden beklenen "bedîî heyecan"ı uyandıramayarak, klasik tasnife göre, nesir konumuna düşebilmektedir. Şahabettin Süleyman, bu geçişkenlik sebebiyle "nazım" ve "nesir" arasında katı bir ayrım yapmanın yanıltıcı olduğunu belirtmektedir. Vezin ve kafiyenin ve bu iki alet aracılığıyla ortaya çıkan ahengin nazma ait bir özellik olduğunu belirten Şahabettin Süleyman, aynı zamanda bu iki unsurun nazım için kısıtlayıcı olduğunu

[677] Şahabeddin Süleyman, **age**, s. 37-38.

belirtir. Nazım ve nesiri karşılaştıran, bunlar arasındaki ortalıkları ve geçişkenlikleri tespit eden Şahabettin Süleyman, sonuç olarak nazmın da nesrin de bazen şiirin sınırları içinde yer alabileceğini belirtmektedir:

"Nazım nesrin kabul edemeyeceği birtakım istiârât ve teşbihâtı, mübâlağaları, hîleleri kabul eder bütün akvamda bu böyledir. Bundan başka nazmın kafiye ve vezinden mütevellit bir aheng-i mûsikî-âmizi vardır, ki bu da bir mezîyet-i mahsûsadır. Fakat bütün bu meziyetlerine mukâbil bir de mahzura mâliktir. O da vezin ve kafiye ile mahdut ve mukayyet olmasıdır. Mâmâfih nazım da, nesir de bazen şiirin hududu dâhilinde bulunurlar. Bazen bulunmazlar."[678]

Şahabettin Süleyman ve Köprülüzade Mehmet Fuat'ın birlikte kaleme aldığı *Malûmât-ı Edebiyye*'nin "Nazım-Nesir" başlığı altında şiirin mahiyetini şeklin değil özün belirlediğine ilişkin görüşler dile getirilmiştir. *Malûmât-ı Edebiyye*'de, genel olarak düzyazının "mahsûlât-ı fikriye"nin, nazmın ise "ihtisâsât"ın ve "tahayyülât"ın aktarım aracı olarak kabul edildiği hatırlatılarak bu türden düşüncelerin artık kabul edilebilir olmadığı belirtilmektedir.[679] Şekil olarak şiirin niteliklerini taşıyan ancak öz olarak şiirsel nitelikten yoksun, "bedîî heyecan" uyandırmayan "mânâsız" sözlerin var olduğu gibi biçim olarak "mensur birçok bedâyi-i şiiriye"nin de var olduğu söylenilen eserde, şiirsel niteliğin taşıyıcı ögesinin "şekil" değil "öz" olduğu, mensur eserlerin de gerekli niteliklere sahip olduğu takdirde şiir olarak kabul edilmesi gerektiği şu sözlerlerle belirtilmektedir:

"Şekl-i nazım altında heyecan-ı bedîî-yi asla temin edemeyecek yâbis ve bî-mana birçok şeyler yazıldığı gibi, mensur birçok bedayi-i şiiriye de tahrir edilmiştir. Adî bir lugat mecmuası mecmuası olan «Tuhfe-i Vehbî»nin şekl-i nazım altında bulunması ona

[678] Şahabeddin Süleyman, **age**, s. 38.
[679] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **Malûmat-ı Edebiyye**, C. 1, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330, s. 42.

bir mahiyet-i edebiyye îtâ etmediği gibi meselâ «Makber» mukaddimesinin mensur yazılmış olması da kıymet-i şiiriyesini asla ihlal etmez. Manzum eserlerin dâire-i şiire idhâl edilerek asâr-ı mensûrenin bundan hâriç bırakılması, eski Arapların sanat hakkındaki en yanlış tarz-ı telakkîlerinden birini teşkil eder."[680]

Ahmet Reşit Rey, *Nazariyyât-ı Edebiyye*'de "nazım"ı tanımlarken onu meydana getiren temel iki unsurun "vezin" ve "kafiye" olduğunu vurgular. Bu başlık altında dikkati çeken şey, "şiirsel nitelik" diyebileceğimiz bir kriterin edebî eserde belirleyici rol oynadığına yapılan vurgu olur. Ahmet Reşit'e göre, "hâsiyet-i şiir"den yoksun, yani şiire has niteliklere sahip olmayan "manzum" metinlerin "edebî metin" olarak kabul edilmeleri söz konusu değildir. Buna karşılık o, "mehâsin ve letâ'if-i bedî'iyyeyi hâiz olan" yani edebî metinden beklenen güzelliklere sahip nesir parçalarının şiirsel olduğu kanaatini taşımaktadır. Ancak Ahmet Reşit, bahsi geçen özelliklere sahip nesir ve nazım arasında bir karşılaştırma yapıldığında "nazım"ın "nesir"e göre üstün bir tür olduğunu da açıkça ifade etmektedir:

"*Hâsiyet-i şiir*den mahrûm eserler, manzûm da olsa, edebiyyât dâiresine dâhil olamayacağı gibi mehâsin ve letâ'if-i bedî'iyyeyi hâiz olan mensûratın da şiiriyetinden şüphe yoksa da; kâffe-i nikât-ı nazarla müsâvâtı farz olunan iki eser-i edebîden biri manzûm, diğeri mensûr olsa manzûm olan hâiz-i rüchândır."[681]

Nazariyyât-ı Edebiyye'de "Nazım" başlığı altında, bütün manzum parçaların ortak özelliğinin vezin ve kafiye olduğunu[682] söyleyen Ahmet Reşit, aynı eserde "Şiir"e ayırdığı bölümde vezin ve kafiyeden söz etmez.[683] Aynı şekilde, Muhyiddin de, *Yeni Edebiyat*'ta "Şiir, Şair, Edebiyat, Edip" başlıklı bölümde şiiri tarif ederken vezin ve kafiye

[680] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **age**, s. 42.
[681] Ahmed Reşid [Rey], **Nazariyyât-ı Edebiyye**, C. I-II, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2018, s. 73.
[682] Ahmed Reşid [Rey], **age**, s. 73
[683] Ahmed Reşid [Rey], **age**, s. 242-244.

gibi şiirin klasik tanımında belirleyici olan unsurlara yer vermez. "Umumî manasıyla şiir, âsâr-ı edebiyyeye verilmiş olan başka bir namdır."[684] diyen Muhyiddin, terimin anlamını daraltarak, edebî bir tür olan "şiir"i şöyle tarif eder:

"Şiir, hitabet gibi, edebiyâtın bir şubesidir: Bütün bedîî mahsûlât-ı fikriyeye, içinde mahsûlat-ı şiirîye de dâhil olarak, âsâr-ı edebiyye namı verildiği hâlde yalnız hissiyât ve teessürât-ı ruhiyeyi ifade eden ve her şeyden ziyâde hayâlât ve mecâzât ile müzeyyen bulunan âsâra «şiir» ve bu yolda âsârı vücuda getirenlere «şâir» nâmı verilmiştir."[685]

Mehmet Celâl de, *Maârif*'te yayımlanan "Divanlar" başlıklı yazısının şairi tarif ettiği bölümünde söz arasında şiirin hem manzum hem de mensur olabileceğini dile getirmektedir:

"Ben derim ki: şair her şeyden, hatta bir cûybârın çağıltısından bir meşcerenin iniltisinden, bir hazan yaprağının sarılığından müteessir yahut güneşin tulûundan, tatlı bir tebessümden, âşıkane bir tavırdan, müşfikane bir bakıştan mütehassis olarak, bu teessüratını, bu ihtisasatını hakiki olmak şartıyle -gerek manzum, gerek mensur- tercüme eden mahlûka derler."[686]

Tanzimat dönemi ve sonrasında yayımlanan periyodiklerde şiir üzerine kaleme alınmış yazılara bakıldığında şiiri yeniden tanımlama gayretleriyle karşılaşılmaktadır. Şiiri kendi meşrebince tarif eden yenilikçilerin şiir için çizdikleri çerçeveye bakıldığı zaman klasik tariften oldukça uzak ve kapsayıcı yeni şiir tanımları yapıldığı görülür. Örneğin, Mehmet Celal, *Maârif* 'te "Bir Mektup" başlığıyla kaleme aldığı yazısında "kalbe nüfuz eden" ve kendisinde "büyülü hisler uyandıran" her söz için şiir demektedir.

[684] Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, Kütüphane-i İslâm ve Askerî, İkinci Tab', İstanbul 1335, s. 19.
[685] Muhyiddin, **age**, s. 19.
[686] Mehmet Celâl, **Maârif**, No. 22, 9 Kanûn-ı Sânî 1270/21 Cemâziyelâhir 1309, s. 344

Üstelik bu tarzda söylenmiş sözler Mehmet Celal için manzum veya mensur oluşu fark etmeksizin şiirdir:

"Şiir hakkındaki fikr-i mahsusam pek sadedir: okuduğum bir sözün tesiri, kalbime kadar nufüz eder ve orada ruhumu teshir edecek derecede bir his uyandırırsa ona 'şiirdir' derim, o söz ister manzum bulunsun, ister mensur olsun, bir kelime bir sada kalbimi lebriz-i teessür edecek bir meziyeti haiz olduktan sonra o kelimeyi, o sadayı muhtır-ı şiir addetmekten kimse beni men edemez[.]"[687]

Mensur şiir hakkındaki görüşlerine bakıldığı zaman Muallim Naci'nin de oldukça çarpıcı ve yenilikçi fikirlere sahip olduğu görülür. Şiirin düzyazı olarak da var olabileceğini ifade eden Naci için şiir bir biçim değil ifade tarzıdır. "Biz alelumum beliğ sözlere edebiyat demekle beraber bunların en ziyade beliğ olanlarına şiir diyoruz. Manzum veya mensur olmasını kaydetmiyoruz."[688] sözü bunun göstergesidir.

Muallim Naci'nin şiirin "nesir olarak da tecelli edebileceği" fikri şiirin serbestleşmesi bakımından önemlidir. Adı edebiyat tarihlerinde sıkça "eski taraftarı" olarak anılan bir şairin yeni bir tür karşısında gösterdiği bu anlayışlı ve olumlu tavır onun esasında zannedildiği kadar "gelenekçi" olmadığını göstermektedir. Mensur şiir konusunda önyargıları bir tarafa bırakarak formu değil özü dikkate alan Muallim Naci, şiirin düzyazı formunda olmakla özünden bir şey yitirmeyeceğini şöyle ifade eder:

"Şiir hem nazım, hem nesir kisvesinde tecelli edebilir. Bir söze -manzum olduğu için- 'şiirdir' denilemeyeceği gibi -mensur olduğu için- "şiir değildir" de denilemez. Şu kadar var ki ekseriyet üzre tabiat manzum olan şiire mensur olan şiirden ziyade meyl eder. Mesela latif bir fikir nesir ile şiir denilecek surette ifade olunsa, yine o fikir nazm ile

[687] Mehmet Celal, "Bir Mektup", **Maârif**, No. 1, 26 Muharrem 1309/19 Ağustos 1269, s. 6.
[688] "Nazım-Nesir", **Mecmua-i Muallim**, 14 Teşrîn-i Evvel 1303-9 Safer 1305, s. 11.

kezalik şiir denilecek surette beyan edilse tabiat nazma nesirden ziyade müncezib olur. Bu da nazımdaki o tabiat-nüvaz aheng-i mahsusadan ileri gelir."[689]

Şeyh Vasfi, *İmdâdü'l-Midâd*'da yer alan "Şiir Nedir? Şair Kimdir?" başlıklı yazısında her güzel sözün şiirden sayılması gerektiğini söyler. Üstelik şiir sayılması gereken güzel sözlerin manzum ya da mensur olmasının onların şiir sayılması noktasında bir belirleyiciliği yoktur: "Bence her güzel söz, şiirden maduddur. İster manzum olsun, ister mensur bulunsun."[690]

Nabizade Nâzım ise, *Manzara*'da yayımlanan "Şairiyet" başlıklı yazısında şiiri "zevki okşar kavl-i âkilâne"[691] olarak tarif eder. Bu sözle Nabizade, şiir için akıl ve zevki ölçüt olarak belirlemektedir. Şiirin vezni ve kafiyesi olması ya da şiir denilen şeyin manzum veya mensur oluşu onun için bir önem arz etmez. Onun için akıl çerçevesi içinde kalan ve zevke hitap edebilen her eser şiirdir. Bu eser mensur dahi olsa durum değişmez:

"İşte bu tarife dahil olan her söz bizce şiirdir; isterse bir hamaldan sadır olsun. Görülüyor ki bizim tarifimizde ne vezin, ne kafiye dahil değildir yani bir kavl-i mensur tarifimize muvafık ise şiirdir."[692]

Şiirin bir "form" değil "öz"[693] olduğu düşüncesi yenileşme döneminde yaygınlaşmaya başlar.[694] Yenileşme Dönemi ile birlikte artık "öz"ün okuyucuya ne şekilde sunulduğunun eskisi kadar önemi kalmamıştır. Nurettin Ferruh, *Şafak*

---

[689] **Agm**, s. 11.
[690] Şeyh Vasfi, "Şiir Nedir? Şair Kime Denir?", **İmdâdü'l- Midâd**, C. 1, 1 Safer 1303, Matbaa-i A. K. Tozlıyan, İstanbul, s. 22.
[691] Nabizade [Nâzım], "Şairiyet", **Manzara**, No. 8, 15 Haziran 1303, s. 89.
[692] Nabizade [Nâzım], **agm**, s. 89.
[693] Burada "öz" ile anlatılmak istenen şiirsel içeriğin okuyucuya aktarılış tarzıdır. Halit Eskişar, bu durumu "öz = anlam + biçim" olarak formüle eder. (Bkz. Halit Eskişar, "Anlam, Biçim, Öz", **Yenilik**, Şubat 1954, C. 2, S. 2, s. 70.)
[694] İsmail Çetişli, bu bağlamda Ara Nesil şiirinin "hazırlayıcı" rolünü hatırlatarak, Servet-i Fünûn döneminde şiirde form katılığının çözülerek içeriğin şekilden daha çok önemsenmeye başlandığını şu sözlerle anlatır: "Bu arada şiirin şeklinde gayet esnek bir tutum görülür. Yani, önemli olan şeklin mutlak kurallar içinde olması değil, muhtevayı en güzel bir şekilde verebilecek nitelikte olmasıdır. Şekle önem verilmekle birlikte muhteva asıldır. Bunun için en güzeli verebilmek düşüncesiyle şiirde her şey mubahtır." (Bkz. İsmail Çetişli, **Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir (İnceleme-Metin)**, (Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1986, s. 27.)

Sadaları'nın girişinde "âli bir nesir de şiirdir"[695] sözleriyle bunu açıkça ortaya koyar. Nitekim Nurettin Ferruh, bu düşüncelerini 2 Mayıs 1312 tarihli *Mektep*'te yayımlanan "Sitem"[696] başlıklı manzum mensur karışık şiiriyle uygulamaya geçirmiştir.

Mensur şiirin uğradığı önemli eleştirilerden biri adında barındırdığı çelişki ile ilgili olmuştur. Halit Ziya'nın "*Mensur şiirler* ne demekti? Herkesin telakkisinde yekdiğerine zıt olan bu sıfatla mevsuf, aynıyla siyah kar, beyaz kömür, kuru su kabilinden bir terkip değil miydi?"[697] sözleri bu duruma dikkat çeker. Bu konuda yapılan itirazlara ve eleştirilere verilen cevaplara bakıldığında belki bir oksimoron örneği olarak görülebilecek olan "mensur şiir" ifadesinin bir tür ismi olarak bile çığır açıcı olduğunu söylemek mümkündür. Nazmın dışında da bir şiir olabileceği iddiasını taşıyan bu türün kendisinden önce adı klasik şiir kalıplarını yıkmaktadır. Halit Ziya, yaptığı hamlenin yeniliğinin farkında olarak, mensur şiiri alayla karşılayanları "O zaman için, hususuyla o muhitte, şiir belâgat kitaplarının dar tarifinden harice çıkamazdı."[698] sözleriyle dar fikirlilikle suçlamaktadır. Bu sebeple denilebilir ki Halit Ziya mensur şiir yazarak ve türe isim koyarak şiiri belagat kitaplarının sınırlayıcı tariflerinin ötesine taşımıştır.

Mensur şiire yöneltilen itirazlar klasik şiir geleneğinin şekil olarak katı kuralcılığından kaynaklanmaktır. Divan şiirinin nazım biçimlerinin sınırları değişmez bazı kurallarla belirlenmiştir. Söz gelimi gazelin ve mesnevinin belli bir kafiye şeması vardır. Her şeyden önce klasik edebiyat "şiir" demektir. Şiir ise gelenek için "mevzun ve mukaffa söz"[699] anlamına gelir. Şiiri "vezinli ve kafiyeli söz" olarak tarif eden bir geleneğin karşısına çıkarılan vezinsiz ve mısra istifini hiçe sayan bir düzyazının "şiir" olarak adlandırılması şüphesiz ciddi bir yenilik hamlesidir. Gelenekte mensur şiire benzer secili, sanatlı düzyazıların varlığının bulunması ve bilinmesi mensur şiire yöneltilen

[695] Nureddin Ferruh, **Şafak Sadaları**, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1311, s. 25.
[696] Nureddin Ferruh, "Sitem", **Mektep**, 2 Mayıs 1312/30 Zilkade 1313, Nr. 33, s. 515.
[697] Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 183.
[698] Halit Ziya Uşaklıgil, **age**, s. 183.
[699] Muallim Nâcî, **Lügat-ı Nâcî**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s. 638.

eleştirileri hafifletmemiştir. Divan dîbâcelerinde, Lâmiî Çelebî'nin *Münâzara-i Sultân-ı Bahâr bâ-Şehriyâr-ı Şitâ*'sının nesir bölümlerinde, Sinan Paşa'nın *Tazarruname*'sinde, Veysî'nin *Münşeât*'ında sanatlı, secili nesir örneklerine rastlanmaktadır.[700] Ancak bu örneklerden hiçbiri "mensur şiir" olmak iddiasında değildir. Bu metinleri "poème en prose" (mensur şiir) değil "prose poétique" (sanatlı nesir) kabul etmek gerekir.[701]

Mensur şiir, şiir tarihi içinde türler arasındaki sınırları tartışmaya açması bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda mensur şiirin yaygınlaşmaya başladığı Servet-i Fünûn dönemi edebiyat tarihi açısından bir eşik olmuştur:

"Edebiyat-ı Cedide mektebinde şiirin formunda gayet esnek bir tutum görülür. Önemli olan formun mutlak kurallar içinde olması değil, insan ruhundaki dalgalanmaları en başarılı biçimde sezdirebilecek esneklikte olmasıdır. Bu sebeple nesirle nazım arasında katı ve kesin çizgiler yoktur artık. Bir taraftan nesir cümlesi doğrudan şiire girerken, öte taraftan nesir, şiirin niteliklerini yüklenmeye başlar."[702]

Özdemir İnce, "poème en prose" ve "prose poétique" terimlerini birbirinden ayırırken terimin kelime anlamından yola çıkmaktadır. İnce'nin belirttiğine göre, "poème en prose", "düzyazıda, düzyazı içinde şiir", "prose poétique" "şiirli düzyazı" anlamına gelmektedir.[703] Oysa "mensur şiir" bizatihi şiir olmak iddiasındadır. Bunu da şiirin alışıldık kalıplarını yıkarak, mısra düzenini reddederek, vezni ve kafiyeyi atarak yapar. Ancak en nihayetinde mensur şiirde de şiirin ahengine kavuşmak için şiirsel enstrümanlardan faydalanılmıştır. Mensur şiirde dize olmadığı için dize sonunda kafiye yoktur ancak onun yerini seci, aliterasyon ve asonans almıştır.

---

[700] M. Fâtih Andı, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri-I", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 27, 1997, s. 28.
[701] M. Fâtih Andı, **agm**, s. 28.
[702] İsmail Çetişli, "Mensur Şiir", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 3, ed. Talât Sait Halman vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007, s. 346.
[703] Özdemir İnce, **Şiirde Devrim**, İmge Kitabevi, Ankara 2015, s. 43.

Cemal Süreya, "mensur şiir"in karşılığı olarak kullanılan "şiirsel düzyazı" ifadesinin tür olarak şiiri değil nesri işaret ettiğini belirtmektedir. Bu bakımdan isimlendirmeyi hatalı bulan Cemal Süreya, mensur şiir için "şiirsel düzyazı" yerine "düzyazısal şiir" demenin daha doğru olacağı kanaatini şöyle ifade eder:

"Bence 'mensur şiir'i bu sözcüklerle karşılamak doğru değil. Çünkü bu tür şiirde düzyazının yalnızca biçimi vardır, ama temeldeki öz yine şiirdir, düzyazı biçiminde de yazılsa, bir şiir mantığı söz konusudur. Onun için 'şiirsel düzyazı' sözü bu tür şiiri aydınlatmaya yetmiyor. Belki 'düzyazısal şiir' demek daha doğru. Ya da 'düzyazı şiir'."[704]

Düzyazıyla yazılmış bir şiir yenidir. Ancak düzyazının şiirsel olabileceği düşüncesi eskiden beri vardır. Örneğin, nesirle "şiirsel bir metin" yazma fikriyle Recaizade Mahmut Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'ında karşılaşılır. Ekrem'e göre bir sözün şiir sayılabilmesi için mutlak surette vezinli ve kafiyeli olması lazımdır.[705] Bu sebeple Ekrem, vezinsiz ve kafiyesiz bir metin yazmak isteyenlere "nesr-i muhayyel" ve "nesr-i müsecca" yolunu gösterir:

"Manzûmât-ı edebiyyede veznin lûtfu kadar ve belki ondan ekser kafiyenin de vardır. Kafiye ile mukayyed olmak nasıl güç ise vezin ile uğraşmak da onun gibi belki ondan bile düşvardır.

Bu halde niçin faydaların birini terk ve feda edelim? Veyahut niçin güçlüklerin ikisini de bırakarak daha serbestane tasvîr-i efkâr ü hissiyâta müsait olan nesr-i muhayyele iltifat etmeyelim?..

[704] Cemal Süreya, **"Günübirlik"ler Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2016, s. 144.
[705] Recaîzade Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhan-Kudemadan Birkaç Şair-Pejmürde-Takrizat**, haz. Hakan Sazyek vd., Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2014, s. 50.

Ben sırf kendi meşrebimden bahsedecek olursam derim ki şeraitine muvafık olmak üzere nesr-i müseccâ'ı severim. Fakat kafiyesiz şiir hoşuma gitmiyor."[706]

Recaizade, vezinsiz ve kafiyesiz nesri "muhayyel" ve "müsecca" olarak nitelese de bahsettiği şey esasında tür olarak şiirden oldukça uzaktır. Bunu "Hasılı bendenizce kafiyesiz şiir yazmaktan ise nesr-i muhayyel yolunda tasvîr-i merâm etmek evlâ ve efdaldir. Nesri muhayyel ise mevzun değil iken âdeta tavr-ı şi'rî alabiliyor"[707] sözlerinden anlamak mümkündür. Ekrem'in hayalî ve secili düzyazı tavsiyesini mensur şiirle karıştırmamak gerekir. Ekrem'in bahsettiği türden bir yazı şiirseldir, şiir değil.

Ekrem, *Takrizat*'ta yer alan bir yazısında Halit Ziya'yı yeni bir tür olarak "Mensur şiir"in mucidi olarak göstermektedir:

"Halit Ziya Beyin mensur şiirlerini elbet görürsünüz. Bakınız işte o yeni ve güzel bir çığırdır. Hakiki şairliğin fâ'ilât-nüvîslik olmadığı hakîkat-i ulviyyesi aramızda bilinmeden evvel hiçbir kimse "Mensur Şiirler" namıyla öyle bir takım bedayiin tasvirine cesaret etmek şöyle dursun hatta tasavvuruna kudret-yâb olabilir mi idi?"[708]

Burada dikkat çeken husus artık şiir anlayışının klasik kalıpların dışına çıktığı gerçeğinin vurgulanmasıdır. Tanzimat şair ve yazarlarının klasik edebiyatın şekil ve içeriğine karşı itirazları mensur şiirin icadından çok önce başlamıştır. O hâlde mensur şiiri Halit Ziya'nın ortaya çıkardığı ama bu türü dönemin şartlarının hazırladığını söylemek mümkündür.

Türkçede mensur şiirin ortaya çıkışında "manzum yazıların nesre çevrilmesi ve şerhi" âdetinin yanı sıra yabancı dillerden yapılan şiir tercümelerinin etkisi vardır.[709] M.

[706] Recaîzade Mahmut Ekrem, **age**, s. 46.
[707] Recaîzade Mahmut Ekrem, **age**, s. 46.
[708] Recaîzade Mahmut Ekrem, **age**, s. 210.
[709] **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 6, Dergâh Yayınları, İstanbul 1986, s. 263.

Kayahan Özgül, "hal"in yani manzum yazıların nesre çevrilmesi âdetinin mensur şiire giden yolda bir kolaylık sağladığını "akd ü hal"i birlikte anarak şöyle açıklar:

"'Akd ü hal' ise, isimleri sık sık beraber anılan iki ayrı teknik ameliyenin adıdır. 'Akd' diye, mensur bir metni nazma çekmeye, 'hal' diye de manzum bir metni nesir cümleleriyle yazmaya denir. (…)

Bu yolların her ikisinin de inşaa çıkmadığı rahatlıkla söylenebilir. İnşa, şiirli bir nesir kurmaya çalışırken, simya yoluyle altın elde etmeye uğraşan simyagerler gibidir. Şiirin nesirleştirilmesi ise, külçe altını ergitmeye benzer. Birinde maddeyi oluşturma hevesi, diğerinde zaten mevcut bir oluşumu maddenin bir başka hâline sokma gayreti vardır. Nasıl ki, simya tecrübelerinde sahte felsefe taşıyle ve kurşun, bakır gibi yanlış elementlerle altın elde etmeye çalışılmışsa, inşa da tamamen nazma has vezin, kafiye gibi yanlış malzemelerle şiir cevherini bulmaya boşuna uğraşmıştır. Bu sebepledir ki, inşânın lâboratuarında asırlarca süren deneylerin sonucunda şiirin yanına bile yaklaşılamadan ancak vezinli kafiyeli nesre ulaşmak mümkün olur. Bahr-i tavîl'in ve hall'in potasında ergiyen şiir ise, 'mensur şiir'e dönüşür."[710]

M. Kayahan Özgül, mensur şiirin bir diğer kaynağı olarak "bahr-i tavil"i göstermektedir.[711] Bahr-i tavil "aruz vezninin aynı tef'ilesinin defalarca tekrarlanmasından oluşmuş mısrâlarla yazılan, kafiyeli nesir cümleleridir."[712]

Türk Edebiyatının yenileşme döneminde Batı'dan yapılan şiir tercümelerinin yerli şiir üzerinde dolaylı ya da doğrudan birtakım etkileri olduğu bir gerçektir. Recaizade Mahmut Ekrem, edebiyat alanındaki yeniliklerin halka sevdirilmesi için Batı edebiyatından yapılacak tercümelerin faydasını "tarz-ı cedîd-i edebin muhassenatını umuma takdir ettirecek vesaitten birisi de edebiyât-ı garbiyyeden bazı nümuneler tercüme

[710] M. Kayahan Özgül, **Kandille İskandil**, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 73.
[711] M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 243.
[712] M. Kayahan Özgül, **age**, s. 243.

ve neşretmek olduğunu"[713] belirterek dile getirir. Bu dönemde yapılan şiir tercümeleri manzum ve mensur çeviriler olmak üzere iki farklı biçimde karşımıza çıkar. Yabancı bir şiiri manzum olarak tercüme etmek doğal olarak birtakım zorlukları beraberinde getirmektedir. Bu sebeple kimi isimler şiir tercüme ederlerken manzum çeviri yapmak yerine nazmı nesren tercüme etme yoluna gitmişlerdir. Örneğin, Ahmet Celâl, Ali Nusret Han Dehlevî, Recaizade Mahmut Ekrem, Halide Edip, Muallim Naci, Abdullah Cevdet gibi isimler şiir çevirirlerken mensur tercüme yoluna gitmiş isimler arasındadır.[714]

M. Fatih Andı manzum eserlerin mensur olarak tercüme edilmesinin şiirin imkânlarını genişletmesi ve düzyazıyla da şiirselliğe ulaşılabileceğini fark ettirmesi bakımından önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Tercümelerin getirdiği bu farkındalık mensur şiir için yol açıcı olmuştur:

"Bu arada edebiyatçılarımızın, Shakespeare, Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Goethe v.s. gibi Batılı şairlerin manzum eserlerini mensur olarak Türkçe'ye çevirme çalışmaları da, bir manzum eseri dar bir çerçevede mensur olarak düşünüp yoğunlaşmalarını sağlaması ve 'şiiriyet'e nesirle de ulaşılabileceğinin tecrübelerini vermesi açısından, onların kalemlerini mensur şiire hazırlayan denemeler olarak görülebilir."[715]

Mensur şiir her ne kadar birden değil, kimi hazırlıklar sonrasında ortaya çıkmışsa da bu türün kabullenilmesi kolay olmamıştır. Recaizade Mahmut Ekrem, *Takrizat*'ta Halit Ziya'nın mensur şiirleri için "şiir" tabirini kullanır.[716] Fakat o da eski alışkanlıklarından kaynaklanan bir arayışla yazısına örnek olarak aldığı mensur şiirin manzum olduğu

[713] Recaîzade Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhan-Kudemadan Birkaç Şair-Pejmürde-Takrizat**, haz. Hakan Sazyek vd., Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2014, s. 213.
[714] Ali İhsan Kolcu, **Türkçe'de Batı Şiiri**, Salkımsöğüt Yayınları, 2. Baskı, Erzurum 2008, s. 158-166.
[715] M. Fâtih Andı, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri-I", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 27, 1997, s. 26.
[716] Recaîzade Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhan-Kudemadan Birkaç Şair-Pejmürde-Takrizat**, haz. Hakan Sazyek vd., Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2014, s. 212.

takdirde daha çok sevileceği kanaatini ifade eder. Buna ek olarak mensur şiirin manzum olarak ifade edildiği takdirde veznin ve kafiyenin sınırlayıcılıklarından dolayı bazı zorlukların baş gösterebileceğini dile getirir:

"Zevk ve his ve hayale ait olduğu cihetle şiirden başka bir şey olmayan bu sözler muntazam olduğu gibi manzum dahi olsa idi elbette daha ziyade sevilir idi. Bu hakikati inkâr edemeyiz. Lâkin bu timsâl-i mükemmelin arz ettiği hayali teferruat ve tetimmatından hiçbirisini feda etmeyerek vezin ve kafiye çerçevesi içine almak müteazzir olmasa bile ne derece müteassir olacağını düşünmelidir."[717]

Yukarıda yer alan ikinci cümle vezin ve kafiyenin sınırlayıcılığı karşısında mensur şiirin özgürlük alanını işaret etmesi bakımından önemlidir. Mensur şiir, vezin ve kafiye gibi şiirin bağlayıcı unsurlarından bağımsız olduğu için şiire nazaran şekil bağlamında daha özgürdür. Ekrem'in dediği gibi mensur bir şiiri nazma çekmek mümkündür. Ancak böyle bir çaba şiirin teknik hususiyetleri bakımından bazı güçlükleri beraberinde getirecektir.

Mensur şiir etrafında yürütülen tartışmalar şiirin imkânlarının sınanması bakımından oldukça önemlidir. Mensur bir söze şiir adını vermek elbette yenilikçi bir tavırdır. Ancak "Antik dönemden bu yana herkes şiiri oluşturanın dize olmadığını bilir; dizelerle yazılmış bilimsel incelemeler buna tanıklık eder."[718] Halit Ziya Uşaklıgil, *Mensur Şiirler* kitabının ön sözünde "Bu makaleleri tevlîd eden fikirler şâirâne olduğu için onlara *Mensur Şiirler* nâmını vermek istedim. Şiiri vezin ve kafiyede arayanların edecekleri itiraz indimde bir itiraz-ı hîç-â-hîç kalır."[719] sözleriyle şiirin vezin ve kafiye olmaksızın da var olabileceğini dile getirmiştir. Mensur şiire karşı yapılabilecek

[717] Recaîzade Mahmut Ekrem, **Takdir-i Elhan-Kudemadan Birkaç Şair-Pejmürde-Takrizat**, haz. Hakan Sazyek vd., Umuttepe Yayınları, Kocaeli 2014, s. 212.
[718] Tzvetan Todorov, **Edebiyat Kavramı**, çev. Necmettin Sevil, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul 2015, s. 61.
[719] Halid Ziya Uşaklıgil, **Mensur Şiirler-Mezardan Sesler**, haz. Ferhat Aslan, Özgür Yayınları, s. 26.

muhtemel eleştirilere karşı savunma gayesiyle söylenen bu sözler şiirin tanımının yavaş yavaş değişmeye başladığının göstergesidir. Şiir, artık klasik mısra düzeni olmaksızın da var olabileceği yeni bir mecraya girmiştir. Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci gibi şairler mensur şiire verdikleri destekle şiiri dar mahfazasından çıkararak onun serbestleşmesine yardımcı olmuşlardır.

Halit Ziya *Kırk Yıl*'da mensur şiirin bazı niteliklerinden şöyle bahseder:

"*Mensur Şiirler* kısa, küçük, hemen sânih oldukları gibi kâğıtların üzerine ihmâlkarane atılıvermiş tahassüslerden, yolumun üstünde toplandıkları gibi teklifsiz, tasnifsiz nakşedilivermiş gibi çizgilerden ibaret olacaktı. Bir nevi müsvedde… O kadar kısa, o kadar küçük olacaklardı ki, uzun tasvirlere, mükellef tezyinlere iftikar etmeden, dar havsalalarında ancak bir şiir heyecanı taşımakla iktifa ederek, sanki gönlünün helecan darbelerini iki elleriyle tutarak rüya firâşından sadece bir gömlekle fırlayan bir genç kız edâ-yı mahcubanesiyle, mahmur ve mütelaşi, yarı uykuda yarı uyanık çıkıvereceklerdi."[720]

Mensur şiirin tanımı olarak kabul edilebilecek bu ifadelerde birtakım hususlar serbest şiirin özelliklerini barındırmaktadır. Henüz ortada çağdaş anlamda bir "serbest şiir" yokken modern Türk şiiri mensur şiir gibi hamlelerle serbestleşme adımları atmıştır. Mensur şiirin serbest şiir için bir basamak olduğu düşünüldüğünde[721] Halit Ziya'nın söylediklerinden yola çıkarak mensur şiir ve serbest şiir arasındaki kimi ortaklıkları tespit etmek mümkündür.

Örneğin, Halit Ziya'ya göre mensur şiirin özelliklerinden biri kısa oluşudur. Kısalık elbette serbest şiirin ayırıcı vasfı değildir. Fakat Türk şiiri zaman içinde modernleşirken ve serbestleşirken şiir aynı zamanda kısalmış ve yoğunlaşmıştır. Örneğin

[720] Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 184.
[721] M. Kayahan Özgül, **Kandille İskandil**, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 80.

Orhan Veli'nin "Tahattur"[722] başlığını taşıyan şiiri yedi dizeden, Melih Cevdet Anday'ın "Bir Misafirliğe"[723] şiiri dört mısradan, Oktay Rıfat'ın "Yavuz"[724] başlıklı şiiri ise sadece iki dizeden meydana gelir. Ayrıca adı geçen örneklere bakıldığında bu şiirler yukarıda Halit Ziya'nın mensur şiiri tanımlarken söylediği gibi "teklifsiz, tasnifsiz nakşedilivermiş" gibi durmaktadırlar.

Az önce söylenildiği gibi elbette serbest şiirin tüm ürünleri kısa şiirlerden meydana gelmez. Burada asıl önemli olan şiirin klasik kalıplarından çıkarak serbestleşmesinden sonra şair için dize sayısı, bend sayısı gibi unsurların bağlayıcı olmaktan çıkmasıdır. Böylelikle, Oktay Rıfat örneğinde görüldüğü gibi, artık bir şiir yalnızca iki mısradan meydana gelebilmektedir.[725]

"Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır."[726] Mensur şiir, bu yeni zevkin erken bir ürünüdür. Yenileşme ile birlikte klasik ritim araçları olmaksızın meydana getirilen şiir, kimi zaman düzyazıya benzetilmiştir. Tanzimat'tan bugüne şiirin serbestleşme yolculuğunun kimi zaman "nesirleşme" olarak değerlendirildiği görülmektedir. Örneğin, Sabahattin Kudret Aksal, bir ankete verdiği yanıtta Tanzimat'tan sonra şiirin biçim olarak çözülüşünü nesrin yükselişiyle açıklamaktadır. Aksal'a göre klasik kültürdeki kimi istisnalar hariç tutulacak olursa Türk edebiyatı düzyazıyla Tanzimat'tan sonra tanışmıştır. Aksal'a göre bu geç kalınmış tanışıklık nesre olan ilgiyi ve bağlılığı artırmıştır. Böylece Tanzimat sonrası edebiyatımızda düzyazı, şiiri hâkimiyeti altına almıştır:

---

[722] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 37. Baskı, İstanbul 2012, s. 93.
[723] Melih Cevdet Anday, **Bütün Şiirleri - Sözcükler**, Everest Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 37.
[724] Oktay Rıfat**, Bütün Şiirleri I**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2010, s. 239.
[725] Melih Cevdet Anday, 1939 yılında *Oluş*'ta yayımlanan bir yazısında kısalan ve yoğunlaşan şiirin çağın yaşam koşullarının bir sonucu olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir: "Kısa şiirler çoğalıyor. Bu hadiseyi tesadüfün yahut şair hesabına bir beceriksizliğin, kısırlığın neticesi değil, şiirin umumi inkişaf seyrinde varılan bir konak diye kabul etmeyi izana daha muvafık buluyorum. (…) Bu değişiklik yalnız şiirde müşahede olunmuyor. Hayatın bütün tezahürlerinde vaktin darlığından ötürü sıkışma ve teksif etme zorunu daima hissediyoruz." (Bkz. Melih Cevdet Anday, **Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar**, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s. 37.)
[726] "Garip", Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 37. Baskı, İstanbul 2012, s. 22.

"Tanzimat'la edebiyatımıza yerleşen düzyazı yeni bir alandır bizim için. Yeni bir alana girdi mi kişi, tutkuyla eğilir ona, bir süre gözü başka bir şey görmeyebilir. Tanzimat'tan bu yana uzunca bir süre, şiirde düzyazı nitelikleri görülmesi bundandır."[727]

M. Kayahan Özgül ise şiirin serbestleşme serüveninin "nesirleşme" süreci olarak değerlendirilmemesi gerektiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

"Serbest şiire geçişi bir nesirleşme süreci olarak algılamak mümkün değildir. Nazm'ı şiir'e eş tutan klâsikler dışında böyle algılayan ve nazımsız şiir kurmayı bilmediği hâlde, hevesle ve iştiha ile '*serbest*' şiir yazmaya çalışırken '*başıboş*' şiirleri karalamış şair namzetleri dışında böyle algılanmayı hakeden de yoktur. Bu gelişme, biraz da bizim klasik şiirimizdeki çözülmeyi andırır. Bahr-i tavil bir yana, gazel'den '*müstezad gazel'*e, oradan '*serbest müstezad*'a ve nihayet '*serbest şiir*'e geçiş şiirin tabîati gereği yaşanması gereken bir süreçti ve yaşandı."[728]

Özgül, mensur şiirin çoğunlukla Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit gibi nasirler tarafından kaleme alındığına dikkat çekerek bu durumu nesrin/nasirin şiire baskın çıkışının önemli bir göstergesi olarak değerlendirir.[729] Mensur şiir bağlamında, şiirin özgürleşmesindeki nasir etkisi nesir yazarının şiir karşısındaki cüretli tavrında aranmalıdır. Klasik şiir geleneğini iyi bilen ve belagat kitaplarında verilen hükümleri çoğu zaman şaşmaz kaideler olarak kabul eden şair, gelenek karşısında elbette daha tutuk olacaktır. Halit Ziya Uşaklıgil'in bu bağlamda daha rahat hareket etmesinin biraz da nasirliğinden kaynaklanmış olmalıdır. Halit Ziya, mensureler yazarak bunlara "mensur şiir" adını verirken "belâgat kitaplarının hükmüne karşı bir isyan teşkil ettiğine vâkıf

[727] Sabahattin Kudret Aksal, **Yazılar, Yanıtlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 85.
[728] M. Kayahan Özgül, **Kandille İskandil**, Hece Yayınları, Ankara 2003, s. 75.
[729] M. Kayahan Özgül, **age**, s. 88.

değildim"[730] demektedir. Bu sözler aslında az önce bahsettiğimiz gibi onun cesaretinin kaynağının şiir alanının dışında olmasından ileri geldiğini göstermektedir.

Sadece Servet-i Fünûn döneminde değil, sonrasında da mensur şiir alanında çoğunlukla nasirlerin etkili olduğu görülmektedir. Halide Edip, Ömer Seyfettin, Refik Halit, İzzet Melih, Raif Necdet, Yakup Kadri gibi yazarlar ilk akla gelen isimler arasındadır.[731] Cumhuriyet döneminde ise "Arif Nihat Asya, Ali Nihat Tarlan, M. Kaya Bilgegil, Melih Cevdet Anday, Ümit Yaşar Oğuzcan, Acar Tuncer, Necat Çavuş, Hüseyin Ferhad, Semih Baylan, Salih Bolat, Ali Cengizkan, Ahmet Erhan, Kemal Özer, Müfit Semih Baylan, Engin Turgut, Şükrü Erbaş, Hasan Öztoprak" ve Fahir Onger, Suut Kemal Yetkin, Oktay Rıfat, Ece Ayhan, İlhan Berk, Özdemir İnce, Enis Batur, Ruşen Eşref gibi isimler mensur şiir türünde eserler vermişlerdir.[732]

Özdemir İnce, mensur şiirin XVIII. yüzyılın "köhnemiş" şiirine bir başkaldırı olduğunu ifade eder. Eski katı kurallarından kurtulmak, kendine yeni bir vadi açmak isteyen şiir "mensur şiir" çıkışını bulmuştur. Mensur şiiri "bireyci" ve "anarşik" bir girişim olarak niteleyen Özdemir İnce'nin söyledikleri bireyselliğin yükselişi ve şiirin yapı bakımından kişiselleşmesi arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir:

"Fransa'da XVIII. yüzyılın köhnemiş ve yapaylaşmış kurallı şiirine karşı bir tepkiden doğan düzyazı şiir, aynı zamanda klasisizmin otoriter kurallarına karşı savaşım veren bireyci zihniyetin ifadesi ve folklorik 'balad' ve 'halk şarkıları'nın sunduğu zengin esin kaynaklarından yararlanarak şiirsel izlekleri yenileme girişimidir. Biçimsel zorunluluklara karşı bir tepkiden ve önceden kabul edilmiş kuralların reddinden doğan çokbiçimcilik ve özgürlük, doğal olarak, bireyci ve anarşik girişimleri de içerir."[733]

---

[730] Halit Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 184.
[731] Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü" **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Y. 2006, C. 4, S. 7, s. 381.
[732] Cafer Gariper, **agm**, s. 384-385.
[733] Özdemir İnce, **Şiirde Devrim**, İmge Kitabevi, Ankara 2015, s. 46.

İnce'nin "bireyci ve anarşik" bir girişim olarak nitelediği mensur şiir ile serbest şiirin çıkış noktası birbirine benzemektedir. İki form da verili olanı reddederek kuralları yıkmıştır. İkisi de alışılmış olan biçimlerin dışında kendisine yeni bir yapı yaratmıştır. Mensur şiirde olduğu gibi, gazel, kaside, mesnevi gibi klasik biçimlerin sınırları altına girmeyi, mısra, beyit, bend gibi birimlerle sınırlandırılmayı reddeden "serbest şiir"in farklı şairlerin elinde farklı formlara bürünüyor olması sözü edilen bireyselleşmenin bir sonucudur.

Özdemir İnce, mensur şiiri serbest şiirin öncülü olarak görmektedir. İnce, serbest şiire giden süreçte şiirin geçirdiği aşamaları "Ölçülü ve uyaklı klasik şiir - düzyazı şiir - özgür koşuk (ölçüsüz şiir) - düzyazı ile özgür koşuk'un ortak dönemi"[734] olarak tarihselleştirir. Ayrıca İnce, mensur şiir ve serbest şiir arasındaki ilişkinin "simbiyotik" bir ilişki olduğuna dikkat çekmektedir. Mensur şiir, yıktıklarıyla ve yaptıklarıyla serbest şiire zemin hazırlamış ve serbest şiir ortaya çıktıktan sonra da varlığını sürdürmeye devam etmiştir:

"Başlangıçtan itibaren bireyci ve anarşik girişimin rüzgârıyla yol alan düzyazı şiir, klasik şiirin kurallarının parçalanmasını sağlayarak özgür koşuk'un gelişmesine olanak sağladı. Ancak, özgür koşuk'un gelişip dönemin büyük şairleri tarafından benimsenmesi, düzyazı şiirin gerilemesine yol açmadı. Tersine, büyük şairler için araştırma laboratuvarı olma özelliğini de kazandı ve bu özelliğini geliştirdi. Görülen odur ki, şiirin tıkandığı yerde büyük şair düzyazı şiir sayesinde kendisine yeni tarım alanları açmakta ve şiirin ufuklarını genişletmektedir. Ardından, bu sayede edinilen kazanımlar daha sonra özgür koşuk şiirinin kullanım ögesi olmaktadır. (…) Tarihsel olarak, düzyazı şiir, başlangıçta, klasik şiirden özgür koşuk'a geçerken bir ara dönem olma özelliğine sahip olduğu halde, sürekli çözüm bulma ve yenilenme yeteneği onu özgür koşuk'un ana gövdesi haline

[734] Özdemir İnce, **age**, s. 44.

getirmiş ve ikisi arasında bir tür ortakyaşam (symbiose) başlamıştır. Bu ortak yaşamda ağaç konumunda olan düzyazı şiirdir, özgür koşuk ise sarmaşık durumundadır."[735]

Mensur şiirden sonra ortaya çıkan en önemli değişim şiirin bir şekil değil öz olduğunun kabul edilmesi olmuştur. İlhan Berk, Prévert'in şiirini değerlendirirken şairin kimi şiirlerinin neredeyse açıkça nesir olduğunu söyledikten sonra şiirin bir ölçü ve biçim işi değil öz meselesi olduğunu şöyle ifade etmektedir:

"Bir bakıma şiir mi onun yazdıkları diye düşünür kişi hani. Bu kitabı da, *Spectacle* de öyle. Düpedüz nesir kimi şiirleri. Sonra oyunlar ve her iki kitapta da. Kimi radyoda, kimi de bir topluluğu okunmak için yazılmış. Şiiri ölçü, biçim işi anlarsak değil belki. Ama şiiri yapan düz ya da ölçülü söz olması değildir. Şiirin kendisidir, biçimi değil anlayacağınız. Düzyazıyla yazdığı zaman da şiir Prévert'inkiler. Sebep de, özün kendinde, bence. Öyle özler vardır ki şiir onlar, ne türlü biçime girerlerse girsinler, değişmezler. Şiiri, şiir yapan o hayal gücü, o düşler, o ne olduğu kolayca bilinmeyen güzelliklerdir, erdemlerdir, daha çok da isyanlar, boşalmalardır çünkü."[736]

Vasfi Mahir Kocatürk, 1936 yılında *Varlık*'ta yayımlanan bir yazısında mensur şiir yazan şairlerin düzyazıya yönelmelerinin sebebini, sınırsız duyguları vezin ve kafiyeyle tahdit edilmiş bir kalıba dökmenin zorluğunun farkına vararak nesrin imkânlarından faydalanma arzularında arar. Bu bakımdan şairlerin yazdıkları mensur şiirler vezinle mücadele etmek yerine sınırsız bir hürriyet imkânı sunan özgür türe kaçıştır: "Eski şairler veznin bu manasızlığına açıktan açığa karşı koyamamışlarsa da birçokları bunu sezmiş ve duygularının genişliğine nazmın yetişmediğini görerek nesire de baş vurmuşlardır."[737]

[735] Özdemir İnce, **age**, s. 46-47.
[736] İlhan Berk, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2016, s. 14.
[737] Vasfi Mahir, "Vezin ve Kafiye", **Varlık**, 1 Nisan 1936, C. 3, S. 66, s. 276.

Vasfi Mahir, sözlerine Baudelaire'den bir alıntı yaparak devam eder. Baudelaire'in coşku anında vezinsiz, kafiyesiz fakat müzikal değeri olan nesir kaleme alma arzusunun tüm sanatkârlar tarafından hissedildiğini belirten alıntının ardından onun bu arzusunun sonraki nesiller tarafından gerçekleştirildiğini söyler ve mensur şiir atılımının serbest şiiri doğurduğu tespitini yapar:

"Veznin gayritabiliğini sanatkârlığı ile örten şairlerin en büyüklerinden biri olan Bodler bile bu eğilime yabancı kalmadı. Küçük şiir konularını nesirle ve en büyük başarı ile yazarak eserine (Nesir Şeklinde Şiirler) adını veren Bodlerin şu sözleri aradığımız hakikatin en büyük tercümanıdır: 'İçimizde kim vardır ki sanat hırsını beslediği zamanlarda, şairane, vezinsiz kafiyesiz olduğu halde musikili, ruhun lirik hareketlerine, hayalin dalgalanmalarına, şuurun ansal atılışlarına uyacak kadar akıcı bir nesir düşünmemiş olsun?' Bodlerin düşündüklerini kendinden bir iki nesil sonra gelenler yapmak istediler ve bu atılış (Serbest Nazım)ı doğurdu."[738]

İlhan Berk için ise düzyazı ve şiir arasındaki çizgi oldukça incedir. Bu sebeple kendisi şiirlerini bazen "dizelerle" bazen "satırlarla" yazdığını belirtmektedir. İlhan Berk için şiir ile düzyazı arasındaki ayrım forma bağlı değildir. Örneğin İlhan Berk, *Aşk Elçisi* isimli antolojisinde Sait Faik'in iki öyküsüne yer vermiştir. Ayrıca kendisinin *Galata* ve *Pera* isimli kitaplarının da bir gün "şiir kitabı" olarak kabul edileceğine inanmaktadır. Bu bağlamda İlhan Berk, kendisinin "düzyazı" ile "şiir" arasında gidip geldiğine ilişkin bir görüşe şu sözlerle karşılık verir:

"Ben böyle bir şey bilmiyorum. Şiirlerimi bazen düzyazıymış gibi art arda, bazen de alt alta yazıyorum. Bu kitabımdaki satırlar birer dizedir. Yalnız alt alta yazılmamışlardır. Böyle düzyazı biçiminde yazıyorsam benim için elbet bir anlamı vardır. Bunu göstermek de benim işim değildir. Okuyanın işidir. Ben 'Aşk Elçisi' adlı güldestede

[738] Vasfi Mahir, **agm**, s. 276.

Sait Faik'in iki öyküsünü aldım. Bugün bir bir güldeste daha yapsam Enis Batur'un 'Ayna'sını da şiir diye alırım. *Galata* ile *Pera*'ya da -bir gün- şiir kitabı olarak bakılacaktır."[739]

Sonuç olarak denilebilir ki mensur şiir serbest şiiri hazırlayan önemli aşamalardan biri olmuştur. Mensur şiirden sonra şiirin tanımı ve biçimi değişmiştir. Düzyazı biçiminde bir şiir yazılabileceğinin kabul edilmesi ve bu türün yaygınlaşması geleneksel şiir tanımının ve şiirin geleneksel kurallarının yavaş yavaş çözülmeye başladığının göstergesidir.

3.2. Müstezat

Müstezat kelime olarak "artmış, çoğalmış"[740] anlamlarına gelmektedir. Bir uzun mısra ardından gelen bir kısa mısra ile kurulan[741] bu nazım şeklini tarif eden kaynaklar şeklin vezin özelliklerinden bahsederlerken genellikle tek bir vezin üzerinde durmuşlardır. Söz gelimi Ahmet Reşit Rey, *Nazariyyât-ı Edebiyye*'sinde, Cem Dilçin *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*'nde, Seyit Kemal Karaalioğlu, *Türk Şiir Sanatı*'nda müstezatın bir dizesinin "Mef'ûlü, Mefâ'îlü, Mefâ'îlü, Fe'ûlün" diğer dizesinin "Mef'ûlü, Fe'ûlün" vezninde olduğunu söylemektedir.[742]

Haluk İpekten, yukarıda söz ettiğimiz veznin müstezatın asıl vezni olduğunu söylemekle birlikte kimi zaman az da olsa farklı vezinlerle yazılmış müstezatlarla karşılaşmanın mümkün olduğundan söz eder.[743] Örneğin, İbrahim Hakkı'nın,

---

[739] İlhan Berk, **Kanatlı At**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 174.
[740] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. Aydın Sami Güneyçal, Aydın Kitabevi Yayınları, 23. Baskı, Ankara 2006, s. 752.
[741] Seyit Kemal Karaalioğlu, **Türk Şiir Sanatı**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 2. Baskı, İstanbul 1980, s. 215.
[742] Ahmed Reşîd [Rey], **Nazariyât-ı Edebiyye**, C. I-II, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2018, s. 94; Seyit Kemal Karaalioğlu, **Türk Şiir Sanatı**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 2. Baskı, İstanbul 1980, s. 215; Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 8. Baskı, Ankara 2005, s. 204.
[743] Haluk İpekten, **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, Dergâh Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2006, s. 33.

Yazıcıoğlu'nun ve Fâzıl'ın müstezatları klasik müstezat vezninden farklı vezinlerle yazılmışlardır.[744]

Bir uzun dize ve bir kısa dizeden oluşan bu nazım şeklinde kısa mısralara "ziyade" adı verilmektedir.[745] Asıl dizenin anlamını tamamlar nitelikte olması gereken bu kısa dizeler çoğu zaman bu husus göz ardı edilerek şiirin yeknesak ahengini kırmak amacıyla kullanılmıştır.[746] Yeri geldiğinde ahenk unsuru olarak kullanılan ziyade mısralar ile klasik şiirin monoton sesinin giderilmeye çalışılması klasik şiirin şekil imkânlarında bazı tasarruflarda bulunularak yenilik arayışlarının yapıldığının göstergesidir. Ayrıca müstezatlarda çok kullanılan belli başlı kafiye şemaları olmakla birlikte toplamda "otuz sekiz farklı kafiye örgüsü"[747]nün varlığı dikkate alındığında bu nazım şeklinin diğer klasik şekillere oranla kafiyeleniş bakımından şairine görece bir özgürlük alanı sunduğu söylenebilir. Muvaffak Eflatun, müstezatların çok farklı vezin kalıplarıyla yazılabildiğini, ziyade mısra kalıbının alışıldığın aksine uzun mısranın kalıbının ilk ve son cüzlerinden oluşmayan müstezat örneklerine rastlandığını belirtmektedir.[748]

Malûmat-ı Edebiyye'de müstezatın nazım şekli olarak ortaya çıkış sebebinin şiirin tekdüze ahengini kırmak olduğu söylenirken bu nazım şeklinin geleneksel şiir içinde çok fazla rağbet bulmaması şaşkınlıkla karşılanmaktadır: "Aheng-i ifadenin yeknesaklığını, ıttırad-ı sıklet-bahşını izale için vücuda getirilen bu tarz-ı nazmın bu kadar mahdud kalması gayet şayan-ı istiğraptır."[749] Fuad Köprülü, daha sonra *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde

[744] Haluk İpekten, **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, Dergâh Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2006, s. 33.
[745] Filiz Kılıç, "Müstezad", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 32, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 148.
[746] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 8. Baskı, Ankara 2005, s. 204.
[747] Filiz Kılıç, "Müstezad", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 32, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 148.
[748] Muvaffak Eflatun, "Yeni Bulgular Işığında Müstezad", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Y. 2005, S.18 s. 88
[749] Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **Malûmat-ı Edebiyye**, C. 1, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330, s. 93.

"müstezat"ın ortaya çıkış gerekçesinin "klasik şekillerin baskısından kurtulmak" olduğunu bir kez daha vurgulamıştır.[750]

Serbest şiiri, tarihsel süreç içinde hazırlayıcı sebepleri ile birlikte düşünecek olursak akla hemen "müstezat-serbest müstezat-serbest şiir" dizilimi gelecektir. Şairlerin kimi zaman alışılmışın aksine aruzun farklı kalıplarını kullanarak ve kafiye şeması bakımından kolayca inisiyatif alarak kişisel tercihlerine göre kafiye örgüsünü şekillendirdikleri bu nazım biçiminin şiirin serbestleşmesinde dolaylı yoldan etkili olduğu söylenebilir. En basitinden serbest müstezatın ortaya çıkmasına sebep olan bu şeklin, serbest şiire giden yolda önemli bir basamak olarak değerlendirmesi gerektiğini Mehmet Deligönül şu sözlerle ifade eder:

"Oysa Türk nazmının, klasik divan edebiyatının katı ve dar kurallar çemberinden kurtulması, geniş bir soluğa kavuşması yolunda, uzunlu kısalı dizeleriyle Batı'nın *vers libre*'inin yanında müstezat, serbest müstezat'a geçişte bir atlama taşı olduğu gibi, edebiyatımızda serbest nazma da -dolayısıyle- bir kapı aralamıştır."[751]

Tanzimat sonrasında müstezatın şekil değiştirerek var olduğu görülmektedir. Servet-i Fünûn devrinde ortaya çıkan serbest müstezatın dizelerinin uzunlu kısalı oluşu haricinde klasik müstezatla bir benzerliği yoktur.[752] Meşrutiyet sonrasında heceye de uygulanan müstezat, şiirin serbestleşme sürecinde etkili olmuştur:

"Tanzimat'tan sonra müstezada rağbet eden sanatçıların başında Abdülhak Hâmid ve Servet-i Fünûn edebiyatçıları gelmektedir. Vezin, şekil ve kafiye özelliklerinde birçok değişiklik yapılarak ziyade mısraların düzenli düzensiz dağılımlarıyla müstezadlar yazılmıştır. Böylece müstezad geniş müstezad, serbest müstezad basamaklarından

[750] M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, haz. Orhan Köprülü, Akçağ Yayınları, 7. Baskı, Ankara 2009, s. 169.
[751] Mehmet Deligönül, "Müstezat", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten 1972**, C. 20, Ankara Üniversitesi Basımevi 1973, s. 93.
[752] İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, 19. Baskı, İstanbul 2010, s.344.

geçerek özellikle II. Meşrutiyet'in ardından hece veznine de uygulanmış, Türk şiirinin serbest nazma doğru gelişmesine yol açmıştır."[753]

3.3. Serbest Müstezat

Servet-i Fünûn döneminde çokça kullanılan "serbest müstezat" adını klasik şiirdeki müstezattan almasına karşın köken itibarıyla Batılı bir nazım biçimidir.[754]

Mehmet Nurettin Artam, 19 Ekim 1938 tarihinde T. İ. imzasıyla[755] *Ulus*'ta yayımlanan yazısında "serbestlik" cereyanının divan şiirindeki müstezatla başladığını belirtmektedir. Yalnız serbest müstezat, klasik müstezattan farklı olarak çok daha serbest bir formdur. Klasik müstezat oldukça katı bir biçimken, serbest müstezat bazen kafiyeli bazen kafiyesiz olarak yazılmış, Servet-i Fünûn dönemi ve sonrasında bir moda hâlinde yaygınlaşmış ve sonrasında kullanımı giderek azalmıştır:

"Tek yıldızın da söylediği gibi, aruzun da, hecenin de 'serbest'i olabilir. Bu cereyan, divan şairlerinin müstezadlariyle başlamıştı. Onlar, tabiî, daha muhafazakârdılar; kafiyeden vazgeçemediler. 'Edebiyat-ı cedide'den sonra aruz vezni ile bazan kafiyeli, bazan kafiyesiz, fakat aynı veznin parçalariyle serbest nazım yazmak bir aralık moda olmuş, o da tutmamıştı."[756]

Serbest müstezatın ilk defa Servet-i Fünûn şairleri tarafından kullandılığı kanısı yaygındır. Ancak M. Fatih Andı, Servet-i Fünûn dönemi öncesinde de serbest müstezatın kullanıldığını tespit etmiştir. Andı'nın belirttiğine göre "şeklin mecmualardaki ilk örneği Mehmed Celâl'e aittir."[757] Mehmed Celâl'in "Şimdi de Siyâh Gözler" başlığını taşıyan

[753] Filiz Kılıç, "Müstezad", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 149.
[754] Hikmet İlaydın, **Türk Edebiyatında Nazım**, Yeniyol Matbaası, İzmir 1947, s. 111-112.
[755] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 219.
[756] T. İ. (Mehmet Nurettin Artam), "Serbest Nazma Dair!", **Ulus**, 19 Ekim 1938, s. 2.
[757] M. Fatih Andı, **Servet-i Fünun'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri**, Kitabevi, İstanbul 1997, s. 353.

serbest müstezat örneği *Gülşen* mecmuasında 7 Ağustos 1302/18 Ağustos 1886 tarihinde yayımlanmıştır.[758] Nihat Özbek'in mezuniyet tezinden öğrendiğimize göre ise ilk serbest müstezat örneği 24 Temmuz 1302/5 Ağustos 1886 tarihli *Gülşen* mecmuasında yayımlanan Ali Kemal'in "Öyle de Yazılabilir Böyle de" başlıklı şiiridir.[759] Nazım biçiminin ortaya çıktığı 1886 yılından itibaren 1908'e kadar "Abdülhalim Memduh, Ali Kemal, Mehmed Celal, Muallim Naci, Tevfik Fikret, İsmail Safa, Mehmet Rıfat, Safvet, Cenap Şehabettin, Ahmet Kemal, Yümnî, E. İkbal, E. Erşed, A. Faiz, Münîre, Seydâ, A. Nadir, K. Y., H. Nâzım N. Vecdî, Hüseyin Suad, Ç. Sâmî, H. Fehmî, M. Rüşdî, Rüstem, Sa'dî, T. Câzim, Mehmet Kâzım, Memduh, S. Sami, İbnü'l-hakkî Tahsîn, Hâlid Eyyûb, Avram Naun, M. Enver, Ali Kâmi, Celâl (Kafkasyalı), Şevket İlhâmi, Cemîl Sâti', Hüseyin Dâniş, T. Kâmil, Muallime Atîye, Süleyman Nesib, H. Zâri, Muhiddîn, Faik Âlî, H. Tahsin, Kâzım Fecrî, İsak Ferera, Mehmet Emîn, İbrahim Cehdî, M. Tâhir, Recaizade M. Ekrem, Mehmet Nizâmî, Ahmed Celâl, Kamil Osman, Kenan Rifat, Yusuf İzzet, Namık Sadrî, Namık Ekrem, E. Vedâd, Ahmed Avnî, Şair Kerem, Ahmed Cemîl"[760] gibi pek çok şairin serbest müstezat tarzında eser verdiği düşünüldüğünde "yeni" ve "serbest" olan bu nazım şeklinin önemli ölçüde rağbet bulduğu söylenebilir.

1886 yılının Ağustos ayında yayımlanan Mehmed Celâl ve Ali Kemal'in serbest müstezat biçimindeki şiirlerinden 7 yıl sonra Mehmet Tevfik imzasıyla 8 Temmuz 1309/20 Temmuz 1893 tarihli *Hazîne-i Fünûn*'da "Ey Kız!" başlıklı serbest müstezatını yayımlayan Tevfik Fikret[761], Servet-i Fünûn'da yayımlanan "Müstezatlarımız" başlıklı yazısında eski şiire yeknesak havasını veren şeyin şiirde tek bir veznin kullanılmasından meydana gelen tıkanıklık olduğundan söz etmektedir. Fikret'e göre, birkaç beyitte ya da

[758] M. Fatih Andı, **age**, s. 353.
[759] Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Türk Edebiyatında Serbest Nazım**, (Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970, s. 6.
[760] Nihat Özbek, **age**.
[761] Tevfik Fikret, **Bütün Şiirleri**, haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2004, s. 206.

küçük bir parçada ahengi sağlayan vezin şiir uzadıkça okuyucuyu sıkmaktadır. Fikret, bu yazısında şiiri içine düştüğü monoton ahenkten kurtarmak için şiire iki üç mısrada bir, önceki dizelerin vezninden farklı bir mısra ekleme düşüncesini geliştirdiğini şöyle dile getirir:

"Mevzuu çoktan beri tasmîm-kerde-i hayâlim olan manzumemin veznini de intihap etmiştim; yazmağa başladım: Bir parça.. iki parça.. üç parça.. dördüncüsünde kafiyenin icbâr-ı nâgehâniyle biraz tevakkuf etmek lâzım geldi. Yukarıdan beri yazdıklarımı gözden geçireyim, dedim. Heyhat! Manzumemin bir hafta evvel karaladığım 'Ey yâr-ı nâğme-kâr' teranesinden ahenkçe farkı yok gibi idi. Elfazın bu selâset-i zâ'idesinden kurtulmak için bir çare teemmül ediyordum. Her iki veya üç mısrada bir kerre vezinden hariç bir iki kelime koymak, meselâ bir küçük mısra yazmak ki vezni evvelkilerin veznine uymasın. Bununla bir dereceye kadar maksat hâsıl olabilecekti. Yalnız bu küçük mısra için nası bir vezin intihap etmeli ki manzumeyi ıttırâd-ı âhenkten kurtarmakla beraber çiğ düşmesin? Orasını sevk-i tabîate bıraktım."[762]

Tevfik Fikret'in ifade ettiği gibi, manzumedeki "ziyade" mısraların vezninin kendinden önce gelen dizelerden farklı olması ve ziyade mısraın veznini belirliyecek olan şeyin bir kural değil "sevk-i tabiat" oluşu bu teşebbüsün serbestleşme hamlesi olduğunu göstermektedir. Fikret, bu niyetle kaleme aldığı "Ey Kız!" manzumesiyle ortaya çıkan sonuçtan oldukça memnundur. Yazdığı manzumenin ahenginde bir "nesir ahengi" bulan Fikret "…kıt'alarını yazıp tekrar okuduğum zaman me'mûlümün fevkinde bir selâset-i nesriyye ile meşhûn bularak sevindim."[763] der.

Tevfik Fikret'in şiirde aradığının "nesir selaseti" olması dikkate değer bir husustur. Nesrin ritmi inişli çıkışlıdır. Klasik şiirin klasik ritmi ise şiirin başlangıcından sonuna

[762] Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2000, s. 71-72.
[763] Tevfik Fikret, **age**, s. 72.

kadar aynı sesi verir. Ağır ağır ilerleyen, şiir uzadıkça müziği veznin altında boğan, şiirin tamamı boyunca kullanılan vezin haricinde bir başka vezne müsaade etmeyen klasik şiirin müzikal anlamda monotonluktan kurtuluşu nesrin akışkanlığını arayarak olmuştur. Bu durum şiirin nesirleşmesi değil şiirin ritminin düzyazının ritim olanaklarından beslenmesi anlamına gelir.

Tevfik Fikret "Ey Kız!" manzumesini yayımladıktan sonra edebiyat dünyasından itirazlar gelmekte gecikmemiştir. Bazı kişiler şekil bakımından alışılmışın dışında olan bu manzumeyi beğenirken bazıları Fikret'in yazdığı şekilde bir müstezat yazılamayacağını, müstezatın kendine has bir formu ve vezni olduğunu dile getirmişlerdir.[764] Fikret'e göre ise yazdığı manzumesinin birçok "kusuru" olabilir ancak tek "meziyeti" vardır, o da şiirde verili olanı reddederek klasik kalıpların dışına çıkmaktır:

"Hâlbuki itikâd-ı hakîranemce 'Ey Kız' manzumesinin birçok kusuru, yalnız bir meziyyeti vardı. Kusurlarını ta'dâda hacet yok, meziyyeti '*mef'ûlü mefâ'ilü mefa'îlü fa'ûlün mef'ulü fa'ûlün*' vezninde olmaması idi; fakat bunu o zaman anlatmak ne kadar güçtü."[765]

Servet-i Fünûn dönemi ile birlikte yaygınlaşmaya başlayan "serbest müstezat" Fecr-i Âtî şairleri tarafında da kullanılmıştır. "Fecr-i Âtî Encümenî dönemine gelinceye kadar, Türk şiirinde anlam bütünlüğünün beyitte tamamlanmayıp diğer mısralara kayması, mısraların kırılması, müstezatın daha serbest bir tarzda algılanıp yazılması, gibi değişmeler sonucunda ortaya çıkan yeni manzumelere encümen şairleri '*serbest nazım*' adını verir."[766] Cafer Şen, Tahsin Nahid'in *Ruh-ı Bî-Kayd* isimli şiir kitabındaki bazı şiirlerin üstüne "serbest nazım" ibaresini koyarak onun Fecr-i Âtî şairleri arasında 'serbest nazım' adını "ilk kullanan şair" olduğunu belirtir ve Fecr-i Âtî şairlerinin "serbest

[764] Tevfik Fikret, **age**, s. 73.
[765] Tevfik Fikret, **age**, s. 73.
[766] Cafer Şen, **Fecr-i Âtî Edebiyatı Tespit - Tahlil - Tenkit**, Gazi Kitabevi, Ankara 2006, s. 575.

nazım" adını verdikleri manzumelerin modern serbest şiirden farklı olarak "ölçülü" ve "kafiyeli" şiirler olduğuna dikkat çeker.[767]

Ahmet Haşim, Servet-i Fünûn'da yayımlanan "Ruh-ı Bîkayd Fırsatıyla" başlıklı yazısında Tahsin Nahid'in "serbest nazım" adlandırması üzerinde durur. Serbest nazım adlandırmasının zıt iki kelimeden meydana geldiğini ifade eden Haşim için bu isimlendirme anlamsızdır. "Serbest" olma iddiasını taşıyan bu şiirler Haşim'e göre tam değil sınırlı bir serbestlik içindedirler:

"*Ruh-ı bîkayd*'ın "Raks-ı elhan" serlevha-i umumîsi altında nazm-ı serbest denilen nazm-ı maluma tahsis edilmiş bir kısmı var. Herhalde lisanımızda büyük muvaffakiyetler temin edebilecek olan bu nazmı en iyi anlayan ve en iyi istimal edenlerden birisi de Tahsin Nahit'tir. Fakat neden Tahsin Nahit müstezadlı nazma 'nazm-ı serbest' nâmını vermiştir? Bunu pek iyi anlayamıyorum. Aruzun kavâidine tamamiyle muvafık olarak tertip edilen ve bir bahrin aksam-ı muhtelifesinden teşekkül etmesi elzem olan -ki Tahsin Nahit bu kaideyi, zararına unutuyor- bir manzumede serbestî yalnız müstezadları tayin etmek hususuna inhisar ederken, mütenakız iki kelimeden yapılmış bir terkip olan 'nazm-ı serbest' tabirini bîmana buluyorum."[768]

Ahmet Haşim'e göre, aruzun belli kalıpları kullanılarak yazılan bu şiirler sonuç olarak "ölçülü" şiirlerdir. Şairin "ziyade" mısraları şiir içinde istediği yerde kullanması şiirin "ölçülü" bir şiir olduğu gerçeğini değiştirmez. Dolayısıyla Haşim'e göre, şairine yalnız müstezatların yerlerini belirme noktasında serbestlik tanıyan bu şiirler "serbest nazım" değildirler. Ahmet Haşim böylece bir ayrıma giderek "serbest vezinle serbest müstezadın farkını ortaya koymaktadır."[769]

---

[767] Cafer Şen, **age**, s. 575; Cafer Şen, "Fecr-i Âti Encümeni Edebiyatı", **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Yeni Türk Edebiyatı**, ed. M. Kayahan Özgül, Kurgan Edebiyat, Ankara 2013, s. 266.
[768] Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri III Gurabahane-i Laklakan/Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991, s. 91-92.
[769] Osman Özbahçe, "Hâşim'in Modern Şiire Katkısı", **Hece - Ahmet Haşim Özel Sayısı**, Ocak 2017, Y. 21, S. 241, s. 223.

Servet-i Fünûn döneminde ortaya çıkan ve Fecr-i Âti şairleri tarafından da yoğun biçimde kullanılan "serbest müstezat" zaman içinde biçim değiştirmeye başlamıştır. Fecr-i Âti şairlerinin şiirlerinde bu değişikliklerin izlerini sürmek mümkündür. Cafer Şen, Fecr-i Âti şairlerinin şekil üzerinde bazı değişiklikler yapmasını, bir şiir içinde birden fazla aruz kalıbını kullanmalarını ve kafiye sıklığını azaltmalarını serbest şiire "bilinçli" olarak yönelişin bir işareti olarak değerlendirmiştir.[770]

M. Kayahan Özgül, müstezattan, serbest müstezata ve oradan serbest şiire giden yolda her basamağın şiirin mevcut durumundan memnun olmayan birtakım yenilikçi şairlerin ihtiyacı karşılayacak yeni formu arayışının bir sonucu olduğunu ifade eder:

"Gazelden müstezâd gazele geçiş nasıl bir ihtiyaçtan doğmuşsa, müstezad gazelden serbest müstezâda ve nihayet, serbest vezinli şiire (sahi, "*vezinsiz şiir"* var mıdır?) geçiş de öyle bir arayış ihtiyacından ve ihtiyaçlara uygun olanı arayıştan doğar."[771]

Serbest müstezat biçiminde yazılan bir şiir vezinli ve kafiyeli olduğu zamanlarda dahi form bakımından oldukça kayıtsızdır. Mısra istifi bakımından şairin arzusuna göre şekil değiştiren "serbest müstezat", kırık mısraları ve mısra düzeninin çeşitliliği bakımından "serbest şiir"i andırır. Fuad Köprülü'nün Cenap Şahabettin için söylediği "eski müstezadı senbolistlerin 'verse libre' telâkkileri ile mezcederek, *Elhân-ı Şitâ* gibi, bir takım manzumeler yazdı[.]"[772] sözlerinde bu benzerliğin kaynaklarını buluruz. Örneğin, Cenap Şahabettin "Riyâh-ı Leyâl" başlıklı şiirinin ilk dizesi "mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün" vezni ile başlar, ikinci dizenin vezni "mef'ûlü mefâîlü feûlün" ve sonraki dize "mef'ûlü feûlün" olacak şekilde vezin birer tef'ile azalarak devam eder.[773] Her

[770] Cafer Şen, **Fecr-i Âtî Edebiyatı Tespit - Tahlil - Tenkit**, Gazi Kitabevi, Ankara 2006, s. 581.
[771] M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 231.
[772] M. Fuad Köprülü, "Arûz", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s. 652.
[773] Hüsrev Akın, **Servet-i Fünûn Nazmında Vezin, Şekil ve Kâfiye**, (Yüksek Lisans Tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2001, s. 115.

dizede azalan bir tef'ile ve "veznin üç defa değişmesi"[774] ile bu şiir klasik şiirin alışıldık görüntüsünden ve monoton ahenginden uzaklaşmıştır:

Riyâh-ı Leyâl
Ey gizli kebûterlerin âheste sürûdu,
Ey mirveha-i lâne-i mürgân,
Ey bâd-ı hırâmân,
Âfâka inince gecenin sütre-i dûdu
Başlarsın ufuktan seyelâna
Bâlîn-i cihâna.
Ol dem ki olur, ey tarab-âmûz-ı hayâlat,
Bir nây-ı zümürrüd gibi nâlân
Destinde nihâlân…
Ol dem ki olur dest-i bilûrunda semâvât
Bir çeng-i dil-âvîz-i müzehheb;
Bir ûd-ı mükevkeb…[775]
(…)

Cenap Şahabettin, *Peyâm-ı Sabah*'ta yayımlanan "Edebiyât-ı Havâs" başlığını taşıyan yazısında ölçü bakımından düzenli bir şekilde birbirini takip eden mısralardan meydana gelmiş şiirlerdeki ahengin "kuru", "cansız" ve "soğuk" olduğunu öne sürmektedir. Şiirde meydana gelen bu tarz bir ritmik düzenlilik, Cenap'ın ifadesiyle "ıttırat", "istibdat" ve "tahakküm" gibi negatif anlamlı benzetmelerle dile getirilir. Şiir içinde ritmik çeşitlenmeye izin vermeyen tek bir ölçünün varlığının "dayatmacı" olduğunu belirten Cenap, "çeşitliliğin" bir zorlama değil "cilve-i tabiat" olduğunu söylemektedir. Ona göre, şiirin ritmik çoğulluğu tek bir veznin baskısı altında kalmadan, şiir içinde farklı ölçüler kullanılarak sağlanabilir. Bir şiir içinde birden fazla vezin kullanılmaya başlanması ise şiirde ritmik çoğulluk için klasik şiir usullerinin terk edilmeye başlandığının önemli bir göstergesidir. Yenileşme dönemiyle birlikte artık şairler şiirlerini daha "canlı", daha "çekici", daha "akıcı" ve "etkileyici" kılmak adına klasik kuralları göz ardı ederek yeni arayışlara koyulmuşlar ve yeni bir şiir teorisi ortaya

[774] Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 357.
[775] **Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri**, haz. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1984, s. 149.

koymaya başlamışlardır. Cenap Şahabettin'in adı geçen yazısında bu durumun izleri görülmektedir:

"Nazmın mûsikîsi vezin ve kafiye ile bilhassa vezin ile, nesrinki tenevvu' ile temin olunur. Her tenevvu'da söz yeni bir hayat almış gibi olur; fikir genç ve yeni görünür. Ittırad bilakis güzelliği bile cansız, soğuk ve yâbis gösterir. Edebiyatta ıttırad, bir manzara-i istibdattır. Kelâmı dâimâ aynı kalıptan dökmeğe çalışmak, ne tahakküm!... Mutlakıyyet-i idâre altındaki milletler gibi ribka-i ittirad ile (ıttırad boyunduruğundaki) fikir zayıflar, çürür, ölü kalır. Kaleminizin yularını yelesi üstünde terkediniz, o bütün hukuk-ı adelâtı ile yürüsün: O zaman göreceksiniz ki her hatvesi ayrı bir levha-i hareket olacak. Çünkü tenevvu' bir emr-i cebrî, bir eser-i tasannu' değil, bir cilve-i tabiattır."[776]

Servet-i Fünûn sonrasında serbest müstezatın yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte klasik şiir biçim yönünden sarsılmaya başlamıştır. Gerek klasik şiirdeki tek vezin hakimiyetinin kırılması gerekse kırık mısralarla şiirin şekil ve ahenk değiştirmesi bu duruma etki eden faktörlerden bazılarıdır. Mehmet Deligönül, geleneksel şiirin katı mısra yapısının çözülüşünde bahsi geçen sebeplerin etkili olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir:

"Bu işe -daha önce Hâmit (1852-1937)'çe de denenen, ama bireysel bir çıkış olarak kalan- Divan şiirinin sağlam yapılı mısra bütünlüğü geleneğine karşı koymakla başlayan Edebiyat-ı Cedide şairleri, serbest müstezat ve enjambement'lar yoluyle dizeyi kırıp dökerek, bir şiirde değişik vezinler kullanarak, şiir diline bir esneklik kazandırma çabasına girişmişler; şiire, düzyazı tümcesini, 'tahkiye üslubu'nu getirerek bu yeni

[776] Peyâm-ı Sabah, S. 1227, 11657, 3 Mayıs 1338/1922'den akt. Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 357.

anlatım olanaklarıyle manzum hikâyeler, manzum sohbetler yazmışlardır. Böylece şiir, kendi sınırlarını aşan geniş anlatım alanları içinde koşturulmaya başlamıştır."[777]

Mehmet Deligönül'e göre, Edebiyat-ı Cedide şairlerinin ve özellikle Tevfik Fikret'in yaptığı bu yenilik hamleleri "nazmı nesre yaklaştırma" hareketidir.[778] Tevfik Fikret bu anlamda, "aruz ölçüsünü yeni bir anlayışla kullanarak" ve "uyağa serbestlik" kazandırarak şiirin biçim değişikliğine öncülük eden şairlerden biri olmuştur.[779] Fuad Köprülü de, Tevfik Fikret'in Fransız şairi François Coppée'nin etkisiyle şiirlerinde anjambmana başvurduğunu dolayısıyla onun şiir dilini "nesirleştirmek suretiyle, tabiîliğe yaklaştırdı[ğını]" öne sürmüştür.[780]

Serbest müstezat biçimindeki şiirlerde, yeknesak ahengi kırmak adına kullanılan kısa dizeler genellikle aruza uygun mısralar olduğu gibi bunun zıddı örneklere rastlamak da mümkündür. Söz gelimi, Servet-i Fünûn şairlerinden Süleyman Nesib'in aruz vezninin "Mefûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün" kalıbıyla yazmış olduğu ve serbest müstezatı "andıran" "Birine" başlığını taşıyan şiirinde kullandığı kısa mısra aruzun hiçbir tefilesine uymamaktadır.[781] Ayrıca şiirin tamamında yalnızca bir kısa mısra kullanıldığı görülmektedir:

Birine
Bir şevk-i semâvî gibi mesrûr-ı şebâbet
Geçdik… Gülüyorduk bütün eşyâya, bahâra;
Geçdik, ve senin şevk-i sürûrunla tabîat
Gark oldu mesârra…[782]
(…)

[777] Mehmet Deligönül, "Tevfik Fikret'te Şiir-Düzyazı İlişkileri", **Türk Dili**, Y. 23, C. XXIX, S. 265, 1 Ekim 1973, s. 2
[778] Mehmet Deligönül, **agm**, s. 2
[779] Eray Canberk, "Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış", **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s. 138.
[780] M. Fuad Köprülü, "Arûz", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s. 652.
[781] Salim Durukoğlu, **Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Bey) Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 379.
[782] Salim Durukoğlu, **Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Bey) Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 486.

Modern Türk şiirinin kurucularından biri olan Ahmet Haşim de serbest müstezat denemeleri yapmıştır. 28 Eylül 1924 tarihli *Akşam*'da yayımlanan yazısında Ahmet Haşim, Henri de Régnier ve Verhaeren etkisiyle "âhenk zaruretlerine tâbi serbest bir vezin düşün[düğünü] ve bunu 'Yollar' ve 'O belde' isimli iki manzumede tatbik et[tiğini]"[783] dile getirir. Ahmet Haşim, "serbest bir vezin" düşünerek gerçekleştirdiği denemelerinin sınırlı bir grubun dikkatini çektiğini belirtmektedir. Haşim, "serbest nazım" olduğunu düşünerek kaleme aldığı şekil denemelerin esasında "serbest müstezat" olduklarını "nazariyat" alanında geniş bilgi sahibi olan kimseler aracılığıyla öğrendiğini belirtmektedir:

"Halk denilen büyük denizin fırtınalarına asla çıkmamış ve daima korkak kuğular gibi, havuz genişliğinde dar bir sahada kalmış olan diğer şiirlerim gibi 'Yollar' da yeni şekliyle ancak mahdud bir genç zümresi içinde merakı tahrik etmiş ve bazı şiddetli münakaşalara mevzu teşkil etmişti. Bu münakaşalar sırasında, serbest nazmımın hakikatte bir 'serbest müstezat' olduğunu, nazariyatta yed-i tûla sahibi olanlardan öğrendim."[784]

Ahmet Haşim, 14 Haziran 1928 tarihinde *Yeni Kitap*'ta yayımlanan bir röportajında şiirde gerçekleştirmek istediği yenilik konusuna tekrar değinir. Mekteb-i Sultanî öğrenciliği sırasında Fransız sembolistlerinin şiirlerinden meydana gelen bir antolojiyi günlerce elinden bırakamadığını söyleyen Haşim, "Fransız serbest nazım usulünü Türkçeye tatbik etmeğe özeniyordum."[785]sözleriyle şiirde arzu ettiği serbestleşmenin yabancı kaynakların etkisiyle ortaya çıktığını belirtmektedir.

[783] Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri III Gurabahane-i Laklakan/Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991, s. 214.
[784] Ahmet Haşim, **age**, s. 214.
[785] Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri IV Frankfurt Seyahatnamesi/Mektuplar-Mülâkatlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1991, s. 118.

Sonuç olarak serbest müstezatla birlikte klasik şiirin hem vezni hem de şekli değiştirilerek esnetilmiştir. Nurullah Ataç, aruzun kaidelerinin serbest müstezatla esnetilmesi gibi hecenin de müstezatla kısmi bir hürriyete kavuşacağı inancındadır. *Akşam* gazetesinin 24 Aralık 1938 tarihli sayısında bu beklentisini şu satırlarla dile getirir:

"Hece vezni henüz gençtir; o kadar ki daha müstezadı bile pek tecrübe etmemiştir; bu sahada ancak birkaç deneme oldu. Halbuki onun da bir gün kendi cevherine uygun bir 'serbest müstezad'a daha gitmesi mümkündür ('Bu, serbest nazım olur' demeyin; mesela Fransızcada La Fontaine'in masalları, bugün anladığımız manada 'serbest nazım' değildir. Verhaeren, Henri de Réigner'in, hatta Laforgue'un şiirleri de tam 'serbest nazım' sayılmaz. Ahmet Haşim'in 'serbest müstezad'ları nasıl aruza bağlı ise şairlerin şiirleri de o derece Fransız 'nazm'ına bağlıdır; ekseriya geride kalıp pek nadiren öteye aşarak hep alexandrinin, on iki hecelik mısraın etrafında dolaşır. Bizde de hece vezninin de böyle bir şeye varması beklenebilir.)"[786]

Orhan Okay, serbest vezni ortaya çıkaran süreçte serbest müstezatın etkili olduğunu öne sürenlerdendir. Okay'a göre, Servet-i Fünûn döneminde yaygınlaşan ve mısra istifi bakımından klasik müstezata göre daha serbest olan serbest müstezat, "Mehmet Emin Yurdakul, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Yusuf Ziya Ortaç, Celâl Sahir, Enis Behiç Koryürek" gibi şairler aracılığıyla hece vezninde başarıyla uygulanmış ve serbest müstezat şeklinin gelişmesi "serbest şiir"i ortaya çıkarmıştır.[787]

Nurullah Ataç, *Akşam*'da yayımlanan "Kemiyet ve Keyfiyet" başlıklı yazısında aruzun kısıtlılıklarından bahsederken aruzla birlikte karşılaşılan kimi zorlukların sebebini Türk şiirini İran şiiri etkisi altında kalmış olmasıyla açıklamaktadır. Oysa Ataç'a göre

[786] Nurullah Ataç, **Şiir Daima Şiir**, haz. Şerife Çağın, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013, s. 222.
[787] Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2010, s. 184-185.

Türkler, aruzu İran yerine Arap şiirinden almış olsalardı şiirimiz mevcut hareket kabiliyeti serbestliğine çok daha erken kavuşacaktır:

"Fakat aruz da, bizim kullandığımız şekli ile çok sıkı ve muttarid bir vezindir. İran şairlerine o kadar bağlanmayıp aruzu doğrudan Arablardan alsaydık, yani biz de bahirler içinde serbestiler, sektler kabul etseydik, kendimize göre değişiklikler yapsaydık tatsız imale ve zihaf mecburiyetlerinden kurtulur, aruzu dilimizin yadırgamayacağı bir vezin haline koyabilirdik. Kim bilir? Belki de Ahmed Haşim'den çok evvel «serbest müstezat» icad edilirdi."[788]

Sabit vezni ve düzenli bir kafiye şeması olmayan serbest müstezat "sınırlı serbestlik" içinde Türk şiirinin yenileşme hamlesi bağlamında önemli bir adımdır. M. Kayahan Özgül, "serbest" nitelemesini "öncelikle vezinsiz ve kafiyesiz şiire değil, tek vezni ve düzenli bir kafiye şeması olmayan şiire verdiğimizi" hatırlatarak "geleneğin gazelden müstezad gazele ve oradan da serbest müstezada geçişinin serbest şiir yolunda atılan ilk adımlar olduğunu" dile getirir.[789] Nihat Özbek de "serbest nazım" ve "serbest şiir" ayrımı üzerinde durmaktadır. Ona göre "serbest nazım"ın ayırıcı unsuru "bir şiirde veyâ manzûmede birden ziyade vezin kullanılmış olmasıdır."[790] Buna karşılık Özbek'e göre "fransızca 'vers blanc' karşılığı olarak dilimizde kullanılan ve hiç bir kaideye (vezin ve kafiye itibâriyle) dayanmaksızın söylenen 'serbest şiir'" ise serbest nazımdan ayrı bir biçimdir.[791] Nihat Özbek, "serbest nazım"ın gelişimi neticesinde "serbest şiir"in ortaya çıktığını dolayısıyla bu yeni biçimin ayrı bir isimle ele alınması gerektiğini şu satırlarla vurgulamaktadır:

[788] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 3.
[789] M. Kayahan Özgül, **Kemâl'le İhtimâl Yahut Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 64
[790] Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Serbest Nazım**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tez no. 979, İstanbul 1970. (Giriş bölümü içinde)
[791] Nihat Özbek, **age,** (Giriş Bölümü içinde)

"Cumhûriyet Devrinde ise N. Hikmet, Hececiler, Yedi Meş'aleciler, Garibciler ve günümüz şairleri tarafından serbest nazım gittikçe inkişâf ettirilmiştir. Artık bu devirdeki serbest nazmı 'serbest nazım' olarak değil, 'verse blanc-beyâz şiir' veya 'serbest şiir' diye isimlendirmek gerekir."[792]

Yukarıda belirtilen görüşlerin aksine Fazıl Gökçek, "serbest müstezat" ve "serbest şiir" arasında bir fark olmadığını öne sürer. "Fikret'in veya Cenap'ın herhangi bir 'serbest müsteazat' şiiri veya Haşim'in, diyelim ki 'Ölmek' şiiri ile Nâzım Hikmet'in 'Salkım Söğüt'ü, 'Bahr-i Hazer'i arasında şekil bakımından bir fark var mıdır?" sorusunu soran Gökçek, "Aradaki farkın vezin olduğu, Nazım Hikmet'in şiirinde vezin bulunmadığı ileriye sürülecekse bu doğru değildir, vezin Nazım Hikmet'in şiirinde de -bir şekilde- vardır." der.[793] Tevfik Fikret'in, Cenap Şahabettin'in ve Ahmet Haşim'in şiirlerinde "hiçbir aruz kalıbına uymayan dizeler"in bulunduğunu belirten Gökçek, bu şiirlerin "aruzla yazılmış" sayılmasının doğru olmadığı kanattini taşımaktadır.[794] Dolayısıyla ona göre, "serbest müstezat" olarak isimlendirilen şiirler esasında "serbest şiir"dirler.

Fazıl Gökçek "serbest müstezat" ile "serbest şiir" arasında bir fark olmadığını ileri sürdüğü "Serbest Müstezat / Serbest Şiir" başlıklı makalesinde iddiasını üç gerekçeyle temellendirmektedir. Bunlardan ilki "serbest müstezat" adı verilen şiirlerin şekil bakımından "serbest şiir"lerden farklı olmaması ve kimi "serbest müstezat" biçiminde yazılmış şiirlerde hiçbir kalıba uymayan dizelerin bulunmasıdır.[795] İkinci gerekçe, Servet-i Fünûn şairlerinin "serbest müstezat" biçiminde yazdıkları şiirleri için "serbest manzume

[792] Nihat Özbek, **Başlangıcından 1908'e Kadar Serbest Nazım**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tez no. 979, İstanbul 1970. (Giriş bölümü içinde)
[793] Fazıl Gökçek, "Serbest Müstezat / Serbest Şiir", **Yeni Türk Edebiyatı**, Nisan 2019, S. 19, s. 34.
[794] Fazıl Gökçek, **agm**, s. 36.
[795] Serbest müstezat biçiminde yazılmış şiirlerdeki vezinsiz mısraların varlığını şairlerin yenilik arayışları olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Zira serbest müstezat biçimindeki şiirlerde hiçbir "aruz kalıbına uymayan" dizeler olmasına karşın aruz kalıplarına uyan mısralar genellikle çoğunluktadır. Nitekim, Muvaffak S. Onat da 1940 yılında verdiği bir konferansta günün şairlerini "Aruzla yazanlar, hececiler, serbest nazımcılar ve nihayet vezinsizler" olarak dörde ayırırken serbest nazmı "vezinli" olarak kabul etmektedir. (Bkz. Muvaffak S. Onat, "Bugünkü Şiirimizin Karakterleri", **Konya**, II. Teşrin - I. Kânun 1940, Y. 5, S. 34, s. 2035.)

terimini tercih etmeleridir." Üçüncü gerekçe ise, serbest şiirin kurucusu olarak kabul edilen Nâzım Hikmet'in, Memet Fuat'a yazdığı bir mektupta "vezinsiz" olduğu ileri sürülen şiirlerin esasında "serbest vezinle" yazılmış olduğunu belirtmesidir.[796]

Fazıl Gökçek, bu üç gerekçeden yola çıkarak Servet-i Fünûn şairlerinin yazdıkları "serbest müstezat" biçimindeki şiirler ile Nâzım Hikmet ve Orhan Veli gibi şairlerin yazdığı "serbest şiir"ler arasında "mahiyet bakımından bir fark" olmadığını, dolayısıyla "serbest müstezat"ların "serbest şiir" olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir.[797]

Ercüment Behzad Lav, 1934 yılında yayımlanan *Kaos*'un ön sözünde kendisinin şiirlerini "serbest nazım" olarak değerlendiren eleştirmenlerin tasnif hatası yaptıklarını söylerken kendine göre "serbest nazım" ve "serbest şiir" arasındaki farkı da şiirin "nesire dönüştürülebilme kapasitesi" ve "anlamsal bütünlük" aracılığıyla belirlemektedir.[798] Ona göre, hem Edebiyat-ı Cedide döneminde sıkca kullanılan "serbest nazım"da hem de daha sonra ortaya çıkacak olan "serbest şiir"de kırık mısralara rastlanmaktadır. Ancak arada önemli bir fark bulunmaktadır. Lav'a göre, serbest nazım mısraları kıraraken, kırılmış olan dizeler arasında "anlamsal bir bütünlük" bulunmaktadır.[799] Düşünce, anlam bir mısradan diğerine taşarak devam eder. Buna karşılık, *S.O.S*'de ve *Kaos*'ta yer alan kırık mısralı şiirler ise Lav'a göre "serbest nazım"dan farklı olarak "düzyazıya çevrilemez"ler, "anlamsal bütünlük"ten ve anlamın kesintisiz akışından yoksundurlar. Ercümend Behzad, "serbest nazım" olarak değerlendirilmesini istemediği şiirlerinde okuyucudan anlam olarak "yarım bırakılanı" tamamlamasını istemektedir:

[796] Fazıl Gökçek, "Serbest Müstezat / Serbest Şiir", **Yeni Türk Edebiyatı**, Nisan 2019, S. 19, s. 33-40.
[797] Fazıl Gökçek, **agm**, s. 40.
[798] Ercümend Behzad Lav, **Bütün Eserleri**, haz. Doğan Hızlan, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 143-144.
[799] Ercümend Behzad Lav, **age**, s. 143-144.

"Özden çok kabuğa bakarak yargıya varanlar için bütün yapılanlar aynı göründü. O kadar ki, kimi eleştirmenler, sakat bir bölümleme yaptılar. Bu şiirlerin topunu, biçimlerindeki benzeyişe aldanarak 'serbest vezin-nazım' çerçevesi içinde gösterdiler. Gerçekten bugün mısraları kıran, ama düşünceyi anlamı kırmadan, sekiz on mısrada bir tamamlayanlar, Edebiyatı Cedidecilerden birkaçının da bir zamanlar denedikleri serbest nazımla yazmış oluyorlar.

O çeşit yazılarda, okuyanla dinleyenin düşünsel çabasına pay ayrılmamıştır. 'S.O.S ve 'Kaos'taki şiirlerde ise, mısralar -serbest nazım biçimindekilerde yapılabildiği gibi- uzun düzyazıya çevrilemez. Çoğu sembolik giysilere bürünmüştür. Özde yarım bırakılanı, okurun kafası tamamlar."[800]

Cahit Sıtkı Tarancı da 1942 yılında Ziya Osman Saba'ya yazdığı bir mektupta serbest vezinden bahsederken "serbest müstezat" ve "serbest şiir" ayrımı üzerinde durur. Tarancı'ya göre, "serbest müstezat" ve "serbest şiir" birbirinden ölçü bakımından ayrılmaktadır. Serbest müstezat ortaya çıktığı günün şartlarında değerlendirildiğinde kısmî bir serbestlik olarak değerlendirilebilir ancak bu formda yazılan şiirlerin çoğu dizesi, birbirinden farklı bile olsa, aruz kalıplarına göre düzenlenmiştir:

"Serbest müstezatlara vezinsiz demeyip bugünün serbest nazmına vezinsiz diyenler, bu işin ehli olmasalar bile, kısmen haklıdırlar; çünkü serbest müstezatta gene aruzun bahirlerine ve o bahirlerin muhtelif vezinlerine riayet edilmektedir; nihayet her mısra ayrı vezinde oluyor, fakat gene hepsi aruz vezninde ve o veznin cümle kavaidine uyaraktan. Halbuki bugünkü serbest nazım daha ziyade hecenin bir anarşiye uğramasından doğmuştur."[801]

[800] Ercümend Behzad Lav, **age**, s. 143-144.
[801] Cahit Sıtkı Tarancı, **Ziya'ya Mektuplar**, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 163.

Serbest müstezat biçiminde yazılan şiirler arasında aruzun hiçbir kalıbına uymayan dizelere rastlanabilmektedir. Ancak bu durum serbest müstezatı ölçüsüz bir şiir olarak değerlendirmek için yeterli değildir. Çünkü Cahit Sıtkı Tarancı'nın da söz ettiği gibi, eğer serbest şiiri bir tarihsel bir süreç içinde ele alacaksak, serbest veznin "hecenin bir anarşiye uğraması"[802] sonucu ortaya çıktığını göz ardı etmememiz gerekir.

Serbest müstezat şairin şiirde tek bir vezne mahkûm olmaması ve belli bir kafiye şeması zarureti bulunmaması bakımından bir serbestleşme olduğu gibi, şiirin dış görünüşünde meydana gelen köklü bir değişikliğin de başlangıcıdır. Vezin zarureti dolayısıyla eski şiirinin hemem hemen aynı uzunlukta olan klasik mısraları yanında serbest müstezat şekil bağlamında şiire bir hareketlilik getirmiştir. Kısa mısraların vezinlerinin uzun mısraların vezinlerinden farklı olması sayesinde şiirin yeknesak ahengi kırılırken mısra istifi bakımından şiir, klasik nizami görünümünden de uzaklaşmıştır. Kırık mısralar ve bunların istifindeki özgürlük sayesinde şiirlerin dış görünüşleri şekil itibarıyla çeşitlenmeye başlamıştır.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü'nde "Klâsik Türk şiirinde manzûmelerin tek vezinle yazılması mecburiyetinden kurtarılma çalışmaları sonucunda serbest müstezâdın rağbet gördüğü ve daha sonra da herhangi bir vezin ve şekle bağlı kalmayan serbest şiirin geliştiği söylenebilir."[803] sözleriyle serbest şiirin ortaya çıkmasına serbest müstezatın kaynaklık ettiği ifade edilmektedir. M. Kayahan Özgül, müstezatla birlikte kırılmaya başlayan mısralar sonucunda "modern şiirin önemli unsurlarından birinin belirmekte" olduğunu dile getirir.[804] Bu bağlamda serbest müstezat "şairlerimizin serbest şiire geçerken adeta bir ara form olarak

[802] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 163.
[803] **Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**, C. 5, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 268.
[804] M. Kayahan Özgül, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2000, s. 4.

kullandıkları bir nazım şekli görevini üstlenmiştir, denebilir."[805] Ali K. Metin de "serbestleşme" ile "modernleşme" arasında bağ kurarak, "serbest müstezat uygulamaları ile birlikte şiirimizin artık modern bir yapıya doğru evrildiğini"[806] söylemektedir.

Nurullah Ataç'a göre, "serbest müstezat" gelişmeye ve işlenmeye elverişi bir biçim iken aruzun gerilemesiyle birlikte yok olmaya mahkûm olmuştur. Ataç, 1936 yılında kaleme aldığı yazısında o dönem için az da olsa aruzla şiir yazanlar bulunmasına rağmen serbest müstezat biçiminde şiir yazanın kalmadığını belirtmektedir. Ataç için "serbest müstezat"ı değerli kılan hem aruzun katı disiplininden kurtulmuş, hem de ahengi yakalamış olmasıdır:

"Ahmed Haşim'in «serbest müstezad»ı işlenmeğe çok müsaiddi (bilmem onu evvelâ Ahmed Haşim mi kullandı?); fakat aruzu sarsan rüzgâr onu da süpürüp götürdü. Aruzla yazmakta devam edenler var (Mustafa Seyid'in «Sutüven»i gibi tek tük güzel manzume de gösterilebilir), fakat serbest müstezadla yazan kalmadı. Yazık oldu! Çünkü o, klasik aruz kadar sıkı olmamakla beraber, nazımda hecenin yalnız kemiyetinin değil keyfiyetinin de bir kıymeti olduğunu gösteriyordu. Hece vezninden çok daha «rythme»li, hattâ ahenkli idi."[807]

Serbest müstezat ile serbest şiir arasında nedensellik bağı kurarak bu iki formu birbiriyle ilişkilendiren görüşlerden farklı olarak "serbest müstezat" ile "serbest şiir" arasında hiçbir bağlantı olmadığını iddia eden kişiler de mevcuttur. Örneğin, Mehmet H. Doğan yukarıda bahsedilen görüşlerden farklı olarak "serbest müstezat" ile "serbest şiir" arasında dolaylı ya da doğrudan hiçbir ilişkinin bulunmadığını iddia etmektedir. Doğan, bu görüşünü serbest müstezatın "aruz vezni" ile yazılan ölçülü bir biçim olduğunu belirterek şöyle dile getirmektedir:

[805] Selçuk Çıkla, **Hüseyin Sîret ve Leyâl-i Girîzân**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2009, s. 46.
[806] Ali K. Metin, **Barbarlığın Şiiri**, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2017, s. 143.
[807] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 3-4.

"Bir kez, bizde 'serbest nazım', 'serbest şiir' daha sonra da 'özgür koşuk' olarak bilinen şiirin daha önce Tevfik Fikret'in ve Ahmet Haşim'in denediği 'serbest müstezat'la bir ilişkisi yoktur; daha doğrusu, serbest şiir serbest müstezatın bir uzantısı olarak ortaya çıkmamıştır. Serbest müstezat'ta aruz ölçüsü yine kullanıldığı halde serbest şiirde şiir cümlesi, sabit bir ölçüye bağlı kalınmadan, çoğunlukla uyaksız olarak, daha çok sözcüklerin seslerine ve tekrarlarına bağlı bir ritim içinde oluşturulur. İlerde Orhan Veli buna 'eda' diyecektir."[808]

Vezinli bir formun ölçüsüz ve uyaksız bir şiire öncülük edemeyeceği kanaatini taşıyan Mehmet H. Doğan, Türk şiirinin serbestliğe tarihsel süreç içinde kendi dinamikleriyle değil dışarıdan gelen bir etki aracılığıyla eriştiğini "serbest şiir, eski şiirimizden kaynaklanmaktan çok dışarıdan gelmiştir bize."[809] sözleriyle ifade eder. Ancak böyle bir düşünceyi kabul etmek mümkün değildir.

3.4. Anjambman

Şiirde cümlenin/anlamın/ifadenin bir mısrada tamamlanmayarak sonraki dizelere sarkması demek olan anjambman[810] Servet-i Fünûn dönemi ve sonrasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Divan şiirinde de anjambman örneklerine rastlanmakla birlikte[811], anjambman Servet-i Fünûn şiirine "Fransız etkisi"[812] ile girmiştir. Daha sonra

[808] Mehmet H. Doğan, "Şiirde Yeni Açılımlar (Hececiler, Öz Şiirciler, Serbestçiler)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1998, s. 90-91.
[809] Mehmet H. Doğan, **agm**, s. 91.
[810] **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 1, Dergâh Yayınları, 1997, s. 139; **Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**, C. 1, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 166.
[811] "Divan şiirinde de beyt düzenini aşan, beyt sistemini kıran, bir başka ifadeyle üç dört hattâ daha çok beyt, bazen de bir kıta boyunca devam eden -neredeyse, nâdir de olsa (murabbalarda) kıtayı bile aşan- şiir cümleleri kurulmuştur." (Bkz. Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 380.)
[812] M. Fuad Köprülü, Tevfik Fikret'in François Coppée'den etkilenerek anjambmanlı şiirler yazdığını belirtir. M. Fuad Köprülü, "Arûz", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s. 652.

bu teknik "Edebiyat-ı Cedide'nin ayırt edici özelliklerinden" biri olmuştur. [813]

Anlamın birden çok dizeye veya bir cümlenin birden çok mısraya/beyte/bende yayılması şiiri bir anlamda düzyazıya yaklaştırmaktadır. Bilindiği gibi klasik şiirde anlam genellikle beyitte tamamlanmaktadır. Klasik şiirin bu niteliğinin dolaylı yoldan parça güzelliğini öne çıkardığı söylenebilir. Yenileşme döneminde Türk şiiri, "parçalılık"tan uzaklaşarak bütünsel bir kompozisyon ortaya koyarken anjambman; mısralar, beyitler, kıtalar ve bentler arasında bir bağlantı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk şiirinin Tanzimat sonrası modernleşme evrelerinde "Anjambımanlar sayesinde giderek şiirimizde esas birim beyit veya dörtlük olmaktan çıkmış, mısranın nazım birimi olarak yaygınlaşması eğilimine ve şiir cümlelerinin birleşerek şiirde bütünlüğü sağlayan birimler olmasına doğru yol alınmıştır."[814]

Giorgio Agamben'e göre, şiirin temel belirleyenleri arasında "adımlama" yani "anjambman" bulunur. "Ritim" ve "hece" sayısı gibi ilk bakışta şiire ait olduğu düşünülen unsurların nesirde de var olabileceğini söyleyen Agamaben *Nesir Fikri*'nde anjambmansız şiirlerin de var olduğunu hatırlatarak, şiiri düzyazıdan ayıran temel nitelikler arasında anjambmanın bulunduğunu vurgulamaktadır. Çünkü nesirde "sentaktik" bir birimin bir satırdan veya bir cümleden diğerine sarkarak devam etmesi söz konusu değildir. Bu sebeple Agamben, anjambmanı yalnız şiire has bir nitelik olarak kabul etmektedir. Ona göre anjambmanı dikkate almadan yapılan bir şiir tanımı eksik ve yetersiz olacaktır:

"Nesir karşısında şiirin kimliğini adımlama olaslığı üzerinden giderek serdetmediği sürece, şiirin hiçbir tanımı tam anlamıyla tatminkâr değildir. Bu bakış açısından, nicelik, ritim ya da hece sayısı -ki bunların her biri nesirde de görülebilir-

[813] Beşir Ayvazoğlu, **Fikret**, Everest Yayınları, İstanbul 2019, s. 252.
[814] Selçuk Çıkla, **Hüseyin Sîret ve Leyâl-i Girîzân**, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum 2009, s. 72.

yeterli kıstası sunmaz. Biz burada, sentaktik bir sınır karşısına vezinli bir sınır koymanın mümkün olduğu söze şiir diyeceğiz (adımlamanın fiilen var olmadığı her şiir, sıfır adımlamalı şiir olacak). Nesirse, böyle bir şeyin mümkün olmadığı sözdür."[815]

Kuşkusuz her şiir anjambamnlı dizelere sahip değildir. Dolayısıyla Agamaben'in burada şiir konusunda "adımlamalı" dizelere sahip modern şiirler aracılığıyla bir düzyazı ve şiir ayrımı ortaya koymak istediği anlaşılmaktadır. Hatta öyle ki, "adımlama, nesri şiirin alanına yaklaştıran Mallarmé'nin boş satırlarından farklı olarak, nazımın yeter ve gerek şartıdır."[816] diyerek Agamaben yalnızca anjambmanın varlığının bir metni şiir yapmaya yeteceğini iddia etmektedir.

Agamaben'e göre, "adımlama" şiirde ses ve anlam arasında bir uyumsuzluk yaratarak onu açığa çıkarmaktadır. Çünkü anjambman nedeniyle sentaktik bütünlük bozulmuş, anlam bir dizeden diğerine sarkmaya başlamış ve yer yer vezin zorlamalara maruz kalmıştır. Ona göre, anjambmanla beraber şiir, klasik anlamda ses ve anlam arasındaki mükemmel uyum olmaktan çıkmış, "uyumsuzluk"un, "bağlantısızlık"ın sergilendiği bir edebî tür olmaya başlamıştır:

"Adımlama, vezin öğeleriyle sentaktik öğeler arasındaki, sesi belirleyen ritimle anlam arasındaki bir uyumsuzluğu, bağlantısızlığı ortaya çıkarır; böylece şiir sadece, şiirde sesle anlam arasındaki mükemmel uyumun yakalandığı yer gören yaygın kanının aksine, kendi iç uyumsuzluğunu yaşar. Dize, sentaktik bağı kırarak kendi kimliğini ispat ettiği anda, bir sonraki dizenin üzerine doğru sürüklenir ki kendisinden dışarıya atılanı yakalayabilsin."[817]

Cafer Gariper'in belirttiğine göre, Servet-i Fünûn döneminden önce Ara Nesil şairlerinin şiirlerinde anjambmanlı mısralara rastlanmaktadır. Ara Nesil şairlerinin edebî

[815] Giorgio Agamben, **Nesir Fikri**, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 27.
[816] Giorgio Agamben, **age**, s. 28.
[817] Giorgio Agamben, **age**, s. 28-29.

faaliyetleri arasında tercümenin önemli bir yer işgal ettiğine "Yeniniliğin yol açıcısı olarak tercüme faaliyeti" başlığı altında dikkat çeken Gariper, "Lâtin, Leh, Flander (Belçika), Danimarka, Amerika ve Rus edebiyatlarından ilk edebi tercümelerin" Ara Nesil döneminde yapıldığını ifade eder.[818] Cafer Gariper, Ara Nesil şairlerinin şiirlerinde görülen anjambmanlı dizelerin ortaya çıkışında Batı edebiyatlarından yapılan tercümelerin etkili olduğunu ileri sürer.[819]

Servet-i Fünûn'la birlikte anjambman yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki anjambman örneklerini geçmişteki benzerlerinden ayıran husus Servet-i Fünûn şiirindeki anjambman uygulamalarının Batı kaynaklı etkilenim sonucu ortaya çıkması ve kullanım sıklığının belirgin bir biçimde artış göstermesidir. Öyle ki, Ahmet Haşim 20 Mart 1929 tarihli *İkdam*'da yayımlanan bir yazısında "Edebiyat-ı Cedide'nin asıl ismi 'enjambement' edebiyatı olmak icap eder."[820] diyerek o dönemin şiirlerinde anjambmanlı dizelerin yoğun biçimde kullanıldığına dikkat çeker. Servet-i Fünûn sonrasında Fecr-i Âti şairleri anjambman tekniğini geliştirerek yeni yöntemlerle tekniği zenginleştirmişlerdir.[821]

Anlamın ya da gramatik kurgunun birden çok birime yayılması yeni şiirin belirgin özelliklerinden biridir. Anjambmanlı dizeler sayesinde şiirde "Cümle bir mısraın ortasında başlayabilir veya bitebilir; üstelik bir beyte, birkaç beyte değil, 7-8 mısraa kadar yayılabilir; hatta şiir cümlesi olmaktan çıkarak bir nesir cümlesi durumuna bile gelebilir[.]"[822] Hasan Akay, anjambman tekniği için "şiirin sınırlarını genişletmiş, nesrin hududu ile âdeta geçirgen bir alan tesis etmiştir."[823] diyerek tekniğin Türk şiirinin

[818] Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Ara Nesil Edebî Devresi", **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Yeni Türk Edebiyatı**, ed. M. Kayahan Özgül, Kurgan Edebiyat, Ankara 2013, s. 114-121.
[819] Cafer Gariper, **agm**, s. 114-121.
[820] Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri II Bize Göre / İkdam'daki Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2004, s. 231.
[821] Cafer Şen, **Fecr-i Âtî Edebiyatı Tespit - Tahlil - Tenkit**, Gazi Kitabevi, Ankara 2006, s. 627.
[822] Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Kitabevi, İstanbul 1998, s. 170.
[823] Hasan Akay, **age**, s. 170.

yenileşme sürecinde üstlendiği rolü tespit etmiştir. Şiiri düzyazıya yaklaştırdığı ileri sürülen anjambmanlı şiirlerin Servet-i Fünûn ve sonrasında neredeyse sistematik bir biçimde artış göstermesi ise şiirde "birim" anlayışının yavaş yavaş değişmeye başladığının göstergesidir. Klasik şiirde genellikle beyitte tamamlanan anlam, yeni şiirde dizelerden, beyitlerden, bendlerden taşarken şiirin değişen mısra yapısı biçimsel değişimin önemli göstergelerinden biri olmuştur. "Şiirin sınırlarını genişleten bu yaklaşım"[824] modern şiire giden yolda önemli bir aşamadır.

[824] Mehmet Törenek, **Servet-i Fünûn Şiiri**, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2. Baskı, Erzurum 2001, s. 19.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SERBEST ŞİİR

4.1. Serbest Şiir

Serbest şiir, belirli bir vezni ve kafiye sistemi bulunmayan nazım biçimidir. Fransızların "vers libre" olarak terimleştirdikleri nazım şekli Türkçede farklı dönemlerde "serbest nazım", "özgür koşuk"[825], "özgür nazım"[826], "serbest şiir", "nazmımsı nesir"[827], "serâzad nazım"[828] olarak isimlendirilmiştir. Serbest şiir terimi (vers libre) ilk olarak Fransız şair Gustave Khan tarafından kullanılmıştır.[829]

Serbest şiir, "Ölçüye ve kafiyeye bağlı kalınmadan söylenen/yazılan şiirlerin genel adı"[830]dır. Ö. Faruk Huyugüzel'in *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde yaptığı tanıma göre: "Serbest şiir; aruz veya hece gibi vezin sistemlerine ait kalıplarla yazılmayan, bunun bir sonucu olarak da çeşitli mısra uzunluklarına, hatta tek kelimelik mısralara sahip, kafiyenin ya hiç olmadığı ya da çok serbest şekilde yapıldığı şiir şeklini ifade eder."[831] *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*'nde ise serbest şiir, "Manzum yazıların bend, vezin, kafiye seçimi, uyumu endişesi taşınmadan yazılan çeşidine verilen addır. Manzume yazarı ya da şair kaleme aldığı eserini yukarıda adı geçen şekil kurallarına uyma gereği duymadan yazar."[832] sözleri ile tanımlanır. Amy Lowell ise serbest şiiri "kadansa dayalı bir şiir formu"[833] olarak tanımlamaktadır. Serbest

[825] Turan Karataş, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2007, s. 415.
[826] Cevdet Kudret, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri,** C. 1, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1980, s. 448.
[827] İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 29
[828] İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 37.
[829] **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 425.
[830] Turan Karataş, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 3. Baskı, Ankara 2007, s. 415.
[831] Ö. Faruk Huyugüzel, **Eleştiri Terimleri Sözlüğü**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 440-441.
[832] **Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**, C. 5, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 269.
[833] Amy Lowell, "A Consideration of Modern Poetry", **The North American Review**, January 1917, Vol. 205, No. 734, p. 107.

nazım ve serbest şiir terim olarak çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmaktadır. Zamanla "serbest şiir"i kapsayacak şekilde anlam bakımından genişliğe kavuşan "serbest nazım" başlangıçta tam anlamıyla serbest olmayan bir nazım türü olan "serbest müstezat" yerine kullanılmıştır. "Bazı araştırmacılar vezinli-kafiyeli, vezinsiz-kafiyeli, vezinli-kafiyesiz, vezinsiz-kafiyesiz şeklinde dört tür *serbest nazım* tasnifi yapmışlarsa da bunların arasında gerçek serbest nazım vezinsiz ve kafiyesiz olandır."[834] ifadesinde görüldüğü gibi serbest nazım ifadesi serbest şiir ortaya çıktıktan sonra anlam karmaşasına sebep olmuştur. Serbest şiiri serbest müstezattan ya da kısmen serbestleşme hamleleri gerçekleştirmiş olan yenileşme dönemi şiirlerinden ayırmak için kendi ismiyle "serbest şiir" olarak ele almak bu karışıklığı ortadan kaldırmak adına faydalı olacaktır.

The New Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics'te de "serbest şiir" iki temel kategoriye ayrılmıştır. Bunlardan birincisi "geleneksel ölçü sistemlerinin kısıtlamalarından kısmen özgürleşmiş"[835] şiirlerdir. İkinci grup serbest şiirleri ise "geleneksel vezin geleneği ile doğrudan hiçbir ilişkisi olmayan" formlar oluşturmaktadır.[836] Bu ayrım Türk şiirindeki "serbest nazım" ve "serbest şiir" ayrımına benzer bir tür kategorizasyon ortaya koymaktadır.

Serbest şiir, sahip olduğu pek çok nitelemenin yanında, özellikle Cumhuriyet'ten sonra, "yeni şiir" olarak adlandırılmıştır. Tanzimat'tan bugüne dek, şiir alanında meydana gelen her değişim sonrası ortaya çıkan edebî ürünler "yeni" olarak adlandırılmış olsa bile Cumhuriyet sonrasında "yeni" sıfatı XIX. yüzyıldan farklı olarak "serbest" şiir formunu imlemektedir.[837] Söz gelişi Ali Nihad Tarlan'a göre "yeni şiir" aruz ve hece veznini

[834] "Serbest Nazım", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 7, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 520.
[835] **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 425.
[836] **Age**, s. 425.
[837] "Türk şiiri son 150 yıldır sürekli yenileştiğine göre bu son bir buçuk yüzyıllık şiirimiz için **yeni şiir** terimini kullanmak doğru olacaktır; ancak edebiyat tarihlerinde ve bazı araştırmalarda 'yeni şiir' ifadesiyle anlatılmak istenen çoğunlukla bu değildir. Bu terimle daha çok bazen Cumhuriyet dönemi şiirinin, bazen de Garip (I. Yeni) ve II. Yeni şiirinin kastetildiği görülür." (Bkz. Selçuk Çıkla, **Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 349.) Gülten Akın da 1967 yılında bir

kullanmayan, geleneksel şiirle nereydeyse tüm bağlarını kesmiş ve ahengini kendi yaratmış şiirdir:

"Şekil bakımından yeni şiir; eski şiir telâkkisinin hemen hemen bütün ananelerinden sıyrılmış olandır. Vezin gibi, kafiye gibi, nazım şekli gibi. … Yeni şiir şekil bakımından ancak Türk dilinin jenisi dahilindedir.

Elbette bu kayıtları nazım davasında olan, yani nesrin tabiî revişinden ayrılan şiirlerde arıyoruz. Bu şiirler Türk edebiyatının belli başlı iki vezni olan aruz ve heceden sıyrılmışlardır. Ahenksiz midirler? Hayır. … Onların da kendilerine göre bir ahenkleri vardır. Yalnız bu ahenkler mihanikî diyebileceğimiz bir ahenk değildir. Hattâ aruz ve hecenin serbest müstezatlı şekillerine bile yaklaşmaz."[838]

Yukarıda bahsedilenler dikkate alınarak denilebilir ki, "serbest nazım" yalnızca bugünkü anlamıyla vezinsiz ve kafiyesiz şiir demek değildir. Vezni olan ancak ölçüsü şiir içinde tutarlılık göstermeyerek dizeler arasında çeşitlenen, kafiyeli olan ancak vezinsiz, dizeleri herhangi bir dış düzene bağlı olmaksızın düzenlenmiş şiirler de "serbest nazım" başlığı altında değerlendirilmiştir.[839]

"Modern şiir" ifadesi de günümüzde kapsam değiştirmiştir. Edebiyat tarihlerinde Tanzimat'tan sonra klasik şiir geleneğinden ayrılarak yeni bir hüviyetle ortaya çıkan şiirleri ifade etmek için kullanılan bu terim, günümüzde artık "serbest şiir" yerine

şiir soruşturmasına verdiği cevapta "Bir kırk-kırkbeş yıldır yenilikçi diye adlandırdığımız şiir yazılıyor." diyerek "yeni şiir"in başlangıcı olarak çağdaş "serbest şiir"in ortaya çıktığı 1922-1927 yılları arasını işaret eder. (Bkz. Gülten Akın, "'Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturma'nın Karşılıkları", **Şiir Sanatı**, Mayıs 1967, S. 19 s. 18.)

[838]Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 85.

[839] Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, 2. Tab', Kütüphane-i İslâm ve Askerî İbrahim Hilmi, İstanbul 1335, s. 37; Seyit Kemal Karaalioğlu, **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1975, s. 334-335.

kullanılmaktadır. Bu isimlendirmenin ardında şiirde modernleşmeyi ortaya çıkaran şeyin "serbestleşme düşüncesi" olduğu yatmaktadır.[840]

Zahir Güvemli, 1944 yılında *Vakit* gazeteside çıkan bir yazısında serbest şiiri vezin ve kafiyenin yokluğu üzerinden değil, şairin vezin ve kafiyeyi kullanmaktaki özgürlüğü ile tanımlamaktadır. Ona göre, serbest şiirde vezin ve kafiye, şairin istediği ve ihtiyacı olduğu şekilde kullanılarak ayak bağı olmaktan çıkmıştır. Böylece bir sistem dâhilinde kullanılmayan vezin ve kafiye nazım biçiminin gerekliliklerini yerine getirmek için değil şiirde aslî fonksiyonları olan ahenk için var olacaklardır:

"Herhangi bir nazım şeklinde, vezin ve kafiye birer ritm unsuru ve ahenk unsuru olmak itibariyle faydalı oldukları nisbette ayak bağı teşkil ettikleri halde serbest nazımda bu zarar ortadan kalkar. Yani serbest nazımda vezinden ve kafiyeden istenildiği kadar ve istenildiği nisbette faydalanılabilmektedir."[841]

Chris Baldick de serbest şiiri "belirli hiçbir ölçüye uymayan"[842] şiir olarak tanımlamaktadır. Baldick'e göre serbest şiirde "düzenli ölçü sistemleri yerine, daha esnek kadanslar veya ritmik kümelenmeler" kullanılmaktadır ve buna ek olarak serbest şiirler "bazen anafora ve diğer tekrar aygıtları ile desteklenirler."[843]

Cuddon'a göre, serbest şiirin kaynağı "belirsiz"dir; ancak "Ortaçağ'ın aliterasyonlu mısralarında serbest şiiri işaret eden izler bulunur[.]"sözleriyle Cuddon, serbest şiir formunun kaynaklarının çok eskilere dayandığını işaret etmektedir.[844] Ayrıca

[840]Ali K. Metin "modernleşme" ve "serbestleşme" arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Modernleşme hadisesinin özünde ise hem teknik hem poetik anlamda serbestleşme nosyonunun yattığı muhakkak. Şiirdeki modernleşme sürecine -en genel, en kapsayıcı ifadesiyle- bu minval serbestleşme gayretlerinin oluşturduğu bir süreç olarak bakılabilir." (Bkz. Ali K. Metin, **Barbarlığın Şiiri**, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2017, s. 143.)

[841] Zahir Güvemli, "Serbest Nazmın Güçlüğü", **Vakit**, 8 İkinciteşrin 1944, s. 2.

[842] Chris Baldick, **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, Oxford University Press, Second Edition, New York 2001, p. 102.

[843] Chris Baldick, **age**, p. 102.

[844] J. A. Cuddon, **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston, Penguin Book, London 1999, p. 331.

serbest şiirin Batı kökenli kaynaklarına bakıldığı zaman bu formun kaynağına işaret eden izler arasında "İncil" de bulunmaktadır.[845] Maria Sukharnikova ise serbest şiirin kaynağının "sözlü kültür" olduğunu söyler ve "ilk serbest şiir örneklerine Mısır ve İbrani şiirlerinde karşılaşılmasına rağmen onun yaygın biçimde XX. yüzyıla ait modern bir form olarak" algılandığını belirtir.[846]

XIX. yüzyılda Batılı şairler düzenli ölçüleri terk ederek serbest şiir yazma deneyleri yapmışlardır. Örneğin, 1855 yılında Walt Whitman[847], *Leaves of Grass*[848] isimli kitabında yer alan şiirlerinde "tekerrür eden sabit bir vezin yerine ritmik efektlere bağlı olarak uzunlukları çeşitlilik gösteren mısralar" kullanmıştır.[849] Bu şiir tarihi için bir kırılma noktasıdır. Daha sonra Abrahms'ın belirttiği gibi, "Fransız *Sembolist* şairler XIX. yüzyılın sonlarında" bu yeni formu kullanmaya başlamışlar "özellikle I. Dünya Savaşı'nda sonra" serbest şiir "yoğun bir biçimde" kullanılmaya başlanmıştır.[850]

Türk şiirine gelince, erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de edebiyat kamusu dikkatini Avrupa dışında diğer kıtalara da yöneltmeye başlamıştır. Bu ilgi ve haber alma imkânlarının artmasıyla birlikte Türk edebiyatına etki eden Batı kökenli yabancı kaynaklar yalnızca Avrupa olmaktan çıkarak edebiyatın etkileşim ağına Amerika dâhil olmaya başlamıştır. Bu durumu 1930 yılında *Vakit* gazetesinde yayımlanan bir söyleşiden

---

[845] J. A. Cuddon, **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston, Penguin Book, London 1999, p. 331.
[846] Maria Sukharnikova, "Reflections on the Nature of Free Verse and Poetic Form", **Trinity Journal of Literary Translation**, Vol. 1, April 2013, p. 211.
[847] İlhan Berk'e göre "Walt Whitman mevcut bütün şaheserleri unutarak şiir yazan bir sanatkârdır. Şiirinin tamamen yeni bir hüviyetle (şekil ve ruhla) görünüşünün sebebi budur." (Bkz. N. İlhan Berk, "Halis Şiirin Esaslarını Ararken", **Yeni Adam**, 3 Temmuz 1941, S. 340, s. 15.)
[848]Serbest vezinle şiir yazan modern şairlerin büyük bir kısmı Whitman'dan etkilenmiştir. William R. Everdell "Her halükârda Rimbaud, sonunda kendilerini serbest vezne vuran koca bir Fransız şairler kuşağı içinde *Çimen Yaprakları*'nın üzerindeki etkisini açıkça kabul etmemiş tek şairdir." der ve Whitman'ın "mirasından yararlanan öncüler arasında" şu isimlerin yer aldığını söyler: "Kahn, Krysinska, Moréas ve Maeterlinck, Guillaume Apollinaire, Francis Vielé-Griffin, André Gide, Charles Péguy, Paul Claudel, Larbaud, Cendrars, St.-John Perse, Gabriele D'Annunzio, José Martí, Stefan George, D. H. Lawrence, Khlebnikov, Mayakovski" (Bkz. William R. Everdell, **İlk Modernler - Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, çev. Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2018, s. 161.)
[849] M. H. Abrahms, **A Glossary of Literary Terms**, Heinle & Heinle, 7. Edition, Unites States of America 1999, p. 105-106.
[850] M. H. Abrahms, **age**, p. 106.

anlamak mümkündür. *Vakit* gazetesi 1930 yılında Nermin Muvaffak Hanım'la bir söyleşi yapmıştır. Gazeteden öğrendiğimize göre, Nermin Muvaffak Hanım, Namık Kemal'in kızı olan Feride Hanım'ın torunudur. 1927-1928 yılları arasında Darülfunun'un verdiği bursla Amerika'ya giderek felsefe okumuş, Amerika'daki dergilerde şiirleri yayınlanmış olan Nermin Muvaffak Hanım'a[851] Amerika hakkında yöneltilen sorular arasında serbest şiire dair bir soru da bulunur:

"-Şiirin vaziyeti nasıldır? Serbest şiir var mıdır? Başlıca şairler kimlerdir, ve bir şiir mektebi var mıdır?

-Şiirde serbest nazım, Amerikada harpten çok evvel başlamıştır. Bu tarzın en başında gelen Walt Whitman'dır. Bu şair daha 1870-1880 senelerinde serbest nazımla yazıyordu. Whitman'dan sonra, bu güne kadar devam edip gelen bir şiir mektebi teessüs etmiştir ki 'İmajist' ismini taşır. Bu mektebin başında Amy Lowell vardı. 'İmajist'lerin maksadı bütün fikirleri teşpihlerle anlatmak fakat bunun için fikirlerine en yakın ve tam kelimeyi bularak şiirlerini komprime bir halde vermekti. 'İmajist'ler, 'Prose polyphonique'i kullandılar. Bu tarz, sinesinde nazım, nesir, vezin ve kafiyeyi de topluyordu."[852]

Cemal Süreya, Batı şiirinin geleneksel ölçülerden XIX. yüzyıl ortalarında uzaklaşmaya başladığını belirtmektedir. XX. yüzyıla gelindiğinde ise gelenekten kopuş yaygınlaşarak hız kazanmıştır. Bununla birlikte Cemal Süreya, serbest şiirin öncüleri olarak kabul edilen şairlerin eserlerinin bugünkü anlamda serbest şiirden farklılık arz ettiğinin altını çizerek bu ilk örneklerin melez birer deneme olduğunu söylemektedir:

"Ölçüsüz uyaksız ilk denemeleri yapan şairlerin başında Walt Whitman anılır. Onu Milton, William Blake, M. Arnold izlemişlerdir. Ancak bu şairlerin deneyleri

[851] "Amerika Edebiyatı, Amerika Şair ve Romancıları", **Vakit**, 14 Ağustos 1930, s. 5.
[852] **Agm**, s. 5.

bugünkü anlamda serbest şiir niteliklerini tam taşımaz. Ölçülü bir şiire yer yer eklenmiş serbest öğeler, çıkmalar söz konusudur. Goethe'nin, Novalis'in, Klopstock'un bazı yapıtlarında da öyle. Nietzsche'de, Hölderlin'de, Heine'de de."[853]

Kimilerine göre modern şiirin başlangıcı sembolizme dayanmaktadır. Bu bağlamda "modern şiir" ile "sembolizm" arasında ilişki kuranlardan biri Peyami Safa olmuştur. Peyami Safa, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan bir yazısında modern şiirin sembolizmden doğduğunu ileri sürer. Ayrıca ona göre, sembolizm, dadaizm, fütürizm, sürrealizm gibi modern şiirin farklı süreçlerini temsil eden akımların ortak özellkleri geleneksel şiirin "mantıkî bünyesini" ve "hendesî şeklini" kırmak olmuştur:

"Avrupada modern şiir, devrini tamamlıyan semblozimden doğdu. Rimbaud'dan, Whitman'dan, Marinetti'ye, G. Apollinaire'e, Cocteau'ya, M. Jacob'a, A. Salmon'a, Breton'a, Claudel'e ve Valéry'ye kadar, sembolizmle fütürizm, dadaizm sürrealizm… gibi temayüller arasında zikzaklar yapan bu şiirin müşterek bir karakteri vardır: An'anevî nazmın mantıkî bünyesini ve hendesî şeklini kırmak; şuurun gerilerine akınlar yaparak, henüz kıkırdak haline bile gelmemiş ve şuura çıkarak sertleşmemiş, gizli ve müphem temayülleri, kelimelerin lûgat manalarile değil, tedailerile sezdirmeğe çalışmak; bazan da okuyucuya, kelimeleri ve imajları, kendi manalarını içine dilediği gibi koyabileceği renkli ve boş kadehler halinde sunmak."[854]

Muvaffak S. Onat da 1940 yılında verdiği bir konferansta günün şiirinin genel karakteristiklerini belirlerken iki ana başlıktan hareket eder. Bu başlıklardan ilkini "Lirizm'e ve forma sadık kalarak şiir yazanlar" oluşturken Onat, ikinci ana kategoriyi ise "Müfrit bir sembolizm içinde şekle ehemmiyet vermeden şiir yazanlar" olarak belirler.[855] Muvaffak S. Onat'ın belirttiğine göre "lirizme ve forma sadık kalarak" şiir yazan grupta

[853] Cemal Süreya, "Serbest Şiire Geçiş", **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1981, S. 35, s. 36.
[854] Peyami Safa, "Çocuk ve Allah 1", **Cumhuriyet**, 3 Nisan 1940, s. 3.
[855] Muvaffak S. Onat, "Bugünkü Şiirimizin Karakterleri", **Konya**, II. Teşrin - I. Kânun 1940, Y. 5, S. 34, s. 2035.

"aruzcular, hececiler ve serbest nazımcılar" yer alırken, şiirde formu önemsemeyen ikinci grupta ise "müfrit sembolistler"in yanı sıra "dadaistler, kübistler, fütüristler ve sürrealistler" yer almaktadır.[856] Muvaffak S. Onat'a göre, Türk şiiri modernleşme tecrübesini sembolizm aracılığıyla gerçekleştirmiştir.[857] O günün şiirini "lirizm" ve "sembolizm" olarak kabaca iki ana hat üzerinden değerlendiren Onat, şiirimizin modernleşme tecrübesini ise "aceleci" bulmaktadır. Avrupa şiirinin modernleşme tecrübesinin neredeyse "tabii bir teselsül" olduğunu vurgulayan yazara göre, Türk şiirinin modernleşmesi geç kalmışlığın verdiği acelecilik nedeniyle Avrupa şiirinin gerçirdiği doğal değişim silsilesinden yoksun kalmıştır. Muvaffak S. Onat, "sembolizm" aracılığıyla özgürleşen Avrupa şiiri ile "lirizm" devresini henüz tamamlamadan "sembolizm"e geçen Türk şiirini şu cümlelerle karşılaştırır:

"Bizde lirizm henüz nasıl devrini tamamlamadan bir sembolizme, hatta üstün bir sembolizme çıkmıya yeltenmişse; Avrupada da sembolizm tam manasıyla devrini tamamlamadan sürrealizme, fütürizme, dadaizme ve nihayet modern şiire çıkmıştır. Fakat bizdeki istical iki mislidir: Biz henüz lirizimdeyken üstün bir sembolizme hatta modern şiire çıkmak istemişizdir. Halbuki onlar tabii bir teselsüle pek yakın bir hamle ile bu vaziyeti almışlardır."[858]

Türk ve Avrupa şiirinin modernleşme evrelerinde önemli bir kırılma noktası olarak sembolizmi işaret eden Onat, sembolizm ve ardından XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sürrealizm, fütürizm, dadaizm gibi akımların ortak amacının geleneksel şiirin kurallarını yıkmak olduğunu vurgular. Şiiri klasik kurallarından kurtararak özgürleştirmek isteyen bu akımlar vezin, kafiye ve anlam gibi geleneksel şiirin önemli sacayaklarını ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır:

[856] Muvaffak S. Onat, **agm**, s. 2035.
[857] Muvaffak S. Onat, **agm**, s. 2042.
[858] Muvaffak S. Onat, **agm**, s. 2042.

"Diğer taraftan Rimboltlar, Marinettiler; Valeriler, Mallarmeler bu hamleleri atarken müşterek bir gayeye hizmet ediyorlardı: (Onlar ananevî nazmın mantıkî ve hendesî bünyesini kırıp atmak, ve şuurun gerilerine doğru akıntılar yaparak henüz neşv ü nemasını tamamlamıyan temayülleri yakalıyarak tedai zincirleri ile ortaya çıkarmak) istediler. Yâni mantıkî ve lâfzî manaya, vezin ve kafiyeye ehemmiyet vermemek istediler. Şiir gibi ele avuca sığmayacak kadar büyük ve cevval bir hâleti; nazmın; vezin, kafiye ve hatta mantıkî mânâ gibi hududlarına sokmak mümkün ve doğru değildir, şiir hürdür dediler."[859]

Serbest şiirin şekil özelliklerine dönecek olursak, serbest şiirlerde genellike sabit bir vezin ve kafiye kullanılmaz. Kullanılan kafiyeler ise şiire herhangi bir bağlayıcı unsur omaksızın sistematik olmayan bir şekilde şairin isteğine ve ritmin ihtiyacına göre dağılırlar.

Serbest şiir, klasik şiirin aksine amorf bir görünüme sahiptir. Her şiir kendi şeklini beraberinde getirir.[860] Mısra uzunlukları neredeyse birbirine eşit sayılabilecek klasik şiirin geleneksel biçimleri ile modern serbest şiir karşılaştırıldığında form bakımından serbest şiir düzensiz bir nesre benzetilebilir. Zaten serbest şiir çok defa nesir olmakla itham edilmiştir. Robert Bridges, serbest şiirdeki "serbest" ifadesinin "metrik formlardan ve ölçüden kaçış" anlamı taşıdığını söylemektedir.[861] Ancak ona göre "eski formların ıskartaya çıkarılmış olması" serbest şiirin bir formunun olmadığı anlamına gelmemektedir ve Bridges, "sanatta şekilsizliğin yeri olmadığını" belirterek "serbest

[859] Muvaffak S. Onat, **agm**, s. 2042.
[860]Asaf Halet Çelebi, "Şiirde Şekil" başlıklı yazısında şöyle der: "Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumî havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Şu halde buna göre ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icabeder." (Bkz. Asaf Hâlet Çelebi, **Bütün Yazıları**, haz. Hakan Sazyek, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 248.) T. S. Eliot da benzer biçimde "Ne kadar şair varsa o kadar şiir yazma türü vardır[.]" der. (Bkz. T. S. Eliot, "Takdim", **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe, İstanbul 2020, s. 19.)
[861] Robert Bridges, "A Paper on Free Verse", **The North American Review**, November 1922, Vol. 216, No. 804, p. 648.

şiirin doğası üzerine yürütülen her tartışmanın serbest şiirin kendi içinde bir formu" olduğuna işaret ettiğini belirtmektedir.[862]

Serbest şiirin hem şekilsel hem de dilsel özelliklerinden bahsedilirken çoğunlukla serbest veznin metrik vezinlere oranla çok daha "doğal" olduğu vurgusu öne çıkarılmaktadır. "Hür vezin = hürriyet; açık şekil = açık kafa veya açık kalp: Neredeyse yarım asırdır bu türk denklemler karine olarak, yani şiirsel dil açısından 'doğal görünüm'ün eşleniği olarak kabul edilmiştir."[863] Allen Ginsberg, metrik vezinlerle yazılmış bir şiirin belirli kalıplara mahkûm olması dolayısıyla düşüncenin "doğal gelişimini" temsil edemediğini şu cümlelerle dile getirir: "'Geleneksel şeklin sorunu (sayılı mısra ve bent şekli)' demişti Allen Ginsberg 1961 senesinde, 'çok simetrik, geometrik, sayılı ve önceden belirli olmasından dolayı düşüncenin doğal gelişimini temsil edemiyor olmasıdır."[864] Şiiri "doğduğu gibi" söylemek arzusu olarak tanımlanabilecek bu istek, serbest şiirin doğuşunda etkili olan temel faktörler arasındadır. Paul Valéry, bir yazısında gönüllü olarak vezin ve kafiyenin boyunduruğu altına giren, böylece kendisini sınırlandıran şairlerin tutumu karşısında şaşkınlığından söz etmektedir. Valéry, özgür olması gerektiği düşünülen şairlerin, şiirde özgürlük bir seçenek iken, niçin kuralları kadim zamanlarda atılmış biçimsel gereklilikleri olduğu gibi kabul ettiklerini bir soru olarak şu sözlerle dile getirmektedir:

"Bana gelince, ben herkesin haklı olduğunu ve istediğini yapması gerektiğini düşünürüm. Fakat şahsen gençlik dönemlerinden beri her yaştan her şairin hırçın bir edayla kendini gönüllü olarak zincirlediklerini gördüğümde şaşırmışımdır. Tahammül edilemez bir şey olduğunu anlayana kadar bu tabi kılınma meselesi açıklaması zor bir

[862] Robert Bridges, "A Paper on Free Verse", **The North American Review**, November 1922, Vol. 216, No. 804, p. 648.
[863] Marjorie Perloff, **Radikal Zanaat**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2019, s. 194.
[864] Allen Ginsberg, "When the Mode of the Music Changes the Walls of the City Shake", **Poetics of the New American Poetry**, ed. Donald M. Allen-Warren Tallman, Grove Press, New York, 1973, s. 324-325'den aktaran Marjorie Perloff, **Radikal Zanaat**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2019, s. 194.

gerçektir. Bize lüzumsuz gelen bu emirlere fi tarihten beri itaat etme fikri nereden geldi? Akıllarına en yüksek mertebeden özgürlük vermeye çalışan bu büyük adamlar neden uzun bir süre bu hatayı sürdürdü?"[865]

Valéry, aynı yazının devamında mertik vezinlerin sınırlayıcılığından söz etmektedir. Geleneksel, ölçülü vezinler için "katı vezin" ifadesini kullanan Valéry'ye göre bu türden vezinler şairin arzu ettiği şiiri ortaya çıkarmasına yapay sınırlar koyarak engel olmaktadırlar. Bir diğer ifadeyle geleneksel vezinler şairlerin istedikleri biçimde söz söylemelerine karşı bir "direnç" göstermektedirler. Bu yüzden Valéry, ölçülü vezinlerin şairlerin "arzularına sağır" olduklarını söyler. Ona göre, şiirde doğal, istenilen biçimde özgür bir söyleyiş ancak serbest vezinle mümkündür:

"Doğal dil dâhilinde katı vezinlerin gereklilikleri dirençli bir madde gibidir, ruhumuza yabancı, arzularımıza sağırdır. Bu gereklilikler, yarı anlamsız olmasa ve bizi isyan etmeye teşvik etmese radikal bir biçimde tuhaf olurdu. Bunları kabul ettiğimiz vakit istediğimizi ne diyebiliriz ne yapabiliriz."[866]

Serbest şiir, ilk bakışta vezinsiz ve kafiyesiz gibi görünse de yer yer serbest vezinli kimi şiirlerde vezin parçaları ve yarı düzenli kafiye şemaları ile karşılaşmak mümkündür. Serbest şiirlerde karşılaştığımız ölçü ve uyak kullanımları ritim kaygısından kaynaklı olabileceği gibi şairin kişisel tercihinin bir sonucu olarak da görülebilir. Zira geleneğin ve klasik şiir kurallarının basıncından kurtulmuş modern şairlerin gelenek içinde makbul ve gerekli görülen kimi uygulamalara şiirlerinde yer vermelerinin önünde hiçbir engel yoktur. Şiiri, tarihsel süreç içinde bir bütün olarak kabul ettiğimiz takdirde değişen tüm özelliklerine karşın serbest şiiri klasik şiirin dönüşüm geçirmiş bir uzantısı olarak da görmek mümkündür. "Klasik şiir ve serbest şiir şüphesiz bir bozuk paranın farklı yüzleri

[865] Paul Valéry, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020, s. 32.
[866] Paul Valéry, **age**, s. 34.

olarak kabul edilebilir. Veya dahası bir yüzün farklı ifadeleri olarak da görülebilir. Kafiye ve vezin artık şiirin ön koşulu olmaktan ziyade tercihe bağlı öğelerdir."[867] diyen Rodney Pybus, günümüzde vezin ve kafiyenin eskiye göre farklı bir estetik işlev üstlendiğinin de altını çizmektedir.

1944 yılında Halkevinde yapılan şiir toplantılarından birinde Sabahttin Tahsin, şekilsiz bir güzelliğin mümkün olmadığını söyleyerek güzel olan her şeyin bir şekle sahip olduğunu belirtir. Günün şiirinin "ölçüsüz" anlamına gelen "serbest nazım" ifadesiyle adlandırıldığını belirten Sabahattin Tahsin'e göre, "serbest" olarak adlandırılan bu şiirler bir göz yanılması neticesinde bu şekilde nitelendirilmiştir. Uzunlu kısalı dizeleri ile bilindik ölçülerden hiçbirine uymayan yeni şiir ona göre "ölçüsüz" değil aksine sıkı bir disiplin içinde yazılmıştır. Ancak bu disiplinin ne olduğunu açıklamak kolay değildir. Halkevinde gerçekleştirilen şiir toplantısında konuşulanları *Tanin*'deki köşesine taşıyan Ziya İlhan, Sabahattin Tahsin'in toplantıda dile getirdiği görüşlerini şu satırlarla aktarmaktadır:

"Genç şâire göre, şiirin en küçük «tam parçası» olan mısra, güzel ise o şiirde şekil var demektir. Çünkü şekilsiz güzel tasavvur edilemez. Güzel olan her şeyin bir şekli bir disiplini vardır. Bu sebeple «ölçüsüzlük» mânasına gelen «serbest nazım» diye bir şey yoktur. Bazı şiirlerin ölçüsüne verdiğimiz bu sıfat gözlerimizin aldanmasından başka bir şey değildir. Bazı mısraların uzun bazılarının kısa oluşunu görerek, belki hakikatte disiplinlerin en müsamahasızile yazılmış olan bir şiire haksız olarak «serbest» diyoruz. Ancak böyle bir şiirdeki ölçüyü aruz ve hece gibi bir ders rahatlığı içinde kafalarda doğan bütün şüpheleri kökünden biçercesine anlatmak pek mümkün olmuyor galiba…"[868]

[867] Rodney Pybus, "Free and Metrical Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 379.
[868] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VII", **Tanin**, 3 Nisan 1944, s. 4.

"Serbest vezin" terim olarak bünyesinde anlam bakımından çelişki barındırır. Vezin, ölçü demektir. Ölçü ise *Türkçe Sözlük*'e göre "Bir şiirdeki dizelerin hece ve durak bakımından denk oluşu"[869] anlamına gelir. Ölçülü bir şiirde birimler arasında denklik söz konusuyken, dizeleri arasında ölçü bakımından bir tutarlılık bulunmayan, dolayısıyla bir sisteme göre düzenlenmemiş, klasik anlamda "metodsuz" mısralardan meydana gelen bir şiirin "vezinsiz" sayılması gerekir. Oysa bu tarz şiirlerin vezni "serbest" olarak nitelendirilmiştir. Charles O. Hartman, *Free Verse* adını taşıyan çalışmasında bu bağlamda "serbest vezin"in bardındırdığı anlamsal "çelişki" sebebiyle "muarızları tarafından" bir "oksimoron" örneği olarak nitelendirildiğini dile getirir.[870]

Serbest vezin ifadesinin "oksimoron" olarak değerlendirildiği bir başka örnek, *Vakit*'te yayımlanan "Serbest Vezin?" başlıklı imzasız bir yazıda karşımıza çıkmaktadır. Vâ-Nû'nun bir yazısında Türk şiirinde aruz ve hece vezninin yanında üçüncü bir veznin var olduğunu ve onun da "serbest vezin" olduğunu söylemesi üzerine *Vakit* gazetesinin 10 Şubat 1941 tarihli sayısında Vâ-Nû'ya cevap niteliğinde kaleme alınan bu yazıda, "serbest vezin" ifadesinin kendi içinde anlamca bir çelişki barındırdığına dikkat çekilir. Yazıda ifade edildiğine göre, veznin "muayyen ve mukayyet bir tarzı" vardır. Onu ölçü yapan şey bu kurallar manzumesidir. Vezin demek kurallarla "mukayyet" olmak demek iken "serbest vezin" demek iki zıt anlamlı kelimenin bir arada kullanılması demektir:

"Bir meraklının sualine karşılık verirken, Vâ-Nû, aruz, hece adlı ölçülerden başka bizde üçüncü bir 'serbest vezin' olduğu telâkkisine müsaade etmiş görünüyor.

Birçok manzumeler de imzalamış olan muharrir için yazmıyoruz; bir bahsi ortaya koymak için hatırlatıyoruz: Vezin, hususî bir âhengin temini maksadiyle, kelimeleri cümlelere, cümleleri ibarelere yerleştirmenin muayyen ve mukayyet bir tarzı ve bu tarzın

[869] **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, Ankara 2001, s. 1844.
[870] Charles O. Hartman, **Free Verse - An Essay on Prosody**, Princeton University Press, New Jersey 1980, p. 10.

kalıbıdır. Serbest vezin olur mu? Serbest olmak, mukayyet olmamak demektir. Sakın soranın maksadı serbest nazım olmasın?

Çünkü, aruz veya hece bütün mısraları muttarit olarak ayni vezinde olmıyan bir manzume serbest nazımla yazılmış sayılır."[871]

Söz konusu serbest şiir olduğunda yapılmış olan tartışmalarda serbestlik aleyhine argüman üretilirken pek çok kez serbest veznin kuralsız ve disiplinsiz olduğu ileri sürülmüştür.[872] Kimi serbest şiir taraftarları bu ithamlara cevap olarak şiirin serbest olabileceğini ancak bu durumun mutlak bir kuralsızlık anlamına gelmediğini dile getirmişlerdir. Örneğin Hartman, serbest veznin "diğer tüm vezinler gibi ölçüsel olarak düzenli" olduğu kanaatini taşır.[873] Charles Allen da, 1948 yılında yayımlanan makalesinde serbest şiirin tamamıyla kuralsız bir şiir olmadığını vurgulamaktadır. Allen'a göre, serbest şiir, "bütün sanatlarda olduğu gibi, yapısal ve organizasyonel sınırlara uymak zorunadır."[874] Serbest şiirin kuralları ve disiplini geleneğin getirdiği formel zorunluluklarla değil daha çok şairin kişisel tasarrufları, şiir anlayışı, ritim duygusu çerçevesinde şekillenmektedir.

Melih Cevdet Anday, "Erbab-ı Teşaür Çoğalıp" başlıklı yazısında şiirde serbestliğin kavram olarak muğlak olmasına vurgu yaparak, serbest şiirin tamamıyla kuralsız olmadığını, aksine şairin kendi düzenini kendi tesis ettiğini ve bu zorunluluğun birtakım zorlukları beraberinde getirdiğini şöyle anlatmaktadır:

"Sözcükler yalnız anlam bakımından değil, getirdikleri bütün sesler, ritim ve uyum açısından seçilip sıraya dizilecektir ve bu süreçte, deney gibi en doğru yolu gösteren

[871] "Serbest Vezin?", **Vakit**, 10 Şubat 1941, s. 4.
[872] Örneğin, İ. Hilmi Soykut, serbest şiirin olumsuz yanlarından söz ederken onun "şekil laubaliliğine" düştüğünü dile getirir. (Bkz. İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 84.)
[873] Charles O. Hartman, **Free Verse - An Essay on Prosody**, Princeton University Press, New Jersey 1980, p. 24.
[874] Charles Allen, "Cadenced Free Verse", **College English**, January 1948, Vol. 9, No. 4, p. 198.

yanılmaz bir ölçütten de söz edilemez; kararı verecek olan tek başına ozandır. Öyle ise burada her yerdekinden çok, her yerdekinden sıkı bir düzene gereksinme olduğu açıktır. Böyle bir iş söz konusu olduğuna göre 'serbestlik'ten neyin anlatılmak istendiği kolay anlaşılamaz. İsterse ölçüsüz uyaksız olsun, her şiir kendi disiplinini getirir, bunsuz şiire yaklaşılamaz."[875]

Bu konuda Atilla Özkırımlı serbest şiirin "kuralsız" olmadığını dile getirenlerden biri olmuştur. "Serbest şiir anlayışı, biçimi boşlamak, önemsememek olarak alınmamalıdır. Boşlanan, önemsenmeyen, şiiri birtakım kalıplara sıkıştırıp özü biçimin buyruğuna sokan kurallardır."[876] diyerek yeni şiir formunun tümden kuralsız olmadığını vurgulayan Özkırımlı, serbest şiirin biçimin öz üzerindeki belirleyiciliğini ortadan kaldırmayı amaçladığını belirtmektedir.

Serbest şiirin kendi disiplininin ve iç düzeninin ne olduğu konusu muğlaktır. Serbest şiirin sistematiği açıklanmaya çalışılırken çoğu kez yukarıda Melih Cevdet'in yaptığı gibi şiirden vezin çıkarıldığında geride ritmi tesis eden şeyin ne olduğu meselesi üzerinde durulur.[877]

Formu her şair elinde yeniden biçimlenen serbest şiirin şekil bakımından binlerce çeşidi olabilir. Bu çeşitlilik akıllara hemen şairin kendi biçimini yarattığı ve dolayısıyla serbest vezin ile şiir yazan her şairin kendine ait bir biçimi olduğu düşüncesini getirir.[878] Nurullah Ataç bu bağlamda yeni şairin kişilğini şiire yansıtma arzusunu *Ulus* gazetesinde

---

[875] Melih Cevdet Anday, **Şiir Yaşantısı**, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s. 287.
[876] Atilla Özkırımlı, **Türk Edebiyatı Tarihi (Ansiklopedik)**, C. 2, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2004, s. 1114.
[877] Charles O. Hartman, **Free Verse - An Essay on Prosody**, Princeton University Press, New Jersey 1980, p. 24.
[878] Enikő Bollobás, Amerikan serbest şiirinde kullanılan "üç alternatif ölçü" belirlemiştir. Bollobás'ın belirlediği ölçülerden birincisi "gramer", ikincisi "vurgu", üçüncüsü "dizeleme ve gramerin karşılıklı etkileşimi" ile ilgilidir. Türk şiirinde, yapılacak kapsamlı bir araştırma ile benzer biçimde serbest vezinli şiirlerde var olan ölçülerin niteliği belirlenebilir. (Bkz. Enikő Bollobás, **Tradition and Innovation in American Free Verse: Whitman to Duncan**, Studies in Modern Philology 3. Budapest, Akademiai Kiado, Budapest, 1986'dan aktaran Eleanor Berry, "The Free Verse Spectrum", **College English**, December 1997, Vol. 59, No. 8, p. 881.)

çıkan bir yazısında "Yeni şair: **'Ma'lûmdur benim suhanim mahlas istemez'** diyebilen bunu haklı olarak söyliyebilen adamdır[.]"[879] sözleriyle dile getirmektedir.

Hartman'a göre, "Şiirler, dilin ritminin şiirin tüm anlamına katkı sağlayabilmesi amacıyla manzum yazılır; ve şu veya bu şekilde şiirin ölçüsü ritmi anlama dönüştürür. Bireyselliğin, orijinalliğin ve yeniliğin tahriki alternatif vezinlerin geliştirilmesi bakımından itici güç olmuştur."[880] Hartman, "Özgürleşmeyi arayarak, erken modernist şairler yeni ölçü olanaklarına ulaşamayı başardılar"[881] der. "Bazı yazarlar 'herkesin serbest şiiri farklıdır' düşüncesine inanma ihtiyacındadır" diyen Hartman, bu görüşün "doğru olamayacağı" inancındadır.[882]

Nurullah Ataç'ın 1936 yılında *Akşam*'da yayımlanan "Yeni Kalıplar" başlıklı yazısında şiirde form orijinalliğine ilişkin görüşlerle karşılaşılır. Ataç'a göre, "gerçek şair" kendi şiirsel formunu kendisi yaratır. Ona göre, "hakikî şair"ler kendisinden önce kullanılmış olan formlarla yetinmeyerek yeni bir "mısra" yani yeni bir biçim ve söyleyiş ortaya koymuşlardır. Bahsi geçen yazıya da adını veren "Yeni Kalıplar" bu türden bir orijinallik isteği sonucunda ortaya çıkmışlardır: "Hiçbir hakikî şair, kendinden evvel dökülmüş kalıblarla iktifa edememiştir. Bakın hepsinin mısraı ayrıdır. Hatta her dev[ir] kendine mahsus bir manzum vücude getirir; getiremiyorsa o devirde kendine has bir hava yoktur[.]"[883] Nurullah Ataç, şiirde meydana gelen değişimleri şairlerlerin orijinallik arayışının yanında "devrin havası" ile açıklamaktadır. Ona göre, şiiri değiştiren, yeni bir söyleyişi zorunlu kılan hususlardan biri içinde yaşanılan çağ ve toplumsal koşullardır.

[879] Nurullah Ataç, "Karalama Defterinden", **Ulus**, 4 Haziran 1945, s. 2.
[880] Charles O. Hartman, **Free Verse - An Essay on Prosody**, Princeton University Press, New Jersey, 1980, p. 27.
[881] Charles O. Hartman, **age**, p. 27.
[882] Charles O. Hartman, **age**, p. 27.
[883] Nurullah Ataç, "Yeni Kalıplar", **Akşam**, 24 Teşrinievvel 1396, s. 3, 5.

Şiiri toplumsal yaşam koşullarından bağımsız düşünmeyen Ataç için "hakikî şiir, daimî değişikliktedir; daima yeni heyecanlara yeni kalıblar bulmaktadır."[884]

Serbest şiirde "gizli" olduğu öne sürülen "içsel ölçü"nün niteliğini tarif etmek zordur. Çoklu ölçüye sahip şiirlerde ve "serbest şiir" olduğu söylenen ancak kimi dizelerinde aruzun çeşitli kalıpları ile karşılaştığımız ya da bazı mısraları hece vezniyle yazılmış şiirlerde "serbest vezin" klasik vezinlerin kural dışı kullanımları olarak karşımıza çıkar. Söz gelişi serbest şiir olarak adlandırdığımız birçok şiirin kimi dizeleri aruz vezninin kalıplarına uygun olarak yazılmıştır. Bu gibi örneklerin, şairlerin ritmik çeşitliliği sağlamak adına yaptıkları bilinçli uygulamalar olduğu düşünülebileceği gibi serbest şiirlerde kimi dizelerin tesadüf eseri olarak ölçülü vezinlere uygun düştükleri de söylenebilir. Burada Aristoteles'in "düzyazı" için söylediği şeyleri şiire uyarlayarak tekrar düşünmek faydalı olabilir: Aristoteles, *Retorik*'te "Ölçülü biçim, yapay görünümüyle dinleyicinin güvenini yok eder, aynı zamanda, onu ölçünün ne zaman yineleneceğini gözlemeye çekerek dikkatini saptırır[.]"[885] der. Dolayısıyla ölçülü şiir, okuyucusunun dikkatini bu anlamda ilk olarak içerikten çok forma, anlamdan çok ritme çekmektedir. Ayrıca Aristoteles'in belirttiği gibi ölçülü formlar "yapay" görünümleri ile doğallıktan uzaktırlar. Bu sebeple ölçülü bir şiir okurken okuyucu ölçünün getirdiği ritmin yinelenmesini beklediği için şiirin müzikal atmosferi bir ölçüde öngörülebilir bir özellik taşımaktadır. "Öte yandan, ritmik olmayan dil fazla sınırsızdır; vezin sınırlamaları istemiyoruz, ama belli sınırlamaların olması gerekir, yoksa etki belirsiz ve yetersiz olacaktır."[886] Aristoteles'in "düzyazı"için sarf ettiği bu sözler şiir alanında da geçerliliğini korur. Aristoteles, ritimle ölçünün bağımlı ilişkisine vurgu yapar ve "bütün şeyleri sınırlayan, sayıdır; ritmi oluşturan şey de bir kompozisyonun biçiminin sayısal sınırıdır,

[884] Nurullah Ataç, **agm**, s. 5.
[885] Aristoteles, **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 16. Baskı, İstanbul 2018, s. 179.
[886] Aristoteles, **age**, s. 179.

ölçülerse bunun kesin bölümleridir."[887] der. Buradan hareketle denilebilir ki serbest şiirde ritmi oluşturan şey "komposizyon biçiminin sayısal sınırı" ya da "denkliği" değil kompozisyonu meydana getiren eşitsiz bileşenlerdir. Yani bu bağlamda serbest olduğunu ileri sürdüğümüz bir şiirin bir dizesi aruzun herhangi bir kalıbına, bir dizesi hece veznine uygun, bir dizesi ise bilinen hiçbir şiir ölçüsüne sahip olmayabilir. Serbest şiir bu bağlamda ölçü yönünden karmaşık bir görünüm arz etmektedir.

Serbest şiirin kurallardan azade olmadığını söyleyenlerden biri de Zahir Güvemli'dir. 8 Kasım 1944 tarihinde *Vakit*'te yayımlanan yazısında günün edebiyat ortamında "serbest nazım" denince akla vezinsizlik ve kafiyesizlik geldiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

"Günümüzün bizde anlaşılmamış mevzularından biri de serbest nazım denilen şeydir sanırım. Bu nazım şeklinin (çünkü bir nazım şeklidir) kendine göre kanunları ve nizamı olduğu pek az şair tarafından hesaba katılmaktadır. Daha âmiyane bir tabirle, serbest nazım vezinsizlik ve kafiyesizlik sanılmaktadır."[888]

Cevdet Kudret, *Türk Dili* dergisinde yayımlanan bir yazısında her şairin şiire kendi kuralını ve disiplinini getirdiğine dikkat çekmektedir. Ona göre, kuralsız zannedilen serbest şiir kaidesiz değil aksine kendine özgü tekniklere sahiptir. Bu tekniklerin ne olduğu hakkında bilgi vermeyen Cevdet Kudret, serbest şiirin vezin ve kafiyeyi tümden reddetmediğini şu sözlerle ifade eder:

"Yeni şiir, «hiçbir tekniğe ve kaideye tabi olmaksızın doğmuş» sayılamaz. Alışageldiğimiz tekniğe ve kurallara uymasa bile, kendine özgü tekniği ve kuralları vardır; her iyi şair, kendi kuralını kendisi yaratmakta ve ona uymaktadır. Hele, ölçü ve

[887] Aristoteles, **age**, s. 179.
[888] Zahir Güvemli, "Serbest Nazmın Güçlüğü", **Vakit**, 8 İkinciteşrin 1944, s. 2.

ayak, ön yargılarla, büsbütün atılmış değildir."[889]

Serbest şiir, geleneksel ölçü türleriyle yazılmış şiirlerle karşılaştırıldığında oldukça özgür bir formdur. Haricî hiçbir dayatmanın baskısı altında olmayan serbest şiir, nihayetinde gelenek içinde kendisine bir yer edinme iddiasını taşır. En başta "şiir" olmak iddiasını taşıyan bu yeni formun şiirin tüm kurallarına karşı kayıtsız kalamayacağı ortadadır. Bu iddia ile yola çıkan bir formdan beklenen ya kendi kurallarını ortaya koyması ya da sözde reddettiğine inanılan biçim unsurlarını kendi bünyesinde yeniden dönüştürerek kullanıma sunmasıdır. Böylece şiirin geleneksel yapı unsurlarının yokluğunda ortaya çıkacak bazı eksikliklerin ve aksaklıkların önüne geçilmiş olacaktır. Dolayısıyla serbest şiir, reddettiği biçim unsurlarının yerine yenilerini koyarak bir sistem inşa etmek durumundadır. Ancak bu sistemin yeni yapı unsurların ne olduğu açıkça ortaya konmuş değildir. Hâliyle bu konuda bir uzlaşının varlığından söz etmek mümkün değil. Bu bağlamda, Beth Bjorklund'un "Serbest şiir, anlaşılan o ki, sözde serbest piyasadan daha serbest değildir; onun planlaması sadece daha bireyseldir."[890] sözleri önem arz eder. Serbest piyasaya bir mal sunulurken nihai hedefinin alıcı bulmak olduğu düşünüldüğünde, üretici ya da satıcı pazarlama stratejisini ona göre yapmalıdır. Bunun gibi, serbest şiir de, şiirin gerek şartı olan "estetik değere" erişebilmek için sahip olduğu özgürlükleri son tahlilde şiirin genel gerekliliklerini karşılayacak şekilde kullanmak

[889] Cevdet Kudret, "Ölçü Dedikleri", **Türk Dili**, Kasım 1960, C. X, S. 110, s. 66-67.
[890] Beth Bjorklund, "Form, Anti-Form, and Informality: Reinventing Free Verse", **Poetics Today**, Metrics Today I, Autumn 1995, Vol. 16, No. 3, p. 564.

durumundadır.[891] Bu çerçeveyi belirleyen şeylerin başında ise "ahenk"[892] gelmektedir.

Bjorklund ayrıca serbest vezinle yazılmış şiirler için yeni bir terim önerisinde bulunur. Serbest şiir yerine "rekombinant vezin"[893] ifadesini kullanmak ona göre daha doğru olacaktır. Yeniden birleştirilmiş anlamına gelen "rekombinant" ifadesi serbest veznin kendiliğinden ortaya çıkan bir şekil değil bir "bileşik" ve geleneksel vezinlerin modern uzantısı olduğunu işaret etmesi bakımından önemlidir.

Serbest şiir, "hiçbir kurala bağlı olmayan şiir" demek değildir. Bu durum pek çok kimse tarafından serbest şiirin gerçek anlamda "serbest" olmadığına vurgu yapılarak dile getirilmiştir. Örneğin, Mehmet Önal'a göre, serbest şiir kendi içinde kurallı ve düzenlidir. Onun serbestliğinde bir "tutarlılık" söz konusudur. Bu tutarlık şiirin iç disipliline işaret eder. Serbest şiir verili kuralları reddetmiş, şiirde kendi kurallarını kendisi koymayı tercih etmiştir:

"Ârif Nihat Asya'nın Bayrak şiiri; Edip Cansever'in Yerçekim[li] Karanfil şiiri; Cemâl Süreya'nın Üvercinka şiiri; Asaf Halet'in Hu şiiri, Cüneyt şiiri; Hilmi Yavuz'un Doğunun Sevdaları*1 şiiri; Ali Akbaş'ın Erenler Divanında şiiri incelendiği zaman serbest şiirin, bilindiği gibi pek de serbest olmadığı, kendine mahsus çok sıkı kuralları ve

[891]Ali Nihad Tarlan, 1948 yılında Eminönü Halkevinde verdiği bir konferansta, günün şiir dünyasında farklı anlayışların bir arada bulunduğunu belirtir. Ona göre, her biri yaşamak ve okuyucu bulmak isteyen şiir anlayışları arasındaki ilişkiler serbest piyasa ilişkilerine benzemektedir. Mevcut şiir anlayışlarından hangisinin geleceğe kalacağını "doğal seçilim"in belirleyeceğini söyleyen Tarlan, şiir anlayışları arasındaki "serbest rekabet"i şu sözlerle anlatmaktadır: "Bugün şiir dünyamızda beş altı san'at devresi beraber yaşıyor. Ve bunlar yanyana kardeş kardeş, kavgasız, gürültüsüz yaşıyor. Bu, çok ferah verici bir manzaradır. Her telâkkî, kendi mahsulünü teşhir ediyor. Cemiyetin her ferdi bu pazardan beğendiğini alıyor. Bu serbest bir rekabettir. Ve elbette tabiî ıstıfâ bu sahada da oluyor ve birgün neticesini bize bildirecektir. Yani istikbalde bu sahaya hangi san'at telâkkisi hâkim olacağını anlayacağız." (Bkz. Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 88.)

[892] Sabahattin Eyüboğlu, "Öz Şiir Meselesi" başlıklı yazısında "Şiirin şiir oluşu mana ile değildir." diyerek şiirde temel gerekliliğin "ahenk" olduğunu öne sürer. Bunu aşağıdaki cümlelerin ardından Ahmet Haşim'den alınan bir dizenin kelimelerinin yerleri değiştirildiğinde mısradaki "sihir"in kaybolduğunu söylemesinden anlıyoruz: "En fakir muhakemeyi bile tatmin edemeyecek kadar zayıf manalı bir mısra şiriyet itibarile kudretli olabilir, bu muhakkak. O halde şairin bir araya topladığı kelimelere ve seslere hayat veren, mısraın basit cüzleri arasındaki bedîî vahdeti temin eden başka bir şey var, öyle bir şey ki onu küçük bir iklim değişikliği, en hafif bir temas öldürebiliyor." (Bkz. Sabahattin Rahmi, "Öz Şiir Meselesi", **Varlık**, 15 Şubat 1934, S. 15, s. 232.)

[893] Beth Bjorklund, "Form, Anti-Form, and Informality: Reinventing Free Verse", **Poetics Today**, Metrics Today I, Autumn 1995, Vol. 16, No. 3, p. 564.

kendi orijinallikleri içinde tutarlı serbestlikleri olduğu görülür. Hattâ şiirden ziyade espri sayılabilecek Orhan Veli'nin Delikli Şiir, Böcekler; Melih Cevdet'in yağmur örneğinde karşımıza çıkan kimi şiirler, ölçütleri belirlenen bir inceleme hassasiyeti ile ele alındığı zaman serbest veznin hiç de büstübün serbest olmadığını, onun da kuralları olduğunu ortaya gösterecektir."[894]

Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti" başlıklı makalesinde sanatta "mutlak hürriyet"in bulunmadığını yazmıştır. Bu anlamda serbest şiirin kendine özgü bir formu olduğu söylenebilir. Ona göre, "yeni şiir" vezin ve kafiye kayıtlarından kurtularak kendisinden önceki şiire nazaran serbestleşmiştir. Yani yeni şiir, eski şiire nazaran serbesttir. Yoksa sınırsız ve kontrolsüz bir serbestlikten bahsetmek mümkün değildir:

"Serbest nazım, san'atta ileri bir hamledir. San'atkar bu nazımda evvelkine nazaran daha hürdür. Bir takım kayıtlara bağlanacağım diye ilhamının fevrî hamlesinden fedâkarlık etmez. Yalnız kayıt meselesi mevzuubahis olurken hemen söyliyelim ki nasıl heyecan, şiire serbest dahi olsa bir form veriyorsa serbest nazım da heyecanın ifade tarzına hususî bir form verir. Yani serbest heyecan, serbest nazma büründüğü anda ikisi de mütekabilen kayıt altına girmiş demektir. Görülüyor ki mutlak hürriyet, san'atta dahi olamıyor. Lâkin evvelkine nisbeten serbesttir."[895]

Yeni şiirin heveslilerine uyarıda bulunan Ali Nihad Tarlan, serbest şiirin "başıboş" bir şiir olmadığını, aksine onun pek çok "kayıtlarla" çevrili olduğunu söylemektedir. İlk bakışta fark edilmesi zor olan iç düzenin sanatçı tarafından tesis edilmesi oldukça güçtür. Elinde bir kalıp veya düzenleyici bir unsur bulunmayan şairin yeni şiirle kurmak zorunda olduğu ilişki bu zorluğu aşmakla başlamaktadır. Bu sebepten verili olanı reddederek

[894] Mehmet Önal, **Yeni Türk Edebiyatı-En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım**, C. 2, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 265-266.
[895] Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 86.

kişisel ve nizami bir sistem kurmak, klasik şiirin yapı sistematiğinin sağladığı kolaylıklardan yoksun kalmak anlamına gelir:

"Yeni şiire heveskâr olan gençlerimiz, yeni şiiri başıboş telâkki etmesinler. O kadar serbest görünen bu şiir telâkkisi hakikatta çok kayıtlarla çevrilmiştir. Bu san'at tarzına yaklaşmak için çok kuvvetli ruh terbiyesi, kendini çok basiretle mürakabe, hasselerin harikulâde keskinliği ve esaslı bir san'at ve edebiyat kültürü lâzımdır."[896]

Timothy Steele, *Missing Measures-Modern Poetry and The Revolt Against Meter* adlı eserinde ölçünün birçok alanda kolaylık sağlaması bakımından "Eski hatipler kendi sanatlarının şiir yazmaktan daha zorlu olduğunu; bazı serbest şiir savunucuları kendi şiirlerinin ölçülü şiirlerden daha zor olduğunu ileri sürerler" der.[897] Burada hatipler, şiirin bir kalıbı varken hitabet sanatının böyle kalıplardan yoksun olduğunu ima ederek bu kıyaslamayı yapmaktadırlar. Yine aynı şekilde serbest vezinle şiir yazanların, vezinli şiir yazanlara kıyasla kendi işlerinin daha "güç" olduğunu öne sürerken işaret ettiği husus ölçünün beraberinde getirdiği kalıbın şaire sağladığı kolaylıklardır. "Her iki durumda da argüman aynı düşünceye bağlıdır: ölçü ile çalışmayan şair kendi yapısını *ex nihilo* (yoktan) var etmek zorundayken, ölçüyle şiir yazan şair kendisine malzemesini düzenlemede yardımcı olacak modele sahiptir."[898]

Paul Ramsey, "Free Verse: Some Steps Toward Definion" başlıklı makalesinde "vezin, metrikal bir söylemdir."[899] der. Ramsey'e göre, "metrikal" ifadesiyle anlatılmak istenen şey, veznin "ölçülebilir"[900] bir olgu oluşudur. Ona göre, veznin ölçülebilir olmasının yanında bir diğer niteliği "kasıtlılık"tır; çünkü Ramsey'e göre vezinli birkaç

[896] Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 89.
[897] Timothy Steele, **Missing Measures - Modern Poetry and The Revolt Against Meter**, The University of Arkansas Press Fayetteville, London, 1990, p. 102.
[898] Timothy Steele, **age**, p. 102.
[899] Timothy Steele, **age**, p. 102.
[900] Paul Ramsey, "Free Verse: Some Steps Toward Definition", **Studies in Philology**, January 1968, Vol. 65, No. 1, p. 98.

kelime "tesadüf eseri olarak" nesirde de yan yana gelebilmektedir.[901] Ramsey, veznin "ölçülebilir" ve "kasıtlı/bilinçli bir düzenlilik" göstermesine dikkat çektikten sonra serbest vezni bu iki temel niteliğe atıf yaparak "ölçüsüz ölçülü söz" olarak tanımlar.[902] Buradan anlaşılacağı gibi serbest şiir ile ilgili olarak yapılan tanımlar oldukça belirsiz ve kaygan bir zemin üzerine inşa edilmektedir. Ramsey'in ifadeleri serbest veznin belirli bir sistem dâhilinde ölçümlenemeyeğini ancak bu durumun tamamıyla ölçü yokluğu anlamına gelmediğini göstermektedir. Marvin Bell de benzer biçimde "Serbest şiir yazan şairler, serbest vezni güzel ölçünün bir varyasyonu olduğunu iddia etme eğilimindedirler[.]"[903] der ve bu sözlerden serbest veznin ölçüsüzlük değil mevcut ölçülerin çeşitlemesi olduğu anlaşılmaktadır.

Serbest şiiri tanımlamak oldukça güçtür. Bu şekli tanımlama çalışmalarında çoğunlukla şeklin sahip olduğu niteliklere değil formun yoksun olduğu biçim özelliklerine dikkat çekilir. Serbest şiirin sahip olduğu şekil özellikleri çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla bu formu tanımlama aşamasında değişken olanın değil, sabit bir noktanın tercih edilmesi anlaşılabilir bir tutumdur. Bu sebeple, serbest şiir tanımlanırken klasik şiirin enstrümanları olan ve serbest şiirin "mahrum" olduğu vezin ve kafiye gibi şekil unsurlarına negatif atıflarda bulunulmuştur. Yani serbest şiiri tanımlama girişimleri ile karşılaştığımızda, serbest veznin ne tür özelliklere sahip olduğunu değil, onun nelerden yoksun olduğunu öğreniriz. Bunun cevabı ise çoğu zaman iki kelimeden ibarettir: "vezin" ve "kafiye". T. S. Eliot "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler" başlıklı yazısında yukarıda bahsedilen "yokluklar" bağlamında serbest şiiri ancak "olumsuz kelimelerle" tanımlayabildiğini söyler. Ancak "eksiklikler" üzerinden tanımlanabilen bu şekil ise Eliot'ı şeklin sahici olup olmadığı sorgulamasına götürmüştür:

---

[901] Paul Ramsey, **agm**, p. 98.
[902] Paul Ramsey, **agm**, p. 100.
[903] Marvin Bell, "On The Practise of Free Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 381.

"*Serbest koşuk* gerçek bir koşuk - şekli olsaydı olumlu bir tanımlaması yapılırdı. Oysa ben bunu ancak olumsuz kelimelerle tanımlayabiliyorum: (1) kalıp yokluğu, (2) uyak yokluğu, (3) ölçü yokluğu."[904]

Söz konusu şiir olduğunda, "serbest" nitelemesi bünyesinde "negatif" bir çağrışım barındırır.[905] Yüzyıllardan bu yana belirli bir kalıp, kural ve ölçüyle yazılan, kemikleşmiş bir mazmun sistemi bulunan şiirin, bir gün gelenek karşısında tüm sorumluluğunu reddederek özgürlüğünü ilan etmesi onun gerçek bir şiir olup olmadığı tartışmasını beraberinde getirmiştir. Derek Walcott, bu durumu herkesin bildiği ve yaygın olarak kullanıldığını söylediği tenis analojisiyle şöyle aktarır: "Ortada bir ağ yoksa tenis oynamanın ne anlamı var?"[906] Bu benzeşimde şiir tenise şiirin vezin ve kafiye gibi yapısal zorunlulukları ise tenis ağına benzetilmiştir. Maria Sukharnikova, Robert Frost'a ait olan tenis analojisinden söz ederken "ağsız tenis" ile "geleneksel tenis" arasındaki farkın yalnızca "ağ" olduğunu söyleyerek "oyunun diğer kurallarının aynı kaldığını" hatırlatır.[907]

Söz konusu serbest şiir olduğunda sıklıkla "oyun" analojisine başvurulduğu görülür. Şiir ve oyun üzerinden benzeşim kuranlar genellikle kuralsız ve formsuz bir şiirin varlığını anlamsız bulan kimselerdir. XX. yüzyılın önemli şairlerden biri olan W. H. Auden'a bir röportajında günün şairlerinin daha çok serbest şiiri tercih ettiği hatırlatılırak bu durumun "disiplinden kaçış" olarak değerlendirilip değerlendirileeyeceği sorulduğunda onun cevabı şiirde formun gerekliliğini açıklayan şu cümlelerden oluşur: "Birinin -tamamıyla hedonistik bakış açısından- hiçbir form olmadan yazmaktan nasıl

[904] T. S. Eliot, "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler", çev. Murat Belge, **Şiir Sanatı**, Şubat 1967, S. 16, s. 53.
[905] Benjamin Hrushovski, "On Free Rhythms in Modern Poetry", **Style in Language**, ed. Thomas A. Sebeok, The M.I.T. Press, Cambridge, s. 176; Eleanor Berry, "The Free Verse Spectrum", **College English**, December 1997, Vol. 59, No. 8, p. 874.
[906] Joseph Brodsky, Derek Walcott, "Form in Poetry", **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 23, No. 2, Cultures of Creativity: The Centennial Celebration of the Nobel Prizes (Spring, 2001), p. 195.
[907] Maria Sukharnikova, "Reflections on the Nature of Free Verse and Poetic Form", **Trinity Journal of Literary Translation**, Vol. 1, April 2013, p. 212.

zevk alabileceğini anlamıyorum. Eğer biri oyun oynuyorsa, kurallara ihtiyacı vardır, aksi takdirde ortada eğlence olmaz."[908]

Serbest şiiri tanımlama güçlüğünü oluşturan en temel faktör onun sabit, belirli bir yapısının olmayışıdır. Serbest şiir, şairler elinde her gün yeniden üretilmeye hazır dinamik ve değişken bir biçimdir. Bu bağlamda "Kamusal dilin içinde özel bir ses aramak" der Donald Wesling, "modern şiiri ifade sanatına değil, bir yaratma (*invention*) sanatına dönüştürür."[909] Onu tanımlamak için yapılacak her sınıflandırma girişimi sonucunda elde edilecek olan şey bir başka serbest şiir örneği karşısında işlevsiz kalabilir. Marvin Bell, bu konuda serbest şiir yazan şairlerin tutumunu şöyle özetlemektedir: "Kuralları öğren. Kuralları yık. Yeni kurallar koy. Yeni kuralları yık."[910]

Gelenek karşısında tümden kayıtsız olduğu söylenen, klasik şiirin kültürel birikimini toptan reddettiği iddia edilen, yüzyıllardan bu yana şiirin payandası olmuş şekil unsurlarından yararlanmayı reddeden bir şiir nasıl olur da "şiir" olarak adlandırılır sorusu çok defa tartışma konusu olmuştur. Bugün hâlâ serbest dediğimiz şiir varlığını sürdürüyor ve "kendi geleneğini" inşa etmeye devam ediyorsa, o zaman serbest şiirin kendi içinde bir düzen tesis ettiğini, serbestliğin "kayıtsızlık" ve "sorumsuzluk" anlamına gelmediğini, geleneğin tümden reddedilmediğini ve özellikle serbest şiirin mutlak serbestliğe sahip olmadığını kabul etmek gerekir. Bu bağlamda "sanatta özgürlük olmadığı" kanaatini dile getiren T. S. Eliot, iyi bir serbest şiirin gerçekten "serbest" olamayacağına dikkat çekerek bu formun başka bir isimle anılmasının daha doğru olacağı fikrini şöyle dile getirmektedir:

---

[908] "W. H. Auden", **The Paris Review Interviews**, 4th Series, Penguin Books, New York 1979, p. 253.
[909] Donald Wesling, "The Prosodies of Free Verse", **Twentieth-Century Literature in Retrospect**, ed. Reuben A. Brower, Harvard University Press, Massachusetts 1971, p. 157.
[910] Marvin Bell, "On the Practise of Free Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 381.

"Serbest koşuğun polemik gibi bir bahanesi bile yoktur; bir özgürlüğün savaş narasıdır bu, ama sanatta özgürlük olamaz. Ve iyi olan *serbest koşuk* 'serbest'ten başka her şey olduğuna göre başka bir ad altında savunulması daha yerindedir."[911]

T. S. Eliot, yukarıda bahsi geçen yazısında serbest şiiri ancak olumsuz kelimelerle tanımlayabildiğini söylerken serbest şiirde "kalıp", "uyak" ve "ölçü" yokluğundan bahsediyordu. Eliot'a göre, bu tanımlamanın üçüncü negatif maddesi olan "ölçü yokluğu"u gerçek bir yokluk değildir. Öyle ki Eliot, tamamıyla ölçüsüz bir dizenin var olamayacağını "Hiçbir ölçüye uymayan bir dizenin ne biçim bir şey olabileceğini düşünemiyorum."[912] sözleriyle dile getirmiştir. Diğer bir ifadeyle Eliot için "Serbest nazım, bir tartışmanın özrü bile değildir; o, bir özgürlüğün çığlığıdır, ve sanatta özgürlük yoktur."[913]

"Basit ölçüler belli bir bileşimin tekrarlanmasından meydana gelir[.]"[914] Klasik bir şiirde tekrarlanan bu bileşim belli bir kurala bağlıdır. Tekrar sayıları, uzun ve kısa hecelerin taksimi, hece sayılarının eşitliği gibi hususlarda kesin sınırları ve kuralları olan klasik şiirin yerini alan modern şiir bu türden bağlayıcılıklardan uzaktır. Dolayısıyla şairin bir dizesi bazen aruzun bir tef'ilesine uyarken ikinci dize bambaşka bir şekil ve örgüyle karşımıza çıkabilir. Böylece bir dize klasik vezinlerden birine denk düşse bile bu durumun şiirin tamamında sürekli ve tutarlı bir şekilde tekrar edilmesi söz konusu değildir. O yüzden denilebilir ki serbest vezin ile yazılmış bir şiirin ancak dizelerinin ölçüsünden söz edilebilir. Şiirin tamamı için bir ölçüden bahsetmek mümkün değildir.

[911] T. S. Eliot, "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler", çev. Murat Belge, **Şiir Sanatı**, Şubat 1967, S. 16, s. 53.
[912] T. S. Eliot, **agm**, s. 53.
[913] T. S. Eliot, "Kötü Şiir İyi Şiir - Serbest Nazım Üzerine Yansımalar", çev. Tülin Yılmaz, **Broy**, Kasım 1985, S. 1, s. 18.
[914] T. S. Eliot, "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler", çev. Murat Belge, **Şiir Sanatı**, Şubat 1967, S. 16, s. 53.

Okuyucusuna tanıdık bir ahenk hissettiren kimi şiirlerin vezninin muğlak kalması bu yüzdendir.

T. S. Eliot, şiirin arkasından belli belirsiz kendini hissettiren ahenge "ölçünün hortlağı" der. Gerçek bir ölçü sürekli, sistematik ve tutarlıdır. Ölçünün hortlağı ise kimi zaman görünür kimi zaman kaybolur:

"Dolayısıyla, şöyle bir formül yapabiliriz: en 'serbest' koşuğun bile arkasında bir ölçünün hortlağı dolaşmalıdır; biz uyuklamaya başlayınca ortaya çıkmalı, biz uyanınca kaçmalıdır. Ya da başka bir söyleyişle, serbestlik, ancak arka planda yapay bir sınırlılık varsa gerçek serbestlik olabilir."[915]

Şiiri şekil açısından sahip oldukları ve olmadıkları üzerinden tanımlanaya çalışmak Eliot'a göre her zaman istenilen sonucu vermeyebilir. Nitekim dikkatli bakıldığında serbest şiir ile geleneksel şiir arasında yapı bakımından kimi paralellikler bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla "eksiklikler" üzerinden yapılan serbest şiir tanımı ayırıcı ve belirleyici olmayacaktır. Eliot'a göre, şiiri "form" ve "sahiplikler" üzerinden değil "iyi ve kötü" olarak ayırmak gerekir:

"Serbest koşuğa gelince, bunun kalıp ya da uyak yokluğuyla tanımlanamadığını, çünkü başka şiir çeşitlerinde de bunların bulunmadığını görüyoruz; ölçü yokluğuyla da tanımlanamıyor, çünkü en kötü koşukta bile ölçü vardır; o zaman şu sonuca varıyoruz: Tutucu Şiirle Serbest Şiir arasında bir ayrım yoktur, çünkü yalnız iyi şiir, kötü şiir, bir de kaos vardır."[916]

Vezin ve kafiyenin klasik şiirde şaire ritim ve ahenk bağlamında bir rahatlık sağladığı ortadadır. Her iki klasik ritim unsurunun da ortadan kalktığı ya da belli bir kural

[915] T. S. Eliot, "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler", çev. Murat Belge, **Şiir Sanatı**, Şubat 1967, S. 16, s. 55.
[916] T. S. Eliot, **agm**, s. 56.

dâhilinde kullanılmadığı serbest şiir ise bu konfordan yoksun kalmıştır. Bu durum serbest vezinle şiir yazan şairler için titiz bir çalışma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Eliot, kafiyenin ve onun beraberinde getirdiği kolaylıkların ortadan kalkması ile birlikte, şiirin diğer yapı unsurlarının daha "görünür" hâle geldiğini, dolayısıyla kafiyenin var olduğu zamanlarda gözden kaçabilen bazı aksaklıkların serbest şiirle birlikte göze batmaya başlayabileceğini şu cümlelerle dile getirir: "Kafiyenin yankısının konforu ortadan kaldırıldığında, sözcük seçimindeki, cümle yapısındaki, düzenlemedeki başarı ya da başarısızlık, birden daha görünür olmuştur."[917] Paul Valéry'nin *Şiir Sanatı*'na yazdığı ön sözde "Hiç kimse serbest nazmın kendisine diğer nazımlardan daha fazla serbestlik sağlamadığını keşfedene kadar "serbest nazım" yazmamalıdır, en azından yayına teklif etmemelidir."[918] diyen Eliot, şairlerin serbest veznin sözde ve görünen kolaylığına aldanmamaları konusunda uyarıda bulunur.

Yukarıda bahsedilenlere benzer şekilde Nâzım Hikmet, 1937 yılında *Her Ay*'da yayımlanan bir röportajında şiirlerinin "muayyen" bir ölçüsü ve şekli olmadığını ancak buna karşın şiirinin "ölçüsüz" ve "şekilsiz" de olmadığını belirtmektedir.[919] Serbest şiirin şekli bu anlamda kalıpsızdır. Nâzım Hikmet'e göre, serbest şiirin vezni aruzdan ve heceden daha fazla incelik isteyen bir işçilik gerektirir. Serbest şiirin vezni ona göre "ne aruza ne de heceye" benzemektedir; aynı zamanda "hem aruza" benzemektedir "hem heceye".[920] Yani serbest şiir, geleneksel vezin kalıplarından istediği zaman istediği biçimde yararlanma özgürlüğüne sahiptir. Onun şiirlerinde Nâzım'ın deyişiyle "hem kafiye hem kafiyesizlik"[921] bulunur. Nâzım Hikmet, kendisinin kurallı vezin kalıplarını kullanmadığını, fakat şiirlerinin onlardan daha "mürekkep" ve "yüksek bir şekle" sahip

[917] T. S. Eliot, **To Criticize the Critic and Other Writings**, University of Nebraska Press, Lincoln 1992, p. 188.
[918] "T. S. Eliot'ın Paul Valéry'yi "Takdim"i", çev. Adem Can, **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 2015 Güz, S. 6, s. 49; Aynı metin için bkz. Paul Valéry, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020, s. 7-22.
[919] Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 37
[920] Nâzım Hikmet, **age**, s. 37.
[921] Nâzım Hikmet, **age**, s. 37.

olduğunu belirtir. Böylece vezni kendi kuralları dışında özgür biçimde kullanmak şaire şiirde hareket serbestisi getirmektedir:

"-Yazılarımda umumiyetle, topyekûn muayyen 'ölçü' ve 'muayyen' şekil yok. Fakat ölçü ve şekil var. Hem bana göre, tecrübelerime göre; umumiyetle, önceden tespit edilmiş muhtelif hece ve aruz vezinlerini yahut bunların müstezatlı tarzlarının ölçü ve şekillerinden daha ince hesap edilmesi, daha ustalıkla kullanılması lazım gelen bazen bir lastik gibi uzayıp kısalması kolay, bazen demir bir çember gibi mahdut ölçü ve şekiller… Ne hece vezni, ne aruz, hem 'hece vezni', hem 'aruz', hem de onlardan başka bir şey, hem de bunların hepsinin a'mal-i erbaa ile değil, müsellesat-ı kereviye ile birleşmelerinin meydana getirdiği sentetik netice. Hem melodi, hem armoni. Hem kafiye, hem kafiyesizlik, hem 'mısra-i berceste', hem 'kül'. Hem solo keman, hem orkestra, yani bütün bu mürekkepliği ve bütün hareketiyle, mazisi, hali ve istikbali ile realiteyi ve o realite içindeki faal insanı 'iç' ve 'dış' âleminde aksettirmesi lazım gelen şiire uygun dinamik şekil ve ölçüler…"[922]

Terim olarak "serbest şiir"e dönecek olursak onun şiir geleneğine karşı hiçbir sorumluluğu olmayan, kuralsız bir biçim olduğunu söylemek yanıltıcı olacaktır. Rus asıllı ve nobel ödüllü Amerikan şair Joseph Brodsky, Eliot gibi, serbest şiirin aslında "gerçek manada serbest olmadığını"[923] dile getirir. Fransızların "vers libre" dedikleri "serbest şiir", İngilizceye "free verse" olarak çevrilmiştir ve Brodsky'nin belirttiği gibi, "vers libre" "serbest şiir" demek değil, "özgür bırakılmış, özgürlüğüne kavuşturulmuş" nazım biçimi anlamına gelmektedir.[924]

[922] Nâzım Hikmet, **age**, s. 37.
[923] Joseph Brodsky, Derek Walcott, "Form in Poetry", **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 23, No. 2, Cultures of Creativity: The Centennial Celebration of the Nobel Prizes (Spring, 2001), p. 189.
[924] Joseph Brodsky, Derek Walcott, **agm**, p. 189.

Harry R. Warfel'a göre, Fransızların "verse libre"[925] dedikleri formda eser veren şairler klasik şekillerle bağlarını koparmayarak eski formlarda şiir yazmaya devam ederlerken, "free verse" mevcut bütün şekilleri reddetmektedir. Yani Warfel'in ifadeleri ile "Free verse ile yazan şairler bütün biçimleri reddederken, vers libre'in Fransız şairleri sıkı sıkıya klasik biçimlerde yazma eğilimindeydi."[926] Bu bağlamda "Free verse" ve "vers libre" arasındaki farka dikkat çekenlerden biri de Miss Lowell'dır. Lowell, "vers libre"in serbest vezin değil "free line" yani "serbest mısra" anlamına geldiğini ifade eder.[927]

Türk Edebiyatında "vers libre" ile ilgili hatalı tercümeye dikkat çekenlerden biri Ahmet Kutsi Tecer olmuştur. Ahmet Kutsi Tecer, 1944 yılında Halkevinde yapılan şiir toplantısında "serbest nazım" ifadesinin hatalı bir tercümeyle ortaya çıktığını belirtir ancak onun üzerinde durduğu husus "vers libre"in çağdaş anlamda serbest şiiri karşılayıp karşılamadığı değil, Lowell'ın işaret ettiği gibi, çeviride terimin kelime karşılıklarının hatalı aktarılması olmuştur: "Serbest nazım tabirinde bir terceme hatası var gibidir. Çünkü bu tabirin Fransızca mukabili olan mefhumun tam tercemesi serbest mısradır."[928]

Görüldüğü gibi serbest şiirin bütün kurallardan bağımsız bir form olmadığı düşüncesi sık sık dile getirilmiştir. Geçmişle olan ilişkisi dikkate alındığında onun zaman zaman şiirin klasik bazı unsurlarından yararlandığını söylemek mümkündür. Ancak bu ilişki oldukça muğlak bir biçimde kurulmaktadır. İlişkinin türü ve niteliği çoğu zaman şairin tercihlerine göre değişmektedir. Serbest şiiri klasik şiir gibi biçimsel özellikleriyle sınıflandırmaya çalışmak bu sebeple zordur.

---

[925] Verse libre'in terim anlamını Fransız sembolist şair Francis Vielé-Griffin'in *Joies* (1888-1889) adlı şiir kitabının ön sözünde yer alan "Le vers est libre" ifadesinden aldığı söylenmektedir. (Bkz. "Free Verse", **Encyclopædia Britannica,** Vol. 9**,** U.S.A., 1971, p. 854.)

[926] Harry R. Warfel, "A Rationale of Free Verse", **Jahrbuch für Amerikastudien**, 1968, p. 228.

[927] Miss Lowell'dan aktaran Llewellyn Jones, "Free Verse and Its Propaganda", **The Sewanee Review**, July 1920, Vol. 28, No. 3, p. 392-393.

[928] Ziya İlhan, "Halkevinde Şiirli Toplantılar VII", **Tanin**, 3 Nisan 1944, s. 4.

"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. Şair, kendi veznini, kafiyesini, nazım ve mazmunlarını arar ve bulurken, klasik yaratımlar, önünde, zengin bir koleksiyon gibi örneklik eder. Bu engin miras, onun yaratım sermayesidir."[929]

Amy Lowell, 1914 yılında yayımlanan "Vers Libre and Metrical Prose" makalesinde o gün için "ölçüsüz" olan her şiire "verse libre" adının verildiğini ve bunun bir "moda" haline geldiğini "Bugün ölçüsüz olan her şeye *verse libre* demek modadır."[930] sözleriyle dile getirir. Lowell'ın makalesinde dile getirdiği bir diğer husus kimi zaman "ritimli düzyazı" ile "serbest şiir"in karıştırılması olmuştur. O, makalesinde ele aldığı bir örnek üzerinden bu iki biçimi alışılmışın aksine "form" olarak değil "ritim" aracılığıyla birbirinden ayırmaktadır. Lowell, şiiri ve düzyazıyı birbirinden ayıran "ritmik dalga boyunun bölümleri"ni, "curve/eğri" olarak niteler. Ona göre, "mensur şiir" ile "serbest şiir"i birbirinden ayıran husus ritmik dalga boylarının "uzunluğu ve keskinliği"dir.[931] Konuyu biraz daha açmak gerekirse, Lowell'a göre, "düzyazının ritmi uzun ve hafifçe eğrili" bir çizgi olarak düşünülebilir. Buna karşılık "şiirin ritmi çok daha kısa, kendi üzerinde dönme eğilime sahiptir."[932]

Serbest şiirin kaynağı çoğu araştırmacı tarafından Fransa olarak gösterilmiştir. Warfel ise "Gerçek anlamda serbest şiirin anayurdu Amerika'dır."[933] diyerek farklı bir görüş dile getirir. Warfell, "free vese" ifadesinin popülerleşmesindeki "muhtemel en önemli sebebeplerden biri"nin "Amerika'nın özgürlük anlayışı" olduğunu belirterek Amerikan toplumsal yaşamının bu yeni formun rağbet bulmasındaki etkisini vurgulayarak şunları ilave eder: "Serbest şiir, bireyselliğin dışavurumunu mümkün

[929] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 105.
[930] Amy Lowell, "Vers Libre and Metrical Prose", **Poetry**, March 1914, Vol. 3, No. 6, p. 213.
[931] Amy Lowell, **agm**, p. 215.
[932] Amy Lowell, **agm**, p. 215-216.
[933] Harry R. Warfel, "A Rationale of Free Verse", **Jahrbuch für Amerikastudien**, 1968, p. 228.

kılmıştı; serbest şiir, yeni estetik ve felsesi perspektiflerin keşfine yeni yollar açtı; (…) bir fikir veya duygunun özünde var olan ritmi açığa çıkardı; ve böylelikle serbest şiir yalnızca 'antik tiranlığa' bir başkaldırı olmadı aynı zamanda insanoğlunun yaratıcı gücünü en üst düzeyde kullanabilmesini sağlayan bir araç oldu."[934]

T. S. Eliot, serbest şiirin, adının çağrıştırdığı sınırsız özgürlüğün aksine, örtük bir sistemliliğe sahip olduğu iddiasında bulunur. Serbest şiiri gerçek niteliğini kaybetmiş eski formlara karşı bir "yenileşme hareketi" olarak gören Eliot, serbest vezinle yazılmış her şiirin kendine özgü bir iç bütünlüğe sahip olduğunu vurgulayarak şiirin yalnızca şekil özellikleriyle ele alınamayacağı yargısını dile getirir:

"'Serbest nazım'a gelince, iyi bir eser yaratmak isteyen şair için, hiçbir nazım şeklinin serbest olmadığını söyleyerek bu konudaki görüşümü yirmi beş yıl önce ifade ettim. Serbest nazım adı altında pek çok kötü nesrin yazıldığını kimse benden daha iyi bilemez. Bu yazarların kötü nesir veya şiir yazıp yazmamaları kötü şiirlerini şu veya bu üslûpta ifade edip etmemeleri önemli bir mesele değildir. Ancak sadece kötü bir şair, 'serbest nazmı' belli bir şekilden kopup kurtulmak olarak düşünebilir. Serbest nazım, özünü yitirmiş eski nazım şekillerine karşı bir tepki olduğu halde, yeni nazım şekilleri için bir hazırlık ve eskilerin yenilenmesi için bir teşebbüs olarak başladı. Bu, şekle bağlı ve tipik olan bir dış bütünlüğe karşı her şiirin kendine has, öze bağlı bir iç bütünlüğe sahip olmasını vurgulayan bir akımdı. Şiir, şekilden önce gelir. Çünkü şekil muhtevadan doğar."[935]

Melih Cevdet Anday, "Erbab-ı Teşaür Çoğalıp" başlıklı yazısında Eliot'ın "İyi bir iş yapmak isteyen ozan için serbest nazım diye bir şey yoktur"[936] sözü üzerinde durur. Şiirde serbestlik ile ifade edilmek istenen şeyin tam olarak kavranılamadığını ifade eden

[934] Harry R. Warfel, **agm**, p. 229.
[935] T. S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 146.
[936] Melih Cevdet Anday, **Şiir Yaşantısı**, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s. 286.

Melih Cevdet, serbest şiirin sistemsiz ve kuralsız olmadığı konusunda Eliot'a katılarak vezinsiz ve kafiyesiz şiirin tam hürriyet içinde bulunmadığını, aksine bir iç disipline sahip olduğunu belirtir. Ona göre şiir verili kuralları reddedebilir ancak bu durum kuralsızlığı değil yeni bir kurallar manzumesini beraberinde getirir:

"Sözcükler yalnız anlam bakımından değil, getirdikleri bütün sesler, ritim ve uyum açısından seçilip sıraya dizilecektir ve bu süreçte, deney gibi en doğru yolu gösteren yanılmaz bir ölçütten de söz edilemez; kararı verecek olan tek başına ozandır. Öyle ise burada her yerdekinden çok, her yerdekinden sıkı bir düzene gereksinme olduğu açıktır. Böyle bir iş söz konusu olduğuna göre 'serbestlik'ten neyin anlatılmak istendiği kolay anlaşılamaz. İsterse ölçüsüz uyaksız olsun, her şiir kendi disiplinini getirir, bunsuz şiire yaklaşılamaz."[937]

Nâzım Hikmet'e göre, serbest şiir diğer şekiller arasında en "müstebit" şekildir. Dolayısıyla mutlak bir serbestlikten bahsetmek söz konusu değildir. Serbest şiirde şair, harici kurallar olmaksızın ritim tesis etmek için kendi disiplinini ortaya koyar. Öyle ki Nâzım Hikmet'in deyişine göre, serbest şiirde kafiyesizliğin bile bir "kafiye disiplini" vardır:

"Bence en 'serbest' şiir şekli en 'müstebit' şiir şeklidir. Her eser gibi şiir de bir nizam, bir disiplin işidir. Bu disiplin içinde mesela kafiye bahsinde, en mazbut kafiyelerden başlayarak, yarım kafiye asonanslar, halk şiiri kafiyelerinden, kalın ve ince, kapalı, yahut açık tonların tezadına, yahut armonisine ve nihayet 'kafiyesizliğin kafiyesine' kadar bir kafiye disiplini vardır."[938]

Serbest şiirin zorlu bir şekil olduğu kanaatini taşıyan yalnızca Nâzım Hikmet değildir. Yaygın kanaatin aksine vezin ve kafiyenin yokluğu şairin işini kolaylaştırmaz,

[937] Melih Cevdet Anday, **Şiir Yaşantısı**, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s. 287.
[938] "En Serbest Şiir En Müstebit Şiirdir", **Cumhuriyet**, 16 Nisan 1986, s. 6; Şükran Kurdakul, **Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz'a Mektuplar/1945-1950)**, Broy Yayınları, 2. Baskı, 1986, s. 36.

zorlaştırır. Örneğin Eliot'a göre, "Uyağın reddi bir atılım değil, tersine, dili zorlamaktır."[939] Ölçü ve uyaktan arındırılmış ve böylece konuşma diline yaklaşmış serbest şiir, okuyucuda kolayca söylenivermiş hissi uyandırır. Kimi zaman sehl-i mümteni örneği olan bu tarz şiirler, şairliğe hevesli kimseleri kolayca cesaretlendirebilmektedirler. Garip şiirinden sonra ortaya çıkan birçok kakafonik şiir vezin ve kafiye olmaksızın şiir kurmanın daha kolay olduğu yanılgısının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Baki Süha Ediboğlu, 11 Nisan 1945 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan yazısında bu yanılgıdan bahsetmektedir. Yazısında serbest şiirin bir "moda" olduğunu söyleyen Ediboğlu, aslında serbest şiirin aruz ve heceye oranla daha büyük bir titizlik, dikkat ve emek gerektirdiğini şöyle ifade etmektedir:

"İtiraf etmek lâzımdır ki, bir çok yeni şairlerimiz, serbest nazmı sırf modaya uymak gayretile kabulleniyorlar. Yoksa onun aruz ve heceden daha titiz, daha dikkatli bir emek, bir işçilik istediğini bilmiş olsalar ellerini bile sürmezler. Bu yolda bayağılığa düşmekle düşmemek arasında bir bıçak sırtı kadar fark vardır. Çünkü serbest nazım, bir bakıma konuşma dilimizin gerektirdiği bütün özellikleri ustalıkla terkib etmek sanatıdır. Onun mısraları arasına ne bir fazla, ne bir eksik kelime koymağa imkân vardır. Muvaffakiyetli bir serbest nazım daima, tabiî, kolay ve rahat söylenmiş hissini uyandırır."[940]

Serbest vezinli şiirlerde bir form kurmanın zorluğu bağlamında Cahit Sıtkı Tarancı'nın Ziya Osman Saba'ya yazdığı bir mektup da dikkat çekicidir. Tarancı, 1942 yılında yazdığı mektubunda Saba'nın şiirinde bir "rekâket" yani kekemelik/tutukluk olduğundan söz eder. Tarancı'ya göre, Ziya Osman Saba'nın şiirinde meydana gelen tutukluğun başlıca sebebi onun "form"u ihmal edişinden kaynaklanmaktadır. Cahit Sıtkı,

[939] T. S. Eliot, "Kötü Şiir İyi Şiir - Serbest Nazım Üzerine Yansımalar", çev. Tülin Yılmaz, **Broy**, Kasım 1985, S. 1, s. 20.
[940] Baki Süha Ediboğlu, "Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları", **Cumhuriyet**, 11 Nisan 1945, s. 2.

Ziya Osman'a şiirde forma gereken önemi vermesi durumunda şiirindeki bu tutukuluğun bir meziyet kendi deyişi ile "orijinalite" olacağını söylemesinin ardından ona "serbest vezinle [şiir] yazmaması" konusunda tavsiyede bulunur.[941] "Çünkü hece vezninde gene derli toplu olmak bir derece ve nispeten daha kolaydır."[942] Cahit Sıtkı'ya göre serbest vezin "kıvrak" bir formdur ve bu form "ince bir üslup çevikliği" gerektirmektedir.[943]

Serbest şiirin ortaya çıkmasıyla birlikte edebiyat kamusu neredeyse iki zıt kutba ayrılmıştır. Bir taraf kayıtsız şartsız serbest şiirin savunusunu yaparken diğer taraf serbest şiirin bütün iyi niteliklerini görmezden gelerek onu köksüzlükle, basitlikle, çirkinlikle, ahenksizlikte suçlamaktadır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın, *Yücel* mecmuasında yayımlanan "Şiirde Vezin Taassubu" başlıklı yazısına bakıldığında şiir tartışmalarının ortaya çıkardığı uzlaşmaz kutupları görmek mümkündür:

"Bazan insanın vezinsiz, kafiyesiz şiir söyleyebileceğini, bu gibi şiirlerde de en mükemmel aruz veya hece şiirinde olduğu kadar impeccable bir form bulunabileceğini aruz veya hece şâirine mümkün değil anlatamazsınız."[944]

Oysa Cahit Sıtkı Tarancı'ya göre, şiirde güzelliği ortaya çıkaracak şey vezin ve kafiye değil "öz" ve "biçim"in uyumudur. Ona göre, bazı özler vezinli bir söyleyişi zorunlu kılarken bazı özler ise ancak serbest vezinle söylendiği zaman güzelliğe erişebilmekedir.[945] Bu durumu "yemiş" benzetmesi ile dile getiren Tarancı şiirde özün biçimi belirlediğini ifade etmektedir:

---

[941] Cahit Sıtkı Tarancı, **Ziya'ya Mektuplar**, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 222.
[942] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 222.
[943] C. S. T., "Henri de Régnier Öldü", **Ağaç**, 30 Mayıs 1936, S. 9, s. 16; Cahit Sıtkı Tarancı, **Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar**, haz. Hakan Sazyek, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 32.
[944]Tarancı, Cahit Sıtkı, "Şiirde Vezin Taassubu", **Yücel**, Ağustos 1941, C. XIII, Y. 7, S. 78 s. 250. Cahit Sıtkı Tarancı, bu düşüncelerini 1956 yılında *Varlık* dergisinin 442. sayısında yayımlanan "Şiir Üzerine Düşünceler" başlıklı yazısında birkaç kelime farklılığı dışında neredeyse aynı cümlelerle tekrar eder. (Bkz. Cahit Sıtkı Tarancı, **Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar**, haz. Hakan Sazyek, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 101.)
[945] Bu konuda Amy Lowell da şiirin ritmini ve veznini belirleyen şeyin şiirsel düşüncenin niteliği olduğu görüşündedir. Modern şiir üzerine yazdığı bir makalede Lowell, "Bazı şiirler şairin zihnine vezinle ifade edilen biçimde" geldiğini söylerken bazı şiirlerin ise şairin zihnine "en özgür ritimlerle" geldiklerinden söz

"Nasıl ki yemiş vardır dalında güzeldir, yemiş vardır tabakta, bunun gibi meselâ şiir vardır aruzla söylendiği için güzeldir, şiir vardır serbest vezinle söylendiği için güzeldir. Asıl mesele, söylemek istediğimiz şeye nihaî ifadesini verebilmektir. Bu, şiirine göre, bazan heceyle veya aruzla, bazan da serbest vezinle mümkündür. Şâir, şiirin müştak olduğu vezni keşfedebilen adamdır."[946]

Hem hece vezniyle hem serbest vezinle şiirler yazmış olan Cahit Sıtkı Tarancı, "bir vezne saplanıp kalmak, her nebatın her toprakta yetişebileceğini iddia etmekten farksızdır."[947] der.

Reşat Nuri Darago, "Şiirler ve Şairler" adlı yazısında şiir tarihini üç döneme ayırır.[948] İlk devreyi klasik şiir oluşturur. İkinci dönem Tanzimat şiiri ve sonuncusu "yeni şiir"dir. Tanzimat şiirini, serbest şiiri hazırlayan bir dönüşüm aşaması olarak değerlendiren Darago, zincirin üçüncü halkası olan "yeni şiir"in ise önceki dönemlerden tamamen farklı olduğunu belirtir. Bilinen hiçbir kurala bağlı olmayan "yeni şiir" hiçbir tekniğe bağlı bulunmadığı için "muhayyileye" güvenmek zorundadır:

"Şiir tarihimizi üç devreye ayırırsak biri Divan edebiyatı, ikincisi Tanzimattan ikinci harp sonuna kadar süren intikal devresi, üçüncüsü de 'Yeni şiir' denilen bugünkü nâzım olmak üzere ayrı ayrı fasıllar teşkil ederler. Ortadaki fasıl istihaleyi temin etti. Akif Paşa, Namık Kemalden Tevfik Fikret, Yahya Kemal ve Hâşime kadar yine pek yüksek sanakârlar çıkardı. Yirmi kadar sene içinde gelişen 'Yeni şiir'e gelince o, hem dil, hem ruh hem üslup itibariyle seleflerinden tamamen ayrılmış bulunuyor. Hiçbir tekniğe dayanmadığına, yalnız muhayyilesine güvenmek zorunda olduğuna göre sermayesini yenilemek çaresini nasıl sağlayacak? Dediğim gibi bu da nihayet bir teknik olacak, şairin

eder. (Bkz. Amy Lowell, "A Consideration of Modern Poetry", **The North American Review**, January 1917, Vol. 205, No. 734, p. 107.)

[946] Cahit Sıtkı Tarancı, "Şiirde Vezin Taassubu", **Yücel**, Ağustos 1941, C. XIII, Y. 7, S. 78, s. 251.

[947] Cahit Sıtkı Tarancı, **agm**, s. 251.

[948] Reşat Nuri Darago, "Şiirler ve Şairler", **Dünya**, 19 Eylül 1960, s. 2.

sanatı ve mahareti bu nokta üzerinde teksif edilecek. Her halde bir yol bulunacak, kaynak tükenirse başka şekiller seçilecek. Şimdilik bugünkü şiir hem muvaffaktır."[949]

Harriet Monroe, "Serbest vezin ve ölçülü vezinlerin bütün çeşitleri bana göre kan kardeşidirler, ve aralarındaki farklar -sadece kostüm ve tavır meselesi- ırsî özelliği etkileyemez."[950] der. Bu ifadelerden anlaşıldığına göre serbest vezin, geleneksel vezinlerden bağımsız ve onlarla hiçbir biçimde ilişki kurmayan, alışverişte bulunmayan bir vezin değildir. Ona göre, "Şiir sanattır. Vezin bilimdir, veya olmalıdır. Sanat her zaman bilimden önce gelmiştir –yani, insanoğlu ortada onlara rehberlik edecek hiçbir kural konulmadan çok önce şarkılar söylemiş, oymalar yapmış, duvarlara, kayalara resimler çizmiştir. Bu sanatçının kuralsız olduğunu göstermiyordu, kural bir formül değil, onda bir içgüdü halindeydi[.]"[951] Monroe'nun antik zamandaki sanatçılar için söylediği bu sözler modern dönem şairleri için de geçerlidir. Modern şairler, tıpkı eski sanatçılar gibi görünüşte hiçbir kurala bağlı olmasalar da, sanatın bir gerekliliği olarak içsel bir sanat disiplini ile hareket etmektedirler.

Gelenek ile birlikte zaman içinde şiir alanında bazı kurallar ortaya çıkmıştır. Daha sonra şiir, şeklin özgürleşmesiyle birlikte geleneğin katı kuralcılığından arındırılarak daha özgür bir zemine kavuşturulmuştur. Böylece şiir, şairin yalnızca söyleyiş ve ritim bakımından değil şekil noktasında da özgünlüğünü ortaya koyabileceği bir alana dönüşmüştür. *Malûmat-ı Edebiyye*'de şiirin geçirdiği bu değişimler üzerinde durulmaktadır. Eserde klasik edebiyatımızın en önemli gerileme sebebi olarak vezin ve kafiye tahakkümü ve şairin ancak sınırlı nazım biçimleri aracılığıyla şiir söyleme hakkına sahip olması gösterilmektedir.[952] *Malûmat-ı Edebiyy*e'de klasik şiirin bahsedilen sınırlılıklarından kurtulmayı başarmış günün şiirinin en büyük imkân ve özelliği olarak

[949] Reşat Nuri Darago, **agm**, 19 Eylül 1960, s. 2.
[950] Harriet Monroe, "A Word About Prosody", **Poetry**, December 1925, Vol. 27, No. 3, p. 150.
[951] Harriet Monroe, **agm**, p. 150.
[952] Köprülüzade Mehmet Fuat, Şahabettin Süleyman, **Malûmat-ı Edebiyye**, C. 1, Kanaat Matbaası, Dersaadet 1330, s. 124-125.

"serbestlik" gösterilmektedir. Yeni şair, söylemek istediklerini artık "kemâl-i sühûlet ve serbestiyetle" istediği tarzda ve özgür bir biçimde söyleyebilmektedir. Eserde, XX. yüzyıl özelinde yapılan bu değerlendirmede biçim yönünden elde edilen "serbestlik" şiirin en büyük kazanımı olarak gösterilmektedir:

"Vezin ve kafiye zaruretiyle çırpınan şairin, bir de eşkâl-i mahduda arasında beyan-ı efkâra mecbur olması eski edebiyatımızın en büyük avamil-i inhitâtından biriydi; bugün, sanatkârları serbest bırakmak lüzumu tamamıyle anlaşıldığı için, eşkâl hususundaki bilumum kuyûd-ı kadîme ref' ü ilga olunmuş, sanatkâra bu hususta serbestî-i tam bahşedilmiştir. Hülasa bugün edebiyatımızda eşkâl-i mahdûda ve muayyene yoktur; şair, kendi efkârı ve hissiyâtını kemâl-i sühûlet ve serbestiyetle, ve istediği eşkâl ile ifade edebilir. Bu serbestiyi, nazm-ı hâzırımızın en mühim bir âmil-i inkişafı olarak kabul etmelidir."[953]

Serbest şiirden söz ederken onu ortaya çıkaran itici gücün günün şartları ve şairlerin içinde yaşadığı zamana uyum sağlama çabaları olduğunu ileri sürenlerden biri de Timothy Steele'dir. Steele, modernistlerin yaptıkları şeyin "eskimiş sözcüklere ve konulara başkaldırı" olduğunu belirttiklerini hatırlatarak modernistlerin şiiri "günün yaşamı ve konuşma dili" ile "ilişkili" tuttuklarını vurgular.[954] Bu bağlamda serbest şiirin geleneğe reddiye olmaktan çok değişim sürecinin doğal bir sonucu olduğunu şu sözlerle dile getirir: "Serbest vezin, bu argümana göre, geleneksel poetik disiplinin reddi anlamına gelmez, daha çok değişen zevk ve tarzlara normal olarak eşlik eden bir tür yeniliktir."[955]

Klasik şiir belirli bir sistem ve kurallar manzumesi ile var olmuştur. Klasik bir şiirin vezni belli, kafiyesi belli, redifi bellidir. Klasik nazım biçimlerinin içerik yönünden

[953] Köprülüzade Mehmet Fuat, Şahabettin Süleyman, **age**, s. 124-125.
[954] Timothy Steele, **Missing Measures-Modern Poetry and The Revolt Against Meter**, The University of Arkansas Press Fayetteville, London, 1990, p. 30.
[955] Timothy Steele, **age**, p. 30.

sınırları ve o içeriğin aktarılma yöntemi, mazmunlar ve benzetmeler ana hatlarıyla bellidir. Klasik şair, uzunca bir süre ustaları taklit ettiği bir çıraklık döneminden geçer. Çırak önce taklit ettiği şeye dönüşür sonra kendi kimliğini yaratır. Klasik şiir yıllarca emek verilerek kazanılmış bir kabiliyeti sergileme alanıdır. Klasik şiirin öngörülebilir bir yürüyüş çizgisi, ritmi, içeriği, klasik şairin mazmunlar aracılığıyla kurduğu ve ilgilisine hiç yabancı gelmeyecek bir anlam dünyası vardır. Serbest şiir ise bu anlamda klasik şiirden oldukça farklıdır. Serbest şiir, klasik formların getirdiği yapısal ve anlamsal planlılıktan uzaktır. Serbest şiirin mısraları kimi zaman kendi başına anlamsız ve estetik bütünlükten yoksun görünebilir. Bazen tek heceli bir kelime şiirde bir dizeyi oluşturabilir. Klasik şiirin aksine "öngörülmezlik" serbest şiirin temel nitelikleri arasındadır. Kafiyeleri ve vezni belli olmayan, nazım biçimi olarak klasik şekillerin aksine konu bakımından bir sınırlama getirmeyen ve tutarlılık beklemeyen bu nazım şeklinin önemli dinamiklerinden biri Derek Walcott'a göre "sıradanlık korku"sudur. Nobel ödüllü şair Derek Walcott, serbest vezinle eser veren şairlerin şiirde "öngörülebilir" bir atmosfer yaratmaktan, "banallikten" kaçınarak "sıradanlık korkusuyla" kafiyeyi terk ettikleri yargısında bulunur.[956]

Serbest şiirin tanımını ve kapsamını dikkate alacak olursak İslamiyet öncesi Türk şiirinde "yarı serbest" şiir diyebileceğimiz örneklerin izlerine rastlamak da mümkündür. Örneğin, Maniehist Uygurlardan kalan şiirler arasında yer alan "Tang Tengri" (Tan Tanrısı) ve "Parlak, Güçlü ve Bilge Tanrı" ilahileri Talât Tekin'in ifadesiyle "âdeta serbest nazım tekniği ile yazılmış modern şiir havası taşımaktadır."[957] Hece sayıları eşit olmayan ve düzenli kafiye şeması bulunmayan bu şiirde ahenk tekrarlar aracılığıyla

[956] Joseph Brodsky, Derek Walcott, "Form in Poetry", **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 23, No. 2, Cultures of Creativity: The Centennial Celebration of the Nobel Prizes (Spring, 2001), p. 191-192.
[957] Talât Tekin, "İslâm Öncesi Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı, I (Eski Türk Şiiri**), Y. 36, C. LI, S. 409, Ocak 1986, s. 8-9.

sağlanmıştır.[958] Abdurishid Yakup'un belirttiği gibi "koşutluğun ölçü işlevi erken Eski Türk şiirinde önemli ve sıktır."[959]

tang tengri kelti
tang tengri özi kelti
tang tengri kelti
tang tengri özi kelti

turunglar kamag begler kadaşlar
tang tengrig ögelim

körügme kün tengri
siz bizni küzeding
körünügme ay tengri
siz bizni kurtgarıng

tang tengri
yıdlıg yıparlıg
yaruklug yaşuklug
tang tengri 5
tang tengri 5

tang tengri
yıdlıg yıparlıg
yaruklug yaşuklug
tang tengri
tang tengri[960]

Tofik Davudoğlu Melikov'un "Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu" adlı makalesinde bahsettiğine göre, eski Türk şiirinde hece vezninden önce "aliterasyon şiir sistemi" kullanılmaktadır. "Başka bir tabirle aliterasyon eski Türk şiirinde nazım sistemi olarak kullanılmaktadır."[961] İslam kültürünün etkisi ile yazılmış ilk şiirlerde "aliterasyon şiir geleneği" ile yeni oluşmakta olan "hece şiir geleneği"nin etkilerinin bir arada görüldüğünü yazan Melikov, hece vezninin "aliterasyon şiirin

[958] Talât Tekin, **agm**, s. 9.
[959] Abdurishid Yakup, "Uygur Edebiyatı (VIII-XIV. Yüzyıl): I. Nazım", çev. Emine Yılmaz, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 1, ed. Talât Sait Halman vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007, s. 132.
[960] Reşid Rahmeti Arat, **Eski Türk Şiiri**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara 1991, s. 8
[961] Tofik Davudoğlu Melikov, "Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, 1991, s. 149-150.

sisteminin" iç gelişmesi ve İslam kültürünün etkisi ile X. yüzyılda ortaya çıktığını belirtmektedir.[962]

Orhan Şaik Gökyay da "Türk edebiyatının en eski metinlerinde" aliterasyonlara rastlandığını belirtmektedir. Gökyay, atasözlerinde, eski manzumelerde ve yarı manzum parçalarda aliterasyon örneklerine rastlandığını belirttikten sonra "Dede Korkut'ta alliterasyonun mükemmel misalleri vardır. Bu parçalar mensur olmadığına göre Türk nazmının en eski şekli olmak gerektir." der.[963]

İslamiyet sonrası Türk şiirine bakıldığı zaman geleneğin dışında kalan, nazım biçimlerinin alışıldık düzenlerini değiştirerek şiir söylemiş şairlere rastlamak mümkündür. Cahit Öztelli, "Halk ve Âşık Edebiyatında Serbest Nazım" başlıklı makalesinde XV. yüzyıl tekke şairlerinden olan Kaygusuz Abdal'ın manzumesini bu bağlamda ele alarak halk şiirinde serbest şiirin erken örnekleri üzerinde durur. Cahit Öztelli, âşık edebiyatında görülen serbest şiir örneklerinde hece sayılarının eşit olduğunu, bu şiirlerin kafiye bağlamında serbestlik arz ettiklerini söylerken bunun yanı sıra Halk edebiyatında "tam anlamıyla serbest nazım" örneklerinin görüldüğünü şu cümlelerle dile getirmektedir:

"Yadırganacak ama, halk ve âşık edebiyatında serbest nazım var. Âşık edebiyatındaki bu serbestlik, çağdaş serbest nazım anlayışından ayrı bir özellik gösterir. Yani, âşık edebiyatındaki serbest nazım, yalnız kafiyede kendini gösterir. Mısraların hece ölçüsü denktir. Bununla birlikte, eğer bozulmamışsa, hece ölçüsü de serbest şiirler[d]e az olarak rastlanır. Halk edebiyatında ise tam anlamıyla serbest nazım vardır."[964]

[962] Tofik Davudoğlu Melikov, **agm**, s. 149-153.
[963] Orhan Şaik Gökyay, "Türk Edebiyatında Alliterasyon'a Dair Notlar", **Oluş**, 19 Şubat 1939, C. 1, S. 8, s. 121-122.
[964] Cahit Öztelli, "Halk ve Âşık Edebiyatında Serbest Nazım", **Çağrı**, Mayıs 1959, Y. 2, S. 17, s. 3.

Cahit Öztelli, adı geçen makalesinde Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinin pek çoğunun "serbest nazım" olduğunu söylemektedir. Bu duruma örnek olarak gösterdiği dörtlükler şöyledir:

Akıl-baliğ olmadan
Bir taş attım çalıya
Andan bir aslan çıktı
Düşmedim pençesine

Tapanlanmış tarlada
Doğru yürüye sapan
Çıkıben vaz'ediyor
Kulak tutun sesine

Kaldım ırmak içinde
Yüreğim yandı susuz
Bana dedi bir ârif
Dolan gel körüsüne

Kaygusuz Abdal, seni
Gören müderris sanır
Sen hakikat ilminin
Ermedin zerresine[965]

Cahit Öztelli, yukarıdaki dörtlüklerin kafiyeleniş biçiminin serbestliğine dikkat çeker. "Bunlarda ölçü hep yedi hecedir. Dörtlüklerin ilk üç mısraında kafiye olması gerekirken, yoktur. Yalnız dördüncü mısralar kafiyelidir."[966]

Cahit Öztelli, tekke şiirinde hece sayıları eşit, kafiyeleniş biçimi sistemsiz dörtlüklerden söz ettikten sonra asıl serbest nazmın halk edebiyatında görüldüğünü ifade eder. Ona göre, masalların başında yer alan "tekerlemeler", Dede Korkut hikâyelerinde yer alan "manzumeler" ve "çocuk oyunları tekerlemeleri" hece sayılarındaki eşitsizlik ve kafiye düzenindeki tam serbestlik sebebiyle "serbest nazım" kategorisinde yer almaktadırlar.[967] Cahit Öztelli'nin "Bugün, son merhale olarak görülen serbest nazım,

[965] Cahit Öztelli, **agm**, s. 3.
[966] Cahit Öztelli, **agm**, s. 3.
[967] Cahit Öztelli, **agm**, s. 4.

Türk edebiyatının her kolunda çok eskiden beri vardır."[968] sözleri, serbest şiirin zannedildiğinin aksine XX. yüzyılda birden ortaya çıkan bir şekil olmadığını, tarihsel süreç içinde pek çok hazırlayıcı unsurla birlikte formun yavaş yavaş ortaya çıkmış olduğunu göstermektedir.

Halk edebiyatı ürünleri arasında serbest şiirin izlerine rastlandığı gibi klasik şiir ürünleri arasında da benzer örneklere rastlamak mümkündür. Erol Gündüz'ün tespit ettiğine göre, XIX. yüzyılda eser vermiş klasik bir şair olan İbrahim Tâ'ib'in ikinci Divan'ında yer alan bir gazeli ne aruz ne de hece vezniyle yazılmıştır.[969]

Serbest şiirin tarihsel süreç içinde Türk şiirinin kendi dinamikleri sonucu ortaya çıktığını ileri sürenler olduğu gibi aksini iddia edenler de bulunur. Mehmet H. Doğan, bu bağlamda serbest şiirin "serbest müstezat" ile kurulan ilişkisinden söz ederek bu iki formun arasında herhangi bir etkileşim olmadığı görüşünü savunur.[970] Yani Doğan'a göre, serbest müstezatı serbest şiirin hazırlayıcısı olarak düşünmek yanlıştır. Ona göre serbest şiir, şiir geleneği içinde meydana gelen ayrıksı hareketlerin bir sonucu değil, sürrealizm, fütürizm, dadaizm, kübizm gibi akımların neticesi olarak ortaya çıkmıştır:

"Dolayısıyla serbest şiir, eski şiirimizden kaynaklanmaktan çok dışarıdan gelmiştir bize. Biri Nâzım'la birlikte, onun Rus futuristlerinden, daha çok da Mayakovski'den etkilenerek yazmaya başladığı; ötekiyse Ercümend Behzat Lav, Mümtaz Zeki Taşkın gibi şairlerin Gerçeküstücülük, Dadacılık, Gelecekçilik, Kübizm gibi akımlardan etkilenrek başlattıkları batı kaynaklı serbest şiir kollarıdır."[971]

---

[968] Cahit Öztelli, **agm**, s. 4.
[969] Erol Gündüz, "İbrahim Tâ'ib'in Divanında Halk Edebiyatı Unsurları ve Serbest Şiirin İzleri", **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Y. 2009, S. 21, s. 90.
[970] Mehmet H. Doğan, "Şiirde Yeni Açılımlar (Hececiler, Öz Şiirciler, Serbestçiler)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1998, s. 90.
[971] Mehmet H. Doğan, **agm**, s. 91.

Serbest veznin Türk şiirine yukarıda bahsettiği yabancı kaynaklı kanallar aracılığıyla girdiği görüşünü ileri süren Doğan, bu kadar geniş bir yelpazade ürün veren bir hareketi "akım" değil "şiir tekniğinde değişme" olarak değerlendirir.[972]

Mehmet H. Doğan'ın, serbest şiirin akım oluşturamamasının sebepleri hakkında yaptığı değerlendirmelere bakıldığında, serbest şiirin gelişim serüveninin iki ana damarı görülür. Ona göre, bunlardan ilki XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan sürrealizm, dadaizm, fütürizm ve kübizm gibi Batı orijinli akımların etkisinde yazılan şiirlerdir ki bunlar toplumsal yaşamda ve yerli düşünce hayatında karşılık bulamadıkları için kök salamamışlardır:

"İlkin Ercümend Behzad Lav, daha sonra da Mümtaz Zeki Taşkın gibi şairler, Batı'daki Gerçeküstücülük, Dadacılık, Gelecekçilik, Kübizm gibi Türk düşünce ve şiir alanına henüz yabancı, toplumsal ve düşünsel yaşamda somut dayanağı olmayan akımlardan yola çıktıkları için 'doku uyuşmazlığı' denebilecek bir temel nedenden dolayı Türk şiirinde aşı tutturamamışlardır."[973]

Serbest şiirin akım meydana getirememesi hakkında Doğan'ın ileri sürdüğü ikinci sav, Nâzım Hikmet'in güçlü şair kimliğinin yarattığı korku ve çekince atmosferidir. Doğan'a göre çağdaşlarından bambaşka bir ses ve söylem biçimiyle ortaya çıkan Nâzım Hikmet'in şiiri etrafında oluşacak bir akım ya da hareket en başta onun şiirinin etkisi altında kalma tehlikesiyle karşı karşıya olacaktır:

"Bir kez, Nâzım teknik yönden, altında ot bitmeyen bir ağaç gibi, taklitçisi olma tehlikesini göze almadan aşılası olanaksız bir şairdi. Nasıl ki, İlhani Bekir Tez, Nail V., Hasan İzzettin Dinamo, A. Kadir gibi şairler bu tehlikeden kurtaramadılar kendilerini."[974]

[972] Mehmet H. Doğan, **agm**, s. 91.
[973] Mehmet H. Doğan, **agm**, s. 91.
[974] Mehmet H. Doğan, **agm**, s. 92.

Mehmet H. Doğan'ın ikinci tez olarak öne sürdüğü Nâzım Hikmet etkisinin bir diğer boyutu, Memet Fuat'ın *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde dile getirdiği[975] gibi, Nâzım'ın uzun süreli hapse mahkûm edilmiş politik bir figür oluşunun yarattığı korku atmosferidir.[976] Politik kimliği açıkça bilinen, şiiriyle olduğu kadar siyasi duruşuyla da anılan, soruşturmalara uğrayıp hapse mahkûm edilen Nâzım'la birlikte serbest şiirin meydana getirdiği ilk çağrışımlar ve edebiyat kamusunda yarattığı izlenim onun politik konumuyla doğrudan ilişkili olmuştur.[977] Dolayısıyla bu bağlamda serbest şiir, başlangıçta sol dünya görüşüyle ilişkilendirilmiş[978] ve onunla birlikte anılmıştır:

"Nâzım Hikmet'in siyasa alanındaki eylemlerinin yarattığı hava öyleydi ki, serbest nazımla hece arasında bir seçim yapanlar siyasal bir seçim de yapmış gibi görünüyorlardı. Hele 1938'de Nâzım Hikmet cezaevine sokulup şiiri ortadan kaldırılınca, serbest nazmın çağrışımlarından daha bir korkulur oldu. Uzun süre serbest nazma yalnızca sol eğilimli gençler yakınlık gösterdiler."[979]

Memet Fuat, daha ilk şiirleriyle bile övgüye mazhar olan Nâzım Hikmet'in Ahmet Haşim gibi güçlü kalemler tarafından takdir edilmesine rağmen bulunduğu şiir arkında uzun süre neredeyse yalnız denebilecek kadar rakipsiz oluşunu onun "güçlü şair kilişiği" ve serbest nazmın "siyasa ile koşutluk içindeymiş gibi" görünmesiyle açıklar:

---

[975] Memet Fuat, **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, C. 1, Adam Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2004, s. 21.

[976] Mehmet H. Doğan, "Şiirde Yeni Açılımlar (Hececiler, Öz Şiirciler, Serbestçiler)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1998, s. s. 92.

[977] Örneğin, İ. Hilmi Soykut, Türk şiirinde görülen "Mayakovski kokulu" şiir örneklerini son derece tehlikeli bulduğunu söyler. Ona göre, Rusya orijinli bu yeni form bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır: "1928, 1930 yıllarında edebiyat piyasasına sürülen, Mayakovski kokulu örneklerin; **edebî şekil** yaratmaktan ziyade bazı ruh ve fikir ayrılıklarını kalp para gibi, tedavüle serpiştirmek gayeleri vardı. O zaman birçok gençlerimiz, sadece şeklin dış câzibesine kapılarak, şaşırmıştı. Şurada burada türeyen şekil hayranları hep o tarzda birşeyler yazmak hevesine düşmüşlerdi. Şekli bir yem gibi kullanan kalemler, körpe ruhların avına çıkmış görünüyordu." (Bkz. İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 21.)

[978] Serbest şiir politik bağlantılarından sıyrılıp yalnızca bir şiir formu olarak kabul edildikten sonra bile Nâzım Hikmet ile özdeşleştirilebilecek olan merdiven biçimindeki kırık mısralar devrimci içeriğin aktarıldığı bazı şiirlerde özellikle kullanılmaya devam edilmiştir. (Bkz. Mehmet Yalçın, "Türkiye'de Şiir Akımları", **Varlık**, Ağustos 1998, S. 1091, s. 49.)

[979] Memet Fuat, **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, C. 1, Adam Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2004, s. 21.

"1920'lerin sonunda bu yola giren birkaç şair görüldüyse de, yaygın bir akımın olduğu söylenemez. Nâzım Hikmet'in siyasal eylemleri yüzünden sürekli kovuşturmalara uğraması, öte yandan şiirindeki çok belirgin özelliklerin, kendisini izleyenleri 'taklitçi' durumuna düşürmesi, okurlar arasında büyük ilgi görmesine karşın, serbest nazmın yaygınlık kazanamamasına, siyasa ile koşutluk içindeymiş gibi görünmesine neden oldu."[980]

1940'lara gelindiğinde serbest şiir hâlâ sol ideolojilerle birlikte anılmaktadır. Yaptıklarından çok yıktıklarıyla gündeme gelen serbest şiir taraftarları, gerek gelenek karşısındaki pozisyonları, gerek politik söylemleri, gerekse poetik düzyazılarında göze çarpan kimi referanslar dolayısıyla zaman zaman "komünist" olmakla suçlanmışlardır. Örneğin, Garip ön sözünden sonra adı sıkça sürrealistlerle birlikte anılan Garipçiler, *Cumhuriyet* gazetesinde Adile Ayda imzasıyla çıkan bir yazıda "yıkıcı" olmakla suçlanırlarken, etkisi altında kaldıkları düşünülen Fransız sürrealistlerinin çoğunun "komünist" olduğu vurgusu öne çıkarılmaktadır:

"Nedense çoğu komünist olan Fransız sürrealistleri, tıpkı kendilerinden evvel gelen dadaistler ve fütüristler gibi, bilhassa doktrinlerinin yıkıcı cephesile iftihar ederler. Bizim sürrealistlerin de en çok övündükleri eser bir çok şeyler meyanında vezinle kafiyeyi yıkmış olmalarıdır."[981]

Yeni şiire duyulan tepki, varlığını yüzyıllarca sürdüren bir geleneğin tasfiye edilmesine duyulan öfkeden kaynaklanır. Vezne ve kafiyeye sıkı sıkıya bağlı klasik şiir geleneği çoğu zaman şiiri bu unsurlarla birlikte tanımlamaktadır. Dolayısıyla "Şiir denilen sanat eseri ortaya atıldığı ilk günden itibaren, ilhamla başlayıp âhenkle, ölçü ile devam eden, fikirlerde, üslûpta yükseklik, asillik, gibi vasıflar taşıyan bir ruh haletinin

[980] Memet Fuat, **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, C. 1, Adam Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2004, s. 18
[981] Adile Ayda, "Yeni Şiir Nedir?", **Cumhuriyet**, 27 Aralık 1946, s. 2.

tezahürü olmuştur. Şiiri bu tarifile belleyen nesiller için, bu vasıfların bir çoğundan sıyrılarak bambaşka bir hüviyetle karşısına çıkan sanat eserine şiir adı vermek zordur."[982]

XX. yüzyıl başlarına kadar Türk şiirinde türlü teşebbüsler aracılığıyla serbestleşme hamleleri yapılmıştır. Harf uyumu esasına bağlı kafiye sisteminden ses uyumunu önemseyen kafiye anlayışına geçiş, kafiye örgülerinde görülen kimi değişiklikler, bir şiir içinde değişik ölçülerin kullanılmaya başlanması, belli bir ölçünün bir bölümünün başka bir dize içinde kullanılarak şiire ahenk katılması, aruz vezninden hece veznine geçiş gibi girişimler serbestleşmenin basamaklarını oluşturmaktadır. Şiirde görülen tüm bu değişimleri sosyal ve siyasal hayatta meydana gelen değişimlerden bağımsız düşünmek mümkün değildir. M. Kayahan Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selametle* isimli çalışmasında modern Türk şiirinin gelişim serüvenini "Devlet Değişirken", "İnsan Değişirken", "Şair Değişirken" ve "Şiir Değişirken" başlıkları altında ele alır.[983] Türk şiiri tarihi boyunca bazen küçük bazen büyük adımlarla ama sürekli bir değişim içinde olmuştur. "Doğru bakış, yenilik'in zaman'la mukayyet olduğunu ve zaman değiştikçe onunla birlikte değiştiğini kabûllenmek; poetik yeniliği de bu çerçevede ele almaktır."[984] Söz gelişi XVI. yüzyılda yaşamış olan Gazi Giray (1554-1608), klasik şiirin mazmunlarını ters yüz ederek onlara kendince yeni anlamlar yüklemiş ve klasik şiirin kelime kadrosunu alışıldık anlamları dışında kullanarak geneleğin dışına çıkmıştır.[985] Buna benzer pek çok örneğe M. Kayahan Özgül'ün adı geçen çalışmasında rastlamak mümkündür.[986] Özetle bu tarz sistemsiz ve tekil örnekler gelenek boyunca görülmektedir. Sezai Karakoç da, serbest şiirin XX. yüzyılda ortaya çıkmadığını, İslam

[982] Hamdi Varoğlu, "Garib Şiirler", **Cumhuriyet**, 1 Haziran 1958, s. 2.
[983] M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selametle**, Hece Yayınları, Ankara 2006.
[984] M. Kayahan Özgül, **age**, s. 385.
[985] Mustafa İsen, "Geleneğe Direnenler Gazâyî", **Yedi İklim**, Kasım 1992, C. 4, S. 32, s. 13.
[986] Bkz. M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selametle**, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 165-387.

öncesi Türk şiirinde örneklerinin bulunduğunu dile getirerek vezin ve kafiyenin bir kural hâline gelmesinin İslâm uygarlığı etkisiyle gerçekleştiğini belirtmektedir:

"Serbest şiir, sanıldığı gibi, yirminci yüzyılın getirdiği bir tarz değildir. Eski Yunan, latin ve İslâm öncesi arap ve türk şiirinde de örnekler vardı[r.] Vezin ve kafiyenin, bir kale duvarı sağlamlığı ve düzenine, ancak İslâm uygarlığında ulaşıldı."[987]

Şiirin dönüşümü ve sosyal siyasal hayatın değişimi meselesine dönecek olursak, bu iki süreç arasında koşutluk dikkat çekicidir. Edebiyat tarihlerine göre Türk şiirinde temel kırılma noktası Tanzimat Dönemi'nde gerçekleşmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre ise Tanzimat, Osmanlı Devleti'nin "asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dâiresinden çıkarak, mücadele halinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine"[988] girmesi demektir. Taznimat sonrasında hayatın hemen her alanında görülen yaygın Batı etkisi şiirde de gözlemlenir. Türk şiiri, Tanzimat Dönemi'nden itibaren temel belirleyici referanslarını Batı edebiyatından almıştır. Klasik şiir ise, yukarıda bahsedilen sistemsiz ve tekil örnekleri hariç tutacak olursak, muhkem bir geleneğe sahiptir. Klasik demek Özdemir İnce'nin ifadesiyle "ölçü, denge ve güzellik" demektir:

"Şiiri tanrıların dili sayan klasik anlayış, soylu sınıfın mutlak iktidarı ile Grek-roma ve Yahudi Hristiyan kültürünün ürünüdür. Klasik dünya bir uyum ve hiyerarşi, bir düzen, bir disiplin ve kural dünyasıdır. Bireyin var olmadığı bu dünyada insan, sınıflı toplumların ortaya çıkmasıyla kurulmuş bir hiyerarşi ve toplum düzeninin kuralları ile uyum halindedir. Yazar ile toplum düzeni arasında bir çelişki söz konusu değildir. Toplumsal yapı ile sanat anlayışının yapısı eklemlenmiş durumdadır: Soyluluk, görkemlilik, ölçü, denge ve güzellik."[989]

[987] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 107.
[988] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1976, s. 129.
[989] Özdemir İnce, **Tabula Rasa**, İmge Kitabevi, 3. Baskı, Ankara 2011, s. 46.

XIX. yüzyıldan itibaren Türk siyasal hayatı üzerinde belirleyici olan temel olaylar kaba bir tasnifle Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı, Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilanı olmuştur. Türk şiiri de neredeyse aynı değişim çizgisini takip eder. Tanzimat Dönemi ile başlayan sistemli değişim hareketi çeşitli aralıklarla Cumhuriyet sonrasına kadar devam etmiştir. Bu bağlamda, Özdemir İnce'nin, Hugo Friedrich'in serbest şiir ve uygarlık arasında kurduğu ilişkiyi Türk şiirine uyarlayarak, şiirin dönüşümünün uygarlık anlayışında ve toplumsal yaşamda meydana gelen değişmeler ile koşutluk gösterdiğini söylemesi, şiirin toplumsal ve siyasal olaylarla bağlantılı değişime uğradığını göstermesi bakımından önemlidir:

"Hugo Friedrich'e göre, yerel şiir biçimlerinin de varlıklarını sürdürmelerine karşın, (Türk şiirinin de içinde yer aldığı) evrensel bir şiir biçimi (modeli) yeryüzünün hemen hemen bütün ülkelerinde egemen durumdadır. Evrensel şiir biçimi olarak tanımlanan *özgür koşuk*'un (serbest nazım) tarihi incelendiğinde, bunun basit bir biçimsel evrim olmayıp bir uygarlık anlayışının, bir düşünce dizgesinin, durağan bir insan kavramının parçalanmasıyla, bir ekonomik ve toplumsal modelin yerini bir başkasının almasıyla örtüştüğü görülecektir. Özgür Koşuk'un tarihi, bir bakıma, Tanzimat'tan bu yana ülkemiz şiirinin de tarihi sayılabilir[.]"[990]

Özdemir İnce, "Şiirin ölçüye bağlı klasik sesinin yıkılması ile klasik olarak tanımlayabileceğimiz eski dünyanın yıkılması arasında temel ilintiler" bulunduğunu belirterek, "Klasik dünyayı 1789 Fransız Devrimi ile yıkan Kentsoylu sınıf, şiirin klasik sesinin yıkılmasına yol açmıştır (tıpku Tanzimat Fermanı ile Tanzimat Edebiyatının Divan şiirinin aruza dayalı klasik sesini yıkması gibi)" der.[991] Burada kurulan ortak temel ilişki siyasal hareketlerin sanat üzerine belirliyici etkisidir. Evrensel biçim olduğu iddia edilen serbest şiir, bazı araştırmacılar için farklı coğrafyalarda ortaya çıkan yeni siyasal

[990] Özdemir İnce, **age**, s. 45.
[991] Özdemir İnce, **age**, s. 47-48.

ve sosyal bilincin doğal sonucu olarak görülmektedir. "Derin bir 'çağ bunalımı' yaşayan insan ve yazarın, klasik dünyanın kalıplarına başkaldırması ve onu yıkması hiç de şaşırtıcı değil."[992] sözleri sosyal, siyasal atmosfer ve şiir arasında kurulan bağlantının göstergesidir.

Serbest şiirin dönemin sosyal ve siyasal şartları ile doğrudan bağlantılı olduğuna dair bir başka tespit, 15 Haziran 1944 tarihinde *Yeni Adam*'da yayınlanan Resai Eriş imzalı bir yazıda dile getirilmektedir. Resai Eriş, ayrıca serbest şiirin Cumhuriyet sonrasında birdenbire ortaya çıkmadığını, Ahmet Haşim'den bu yana kullanılageldiğini belirterek adı gençlerle birlikte anılan serbest şiirin vezinsiz ve kafiyesiz olmaktan başka iddiaları olduğunu şöyle dile getirir:

"Serbest nazım yeni değildir. Bizde Haşim'den beri kullanılır. Fakat son günlerde gençlerin ortaya koyduğu bir hâdise gibi karşılandı. Yeni neslin vezin ve kafiyede yaptığı kasdî ihmaller gençlerin dâvası olarak tanındı. Bu anlayış yanlıştır. Genç neslin şiire getirdiği yeni hava vezin ve kafiye ile münasebetlidir; fakat, bambaşka bir iddia ile gelişmiştir. Bu iddiayı sadece vezinsiz ve kafiyesiz yazmaktan ibaret sanmaktan daha büyük hata olamaz."[993]

Genç neslin serbest şiirle birlikte şiire getirdiği yeniliği yalnızca form ekseninde değerlendirmek eksik değerlendirme olacaktır. Resai Eriş'e göre serbest şiir, yalnızca bir şekil meselesi değildir; aynı zamanda öze dair bazı itirazları ve teklifleri de beraberinde getirir. Ancak Eriş, serbest şiir ekseninde ortaklıklar üzerinden bir genelleme yapmanın yanıltıcı olabileceği uyarısında bulunur. Ona göre, "genç şairlerin" eski şiir karşısında gösterdikleri tepkiler büyük oranda benzerlik gösterirken yeni şiirin "hususiyetleri" şairlerin poetik görüşlerine göre farklılık arz etmektedir:

[992] Özdemir İnce, **age**, s. 50.
[993] Resai Eriş, "Edebî Oluşlar", **Yeni Adam**, 15 Haziran 1944, S. 494, s. 6.

"Genç neslin getirdiği yenilik nazmın şeklinde kapalı değil şiirin bünyesine aittir. Bu iddiayı hülâsa etmek tehlikelidir. Çünki, genç şairlerin eski anlayışa karşı duyduğu isyanda pek az farklarla birleşmelerine karşı yeni şiirin bünyesi ve hususiyetleri üzerinde kaç tane şairimiz varsa o kadar ayrı şiir anlayışıyle karşılaşmamız imkân dahilindedir. Bu kadar ayrılıklar taşıyan bir anlayış toplanırsa herkes tarafından hatalı kabul edileceği muhakkaktır."[994]

Resai Eriş, "romantizm"in, "lafza ve mânaya ait sanatlar"ın ve "müzik"in eski şiirin temel unsurları olduğunu ifade eder ve yeni şiirin bu üç niteliği inkâr ettiği yargısında bulunur. Yeni şairler, tasfiye ettikleri klasik unsurların yerine ise "yirminci asrın insanını" getirmişlerdir. Yeni sanatkârlar doğayı ve insanı en saf haliyle görmenin ve yansıtmanın peşindedirler. Ona göre şairin "hülya adamı" olduğu klasik devirler sona ermiş dolayısıyla yirminci yüzyılın insanı katı gerçeklikle karşılaşarak eserlerinde bu gerçekliği okuyucuya aktarmıştır. Denilebilir ki, yirminci yüzyıl şiirini değişen yaşam koşulları, çalışma ortamı ve şartları ve yoksulluk ortaya çıkarmıştır:

"Genç sanatkâr bütün bunları inkâr etti; bunun yerine ne getirdi? Bunu bir kelime ile ifade edebiliriz: yirminci asrın insanını! Bu günün insanının arka üstü yatıp hülya kurmıya ne vakti, ne de âsabı müsaittir. Kendi hülyasıyle mest olan bir geviş getirici hayvan gibi kendi hülyasında mest olan insanın ölçülerini kırdı, tabiati ve insanı sâf plâstik unsurlar içinde yeniden keşfetmek yani tabiati ve insanı hiçbir arızî kayda tabi olmadan aksettirmek. Bunun için tabiati ve insanı zevahirinden sıyırmak hasselerine değil ruhî varlığına tesir etmek. Genç sanatkârın istediği budur."[995]

Resai Eriş'in aynı yazıda vurguladığı bir diğer husus serbest şiirin kendi kalıbını yarattığı gerçeğidir. Ömer Bedrettin Uşaklı'nın *Ulus*'ta kaleme aldığı bir yazısında

[994] Resai Eriş, "Edebî Oluşlar", **Yeni Adam**, 15 Haziran 1944, S. 494, s. 6.
[995] Resai Eriş, "Edebî Oluşlar", **Yeni Adam**, 15 Haziran 1944, S. 494, s. 6.

"serbest nazım" yerine "serbest vezin" ifadesini kullanması üzerinde duran Eriş'e göre bilinçli olduğu tahmin edilen bu kullanım, serbest şiirin şekilsiz olmadığını aksine yeni bir şekil meydana getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir:

"Ömer Bedrettin Uşaklı *Ulus*'ta yazdığı bir yazıda serbest nazım yerine serbest vezin kelimesini kullanmıştır. Bunun dalgınlık eseri olduğunu zannetmiyorum. Bugün nazım serbest şekliyle de bir kalıp teşkil etmektedir. Yeni şiirin aramalardan kurtulduktan sonra kavuşacağı klâsizmanın şekil mükemmeliyetini ancak kendi malı olan serbest vezin yaratabilir."[996]

Aruzun basıncından kurtulmak isteyen yeni Türk şiiri hece veznine yönelse de heceyle şiirde istediği ritmi yakalayabilmiş değildir. Hece vezni pek az şair elinde kullanışlı bir alete dönüşebilmiştir. Öte yandan aruzun gelenek içinde zamanla işlenerek işlerlik kazanmasının yanında, modern Türk şiirinin heceye yönelme serüveni yenidir ve zaman olarak kısıtlı bir süreci kapsamaktadır. Dolayısıyla hece vezninin usta şairler elinde işlenerek kullanışlı bir enstrümana dönüşmesi için zamana ihtiyaç vardır. Ancak XX. yüzyılda serbest şiirin yaygınlaşmaya başlaması hecenin gelişim sürecini akamete uğratmıştır. Şiirin serbestleşme sürecinde yalnızca aruz vezni değil hece vezni de tasfiye edilmiştir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, *Akşam* gazetesinde Orhan Selim imzasıyla kaleme aldığı "Vezin Meselesi" başlıklı yazısında, Türk şiirinin esas ihtiyacı olan şeyin ne hece ne de aruz vezni olduğunu dile getirmektedir. Ona göre, şiirde aranan ritmi bularak şairin hizmetine sunacak olan şey vezin değil kelimelerin ahenk bakımından değerlendirilerek şiire yerleştirilmesidir. Dolayısıyla yeni şiirde ahengin birimi, uzunluğu, kısalığı ya da sayısı dikkate alınan heceler değil kelimenin kendisi olacaktır:

"Türkçe şiirde ne hecelerin sayısını, ne de uzunluk kısalıklarını ele alarak bu dile uygun bir ahenk temin edilemez bence. Türkçede yukarda da söylediğim gibi, ahenk

[996] Resai Eriş, **agm**, s. 7.

bakımından, kelimeler vardır. Ve şiirin mimarîsi kelime denen bu çeşit çeşit taşlarla kurulmalıdır."[997]

Klasik şiirde vezin ve kafiye gerek koşuldur. Bu iki unsurun olmadığı bir metin şiir olarak kabul edilmez. Vezin ve kafiyenin olmadığı yeni şiirin gerek koşulunun ise ahenk olduğu söylenebilir.[998] Fakat bu durum yeni problemleri beraberinde getirmektedir. Geleneğin nazmında, vezin ve kafiye şiirin kimlik unsurlarıyken yeni şiirin kimliğinin ayırıcı vasfının ne olacağı sorusu cevap beklemektedir. Bu noktada "estetik değer"in belirleyici olacağı düşünülse bile gelenekçiler tarafından ağır eleştirilere uğrayan kimi şiirlerin yenilikçiler tarafından "güzel" bulunması bir ölçü sorununun varlığını işaret etmektedir. Halid Fahri Ozansoy bu bağlamda geleneğin şiirinde ahengin vezin ve kafiye gibi araçlarla tartılabildiğini ifade ederek yeni şiirin bu unsurları saf dışı bırakmasıyla şiirde bir kaos ortamının oluştuğunu söylemektedir:

"Eskiden his, hayal ve ahenk ölçüsiyle tartılan bir şeydi. Büyük şairlerin sesinde az çok bir veli, hatta bir nebi sesi bile bulanlar vardı. Şimdi artık iş karıştı. Herkes bir türlü anlıyor ve anlatmak istiyor. Kimi sadece ses diyor, kimi renk diyor, kimi mısra, kimi bütün diyor, kimi şairin içinden, kimi cemiyetin dışından doğan san'atlı bir hamledir diyor. Neticede, bir kararsızlık, bir huzursuzluk, hattâ bir nevi sakatlık ve hastalık halile, zavallı şiir, inliyor, ofluyor, pufluyor (…)"[999]

Yeni şiirde aranılan ve kimi zaman eksikliği duyulan temel unsur ahenktir. Halid Fahri Ozansoy, *Son Posta*'nın 1 Şubat 1947 tarihli sayısında çıkan bir yazısında bazı şiirlerden örnekler vererek onların ahenk bakımından kusurlu olduklarını söylemektedir.

[997] Orhan Selim, "Vezin Meselesi", **Akşam**, 21 Mayıs 1936, s. 5.
[998] Halid Ziya Uşaklıgil, hece-aruz tartışmaları bağlamında kaleme aldığı bir yazısında bir metnin nazım olabilmesi için her şeyden önce "ahenkli" olması gerektiğini ifade eder. Bu anlamda "Nazmın esas şartını teşkil eden" şeyin "ahenk" olduğunu söyleyen Uşaklıgil, "Ne nam altında olursa olsun bana şiir mi vereceksiniz, manzum söz mü söyleyeceksiniz, istediğiniz vezni kullanın fakat bana ahenk verin ve musiki ihtiyacımı temin edin." sözleriyle şiirden esas beklentisinin ahenk olduğunu ve ahengin ne tür bir vezinle temin edildiğinin önemi olmadığını vurgulamaktadır. (Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, **Sanata Dair**, haz. Sacit Ayhan-Levent Ali Çanaklı, Özgür Yayınları, İstanbul 2014, s. 23-25.)
[999] Halid Fahri Ozansoy, "Zavallı Şiir", **Son Posta**, 31 Mart 1945, s. 4.

Klasik belagatta "tenafür" denilen kusurlu şiirlerden örnekler verdikten sonra Halid Fahri Ozansoy şiirde esas olanın vezin ve kafiye değil bunların varlığına ya da yokluğuna bakılmaksızın ahenk olduğunu şu sözlerle belirtir:

"İşte bizim sevmediğimiz, şu da en büyük kusur bulduğumuz ahenksizlikler bunlardır, bu kulak tırmalayan seslerdir. Yoksa vezinli, vezinsiz, serbest nazım, herhangi bir şekil bizim için birdir. Yeter ki yazılan şey ahenkli olsun!"[1000]

Cumhuriyet Dönemi sonrasında serbest şiir kimi zaman "yeni şiir" olarak adlandırılmıştır. Yenilik ifadesiyle vurgu yapılmak istenen husus özgürleşen şiirin serbest formudur. Yeni formun varlığı ise tartışmalı bir konudur. Kimilerine göre "yeni şiir" her şairin elinde bir başka forma bürünürken kimilerine göre ise serbest şiirin sahip olduğu bir form yoktur. Baki Süha Ediboğlu bu bağlamda serbest şiirin "şekilsiz" olduğu kanaatini taşıyanlar arasındadır. Ona göre yeni şiirin bir şekli olmadığı gibi esasında bir "şekil kaygısı" da yoktur:

"Bütün bu iddialara rağmen, 'yeni şiir' diye adlandırılan, yani vezni, kafiyesi olmıyan -çünkü bir çokları yeni şiiri bundan ibaret sanıyor- manzumelerde şekil diye bir şey yoktur. Bunu bütün bir inan ve kuvvetle iddia edebilirim. Ve zevkine inanılır hiçbir estetikçinin de bu türlü şiirlerde hissedilir bir 'şekil' kaygusu keşfedebileceğini zannetmiyorum."[1001]

Baki Süha Ediboğlu aynı yazının ilerleyen bölümünde serbest nazmın "şekilsizlik" demek olmadığını belirtir.[1002] Bu yargı hem olanın tespiti olarak hem olması gerekenin ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Nitekim, serbest şiirin "kolay yazıldığı" düşünülerek bir moda haline dönüştüğünü söyleyen Ediboğlu, bu şeklin başarılı örnekleri olarak Cahit

[1000] Halit Fahri Ozansoy, "Ne Bakımdan Zavallı Şiirimiz?", **Son Posta**, 1 Şubat 1947, s. 5.
[1001] Baki Süha Ediboğlu, "Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları", **Cumhuriyet**, 11 Nisan 1945, s. 2.
[1002] Baki Süha Ediboğlu, **agm**, s. 2.

Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi ilk önce hece ile yazmış yani şeklin disiplini altına girmiş şairlerin eserlerini göstermektedir.[1003]

Baki Süha Ediboğlu, "Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları" başlığını taşıyan ikinci yazısında yeni şiirin amacının henüz belirsiz olduğuna dikkat çekmektedir. Oysa, Garip ön sözünde yeni şiirin hedefi ve nitelikleri açıkça ortaya konmuş ve bunun üzerine bir çok kalem münakaşası yapılmıştır. Fakat bütün bunlar bir kenara bırakılarak çoğu zaman söz konusu edilen husus, yeni şiirin şiir söylemeyi kolaylaştırdığı ve bu durumun şiir üzerinde olumsuz birtakım etkilerinin olduğu meselesi olmuştur:

"(…) yeni şiirin eskiyi yıkarak yapmaya çalıştığı yeni sanat hareketinin gayesi, mana ve şümulu hakkında kimsenin bildiği bir şey yoktur. O, şimdiki halde, sadece bir kolay ve rahat söyleme anlayışına dayanarak, bizi bazan güldürmekte, bazan da kızdırmaktadır."[1004]

Genel şiir okuyucusu çoğu zaman şiirde meydana gelen bir değişimi yadırgayarak karşılar. Bu yadırgama sanatın hemen her alanında genel izleyici kitlesinin yeniliğe verdiği ilk tepki olarak değerlendirilebilir. Yeni şiir, kendi varlığını ortaya koymaya başladığı ilk günden itibaren gerek okuyucular gerek eleştirmenler tarafından kimi zaman eleştirilmiş, kimi zaman küçümsenmiş, kimi zaman görmezden gelinmiştir. Salâh Birsel, bu bağlamda *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nde "Yeni Şiirin İlkelerine Doğru" başlığını taşıyan bir dizide okuyucuların eldeki mevcut ölçüleri yenilik için kıyas unsuru olarak kabul etmesinden hareketle yenilik yapmak isteyen bir şairin okuyucu tepkisini değil kendi eserini dikkate alması gerektiğini söylemektedir:

"Bir şair şiirlerinin beğenilmemesine pek dikkat etmelidir. Çünkü sağ duyusuyla hareket ettiğini söylediğimiz o okuyucu denen kuvvet yargılarnı hep eldeki ölçülere göre

[1003] Baki Süha Ediboğlu, **agm**, s. 2.
[1004] Baki Süha Ediboğlu, "Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları 2", **Cumhuriyet**, 21 Nisan 1945, s. 2.

yapar ki bu sese uymak isteyen her sanatçı yeni adına hiçbir şey getirmemek zorunda kalır."[1005]

Türk edebiyatında çağdaş anlamıyla serbest şiirin ilk örnekleri XX. yüzyılın başında görülmeye başlanmıştır. Eleştirmenler ve araştırmacılar genellikle şiirde meydana gelen bu değişimi toplumsal ve siyasal atmosferle birlikte değerlendirme eğilimindedirler. XX. yüzyıl iki büyük dünya savaşına tanıklık etmiştir. Yine bu yüzyılda Türk şiirinin büyüyüp geliştiği topraklar imparatorluk olmaktan çıkmış, yeni kurulan devletlere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Dünya savaşlarının sebep olduğu ölümler, sarsıntılar, yoksulluk ve açlık şüphesiz önce bireyi sonra toplumsal düzeni etkilemiştir. Bu bağlamda 1945 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde Ahmed Halil imzasıyla çıkan bir yazı dikkat çekicidir. "Yeni Şiire Dair Bazı Düşünceler" başlıklı bu yazının yazarı çağdaş şiirin serbestliğini "nizamsızlık" olarak değerlendirmekle beraber buna sebep olarak cemiyetin "ahenksizliğini" ve "düzensizliğini" göstermektedir.[1006] Sanatın toplumsal hayat ve siyasal şartlarla doğrudan bağlantılı olduğuna inanılan bu düşünce biçimine göre şairin yaşadığı hayata ve cemiyete kayıtsız kalarak şiirin kurulu düzenini olduğu gibi devam ettirmesi söz konusu değildir:

"Cemiyetimiz nasıl ahenksiz ise, sosyeteyi aksettiren şiirimiz ve edebiyatımız da nizamsızdır. Bazı bu nizamsızlığı, yarının yeni bir düzenine başlangıç sayıyorlar. Bir taraftan da yeni şiirin manasızlığını 'derin bir mâna' sayanlara rastlıyoruz."[1007]

Mustafa Şekip Tunç ise Türk şiirinin içinde bulunduğu vezin ve kafiye serbestliğini şairlerin ruh halleri ile açıklamaktadır. Ona göre serbest şiir, şiir ile nesir arasında gidip gelmektedir ve bu biçimi benimseyen şairler muhtemelen kendilerinin de farkında olmadıkları bir iç sıkıntısı, bunalım ve buhran yaşamaktadırlar. Yine Mustafa Şekip'e

[1005] Salâh Birsel, "Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru III", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 18 Ekim 1947, s. 3.
[1006] Ahmed Halil, "Yeni Şiire Dair Bazı Düşünceler", **Cumhuriyet**, 19 Temmuz 1945, s. 2.
[1007] Ahmed Halil, **agm**, s. 2.

göre, Cumhuriyet sonrasında şiirde geleneğin reddedilmesi, şiirin yörüngeden çıkması olarak değerlendirilmiş ve gelenekten artakalan boşluğun ne ile dolduralacağı sorusu akıllara birçok soru işaretini getirmiştir:

"Türk şiirinin bugünkü işçileri duygularına mutlak bir serbestî ve ifade vermek kaygusile şiirle nesir arasında sallanmaktan başları dönmüş gibi kendilerinin de belki farkında olmadıkları bir huzursuzluk, bir sıkıntı ve ıstırab içinde olduklarını hissettiriyorlar. Dil ve şiir geleneğimizin son nesillerde birdenbire kopar gibi olması bunları sanki mahrekinden çıkmış bir dünya gibi meçhul bir istikrar ve ahenge doğru fırlatmış, şiiri çerçeveliyen vezin ve kafiyenin ehemmiyetini unutturmuş, şiirle nesir arasında sallanan serbest nazmı söz san'atının güzel bir oyuncağı haline geitrerek şiir tekniğinde bir inkılâb hamlesi yapmak isteniyormuş gibi görünüyor."[1008]

Geleneğin görkemli şiiri terk edilerek yerine günlük konuşma dilinden kelimelerle örülmüş ve çoğu zaman gündelik hayatın, sıradan, basit meselelerine temas eden erken Cumhuriyet Dönemi'nin vezinsiz ve kafiyesiz şiiri bir öncü şaire ihtiyaç duymaktadır. Şiirleri büyük yankılar uyandıran Nâzım Hikmet yol açıcı olarak bu pozisyon için potansiyel aday olarak düşünülse de onun politik angajmanları bu rol için engel teşkil etmektedir.[1009] Mustafa Şekip Tunç, eskileri inkâr ederek "putları yıkan" yenilerin bir anlamda pusulasız kalışlarına 27 Şubat 1944 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde şu sözlerle dikkat çekmektedir:

[1008] M. Şekib Tunc, "Şiirimizin Bugünkü Istırabı", **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1944, s. 2.
[1009] Memet Fuat, "Serbest Nazım - Garip (1)" başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet'in öncüsü olduğu "serbest nazım akımı"nın Garip şiiri kadar ilgi görmeyerek etki alanı yaratamayışını hem "serbest nazım"ın barındırdığı "siyasal tehlike" hem de ülkedeki şiir ortamının hazır bulunuşluğu ile açıklamaktadır: "İki akımdan birinin 'hazır' olmayan, öbürünün 'hazır' olan ortamlarda doğmaları, yayılma güçlerini belirleyen önemli bir etkendir. Serbest Nazım akımı çevresine çok az şair toplarken, Garip akımı birdenbire yayılıvermiş, aşağı yukarı bütün genç sanatçıları etki alanına almıştır. Bu duruma yol açan çok önemli bir başka etken de Serbest Nazım'ın bir yönüyle siyasal tehlikeler önermesi, Garip'in ise bu tehlikeleri baştan yok etmesidir." (Bkz. Memet Fuat, **Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 92.)

"Elhasıl, son inkılâblar dolayısile dil, edebiyat ve musiki geleneklerimizden koparcasına ayrılmak buhranları içinde doğup yetişen genç şairler kendi aralarında bir tanrı şair yetiştirinceye kadar ne eski tanrı şairlerimizi, ne de kendilerinin hakikî derecelerini anlıyamazlarsa mazurdurlar. Eski putları yıkmak gibi geçici hevesleri buradan geldiği gibi kendilerini tartamamaktan doğan mübalâğalı iddiaları da buradan geliyor."[1010]

Türk şiirinde serbest veznin ortaya çıkışına ve yaygınlaşmasına dair iki temel görüş vardır. Bunlardan ilki, Tanzimat Dönemi sonrasında artan Fransız etkisi ile kademeli ve dolaylı olarak şiirin serbestleştiği görüşüdür. Daha önceki bölümlerde söylediğimiz gibi, Tanzimat Dönemi'nde Fransız şiirinden yapılan manzum tercümelerin klasik şiirin katı kurallarına uymayarak yapılmış olması bu görüşü bir bakıma destekler niteliktedir. Ancak yalnızca bu dolaylı etki çevresinde böylesine güçlü bir hareketin orataya çıkmış olması ihtimali pek mümkün görünmemektedir. Değişimin ikinci dinamiği ise Türk şiirinin kendi içinde ürettiği yenileşme hamleleridir.[1011] Bazı klasik şairler, gelenek ne derece güçlü olursa olsun, her dönemde yenilik adına bazen küçük bazen büyük hamlelerle görece bir serbestliği deneyimleme arzusunda olmuşlardır. Bahsedilen girişimlerin izlerini M. Kayahan Özgül'ün *Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle* isimli çalışmasında görmek mümkündür.

Türk şiirinin yeniliği kendi iç dinamikleri ile ürettiği yani şiirde meydana gelen değişimin modern çağın meydana getirdiği değişimlerle bağlantılı olduğu fikri Mustafa Şekip Tunç'un 2 Mart 1947 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Vezin ve Kafiye Meselesi" başlıklı yazısında ele alınmaktadır. "Şiirin geleneğinde veznin birinci plânda, kafiyenin ikinci plânda hüküm sürmüş olması acaba estetik bir zaruretin icabı mıdır?"[1012]

[1010] M. Şekib Tunc, "Şiirimizin Bugünkü Istırabı", **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1944, s. 2.
[1011] Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara 2006.
[1012] M. Şekib Tunç, "Vezin ve Kafiye Meselesi", **Cumhuriyet**, 2 Mart 1947, s. 2.

sorusu ile başlayan bu yazıda Mustafa Şekib Tunç, şiire dair yerleşik inançları sorgulamaktadır. Ona göre, hayat durmadan ilerlerken, hayatla birlikte var olan sanat aynı şekilde ilerlemesini sürdürmektedir. Ona göre, hayat durağan olmadığı gibi sanat da durağan değildir. Dolayısıyla bir dönem dogma gibi kabul edilmiş kimi kurallar, hayatın ve sanatın değişen şartları ile bağlantılı olarak geçerliliklerini kaybedebilmektedir:

"Hayatın muayyen oluşlarda duraklar gibi görünmesine rağmen yeni şekil ve ahenkler yaratmak suretile durmadan ilerlediği, bir oluş halinde devam ettiği bir vahime değil de bir hakikat ise hayattan gelen hayatla birlikte yuğrulan sanatın değişmez bir nevi, bir kanun gibi belli şekillerde görünüp hüküm sürdüğü devirlerin bulunmasına rağmen bunları aşarak, daha doğrusu ilk hayvanlar taifesinin sert kabuklu, çok mahdud ve hantal hareketli yapılarından sıyrılarak bugünkü yumuşak ve çevik yapılar kazanmaları gibi, daha yumuşak, daha zengin ahenkli şekiller alması beklenemez mi? Hürriyet ve serbestlik idealinin en büyük bir kıymet olarak yaşandığı bir zamanda, bütün sanatlarda görüldüğü gibi, şiirde de zarurî olmıyan kayıd ve bağlardan kurtulmak üzere serbest şiir denemelerinin bir kaos halinde her tarafta başlıyarak kosmos haline ulaşmak yollarını aramalarında hayat akışının esas tabiatine aykırı bir şey yapılıyor denebilir mi?"[1013]

Bergson'un "Eğer zaman bir yaratma değilse hiçbir manası olmıyan boş bir kelimeden başka bir şey değildir"[1014] sözünü hatırlatan Mustafa Şekib, sanat eserlerinin zaman içinde ister istemez bazı değişikliklere uğradıklarını söylemektedir. 1947 yılında yayımlanan bu yazıda fizikte meydana gelen gelişmelerden bahisle maddenin "kendine has iç dinamizmi" ve değişim kabiliyeti olduğunu ileri süren Mustafa Şekip, madde, hayat, ruh ve cemiyet bağlamında her şeyin değişime uğradığını ifade etmektedir.

[1013] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.
[1014] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.

Dolayısıyla maddenin değişime karşı koyamadığı yerde sanatın değişmez bazı kurallarla varlığını sürdürebileceğini düşünmek elbette yanlış olacaktır:

"Bugünkü yeni fiziğin de gösterdiği gibi maddenin de kendine has bir iç dinamizmi olduğu gibi kendi kendine bozulup başka şekil ve tabiatlerde olmak üzere yeniden yuğrulma kabiliyetleri olduğu anlaşıldıktan sonra sabit, değişmez yapıları ne madde, ne de hayat, ruh ve cemiyette düşünmek zamanından uzaklaşmış bulunuyoruz."[1015]

Mustafa Şekip Tunç'a göre her şeyin mutlak surette değişim yaşadığı bir ortamda şiiri değişimden uzak tutmak olanaklı değildir. Bu sebepten dönemin şartları göz önüne alınarak vezin ve kafiyenin şiirle olan ilişkisi, şiirdeki yeri ve işlevselliği yeniden düşünülmek zorundadır. Ona göre, bunun aksi istikametindeki bir tutum "Bugünkü ilmî zihniyetimizin doğurduğu bu dünya görüşüne arka çevirmek"[1016] demektir. "Bütün bu düşüncelerden sonra zamanımızdaki serbest şiir hareketlerine geçmişi anlar, geleceği sezer bir tarzda bakarsak daha hür, daha geniş, daha sade şekil ve ahenklerin arandığını, mazmunlarda da aynı gayretin gösterildiğini, şiirin bütün bir hayata yayılmak istediğini"[1017] söylemek mümkündür.

Arif Dino, 1930 yılında *Akşam* gazetesine verdiği bir röportajda şiirin "vezin ve kafiye ustalığı" değil "ifrazat" olduğunu söylemektedir.[1018] Vücudun ifrazatları atmaya ihtiyacı olduğu gibi aklın da ifrazatını atmaya ihtiyacı olduğunu söyleyen Dino'ya göre şiir "kendiliğinden gelen bir buluştur."[1019] Arif Dino'nun şiir için söylediği bu sözler sürrealizmin "ruhî otomatizm"ini hatırlatmaktadır. Bu anlamda akla gelen şeyi bir buluş ve akış hâlinde aktarmak isteyen şairin önünde vezin ve kafiye gibi yapısal iki büyük engel bulunmaktadır.

[1015] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.
[1016] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2
[1017] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2
[1018] "Arif Dino ile Şiire Dair Bir Konuşma", Konuşan: Ş. R., **Akşam**, 19 Eylül 1940, s. 2.
[1019] **Agm**, s. 2.

Arif Dino, aynı söyleşide vezin ve kafiye gibi unsurların şiir için ikincil derecede öneme sahip olduklarını söylemektedir. Bu durumu "elbise" analojisine başvurarak açıklar: "Şiirde vezin ve kafiye ancak bir yardımcıdır, fakat şiirin esasını bunlar teşkil etmez. Ben şiirde vezin ve kafiyeyi bir elbise telâkki ediyorum. Elbise ne kadar güzel olursa olsun içindeki vücudla alâkası yoktur."[1020] Yani burada "öz" ile "biçim" arasında bir ayrım söz konusudur. Bir şiir, vezin ve kafiye ile daha güzel olabilir, vezin ve kafiye bir şiiri süsleyebilir ancak vezin ve kafiye şiirin esas parçası değildir.

Cemal Süreya, serbest şiire geçiş sürecinde matbaanın etkili olduğu kanaatindedir. Süreya'nın "Serbest Şiire Geçiş" başlıklı yazısında dile getirdiğine göre, ölçü ve uyak "matbaa öncesi" dönemin araçlarıdır ve matbaanın olmadığı, dolayısıyla yazma eserlere çok az kimsenin ulaşabildiği, aktarımın çoğu zaman sözlü kanallar aracılığıyla gerçekleştirildiği bu dönemde vezin ve kafiye ona göre "zamana karşı dayanıklı, belleğin yükünü hafifleten, iki taşıyıcı" hükmündedir.[1021] Matbaa sonrasında yazılı basılı eserlerin yaygınlaşması neticesinde doğal olarak bu taşıyıcı unsurlara temel işlevleri bakımından gereksinim azalmıştır. Vezin ve kafiyenin "bir yerden sonra şiirin öz nitelikleri arasına" girdiğini söyleyen Cemal Süreya, "ama, baskı makinesinin yaygınlaşması, bir yandan da 'serbest vezin'i hazırlamağa başlamamış mıdır acaba?" sorusunu sormaktadır. [1022]

Şiirin vezin ve kafiyeden arındırılmasının altında yatan temel güdü kuralsızlık arzusu değil katı kuralları gevşeterek özgürlüğe kavuşma isteğidir.[1023] Nitekim şiir "serbest" olduğu zamanlarda da konvansiyonel ritim aletlerini kullanmaktan çekinmemiştir. Bu anlamda erken dönemde serbest şiir, tamamıyla vezinden ve kafiyeden

[1020] **Agm**, s. 2.
[1021] Cemal Süreya, "Serbest Şiire Geçiş", **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1981, S. 35, s. 36.
[1022] Cemal Süreya, **agm**, s. 36.
[1023] Valéry, şiir için bir zorunluluk gibi algılanan vezin ve kafiyenin terk edilmesi durumunda şiirin "esas değer"inden hiçbir şey kaybetmeyeceğini ve şairin böylece "dilediği gibi" hareket etme özgürlüğüne kavuşabileceğini şu sözlerle ifade eder: "Yarın bir gün kafiye ve diğer her şeyi pencereden atmaya, hece saymayı bırakmaya yeltenip kendimi tamamıyla kulağımın arzularına adarsam biliyorum ki şiir için esas değer sahibi hiçbir gerçek önümde engel olmayacak ve ben dilediğim gibi hareket edeceğim." (Bkz. Paul Valéry, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020, s. 199.)

arındırılmış şiir değil, her iki enstrümanı da kendi isteği ve ihtiyaçları çerçevesinde verili bir kurala bağlı olmadan kullanan şiirdir. Örneğin, Nâzım Hikmet ne kafiyeyi ne de vezni tamamıyla terk emiştir. Yalçın Armağan'ın deyişi ile "Nâzım Hikmet'in şiirinde vezin ve kafiye, bütünüyle ortadan kaldırılıp ahenk yalnızca sözcük seçimine bağlanmamıştır; hâlâ kafiye ve 'kırık vezin' yani vezinlerin dizelere dağılması şiirin yapısında etkilidir. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiirine 'serbest şiir' yerine 'serbest vezinli şiir' demek daha doğrudur."[1024] Nâzım Hikmet'in kendisi de Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta "serbest nazım" ifadesinin doğru bir niteleme olmadığını söyeleyerek serbest şiiri "yeni imkânlara yol açan bir teknik" olarak değerlendirir.[1025] Nâzım Hikmet, vezinsiz şiir olamayacağı görüşündedir. Öyle ki Nâzım Hikmet, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda ölçü ve uyağı "en geniş anlamıyla" ele aldığını söyleyerek şiiri "vezinli, kafiyeli ve söylenmeğe değer söz" olarak tanımlar.[1026] Nâzım'ın mektubunda belirttiğine göre, aruz ve hece vezinlerinin serbest vezinden farkı onların "kayıtlı vezinler" olmalarıdır.[1027] "Serbest vezin" aruz ve hece vezinleri için geçerli olan bu kayıtlardan azadedir ancak buna rağmen Nâzım Hikmet için "serbest vezin" ifadesi doğru bir niteleme değildir. O, mektubunda serbest vezinli şiirler için "vezinsiz vezinli"[1028] ifadesini kullanır. Çünkü Nâzım Hikmet için şiir, mutlak surette "ölçülü" ve "disiplinli"dir:

"Bence, şiir denilen nesne: vezinli, kafiyeli ve söylenmeğe değer sözdür. Kafiye ve vezni bendeniz, Nâzım Hikmet kulunuz, en geniş manasıyla anlar. Şöyle ki: bizim şiirimizde, aruz ve hece vezinleri gibi, kayıtlı vezinlerden tut da, bunların çerçevesi içindeki müstezad, durakları değiştirmek, durakları büsbütün kaldırmak gibi çeşitli formüllerden, yine birçok çeşitleri olan ve «serbest vezin» denilen -Bu serbest sözü de

[1024] Yalçın Armağan, **İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm**, İletişim Yayınları, 3.Baskı, İstanbul 2014, s. 94.
[1025] Nâzım Hikmet, **Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 146.
[1026] Şükran Kurdakul, **Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz'a Mektuplar/1945-1950)**, Broy Yayınları, 2. Basım, 1986, s. 38.
[1027] Şükran Kurdakul, **age**, s. 38.
[1028] Şükran Kurdakul, **age**, s. 39.

yerinde değildir- çeşide kadar şiir denilen kelâm mutlaka ölçülüdür. Disiplinlidir. Hatta bu ölçü ve disiplinin bir başka çeşidini, lakin kemiyet bakımından değil keyfiyet bakımından bir başka çeşidini, nesirde dahi görürüz."[1029]

Adem Can da serbest şiirin "vezinsiz şiir" demek olmadığına vurgu yapmaktadır. Serbest şiirin kendine özgü bir vezni olduğunu ifade eden Can, serbest vezinle ürün veren şairin kendi veznini yaratma zorunluluğuna dikkat çeker. Ona göre, serbest vezinli şiirler görünüşte birbirine benzeseler bile esasında her birinin kendine özgü nitelikleri vardır:

"Serbest şiir vezinsiz değildir. Bu şiirin muhtelif unsurlardan müteşekkil hususi bir vezni vardır. Klasik şiir ve halk şiiri geleneklerinde şair, sözünü bilinen kalıplara dökerdi. (…) Hâlbuki modern şair meşkle elde edilen vezin cihazından mahrumdur. O, her şiirde yeni bir vezin icat etmek zorundadır. Bu vezinler az çok birbirine benzeseler bile serbest olmaları dışında müşterek kaideleri yoktur. Mısralardaki hece sayıları, hecelerin niteliği, kalıplaşma biçimleri, durak ve vurgu sistematiği itibarıyla her biri kendine has özellikler gösterir."[1030]

Serbest şiir yerine "serbest vezinli şiir" ifadesinin önerilmesi az önce bahsettiğimiz gibi şiirde özgürlük arzunun bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Şair, serbest şiirle esasında vezni değil kendisine dayatılan vezin kullanma biçimini terk etmektedir. Bu durumun en net örneklerinden biri Nâzım Hikmet'in yayımlanan ilk serbest şiir

[1029] Şükran Kurdakul, **age**, s. 38.
[1030] Adem Can, **Şiir /de/ Ritim**, Birleşik Yayınları, Ankara 2015, s. 95.

denemesi[1031] olan "Açların Gözbebekleri" başlıklı şiirinde görülmektedir.[1032] Nâzım Hikmet'in:

Değil birkaç
Değil beş on
30.000.000
30.000.000![1033]

dizeleri kırık dizelerdir. Kırık dizeleri birleştirerek tek bir mısra hâline getirecek olursak, sayıların okunuşları da dikkate alındığında, ortaya çıkan "Değil birkaç değil beş on otuz milyon otuz milyon" dizesinin aruzun "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" kalıbıyla yazıldığı görülmektedir.[1034] Burada görüldüğü gibi serbest şiir tümden vezinsiz değildir, bünyesinde diğer vezinleri de barındırır. Nâzım Hikmet'in şiirinde olduğu gibi bazı "serbest vezin"li şiirlerde de ölçüsüz gibi görünen kimi dizeler yan yana getirildiğinde klasik vezinlerin ortaya çıktığı görülür. Eliot'ın belirttiği gibi, serbest şiirlerde bu anlamda bir ölçü değil "ölçünün hayaleti" vardır.[1035] Serbest vezinli şiirlerdeki "hayalet ölçü" ilk bakışta göze çarpmasa bile dize bölümlemeleri dikkatli bir şekilde gözden geçirildiğinde, Nâzım Hikmet'in şiirinde olduğu gibi, metrik ölçülerle karşılaşmak mümkündür. Bunun yanı sıra serbest şiirde ölçülü vezinler ve geleneksel ritim enstürmanları kendi kuralları haricinde özgür bir biçimde "serbest" olarak

[1031] Ersin Özarslan'ın tespitine göre, Nâzım Hikmet ilk serbest şiir denemesini 16 Temmuz 1922 tarihinde "İnandık" şiiri ile yapmıştır ancak bu şiir yayınlanmamıştır. Baki Asiltürk ise Nâzım Hikmet'in ilk serbest şiirinin "Orekstra" olduğu görüşündedir. (Bkz. Ersin Özarslan, **Nâzım Hikmet -Hayatı ve Şiiri-**, (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s. 570; Bâki Asiltürk, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 4, ed. Talât Sait Halman vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2007, s. 141.) Nâzım Hikmet ise kendisinin ilk vezinsiz şiir denemesinin "Açların Gözbebekleri" olduğunu söyler. (Bkz. Nâzım Hikmet, **Yazılar – Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 36.)

[1032] Nâzım Hikmet, çocukluğunda ilk şiirini evlerinin karşısında çıkan bir yangının etkisi ile yazar. "Yangın" başlığını taşıyan bu ilk şiir, Nâzım Hikmet'in dedesinden dinlediği aruz vezniyle yazılmış şiirlerin seslerini taklit ederek yazılmıştır. O yaşlarda henüz ne aruzu ne heceyi bilmeyen Nâzım'ın ilk şiiri doğal olarak vezinsizdir. Bkz. Nâzım Hikmet, **Konuşmalar - Yazılar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 170.

[1033] Nâzım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2014, s. 40.

[1034] Ekber Babayev, **Yaşamı ve Yapıtlarıyle Nâzım Hikmet**, çev. A. Behramoğlu, Cem Yayınevi, İstanbul 1976, s. 261.

[1035] T. S. Eliot, **To Criticize the Critic and Other Writings**, University of Nebraska Press, Lincoln 1992, p. 187. Eliot'ın "ölçünün hayaleti" kavramsallaştırması aynı zamanda Annie Finch'in Amerikan serbest şiirinin vezin tekniğini ve kültürünü ele aldığı kitabının adıdır. (Bkz. Annie Finch, **The Ghost of The Meter: Culture and Prosody in American Free Verse**, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.)

kullanılmaktadır. Bu bağlamda "Serbest veznin bilinen unsurlarla örülmesi yabancılık hissini önemli ölçüde azaltmıştır. Bu nedenle ortaya çıktığı zaman çok fazla bir dirençle karşılaşmadığı gibi kısa sayılabilecek bir sürede genel kabul görmüştür."[1036]

Serbest şiirlerde Nâzım Hikmet'in şiirinde karşılaştığımıza benzer pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Kendisi de serbest vezinde şiirler yazan Cahit Sıtkı Tarancı iyi şairlerin hangi vezni kullanırlarsa kullansınlar hecelerin uzuluğunu ve kısalığını dikkate almak durumunda olduklarını söylemektedir.[1037] Aruz vezni bu ses düzenini kendiliğinden tesis edebilecek bir sisteme sahiptir. Hece ve serbest vezinli şiirler söz konusu olduğunda Cahit Sıtkı'ya göre iyi şair olmanın yolu uzun ve kısa heceleri dikkate alarak şiirde ses dengesini gözetmekten geçmektedir:

"Bence vezin meselesi mizaç meselesidir. Ve sonra nihayet aruz, hece ve serbest vezin aynı esasa irca edilemez mi?

Her üç vezinde de hecelerin uzunluğu ve kısalığını hiç değilse en basit ve kolay ahenge varabilmek için nazarı itibara almıyan iyi şair yoktur.

Yahya Kemal'in bir çok mısraları yedi yediye uyar. Yedi yedi ile yazılmış bir çok ahenkli mısralar aruz vezninden farkısızdır. Nazım Hikmet'in serbest vezinle yazdıklarında hece vezninin envai türlüsü vardır."[1038]

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki şiirler vezin açısından çeşitlilik gösterirler. Bu dönemde bir tarafta Nâzım Hikmet gibi serbest vezinle şiir yazanlar, diğer tarafta ise hece ve aruz vezniyle şiir yazmayı sürdürenler yer almaktadır. Hece ve aruz tartışmaları

[1036] Adem Can, **Şiir /de/ Ritim**, Birleşik Yayınları, Ankara 2015, s, 95.
[1037] Serbest şiirin ölçüyle olan ilişkisinin "yarı bağımlı yarı bağımsız" bir ilişki olduğu ileri sürülebilir. "Çünkü şiir, kelime savurganlığını dizginleyerek dilin musikisini öne çıkarmaya yarayan kafiye, redif ve vezin gibi unsurların üstünde, ne bunlarla kayıtlı ne de tamamen bağımsız bir söz sanatıdır." (Bkz. Muhsin Macit, "Klasik Edebiyat Etrafındaki Tartışmalar ve Gelenekten Yararlanma Sorunu", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 4, ed. Talât Sait Halman vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 162.)
[1038] "Cahit Sıtkı'nın Fikirleri", **Kurun**, 4 Nisan 1936, s. 14.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar çeşitli aralıklarla devam etmiştir.[1039] Cumhuriyet sonrasında bu tartışmalara yeni bir "vezin" olan serbest vezin eklenir. Bu dönemde şiirde klasik üslubu sürdürme yanlıları tarafından serbest vezin çokça eleştiriye uğramıştır. Bu eleştirilerde sıklıkla tekrar edilen husus, vezinsiz ve kafiyesiz şiir olamayacağı meselesi olmuştur. 1945 yılında *Vakit* gazetesinde Mahir Bülent takma adıyla[1040] çıkan Zahir Güvemli'nin bir yazısında şiirin vezinli ya da vezinsiz, kafiyeli ya da kafiyesiz, anlamlı ya da anlamsız olabileceğini belirten şu satırlar şiirin nasıl olması gerektiği konusunda kesin hükümler verenlere cevap niteliği taşımaktadır:

"Vezinli şiir de olur, vezinsiz şiir de

Kafiyeli şiir de olur, kafiyesiz şiir de.

Konulu şiir de olur, konusuz şiir de.

Mânalı şiir de olur, mânası olmayan şiir de.

Bu iki taraftan yalnız birini hakikat diye kabul etmeğe kimsenin hakkı yoktur."[1041]

Cumhuriyet Dönemi'nde Garip şiiri ortaya çıktıktan sonra serbest şiir hakkında yürütülen tartışmalar hız ve şiddet kazanmıştır. Bunda hem Garipçilerin bir manifestoyla ortaya çıkmalarının hem de Garip şiirinin pek çok takipçisinin bulunmasının etkisi vardır. Garip manifestosu yalnızca yeni şiirin ilkelerini ortaya koymakla kalmamış, eski şiirin değer yargılarını ve geleneği tümden reddederek eski şiir anlayışına karşı bir isyan başlatmıştır. Garipçilerin meydan okumasına karşılık şiirin geleneksel biçimini savunanlar tarafından itirazlar gecikmemiştir. Ancak Garipçiler bu tartışmalarda yeniyi temsil eden taraf olarak yalnız değildir. Nurullah Ataç ve Fikret Adil gibi isimler yeni şiire yöneltilen eleştirilerde gazete ve dergilerde yanıt verek Garip şiirini savunmaya

[1039] Ayrıntılı bilgi için bkz. Hasan Kolcu, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
[1040] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 178.
[1041] Mahir Bülent (Zahir Güvemli), "Şiir, Konu, Mâna", **Vakit**, 5 Nisan 1945, s. 2.

geçmişlerdir. Örneğin, Fikret Adil, Orhan Veli'yi ve şiirini eleştiren bir yazıya karşılık, 28 Eylül 1941 tarihli *Vatan* gazetesinde bir cevap yazısı kaleme alır. Fikret Adil, bu yazıda, ölçülü ve uyaklı şiirin kulağa hoş geldiğini kabul etmekle beraber vezin ve kafiyenin şiir için koşul olarak öne sürülemeyeceğini belirtmektedir. Eski şiire karşı gösterilen reaksiyonun aşırıya kaçtığını söylemekten çekinmeyen Adil'e göre bu durum "gürültüye getirilen şiiri kurtarmak" için ortaya çıkmıştır:

"Evet, bilirim, mevzun ve mukaffa olursa, şiir, ruha daha yakın, kulağa daha cazip gelir; lâkin, ahengi var diye her vezinli ve kafiyeli söze şiir denilmeğe o kadar alışılmış ki, senin gibi edebiyatla ülfeti olanlar bile vezin ve kafiyeyi şiire şart koşmakta beis görmüyorlar.

İşte gençlerin, daha doğrusu şiirin ne demek olduğunu bilenlerin yıkmak için, tefritten ifrata avdet pahasına, vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazma kasıtları bu sebepten, yani gürültüye getirilen şiiri kurtarmak istemelerinden ileri geliyor."[1042]

Fikret Adil'e göre, "özgünlük" ancak sınırlamaların olmadığı ve şekillerin kalıplaşmadığı yerde mümkündür. Kendisine "yeni şiir" hakkında sorulan bir soruya şiirin yenisi eskisi olmayacağını belirterek[1043] cevap veren Adil, kendi şeklini yaratan serbest şiirin şiirde standartlaşmanın dışına çıktığını, dolayısıyla serbest şiirin, şairin zevkini ve kişiliğini yansıtan ürünler olduğunu söylemektedir. Fikret Adil, şiirde şekil ve özgünlük meselesini seri üretim araba örneği üzerinden şöyle anlatmaktadır:

"-Evvelâ yeni diye bir şiir mefhumu tanımıyorum. Şiir, Arif Dinonun dediği gibi tarif edilemiyen bir şey olduğuna göre, tarif edilemiyen şeyin yenisi eskisi olmaz. Ortada sadece şiirin şekle konulması meselesi vardır ki, bence bu, şiirin standardizasyonundan başka bir şey değildir. Tıpkı Ford'un aynı biçim ve şekilde milyonlarca otomobil çıkarışı

[1042] Fikret Âdil, "Şiirde Vezin ve Kafiye", **Vakit**, 12 Ekim 1941, s. 2.
[1043] "Fikret Âdil ile Şiire Dair Bir Konuşma", Konuşan: Ş. R., **Akşam**, 28 Eylül 1940, s. 2.

gibi. Bu otomobiller seri piyasa mallarının alelâdeliğini taşır. Harcıâlemdir. Seri harici otomobiller ise onu imal edenlerin zevk ve şahsiyetini gösterir.

Hadise şiirde aranan vezin ve kafiye gibi şekiller için de aynıdır. Bu itibarla, her zaman görülmeğe alışılmış şekilden gayrısı ortaya çıkınca onu yadırgayanlar oluyor."[1044]

Nurullah Ataç da *Akşam* gazetesinde çıkan "Yeni Kalıplar" başlıklı yazısında hazır kalıp kıyafet analojisine başvurarak şiirde orijinalliğe vurgu yapmaktadır. Ona göre, hazır kalıp kıyafetler içinde rahat edenlerin bir kusuru olmadığı gibi bir hususiyetleri de yoktur. Şiir için de aynı durum geçerlidir. Hazır vezinlerle kusursuz şiirler yazılabilir, ancak bunların hiçbir özelliği yoktur:

"Bir vücud hazır elbise içinde rahat ediyor, onun hiçbir yerini bozmuyor mu? Bilin ki o vücudun belli ki hiç bir kusuru yoktur amma hiç bir hususiyeti de yoktur. Olsa olsa alelâde bir vücuddur. Bir heyecanın hususiyeti olması şartile kusurlu, çirkin olmasını kabul ederim demiyorum; hem hususiyeti olsun, hem de güzel olsun da demiyorum. Diyorum ki alelâde olmıyan, yani öteden beri bulunduğu için, başkalarından öğrendiğimiz için duymayıp da ilk defa kendi içimizde hayretle duyduğumuz her heyecan muhakkak güzeldir ve muhakkak kendini gösterecek şekli yaratır. Bir müddet emekler, fakat sonunda istediğini bulur."[1045]

Ömer Bedrettin Uşaklı ise serbest vezinle şiir yazabilmek için klasik vezinlerin terbiyesinden geçmek gerektiği inancını taşımaktadır. 25 Mart 1944 tarihinde *Ulus* gazetesinde çıkan yazısında "dilimizin ahenk terbiyesinin" klasik vezinler aracılığı ile sağlandığını söyleyen Ömer Bedrettin, sanatta özgürlüğün bir "liyakat" meselesi olduğunu ve bu özgürlüğün klasik şiirin enstrümanlarını nitelikli biçimde kullanabilen ve o aletler aracılığıyla klasik şiirin terbiyesini almış şairlerin "mükâfatı" olduğunu ifade

[1044] "Fikret Âdil ile Şiire Dair Bir Konuşma", Konuşan: Ş. R., **Akşam**, 28 Eylül 1940, s. 2.
[1045] Nurullah Ataç, "Yeni Kalıplar", **Akşam**, 24 Teşrinievvel 1936, s. 3.

eder.[1046] Aksi takdirde ona göre klasik kültürün terbiyesinden geçmemiş bir şairin serbest vezinle nitelikli şiirler verebilmesinin olanağı yoktur:

"Halis şair, kendi serbest âlemi içinde zaten kendisini yaratacaktır.. Fakat sanatta da hürlük liyakati ancak bir terbiye ve kültür mükâfatı olabilir. Heceyle şiir yazmamış; çok defa bilmiyenleri tarafından kötülenen ve hazırcacık kolay kalıplar sanılan aruzun o çetin şık çenberinden geçip bir şeyler karalamamış; hiç olmazsa divan okuyup aruzu kavramamış; ve nihayet, dilimizin ahenk terbiyesiyle ruhu, kulağı, dili terbiye görmemiş hiç bir şairin serbest vezinle iyi şiirler yazdığı görülmemiştir."[1047]

Tanin'in 30 Ağustos 1943 tarihli sayısında "Vezinsiz Şiir" başlıklı bir yazı yayımlanır. Sedat Oksal imzalı bu yazı "Yeni nesillerin şiirinde en çok ihmale uğrayan şey vezindir."[1048] cümlesiyle başlamaktadır. Yazara göre, o gün için şiir heveslisi gençlerin üzerinde uzlaştıkları nokta "vezinsiz şiir" yazmaktır. Oysa ona göre vezin denilen ve üzerinde uzlaşı sağlanmış kurallar manzumesi yüzyıllardır cemiyet tarafından "yoğrularak" toplumsal bir ürün hâline gelmiştir. Bu sebeple Oksal için vezni terk etmek yüzyıllar boyunca kolektif bir emeğin mahsulü olan ürünü ihmal etmek demektir. Bu sebeple Oksal için vezinsiz bir şiir ne derece güzel olursa olsun toplumun sesini tam olarak yansıtma olanağına sahip değildir. Ona göre cemiyetin sesini aksettiremeyen şiir ise geçici bir heves olarak kalacak ve yok olacaktır:

"Şiirde vezin; cemiyetin asırlar içinde yuğura yuğura olgunlaştırdığı ve nazmının bünyesine kattığı sosyal bir unsurdur. Şiirin dili ne kadar sosyal ise vezni de o kadar sosyaldir. Vezni ihmal etmek, asırların işleye işleye vücuda getirdiği kalıbı ihmal etmektir. Böyle bir şiir ne kadar güzel olursa olsun cemiyetin sesini tam olarak

[1046] Ömer Bedrettin Uşaklı, "Şiirde Kelime ve Şekil", **Ulus**, 25 Mart 1944, s. 3.
[1047] Ömer Bedrettin Uşaklı, **agm**, s. 3.
[1048] Sedat Oksal, "Vezinsiz Şiir", **Tanin**, 30 Ağustos 1943, s. 5.

aksettiremez ve bu yüzden geçici kalmağa, bir iz bırakmadan unutulmağa mahkûmdur."[1049]

Kalıcı bir şiir ortaya koymak için veznin gerekliliğine inanan Sedat Oksal aynı yazıda şiirin ölçüye olan ihtiyacını "keman" benzetmesine başvurarak açıklamaktadır. Keman yüzyıllardan beri değişmeyen bir yapıya sahiptir. Onun şekli, tellerinin sayısı, ahşabının cinsi, kalınlığı ve inceliği bellidir. Ona göre sanatçı, formu ve nitelikleri sabit bu müzik aletinden "ilahi sesler çıkarmasını bilen adamdır."[1050] Oksal'a göre kemanın şekli değiştirildiğinde, tellerinin sayısı azaltıldığında veya artırıldığında belki yine güzel sesler elde edilebilir fakat yazara göre ortaya çıkan yeni müzik toplumun kendi dehasıyla ürettiği aletten değil tahrif edilmiş bir müzik aletinden çıktığı için kalıcılık vasfına sahip olamayacaktır. Sedat Oksal, bunun gibi tahrif edilmiş vezinlerle ortaya çıkan şiirin de ancak "fantezi olarak sevilebileceğini" ve bu türden şiirlerin kalıcı olamayacaklarını ifade etmiştir:

"Kemanın şeklini değiştiriniz; yapılışındaki nisbetleri kaldırınız, tellerinin sayısını azaltıp çoğaltınız; belki yine musiki aleti meydana çıkacaktır; belki musikişinas bu uydurma aletle de bazı güzel sesler çıkarabilir fakat bu sesler geçicidir, unutulmağa mahkûmdur. Çünkü ferdin dehası cemiyetin dehasından doğan aletle söylenmemiş, başı boş kalmıştır.

Şiirde de dava bunun aynıdır: hece vezni, aruz vezni.. bunlar tesadüften doğma, uydurma aletler değil; dilin yapısından, heyecanların çeşitliliğinden ve Türk ruhunun derinliklerinden süzüle süzüle asırlar içinde vücude gelmiş kalıplardır. Vezinsiz şiir, eğer güzelse, bir heves, bir fantazi olarak sevilebilir. Fakat toprağın beslemediği fidan gibi cılız kalmağa, serpilip gelişememeğe mahkûmdur.

[1049] Sedat Oksal, **agm**, s. 5.
[1050] Sedat Oksal, **agm**, s. 5.

Halbuki hakikî şair, sesini bugüne değil gelecek asırlara duyurmak zorundadır. Böyle düşünmeyen bir insanın ise şiirle uğraşması kadar lüzumsuz bir şey olamaz."[1051]

Daha önce belirtildiği gibi serbest şiirin sabit bir formu yoktur. Bu "formsuzluk" kimileri tarafından tartışma konusu hâline getirilmiştir. Örneğin, 19 Ekim 1938 tarihinde *Ulus* gazetesinde "Serbest Nazma Dair!" başlıklı yazıda serbest şiir, bahsedilen niteliği sebebiyle devekuşuna benzetilmiştir. T. İ. imzasıyla çıkan yazıda serbest vezinle ürün veren şairlerin sabit formun yokluğundan faydalanarak eserlerini işlerine geldikleri gibi adlandırdıkları şu sözlerle ifade edilmiştir:

"Bu yeni şaheserlerde vezin de, kafiye de yoktur. Bunlar, deve kuşuna benzer satırlardır. İşlerine geldiği zaman:

-Manzumuz! derler; cümlelerin diziliş tarzını altüst ederler. İşlerine geldiği zaman da:

-Serbest nazımız derler; türkçenin ahenkli hece vezninin vurgularına, hece sayılarına aldırış etmezler."[1052]

Şevket Rado, 24 Mart 1945 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan yazısında şiirin bir "anlatma sanatı" olduğunu ifade eder.[1053] Şevket Rado'ya göre şiirin malzemesi kelimelerdir ancak şair kelimelerin yanında "vezin", "kafiye", "ahenk" gibi "tertipleri" de kullanmaktadır.[1054] "Fakat şiirin belli tertipleri, herkesin elinde anlatmaya yarayan vasıtalar değildir. Aslında şair olmadıkları halde dışarıdan bu tertipleri taklid ederek şiir yazdıklarını sananlar tabiatiyle aldanırlar. Şiir vezin ve kafiyeden ibaret sayılınca ortaya vezinli kafiyeli bir «sıfır» çıkar. Bu da asla şiir değildir."[1055] Bu sözlerle şiirin vezin ve kafiye ile söylenen sözden fazla bir şey olduğunu ifade eden Şevket Rado, yeni şairlerin

[1051] Sedat Oksal, **agm**, s. 5.
[1052] T. İ. (Mehmet Nurettin Artam), "Serbest Nazma Dair!", **Ulus**, 19 Ekim 1938, s. 2.
[1053] Şevket Rado, "'Vazgeçemediğim' Dolayısile", **Akşam**, 24 Mart 1945, s. 2.
[1054] Şevket Rado, **agm**, s. 2.
[1055] Şevket Rado, **agm**, s. 2.

şiirlerinde vezin ve kafiye kullanmadıkları için şair olarak görülmediklerini vurgulamaktadır. Oysa ona göre, ölçüsüz ve uyaksız şiirlerin sayısında artış görüldüğü o günlerde pek çok kimse vezinli ve kafiyeli şiirlerin çoğundan artık hoşlanmamaktadır. Şevket Rado'ya göre vezin ve kafiyenin terk edilmesiyle şiir söz oyunu olmaktan kurtulmuş, şiirde anlam öne çıkmış ve günün şairleri şiirin "anlatmak sanatı" olduğunun farkına varmışlardır.

"Çoğumuz yeni şairleri vezin ve kafiye kullanmıyorlar diye şair saymak istemiyoruz. Vezinli kafiyeli şiirlerin de çoğunu sevmediğimize göre gençlerde kafiyesizlik neden hata oluyor, anlamak güçtür. Bence şiirin bir «anlatmak sanatı» olduğunu en iyi bilen şair nesilleri şimdi yetişiyor. Bütün genç şairleri okuyun, hepsi bir şey anlatmaya, bir şey duyurmaya çalışıyor ve her şeyden, her oyundan önce buna ehemmiyet veriyorlar."[1056]

Orhan Veli'nin "Misafir" şiirini köşesine taşıyarak vezin ve kafiyenin bu şiire nasıl bir katkısı olabileceğini soran Şevket Rado sözlerine şöyle devam eder: "Ne ilâve edeceğini biliyorum: Ezberlememizi, onu her can sıkıntısından sonra ne yapacağımızı bilemeyip de uğradığımız evde okumamızı mümkün kılardı. Yeni şiirin en zayıf tarafı da şüphesiz budur. Ama vezinli kafiyeli olup da şiir olmıyacağına şiir olsun elbette daha iyi."[1057]

Ahmet Kutsi Tecer'in 1944 yılında Halkevinde yapılan şiir toplantısında dile getirdiği görüşlere göre, Türk zevkini en iyi yansıtan ve Türkçenin fonetiğine en uygun vezin hece veznidir ve ayrıca Tecer'e göre serbest şiir Türk şiiri için yabancı bir formdur.[1058] "Serbest zannedilen mısra şekline" ilk defa İngiliz şiirinde karşılaşıldığını belirten Tecer, Fransızların İngiliz şiirinden gördükleri bu biçimden etkilenerek asimetrik

[1056] Şevket Rado, **agm**, s. 2.
[1057] Şevket Rado, **agm**, s. 2.
[1058] Ziya İlhan, **agm**, s. 4.

mısra dizimini kendi şiirlerinde uyguladıklarını belirtir. Türk şiirinin serbest şiirle teması ise ona göre İngiliz şiirinden etkilenen Fransız şiiri aracılığı ile olmuştur. Bunların yanı sıra Ahmet Kutsi Tecer, ne Fransızcanın ne de Türkçenin fonetiğinin serbest şiir için uygun olmadığı görüşündedir:

"Serbest zannedilen mısra şekline ilk defa ingiliz şiirinde rastlıyoruz. İngiliz dilinin sentaks'ında bir hususiyet vardır. Başka dillerde mevcut olmıyan bu sentaks hususiyetinden doğan âhenk neticesinde bazı mısralar 16 bazı mısralar 8 hece olduğu halde vezin bozulmamaktadır. Bu sebeple kapalı ve açık heceler sayesinde bazı mısralar uzun bazıları kısa olur. Bunun en tipik örneklerini Amerikalı şair (Vitman) ın eserlerinde görürüz. Bazı Fransız şâirleri de İngiliz şiirinde gördükleri bu uzunlu kısalı mısraları örnek tutarak kendi eserlerine tatbik etmeğe çalıştılar. Fransız şiirinde serbest mısra böylece doğdu ve şiirimize de sirayet etti. Halbuki gerek Fransız gerek Türk dillerinin fonetiği bu şekillere hiç de müsaid değildir. Serbest nazım denilen şekilsizliğin nümuneleri meydanda. Fransada bile tutunamıyan serbest mısra bizde ancak garabetler sayesinde ilgiyi üzerine çekebildi."[1059]

Geleneğin genellikle "nazım" olarak adlandırdığı şiirin en önemli özelliği ölçülü ve kafiyeli oluşudur. Manzum eserin ayırıcı nitelikleri vezin ve kafiyedir. Çağdaş serbest şiirin öncüsü olan Nâzım Hikmet ise 1929 yılında *Akşam* gazetesinde çıkan bir röportajında kendisine yöneltilen "Niçin şiirlerini daima serbest nazımla yazıyorsun?" sorusuna karşılık, kendisinin "nazım" yazmadığını "veznin" düşmanı olduğu söylemektedir:

"-Niçin şiirlerini daima serbest nazımla yazıyorsun?

[1059] Ziya İlhan, **agm**, s. 4.

Nâzım Hikmet, pervane gibi birdenbire harekete geldi!.. Yerinden fırladı. Rüzgârının şiddetinden masanın üstündeki eşya birer birer yere düştü..

-Azizim, sen bana hakaret ediyorsun: nazım da ne demek? Ben nazım yazmıyorum.. Veznin en büyük düşmanıyım.. Ben çoban değilim ki kaval çalayım..”[1060]

Serbest şiir ile ilgili tartışmalar onun gerçekten şiir olup olmadığı, belli bir vezninin bulunup bulunmadığı, serbestliğin ne dereceye kadar kabul edilebileceği ve makbul görülebileceği gibi soruları beraberinde getirirken İstanbul Erkek Lisesi edebiyat öğretmeni İ. Hilmi Soykut, serbest şiirin artık yaygın şiir formu olduğunu söyleyebileceğimiz 1955 yılında “Yeni Şiir ve Karakterleri” adıyla bir kitap çıkarır. Kitabın “Birkaç Söz” başlıklı giriş bölümünde Soykut, serbest şiir hakkında yürütülen tartışmalara “Mesele, birçoklarımızın zannetiği gibi, sadece (vezinsiz ve kafiyesiz kelâm etmekten ibaret bir iş) diye kesip atacak kadar basit olmamakla beraber; bu tarzın ve taraftarlarınca mübalâğalandırıldığı kadar da (derin ve meçhullerle dolu) değildir. Onu esrarlı şekle sokan, biraz da, klâsik metodlarla taban tabana zıt oluşudur.”[1061] sözleriyle katılır.

Soykut, kitabının giriş bölümünde serbest şiir için “Yeni Şiir” ve “Nazmımsı Nesir” ifadelerini kullanmaktadır. İ. Hilmi Soykut, kitabın ilerleyen bölümlerinde vezinsiz ve kafiyesiz şiir için “nazmımsı nesir” nitelemesini yinelemektedir.[1062] Bu ifade yazarın serbest şiir karşısında negatif konum aldığını açıkça gösterir. Onun serbest şiiri küçümseme sebeplerinden biri serbest şiiri ithal bir form olarak değerlendiriyor olmasından ileri gelir. Batı şiirinin çeşitli aşamalardan geçerek, tedrici olarak yenileştiği ve serbestleştiği kanaatini taşıyan Soykut’a göre, Türk şiiri, Batı şiirinin geçirdiği yenilik

[1060] “Edebiyatımız Ne Halde - Nâzım Hikmet Bey Nazmın En Büyük Düşmanı…”, Konuşan: Hikmet Feridun, **Akşam**, 6 Mayıs 1929, s. 1.
[1061] İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 3.
[1062] Bkz. İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 3-4, 64.

merhalelerinden mahrum bir biçimde "birbenbire" yenileşivermiştir.[1063] İ. Hilmi Soykut, yeni şiirin temel karakteristiklerini ise 8 madde altında toplamıştır:

"1- Klâsik nazım kaidelerine karşı amansız bir inkârcılık ki **hemen birçok yeni şiirlerde ilk görünen taraftır**.

2- Söz oyunlarından, bunlarla ilgili veya ilgisiz edebî san'atlardan mümkün mertebe kaçmak.

3- Daima samimîlik ve daima yenilik göstermek **ki bu tarzın yegâne çeşnisini temin edebilecek hususiyetlerdendir.**

4- Mevzu hudutlarını aşmak **yani en kestirme bir ifade ile gazel ve kaside kapitülâsyonunun lağvı.**

5- Ana dilimizin en sade ve en iddiasız şeklini şiirin malzemesi olarak almak ve samimîliğin ancak bununla sağlanabileceğine inanmak.

6- Sık sık **şahsî melâl** ve **nostalji** melodileri terennüm etmek.

7- Cemiyetle ilgilenmek arzusunun doğurduğu bir folklor temayülü. (…)

8- Şimdiye kadar denenmiş ve alışılmış her türlü edebî içtihadın üstünden aşarak, **Gerçek Güzel**'i hiç bilinmiyen ve denenmiyen sahalarda aramak; hattâ bu uğurda (**paradoxe = aykırı düşünce**)'lerden bile çekinmemek."[1064]

İ. Hilmi Sokut, yeni şiirin temel niteliklerini sekiz başlık olarak belirledikten sonra "yeni şiirin" olumuz yanlarına değinir. Soykut'a göre, "yeni şiir" vezinsiz ve kafiyesiz olduğu için "müzikten mahrumdur."; "yeni şiir" ona göre "realitenin katı motiflerine iltifat" eder; yeni şairler duygu ve düşüncelerini kâğıda adeta bir "fotoğraf makinesi" gibi objektif bir biçimde yansıttıkları için bu durum alışıldık şiirsel hassasiyetlere aykırı

[1063] İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 5.
[1064] İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 6-7. (Vurgular metne aittir.)

düşmektedir; ve son olarak, okuyucu yeni şiirlerle karşılaştığı zaman "Ne demek istiyor?" diye düşünerek "fikir"i aramak zorunda kalmaktadır.[1065]

Vezinler ve onların ideolojik bağlamları hakkında yapılan tartışmalar Cumhuriyet Dönemi'nden önce ortaya çıkmıştır. Tartışmalarda çoğu zaman hece vezninin "millî" ölçü oluşu aruzun ise "gayr-i millî" ve "taklit" bir vezin olduğu vurgulanır. Cumhuriyet sonrasında vezin tartışmalarına aruz ve heceden sonra "serbest vezin" de konu olmaya başlamıştır. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından vezinlerle ilgili yapılan kimi tartışmalarda "serbest vezin" yeni Cumhuriyet'in edebî alandaki temsili olarak öne çıkarılır. Örneğin, 1934 yılında *Yeni Adam*'da çıkan "Yeni Şiire Dair" başlıklı bir yazıda "aruzcu" olmak Osmanlı savunuculuğuyla, "hececi" olmak Turancılıkla, "serbest vezin" ise ideolojik bağlamda "Yeni Türkiye" ile özdeş kabul edilmektedir: "Aruzcu olmak Osmanlı, Hececi olmak Turanlı olmaktır. Aruz bana en eski tipi, müstezatlar Reşit Paşa'yı, Hece Gökalp Ziya'yı, bunlardan birisi olmıyan bir nazım tekniği ise, yeni bir Türkiye olduğunu hatırlatır."[1066] Aynı yazının devamında kurulan yeni devletle birlikte "duyuş" ve "düşünüş" biçimlerinin de değiştiği vurgulanmaktadır. Parçalı ve kısmî bir yenileşmenin kabul edilmeyeceği dile getirilen yazıda günün şiirinde hecenin ve aruzun yeri olmadığı beliritilmektedir. Yazara göre, yeni şair "monotonluğu" aşmış, "mısrayı yıkmış"tır. Yeni şair artık ne heceyle ne de aruzla şiir söylemektedir. Ona göre yeni şiir sesini bir kalıp olarak mısradan değil ahenkli cümlelerin oluşturduğu kompozisyondan almaktadır:

"Aruzla yazmak, iç, dış, kalp, kafa, her şeyle eski olmaktır. Yeni adam, hem yeni hem de şalvar giyiyor olamaz. Değişen, daima bir kül, bütün bir his etme, düşünme ve yaşama manzumesidir. Şu umumluğun busu yenileşip şusu eski kalamaz. Şiir bütünlüğünde aruz veya hece unsurunun yeri yoktur. Açık söyliyelim: Veznin yeri yoktur,

[1065] İ. Hilmi Soykut, **age**, s. 17.
[1066] A. V. (Ebuzziya Abdurrahman Velid), "Yeni Şaire Dair", **Yeni Adam**, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 6.

nazım var, vezin yok. Yeni şair, «monotonie»yi, mısraı inkâr edendir. Yeni şair, nesir olmıyan fakat aruzla heceden başka bir vasıta ile söyliyen adamdır. Yeni şairin tekniği, mısra kalıbı değil, daralan, genişleyen kısalan, uzayan ayrı ayrı ruhta musiki cümlelerinin bütünlüğü, kompozisyonudur…"[1067]

Yeni şairler, serbest vezinli şiirler yazarlarken teknik bakımdan birbirinden ayrılmışlardır. Sözgelimi merdiven biçimindeki dizeler bugün bile akla ilk olarak Nâzım Hikmet şiirini getirmektedir. Cahit Sıtkı Tarancı, 1940 yılında Ziya Osman Saba'ya yazdığı bir mektubunda kendi "serbest şiir" anlayışını serbest vezinle şiir yazan diğer şairlerden ayrıştırır. Tarancı, Nâzım Hikmet'in, Oktay Rıfat'ın ve Orhan Veli'nin vezinsiz şiirlerinde bile ölçülü şiirlere "benzeme gayreti" taşıdıklarını söyleyerek adı geçen şairleri yapaylıkla suçlamaktadır. Oysa Tarancı'ya göre serbest vezin, şiiri tüm haricî yüklerden arındırmak demektir. Ona göre, sözü olduğu gibi söylemeye engel tüm araçlar şiiri bir yük altında bırakırlar. Tarancı'nın anlayışına göre ise serbest şiir tüm yapay "külfet"lerden arınmış, "doğal" bir dilin yazıya geçirilmesi ile ortaya çıkmaktadır:

"Benim serbest şiir anlayışım büsbütün başkadır. Gerek eski aruz vezniyle yazılmış nispeten serbest şiirler, gerek Nâzım'ın serbest vezni, gerekse Oktay'ın ve Orhan'ınkiler, hepsinde gene vezinli kafiyeli şiire benzemek gayretleri vardır: mısraların kesilişinde, takdim ve tehirlerde ve hatta bazen lüzumsuz suniliklerde. Halbuki benim istediğim şey, içten geleni en tabii, en külfetsiz lisans kâğıda geçirmektedir."[1068]

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 23 Mart 1940 tarihli bu mektubu onun poetik fikirlerini taşıması bakımından oldukça önemlidir. Aynı mektubun ilerleyen bölümlerinde Tarancı, şiirde ölçü hakkındaki düşüncelerini açıklamaktadır. Ziya Osman Saba'ya, "Bütün bunlardan artık hep serbest yazacağım manasını çıkarma." diye uyarıda bulunan Tarancı

[1067] A. V. (Ebuzziya Abdurrahman Velid), **agm**, s. 6.
[1068] Cahit Sıtkı Tarancı, **Ziya'ya Mektuplar**, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 84.

şiirde heceyi, aruzu veya serbest vezni kullanmayı eve "atla", "otomobille" veya "yaya" olarak dönmeye benzetir.[1069] Ona göre hepsinin ayrı bir lezzeti ve keyfi vardır. "Sonra bazı şiir vardır ki, vezinli kafiyeli gelir, bazısı daha başıboş gelir. Hepsine hoş geldin safa geldin demek en güzeli değil mi?"[1070]

1941 yılında yazdığı bir başka mektubunda ise Cahit Sıtkı, serbest vezni yaza ve bahara mahsus bir vezin olarak değerlendirir. Ona göre, "serbest nazımla şiir yazmak daha ziyade bahara ve yaza mahsustur, yani tabiatın bile coşup yayıldığı mevsimlerde."[1071] Kışın aklına genellikle "vezinli ve kafiyeli şeyler" geldiğini söyleyen Cahit Sıktı, "Hasılı, bütün hürriyet iddialarımıza rağmen, içinde bulunduğumuz dünyanın zaruretlerine ve kanunlarına tabiyiz."[1072] diyerek dış faktörlerin de şiirin ölçüsünü belirleyebildiğini belirtmektedir.

Serbest şiir, aruz ve hece vezinleri ile örtülü bir ilişki içindedir. Bu ilişkiyi Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiirlerinde karşılaştığımız aruz kalıplarına uyan bazı dizelerde somut biçimde görebilmemizin yanında kimi şairlerin mektuplarında ve düzyazılarında vezin hakkında dile getirdikleri düşüncelerinde de görebilmekteyiz. Örneğin, Cahit Sıtkı Tarancı bir mektubunda, serbest vezinle şiir yazılırken klasik vezinlerin kelimeler arasında kurduğu ahenk ilişkilerini dikkate almak gerektiğini "…serbest vezinden beklediğim, aruzun ve hecenin kelimeler arasındaki ahenk münasebetlerine riayet edilmek şartıyla, daha geniş, kafiye vesaire kaidelerinden azade, daha canlı, daha hayatî, beşerî bir ses zirvesine çıkmak imkânlarıdır."[1073] sözleri ile vurgulamaktadır. Buradan anlaşıldığı gibi Cahit Sıtkı'ya göre serbest vezinli şiirlerde klasik vezinlerin ahengi sağlamadaki yararlılıkları dikkate alınarak ona göre bir şiir düzeni üzerine çalışmak gerekmektedir. Bu durum, ölçülü vezinlerin şiirde ahenk bağlamında dolaylı yoldan

[1069] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 85.
[1070] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 85.
[1071] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 107.
[1072] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 107.
[1073] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 163.

ölçüsüz vezinlere kılavuzluk ettiği anlamına gelmektedir. Nitekim Cahit Sıtkı, aruzun, hecenin ve serbest veznin ahenk noktasında temel prensipleri esas aldığını "Her üç vezinde de hecelerin uzunluğu ve kısalığını hiç değilse en basit ve kolay ahenge varabilmek için nazarı itibara almıyan iyi şair yoktur."[1074] sözleriyle öne sürmektedir.

Cahit Sıtkı Tarancı, gerek mektuplarında gerekse düz yazılarında ve mülakatlarında vezin meselesi üzerinde sık sık durur. Klasik vezinlerin ve serbest veznin hem iyi hem de kötü ve zorlu yanlarını birlikte görmeyi başaran Tarancı, 1941 yılında *İnkılapçı Gençlik*'te yayımlanan bir söyleşisinde klasik vezinlerle şiir söylemeyi sürdüren şairlerin geleneği devam ettirdiklerini, buna karşılık, ölçüde ananeyi devam ettirmeyen yeni şairlerin ise "şekil beğenmek hürriyetini" tercih ettiklerini söylemektedir. "Vezin ve kafiye taraftarları, şiiri, kendilerinden evvel vaz edilmiş kaidelere uydurmakla ananaeyi devam ettiriyorlar; serbest vezin taraftarları ise, şaire şekiller arasında şekil beğenmek hürriyetini veriyorlar."[1075] Tarancı, *Yücel* mecmuasında yayımlanan bir yazısını hatırlatarak "herhangi bir vezne saplanıp şiirin ancak o vezinle yazılabileceğini"[1076] öne sürmenin şairce bir tutum olmadığını yineleyerek şiirde ölçü tercihlerinin bir taassuba dönüştürülmemesi gerektiğine vurgu yapar. Ona göre, klasik vezinler şairler için bazı avantajlar sunarken bazı problemleri de beraberinde getirmektedir:

"Aruzun ve hecenin uzun zaman tecrübe edilmiş olmak, şairi kendi dışında mevcut kalıplara sokarak daha güzeli, daha mükemmeli ona arattırmak gibi meziyetleri yanında onu kalıpların esiri derekesine indirip istediğinden başka türlü konuşmaya mecbur etmek gibi büyük bir kusuru da vardır. Serbest vezinde ise şair herhangi bir kalıbın esiri değil, kalıbın bizzat yaratıcısıdır."[1077]

[1074] "Cahit Sıtkı'nın Fikirleri", **Kurun**, 4 Nisan 1936, s. 14; Aynı yazı için bkz. Cahit Sıtkı Tarancı**, Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar**, haz. Hakan Sazyek, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 116-121.
[1075] Cahit Sıtkı Tarancı**, Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar**, haz. Hakan Sazyek, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2016, s. 134.
[1076] Cahit Sıtkı Tarancı, **age**, s. 134.
[1077] Cahit Sıtkı Tarancı**, age**, s. 134.

Serbest şiir tarzlarının farkları bağlamında Memet Fuat, *Politika*'da yazdığı "Serbest Nazım - Garip (2)" başlıklı yazısında serbest şiirin ilk dönemini oluşturan "Nâzım Hikmet, İlhâmi Bekir Tez, Nail V., Ercüment Behzad Lav, Mümtaz Zeki Taşkın" gibi şairlerlerin Garipçilerden ayrıldıkları yönlere işaret eder.[1078] Ayrıca Memet Fuat, 1940 önceside serbest vezinle şiir yazan adı geçen şairleri "Serbest Nazım akımı" olarak değerlendirerek Garip şiiri ile ilk dönem serbest vezinli şiirler arasındaki farkın altını bir kere daha çizmektedir.[1079] Memet Fuat'ın belirttiğine göre, "serbest nazım akımı" başlığı altında değerlendirilen şairlerin şiirlerinde hece vezninin "ögeleri" görülmektedir. Ayrıca ona göre, ilk dönem serbest vezinli şiirlerde kafiye, serbest bir biçimde kullanılmış olmakla birlikte önemli bir yer tutmaktadır:

"Serbest Nazım'da hece ögeleri, kalıplara bağlı kalmayan bir anlayışla da olsa, daha çok kullanılıyor, biraz dikkat edince hemen görülüyor. Ritim, uyum, üstüne düşülen, şiirde bulunması özlenen şeyler. Uyak yeni bir anlayışla ele alınmış, ama çok önem verilen bir öge, sırasında şiirin el ilginç yönü oluveriyor."[1080]

Memet Fuat'a göre, hece ögelerini barındıran ve kafiyeye önem veren erken dönem serbest vezinli şiirlere karşılık Garip şiirinde "hece ya da aruz ölçülerinin izlerini görmek çok daha zordur."[1081] Memet Fuat'ın "Serbest Nazım Akımı" ile "Garip Akımı" arasında işaret ettiği ikinci önemli farklılığı ise şiirler arasındaki "ses" ve "ton" farkı oluşturur. Ona göre, başta Nâzım Hikmet olmak üzere, "Serbest Nazım Akımı" başlığı altında değerlendirilen şairler, "yüksek sesle", "şarkı söyler gibi okunacak şiirler" yazarlarken, Garipçiler, "şiirin seslendirilmesine kesinlikle karşıdır. Alçak sesle düpedüz okunmasını bile istemez. Şiire bakılacaktır."[1082]

[1078] Memet Fuat, **Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 95.
[1079] Memet Fuat, **age**, s. 95.
[1080] Memet Fuat, **age**, s. 95.
[1081] Memet Fuat, **age**, s. 95.
[1082] Memet Fuat, **age**, s. 95.

4.2. Serbest Şiirin Yerli ve Yabancı Kaynakları

Nâzım Hikmet, Malatya hapishanesinden Kemal Tahir'e yazdığı bir mektubunda kendisini serbest şiire yönlendiren temel sebebin şiirindeki yeni "muhteva" olduğunu söyler. Ona göre, şiirdeki bu "yeni muhteva"yı ancak "yeni bir şekille" aktarmak mümkündür. Nâzım Hikmet, "yeni içeriğin" kendisini yeni "şekil aramak zorunda" bıraktığını şu cümlelerle ifade eder:

"Yani mesele, şahsen beni hangi zaruretler bu yeni şekle getirdi? Şüphesiz ki, yeni ve hiç olmazsa o zamana kadar Türk şiirine girmemiş bir muhtevayı işlemek zorunda kalınca, yeni şekil aramak zorunda kaldım. Bu bütün iddialara rağmen Mayakofski'nin şekli değildi, yahut hiç olmazsa, sadece Mayakofski'nin ve umumiyetle Rus serbest nazmının şekli değil, ondan aynı zamanda başka bir şeydi."[1083]

Nâzım Hikmet, kendi şiirindeki Rus etkisini inkâr etmemekle birlikte kendisini bu yeni biçime yönlendiren şeyin yalnızca Rus şiirinin ve Mayakovski'nin etkisi olmadığının altını çizer. "Benim anladığım mânada serbest nazım, ne bir reformdur, ne de bir anarşi, bir revolüsyondur."[1084] diyen Nâzım Hikmet, "Yani ne eskinin ıslâhı, ne de bütün kıymetlerin topyekûn inkârı."[1085] sözleriyle "serbest nazım"ın eski şiirin şekil değiştirmiş bir formu olmadığını ancak bunun yanında yeni formun eski şiirle bağını tümden koparmadığını ifade eder. Nâzım Hikmet'in yeni şiirin içeriği "revolüsyoner" bile olsa o, klasik şiirin şekil birikiminden yararlanmayı tercih etmiştir. Klasik şiirin "birinci dereceden şekil unsurları"[1086] olan vezin ve kafiye Nâzım Hikmet şiirinde bazen arka plana atılmış, bazen öne çıkarılmış ancak nihayetinde yeni biçimlerde kullanılmıştır:

[1083] Nâzım Hikmet, **Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 146.
[1084] Nâzım Hikmet, **age**, s. 146.
[1085] Nâzım Hikmet, **age**, s. 146-147.
[1086] Nâzım Hikmet, **age**, s. 147.

"Bu bakımdan, meselâ kafiyeyi -sırf şekil meseleleri konuştuğumuza göre- meselâ Halk şiirinin, hattâ Divan şiirinin ahenk unsurlarını, şiirde resmi, kokuyu, falan filân topyekûn inkâra gitmedim. Çünkü muhtevada da muhtelif sınıfların, beşer tarihindeki ileri hamleleri sıralarında bilhassa, getirdikleri kıymetleri nasıl inkâr etmiyorsak ve hattâ Markszim'in nazarî kaynaklarını sayarken nasıl klâsik Alman felsefesi, Fransız sosyolojisi ve klâsik İngiliz ekonomi politiği diyorsak, yani iki burjuva ve bir küçük burjuva kaynağı işaret ediyorsak, yeni muhtevamızın yeni şeklinde de elbette bir topyekûn inkâra sapmayacaktık. Fakat bu eski kıymetlerde sadece bir ıslahat yapmak da değil. Çünkü muhtevamız revolüsyonerdir, eski kıymetlerin ıslahıyla değil, diyalektikman yeni bir keyfiyete sıçramasıyla, inkılâbıyla gerçekleşmiştir. (…) Meselâ, eski şiirde ahenk, vezin, kafiye birinci derecede şekil unsurlarıdır. Biz bunları inkâr etmedik, ama yerine göre plânlarını değiştirdik, bazan öne aldık, bazan arkaya."[1087]

Nurullah Ataç, *Akşam* gazetesinde çıkan "Edebiyat" başlıklı yazısında Türk edebiyatında serbest şiirin doğuşu konusuna değinir. Ataç'a göre, Türk şiiri serbest vezni kendi iç dinamikleri ile üretmemiştir. Ona göre, serbest veznin ortaya çıkması için önce mevcut vezinlerin imkânlarının tüketilmesi gerekir. Fransa'da serbest şiirin ortaya çıkışı böyle olmuştur. Ataç'a göre Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé gibi şairler, şiirin bütün imkânlarını tüketmişler, dolayısıyla onlardan sonra gelenler kendilerine yeni bir yol açmak, yeni bir ahenk yaratmak için "kalıpları kırmak" zorunda kalmışlardır:

"Genç şairlerimizin aruzdan ve hece vezninden ziyade serbest nazmı sevmeleri benim hoşuma gidiyor; fakat iğtiraf edelim ki bizde serbest nazım, meselâ Fransa'da olduğu gibi, bir zaruret değildi. Fransızlarda Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé mevzun sözün hemen bütün imkânlarını tahakkuk ettirmişlerdi; onlardan sonraki şairlerin yeni bir ahenk, yeni bir musiki bulmaları için kalıbları kırmaktan başka

[1087] Nâzım Hikmet, **age**, s. 147.

çare yoktu. Vezne uygun mısrağlara kulaklar pek alışmıştı; artık onların insana bir mucize gibi hayret vermelerine imkân yoktu."[1088]

Nurullah Ataç, serbest şiir serüveninde Fransa ve Türkiye örneklerini karşılaştırırken determinist bir bakış açısından yola çıkmaktadır. Bu bakışın ne kadar sağlıklı olduğu tartışmaya açıktır. Fransız şiiri, mevcut ölçülerin olanaklarını tüketerek yeni imkânların peşine düşmüşken Türk şiirinin önünde henüz işlenerek kıvamını bulmamış hece vezninin bulunması Ataç tarafından takip edilmesi gereken bir sürecin atlanmış bir evresi gibi değerlendirilmektedir. Türk şiirinde ölçüyle ilgili mevcut olanaklar tükenmeden yeni imkânların peşine düşmek ona göre değişiminin "ihtiyaçtan" değil "etkilenme" sonucunda meydana geldiğinin göstergesidir:

"Bizde ise aruzun, bilhassa hece vezninin bütün imkânları tahakkuk ettirilmiştir denemez. Hatta hece vezni henüz iptidai bir haldedir, her veznin esası olan ittiradı bile kaybedememiştir. Daha çok işlenmeğe muhtaçtır; belki daha iki üç asır şairlerimiz o âletten yeni, işidilmedik nağmeler çıkarabilirler. Bugün Ahmed Hamdi Tanpınar, Cahid Sıdkı Tarancı, Ahmed Muhib Dıranas buna çalışıyorlar. Hece vezninden müstezadın henüz ne kadar az tecrübe edildiğini düşününce o veznin daha ne kadar zengin çalışma sahası olduğunu anlarız. Fransızların alexandrin'ini eskitebilmek için Ronsard, Racine, La Fontaine, Chénier, Hugo, Verlaine gibi beş, altı çok büyük sanatkârın gelmesi ve tam altı asır geçmesi icab etti. Bizim hece veznimiz henüz çok gençtir."[1089]

Ataç'a göre, modern şiirin öncülerinden biri olarak kabul edilen Ahmet Haşim, veznin imkânları tükendiği için değil Fransız sembolistlerinden etkilendiği için şiirin biçimini değiştirmiştir. Yine Ataç'a göre, günün şairleri mevcut ölçülerin olanakları tükendiği için değil Fransız şairlerinden etkilendikleri için ölçüsüz şiir yazmaktadırlar:

[1088] Nurullah Ataç, "Edebiyat", **Akşam**, 15 Teşrinievvel 1938, s. 3.
[1089] Nurullah Ataç, **agm**, s. 3.

"Bizde serbest nazım taklidden, Frenklerin en yeni şairlerine benzemek hevesinden doğmuştur. Ahmed Haşim, Fikret'in nazmında bunaldığı için değil, Fransız symbolistlerini, bilhassa Henri de Réigner'yi okuduğu için serbest müstezadı icad etti; bugünkü şairlerimiz yine Fransa'nın yeni şairlerini okudukları veya onlardan bahsedildiğini duydukları için aruzun ve hece vezninin kalıblarından kaçıyorlar."[1090]

Nurullah Ataç'a göre serbest şiirin ortaya çıkışında Batı şiirinin etkisinden başka aruz-hece tartışmalarının da rolü olmuştur. Tanzimat Dönemi'nde başlayan ve artarak devam eden aruz-hece tatışmalarında taraflar her iki veznin de kusurlarını ve eksikliklerini ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla ona göre genç şairler bu tartışmalar aracılığıyla her iki veznin eksikliklerini görerek yeni bir vezin arayışına girmişlerdir. Ancak Ataç'a göre ana sebep olan Batı şiiri etkisi yanında bu faktörler oldukça önemsizdir:

"Taklidden başka bir sebeb daha gösterebiliriz: aruz-hece münakaşalarının da serbest nazma yol açmış olması kabildir. Her iki veznin meziyetleri ile beraber - hatta meziyetlerinden fazla - kusurları, hududları gösterildi ve böylelikle genç şairlerde her ikisinden de kaçınmak, imkânları hududsuz bir âlet bulmak hevesi uyandırıldı. Fakat bu sebeb pek ehemmiyetsizdir; bizde serbest nazmın asıl anası, taklid olmuştur."[1091]

Nurullah Ataç'a göre, serbest şiiri ortaya çıkaran bu taklit şairi orijinali ile mücadeleye sevk ederek şiirin gelişmesine katkı sağlayacaktır:

"Serbest nazım bir zaruretten doğmadı, ancak taklidin mahsulüdür diye reddetmek istemiyorum; bilâkis, kaç defa söylediğim gibi onu çok severim. Maksadım sadece taklidin muhakkak fena bir şey olmadığını göstermekti. Bazı şairler ve münekkidler, muayyen vezinlerin, kalıbların şair için bir esaret zinciri olmadığını, bilâkis onun ilhamını

[1090] Nurullah Ataç, **agm**, s. 3.
[1091] Nurullah Ataç, **agm**, s. 4.

idare ettiğini, güzel hayaller bulması hususunda yardımı dokunduğunu söylerler. Doğrudur. Fakat taklidin de böyle bir hizmeti olduğu muhakkaktır. O da şairi, kendine seçtiği örnekten aşağı kalmamağa, onu aşmağa sevkeder. Taklid, esasen cılız sanatkârlar için bir tehlikedir; fakat onlar için – şahsiyet göstermek arzusu da dahil olmak üzere – her şey tehlikelidir."[1092]

Ali Nihat Tarlan, 1948 yılında Eminönü Halkevinde verdiği bir konferansta Türk edebiyatında serbest şiirin yabancı kaynaklardan etkilenme sonucunda ortaya çıktığını belirtmektedir. Fakat ona göre hariçten gelen bu etki Türk şairleri tarafından başarıyla özümsenmiştir. Tarlan, verdiği konferansta Nurullah Ataç'a benzer bir şekilde, serbest şiirin ortaya çıktığı zaman diliminde hece vezninin henüz tekâmül etmemiş olduğunu dolayısıyla gelişme ve işlenme olanağı bulamayan bu veznin serbest vezin tarafından hücuma uğradığını söylemektedir:

"Serbest nazım, Türk edebiyatına hariçten gelmiştir. Lâkin itiraf etmeli ki bu ahengi kullanan şâirlerimiz, bu nazım şeklini Türk diline çok kuvvetle sindirmişlerdir. Ancak sıkı bir nazım disiplinin bir nevi reaksiyonu mahiyetinde olan bu nazım şekli, asırlarca süren bir aruz saltanatından sonra tahta çıkan hece vezni daha, kendinde gizli kabiliyetleri tamamiyle harcamadan, daha açık bir tabir ile hayat ve saltanatına duymadan serbest nazmın hücumuna uğramıştır."[1093]

Şairlerin serbest vezni tercih etmelerindeki temel sebeplerden biri, düzenli ve sabit formların orijinalliğin önünde engel oluşturması ve şairin düşüncesini ifade ederken ortaya çıkardığı zorluklar olmuştur. Ali Nihat Tarlan, bu bağlamda serbest şiiri yukarıda alıntılandığı gibi "sıkı bir nazım disiplinin bir nevi reaksiyonu"[1094] olarak değerlendirir. Bu bağlamda katı kurallı nazım geleneğine karşı ortaya çıkan reaksiyonun hızı konusunda

[1092] Nurullah Ataç, **agm**, s. 4.
[1093] Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 85.
[1094] Ali Nihad Tarlan, **agm**, s. 85.

Cemal Süreya da "Bizde serbest şiire geçiş, sıkıntılı, ama birdenbire ve kesin olmuştur."[1095] diyerek şiirin serbestleşme sürecinde aşılan pek çok basamağı görmezden gelmiştir. Cahit Tanyol ise, serbest şiir ile ilgili olarak vezin ve kafiyenin "özgürlüğe" ve "içtenliğe" engel olduğunu belirtmektedir. Ona göre, "dilin özleşmesi" ile birlikte ölçü ve uyak "daha kalın ve kaba" görünmeye başlamıştır. Tanyol, bir zamanlar aruz vezninin "geri düşünce"nin yansıması olarak görülmesi gibi artık vezin ve kafiyenin de bu türden bir "yadırgama"ya uğradığını belirtmektedir.[1096]

Adonis, *Arap Poetikası*'nda şiirin doğasının "özgür" olduğunu belirtmektedir. Şiire sonradan konulan her kural onu doğallıktan çıkarak sunileştirmektedir. Adonis'e göre, dil sürekli bir değişim ve öze dönüş arayışı içinedir. Bu dönüş ise hep dışsal etkenler aracılığıyla gerçekleşmektedir:

"Bilindiği gibi, kural ve kaide koyma şiirin doğasıyla çelişmektedir. Çünkü dil, insan gibi patlamaya, coşmaya ve farklılaşmaya elverişli olduğundan ateşi hiç sönmez, yenilenir ve değişir. Ayrıca dil, hareket ve patlamasını sürdürür. O, her zaman kural dışıdır. Dil, daima bir özü arayış ve kendine dönüştür. Ancak bu öze dönüş, hep dışarıdan bir göç ile gerçekleşmiştir."[1097]

Serbest şiirin doğuşu hakkındaki bir diğer görüş onu Türk şiirinin kendi dinamikleri ile ürettiği yönündedir. Bu görüşe göre, Tanzimat Dönemi'nden itibaren şiirde yavaş yavaş meydana gelen değişimlerin son aşaması serbest şiir olmuştur. Örneğin, Özcan İlter, Servet-i Fünûn şiirinde ve Ahmet Haşim'de serbest şiirin izlerinin bulunduğunu belirterek "birdenbire ortaya çıkmış 'köksüz' ya da 'kökü dışarıda' bir

[1095] Cemal Süreya, "Serbest Şiire Geçiş", **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1981, S. 35, s. 36.
[1096] "Hani eskilerin aruz veznine karşı gösterdikleri bir tepki vardı. Aruz geri düşüncenin bir kalıbı gibi düşünülürdü. Bugün vezin ve kafiyeye karşı aynı aynı yadırgama duygusuna rastlamaktayız. Hele dilin özleşmesi, önceki kuşakların bu ortak kalıplarını biraz daha kalın ve kaba göstermeye başladı. Onda özgürlüğe, içtenliğe engel olan bir taraf var gibi." (Bkz. Cahit Tanyol, "Şiir ve Düşünce", **Yeni İnsan**, Eylül 1963, Y. 1, C. 1, S. 9, s. 6.)
[1097] Adonis, **Arap Poetikası**, çev. Emrullah İşler, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2014, s. 32.

eğilim değildir serbest şiir."[1098] der. Benzer olarak, Ekber Babayev serbest şiirin ortaya çıkmasında dışsal etkileri reddetmemekle beraber, serbest şiiri ortaya çıkaran tarihsel süreçteki ulusal kaynaklara şu sözlerle dikkat çekmektedir:

"Serbest nazmın Türk şiirinde doğması ve daha sonraki gelişmesinde Fransız simgecileri, İtalyan fütüristleri Mayakovski ve genellikle 20. yüzyıl sovyet şiiri belli ölçülerde etken olmuştur. Fakat bu oluşumda temel ve saptayıcı olan şey, şiirsel geleneğin yüzyıllar boyunca işlediği ulusal temeldir."[1099]

Çağdaş anlamda serbest şiirin ilk örneklerini veren Nâzım Hikmet de kendisini edebiyat tarihi içinde köksüz ve ayrıksı bir hamle olarak değil, Edebiyat-ı Cedide ile başlayan sürecin doğal bir sonucu olarak görmektedir. Vâlâ Nurettin, Nâzım Hikmet'in bu konudaki görüşlerini 1929 yılında *Akşam* gazetesinde yayımlanan yazısına şu satırlarla taşımıştır:

"Eski şiirlerin mısra ve beyit sonlarında fikir biterdi. Halbuki, Edebiyat-ı Cedide'den itibaren, kalıpla muhteva yekdigerine uymamağa başladı: nazım cümlesi olan mısra yahut beyit bittiği halde, nahiv cümlesi nihayete ermez oldu. *Enjambemant* dedikleri tarz ihdas edildi: Bir beyitten öbürüne atlanıyor; mısraın tam ortasında bir nahiv cümlesi biterek öteki nahiv cümlesi başlıyordu. Tevfik Fikret'in 'Haluk'un Vedaı' isimli şiiri ve diğer birçok eserleri buna misaldir. Demek oluyor ki, şiir, daha o zamandan beri, kalıbına sığmamak alâmetleri göstermiş. Benim tarzım, Edebiyatı Cedide'den başlamış bir tekâmülün tabiî neticesidir: Vezin çerçevesini büsbütün parçaladım; kırıp attım."[1100]

Zahir Güvemli de 8 Kasım 1944 tarihinde *Akşam*'da yayımlanan yazısında serbest şiiri, Türk şiirinin doğal gelişme sürecinin bir neticesi olarak gördüğünü ifade eder. Ona

[1098] Özcan İlter, "Hece mi, Aruz mu, Serbest Şiir mi?", **İmece**, Ekim 1985, Y. 1, S. 8, s. 10.
[1099] Ekber Babayev, **Yaşamı ve Yapıtlarıyle Nâzım Hikmet**, çev. A. Behramoğlu, Cem Yayınevi, İstanbul 1976, s. 261.
[1100] Vâlâ Nureddin, "Aruzdan ve Heceden Sonra Şi'rin Yeni Şekli", **Akşam**, 1 Teşrinievvel 1929, s. 6.

göre, serbestleşme sürecinde ilk adımı hece veznini duraksız biçimde kullanarak Abdülhak Hamit Tarhan atmış, daha sonra gelen şairler mevcut nazım şekillerini değiştirerek ve geliştirerek serbest şiire ulaşmışlardır:

"Bu yolda ilk adımı, hece veznini duraksız olarak kullanmakla Hâmidin attığını görüyoruz. Recaizade Ekreme yazdığı bir mektupta, şüphesiz Fransız serbest nazmının tesiriyle, yalnız kafiyeli; fakat vezni olmıyan bir nazım şekli ihdasından bahsediyor. Daha sonraki şairler, öteden beri kullanılmakta olan nazım şekillerini genişleterek, tadil ederek serbest nazma doğru götürdüler."[1101]

İlhan Berk, "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak III" adlı makalesinde Tanzimat'tan başlayarak Servet-i Fünûn ve sonrasında kademe kademe gerçekleşmiş olan şiirde serbestleşme hamlelerinden şöyle bahseder:

"Tanzimat'la, Servet-i Fünûn ikinci bir şiir yapısı deneyine de geçer: **Özgür koşuk**, Hâmit, bunu **Sinama** şiirinde dener, Cenap Şahâbettin, **Elhân-ı Şita**, Fikret de kimi şiirlerinde, özgür koşuğun yapısını kurcalar. Ama bu da Batı Sembolistlerinin deneyinden öteye gitmediği için, bir yapı örneği koyamaz. Cumhuriyet çağında ise, Ahmet Haşim'in, **O Belde** şiirinin, Divan şiirine dayanarak, kurduğu özgür koşuk yapısını, aynı yoldan giderek (müstezat), Nâzım Hikmet kurar."[1102]

1981 yılında *Papirüs*'te yayımlanan bir söyleşisinde Abdülhak Hamit Tarhan ile şiirin yeni bir "çağa girdiğini" söyleyen İlhan Berk, onun yeni şiirin kurucu figürlerinden biri olduğuna dair görüşünü şu sözlerle dile getirmiştir: "-Bütün Tanzimat ozanlarını, Ziya Paşa'yı, Namık Kemal'i, Recaizade'yi, Muallim Naci'yi düşünürsek, Abdülhak Hamid'in yeni bir çağa girdiğini hissederiz. Ve bütün bunların arasında gerçekten

[1101] Zahir Güvemli, "Serbest Nazmın Güçlüğü", **Vakit**, 8 İkinciteşrin 1944, s. 2.
[1102] İlhan Berk, "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak III", **Yeni Ufuklar**, Mayıs 1965, C. 13, S. 156, s. 42.

Tanzimat elbisesini giymiş bir adamdır. Çağın değiştirilmek istenen biçimini yazısal olarak Abdülhak Hamit'de açıkça görebiliriz."[1103]

Mehmet H. Doğan ise bu görüşün tam aksini savunur. Ona göre, çağdaş serbest şiirin serbest nazımla yani serbest müstezatla herhangi bir bağı yoktur:

"Bir kez, bizde 'serbest nazım', 'serbest şiir' daha sonra da 'özgür koşuk' olarak bilinen şiirin daha önce Tevfik Fikret'in ve Ahmet Haşim'in denediği 'serbest müstezat'la bir ilişkisi yoktur; daha doğrusu, serbest şiir serbest müstezatın bir uzantısı olarak ortaya çıkmamıştır. Serbest müstezat'ta aruz ölçüsü yine kullanıldığı halde serbest şiirde şiir cümlesi, sabit bir ölçüye bağlı kalınmadan, çoğunlukla uyaksız olarak, daha çok sözcüklerin seslerine ve tekrarlarına bağlı bir ritim içinde oluşturulur. İlerde Orhan Veli buna 'eda' diyecektir."[1104]

Yukarıda İlhan Berk, Türk şiirinin serbestleşme sürecini yerli kaynaklara atıfta bulunarak açıklamaktadır ancak kendi şiirinin modern kaynağı olarak Walt Whitman'ı ve Apollinaire'i gösterir. Kendi modern şiir anlayışını *İstanbul* kitabı ile başlatan İlhan Berk'in şiirini modernleştiren etki unsurları yabancı şairler olmuştur:

"*İstanbul* kitabıma bugün baktığımda modern şiir anlayışımın ilk onda başladığını görüyorum. Bu yalnız şiirin yapısında değil, özde de öyle. *İstanbul* iki yer sarsıntısıyla büyümüştür: a) Wait [Walt] Whitman şiiriyle tanışmam; b) Apollinaire'in 'modern' sözcüğüne kattığı yeni solukla; *L'espirit nouveau*. Ben asıl bu yoldan çağdaş şiirle tanıştım. Whitman şiiriyle özgür koşuğun en uçlarına gittim, yorgan gibi şiirler yazdım."[1105]

[1103] "İlhan Berk'in Dedikleri Demedikleri", **Papirüs**, 1981, S. 2, s. 103.
[1104] Mehmet H. Doğan, "Şiirde Yeni Açılımlar (Hececiler, Öz Şiirciler, Serbestçiler)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1998, s. 90-91.
[1105] "İlhan Berk'le Söyleşi", Konuşanlar: Orhan Koçak, İskender Savaşır, **Defter**, Kış 1992, S. 19, s. 136.

İlhan Berk, bu durumu aynı söyleşide "Benim Nâzım Hikmet şiiriyle ilişkim hemen hemen hiç olmamıştır. Ben Apollinaire'in 'Zone' şiirinden çıktım (bunu bir yerlerde daha söyledim). Ahmet Haşim'i saymazsak dışarıdadır benim şiirimin kökeni."[1106]sözleriyle yineler. 1981 yılında *Papirüs*'te yayımlanan bir söyleşisinde de *İstanbul* kitabında Walt Whitman etkisinde olduğunu "Hele İstanbul'da Nâzım Hikmet etkisi hiç yoktur diyeceğim. Bu evre benim «yorgan gibi şiir» yazma evremdi. Etkinin daha çok Walt Whitman'ın şiirinden, yani onu görsel yapısından geldiği kanısındayım."[1107] sözleriyle dile getirmiştir. İlhan Berk böylece şiir serüveninin "yerli" değil "yabancı" kaynakların etkisi ile değişime uğradığını öne sürmektedir.

Hüseyin Ulaş, 1945 yılında *Damla*'da yayımlanan "Şiire Dair" başlıklı yazısında serbest şiirin ortaya çıkışında şairin hissettiği iç basıncın etkili olduğunu belirtir. Ulaş'a göre, şair "sonsuzluk arayışı" içindedir. Şiirin mısra düzeni ve şiirde uyulması gereken vezin ve kafiyeye ait kurallar şairi bu arayış içinde bunaltan bağlar olarak görülmektedir. Ulaş, serbest şiirin "sonsuzluk" ve "sınırsızlık" arayışı içinde olan şairi esirlikten kurtartığı yönündeki görüşlerini şu sözlerle dile getirir:

"Bilindiği gibi şiirin kendine has formu vardır. Mısra, mısraların alt alta dizilişi ve bu dizilişteki düzen ve kafiye ve vezin kaydı… ilh. Bu kayıtlar dahi sonsuzluk ve hudutsuzluk arayan şair kişinin ruhunu bunaltır. Serbest nazım, işte bu esirlik havasını nisbeten yumuşatmıya bir atılıştır."[1108]

Sezai Karakoç'a göre serbest şiir modern dönemde ortaya çıkmış yeni bir biçim değildir. İslamiyet öncesi Türk şiirinde serbest şiir örnekleri görüldüğü gibi Eski Yunan ve Latin şiirinde de serbest şiirler görülmektedir:

[1106] **Agm**, s. 136.
[1107] "İlhan Berk'in Dedikleri Demedikleri", **Papirüs**, 1981, S. 2, s. 78.
[1108] Hüseyin Ulaş, "Şiire Dair", **Damla**, Ağustos 1945, Y. 3, C. 3, S. 26, s. 3.

"Serbest şiir, sanıldığı gibi, yirminci yüzyılın getirdiği bir tarz değildir. Eski Yunan, latin ve İslâm öncesi arap ve türk şiirinde de örnekler vardı. Vezin ve kafiyenin, bir kale duvarı sağlamlığı ve düzenine, ancak, islâm uygarlığında ulaşıldı. Batı da bu düzeni, Endülüs yoluyla aldı. Hem seste, hem biçimde, hem konularda, modern çağ batı şiirinde devrim Endülüs etkisiyledir."[1109]

Ölçülü ve kafiyeli klasik şiir, tarihsel süreç içinde zamanla özgürleşirken modern anlamda serbest şiire Nâzım Hikmet ile ulaşıldığı kanısı yaygındır. Oysa Ercüment Behzad Lav "özgür koşuk"un "ilk adımlarını" kendisinin attığını ileri sürer. Konur Ertop ile yaptığı bir konuşmada, Nâzım Hikmet ve Garipçiler'in aksine hece veznini hiç kullanmadan "doğrudan doğruya" serbest vezinli şiirler yazdığını söyleyen Lav, bu durumun göz ardı edildiği[1110] kaanatini taşımaktadır:

"1925'lerde özgür koşuk'un ilk adımlarını attım ve en önemlisi, yeni Türk şiirine, heceden geçmeden, doğrudan doğruya özgür koşuk'u uyguladım. Oysa Nâzım Hikmet, Garipçi'ler ve onların doğrultusunda gidenler, heceden geçerek benim doğrultuma girdiler. Bu saptadığım gerçek nedense şimdiye kadar dile getirilmedi."[1111]

Yalçın Armağan, Ercüment Behzad Lav'ın öne sürdüğü gibi şiirde bir "ilk olma" durumu varsa bile, ki yoktur,[1112] bu ilkliğin Nâzım Hikmet gibi "etki alanı"

[1109] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 107.

[1110] Aydın Hatipoğlu, *Varlık*'ta yayımlanan bir yazısında Ercüment Behzad Lav'ın "ilk yenilikçi" şairlerden biri olduğunu söyler. Ayırca Hatipoğlu, mevcut edebiyat tarihlerinin Ercüment Behzad'a hak ettiği konumu vermediğini ima ederek, edebiyat tarihi yeniden yazıldığı takdirde onun "ilk yenilikçilerden" olduğunun unutulmayacağı kanaatini dile getirir: "Geleneksel şiirimize ilk tepki gösteren öncülerden biriydi Ercümend Behzad. Edebiyat tarihimiz doğru terimleriyle yazıldığında ilk yenilikçi ozanlarımızdan biri olduğu unutulmayacak olanlardan biri de Ercüment Behzad'dır." (Bkz. Aydın Hatipoğlu, "Çağdaş Şiirimizin Öncülerinden Biri: Ercüment Behzad", **Varlık**, Temmuz 1984, S. 922, s. 5.) Haluk Oral da "Nâzım Hikmet ve İlhami Bekir ile birlikte serbest vezni ilk başlatanlardandır Ercümend Behzad Lav." der. (Bkz. Haluk Oral, "Ercümend Behzad Lav", **Hürriyet Gösteri**, Ocak 2002, S. 234, s. 38.)

[1111] "Ercümend Behzat Lav'la Konuşma", Konuşan: Konur Ertop, **Yeni Edebiyat**, Mayıs 1970, S. 7, s. 34.

[1112] Ercümend Behzad Lav, iddia ettiği gibi ne hece vezniyle şiir yazmadan serbest vezinli şiire geçmiş ne de Nâzım Hikmet'ten önce serbest vezinli şiirler yazmıştır. Ercüment Behzad'ın ilk şiirleri *Çelenk* adını taşıyan ortak kitapta yayımlanmıştır. 1920 yılında yayımlanan bu kitaptaki "Eylül Akşamı", "Uzlet", "Gençliğe Veda" ve "Cenaze Alayı" başlıklı ilk şiirler "hece ölçüsü" ile yazılmışlardır. (Bkz. Özlem Yarar Aydın, **Ercümend Behzad Lav'ın Eserleri Üzerine Bir İnceleme**, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2019, s. 50) Öte yandan Ercüment Behzad Lav'ın *Çelenk*'te yer alan şiirlerinden sonra ilk şiiri, Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiirlerinden çok sonra, 1929 yılında

yaratamayışını onun yerleşik sanat anlayışını yıkmaya girişmeyip yalnızca Batı'daki sanatsal biçimlerin uygulayıcısı olması ile açıklamaktadır. Dolayısıyla bu durum Ercüment Behzad Lav'ın yeni bir şiirsel biçim tesis etmeye çalışan bir "öncü" değil Batılı formları deneyen bir şair olarak konumlandırılmasına sebep olmuştur:

"Oysa 1920'lerde özellikle Ercüment Behzat'ın şiirinde Türkiye'deki yerleşik 'sanatsal biçim'leri yıkmanın hedeflendiği söylenemez. Zira Lav'ın şiiri Türkçe şiirdeki tartışmalara yanıt oluşturma hedefinde değildir ve bu şiirin yankı bulmaması da bunun sonucudur. Lav, Türkçe şiirdeki yerleşik biçimleri yıkmak yerine Batı'da gördüğü yeni temsil biçimini Türkçe'ye uyarlamaya çalışmaktadır."[1113]

Serbest şiirin ortaya çıkışında ve gelişim sürecinde Nâzım Hikmet ve Ercüment Behzat Lav temsil kabiliyetleri ve şiir anlayışları bakımından iki ayrı damar olarak kabul edilebilir. Nâzım Hikmet'i serbest vezinli şiire yönlendiren şey şiirsel içeriğin başka türlü aktarılamayacağına olan inanç iken, Ercüment Behzad Lav'ı serbest vezinli şiire yönlendiren husus Fütürizm gibi Batılı modernist akımlar olmuştur. Memet Fuat, *Politika*'da yayımlanan "Serbest Nazım" başlıklı yazısında, Ercüment Behzad Lav'ın yanına Mümtaz Zeki Taşkın'ı ilave ederek, serbest veznin adı geçen şairlerin şiirlerine "Gerçeküstücülük, Fütürizm, Kübizm, Dadacılık" yoluyla girdiğini belirtir.[1114] Batı'da bu akımları ortaya çıkaran koşulların yankılarının bizde "yalnızca yüksek aydınlar düzeyinde" etki uyandırdığını söyleyen Memet Fuat, bahsi geçen modernist akımların bizim şiirimizde "ilgi görmemesi"ni bu akımların "bir şeyleri karşıladığı için değil, Batı'da görüldüğü için, bir öykünme sonucu" ortaya çıkması ile açıklamaktadır.[1115] Buna karşılık Nâzım Hikmet ve onun etkisinde kalan şairler "aşırı biçim değişiklikleri

Servet-i Fünûn - Uyanış mecmuasında yayımlanmıştır. (Bkz. Eser Demirkan, **Ercümend Behzad Lav (Hayatı, Sanatı, Eserleri)**, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996, s. 25, 50.)

[1113] Yalçın Armağan, **İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm**, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2014, s. 91.

[1114] Memet Fuat, **Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 86.

[1115] Memet Fuat, **age**, s. 86.

getirirlerken, aslında, içeriğe daha fazla önem vermişlerdir."[1116] Şiirde biçimden çok içeriği önemseyen ama biçim olarak da oldukça yeni şiirler yazan bu grup şairler serbest vezni "söyleyecekleri şeylere daha yakın düştüğü için, aradıkları ses tonuna ancak onda ulaşabildikleri için"[1117] tercih etmişlerdir.

1930'lu yıllarda Nâzım Hikmet'in şiir tarzı ve genel olarak serbest vezinli şiirler rağbet bularak yaygınlaşmaya başlamıştır. Örneğin, Nail: V.'nin Nâzım Hikmet ile birlikte çıkardığı *1+1= Bir (1930)*, Şinasi Gündoğdu'nun *Akrep* (1930), Tevfik Abdurrahman'ın *Dalgalarla Engine* (1930), Ercümend Behzad (Lav)'ın *S.O.S.* (1931) ve *Kaos* (1934), Şeref Sadi'nin *Hokkabazın Defteri* (1932), B. M. Kemal (Peker)'in *Kitaplar Beldesinde* (1932/1933) ve *Kurtlar Mucizesi* (1932), Alişan Reşit'in *Sakarya'dan Akdeniz'e* (1932), Behçet Kemal (Çağlar)'ın *Erciyastan Kopan Çığ* (1932), İshak Refet'in *Ne mutlu bana ki: Türk yaratıldım..* (1933), Mehmet Nurettin'in *Varım Yoğum* (1933), Bürhan Hakkı'nın *Alevsiz Işık* (1934), Mümtaz Zeki – Mustafa Niyazi'nin *Allo!! Allo!!* (1934), Fikret (Şahoğlu)'nun *Atom* (1934), Fevzi Ahmet'in *Bu da Benim Sesim* (1935), İlhami Bekir Tez'in *Olduğu Gibi* (1935), Hasan İzzettin Dinamo'nun *Deniz Feneri* (1937), Mehmet Kadri Batur'un *Bir Yola Gidiyorum* (1937) kitaplarında serbest vezinli şiirlere rastlanmaktadır.[1118] Bu veriler Garipçilere gelene kadar serbest şiirin çoktan yaygınlaştığını ortaya koymaktadır.[1119] Sonuç olarak denilebilir ki serbest şiir, erken Cumhuriyet döneminde, "biçimsel denemeler" ve "içeriğin yönlendirmesi" aracılığı ile iki ayrı damar üzerinden ilerlemiştir.

[1116] Memet Fuat, **age**, s. 86.
[1117] Memet Fuat, **age**, s. 86.
[1118] Mehmet Can Doğan, "Serbest Nâzım", **Kitap-lık**, Mart-Nisan 2002, S. 52, s. 151-168.
[1119] Örneğin, Ercüment Behlaz Lav, şiirdeki esas yeniliğin ilk temsilcilerinin Nâzım Hikmet ile kendisi olduğunu bir söyleşisinde şu sözlerle dile getirir: "Gerçekte Birinci Yeni 1925'lerde başlamıştır; Nâzım Hikmet'le benim ayrı yön, kurgu ve yöntemlerimizle." (Bkz. Hikmet Altınkaynak, **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**, Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, İstanbul 1977, s. 55.)

4.3. Serbest Şiir ve Ritim

Klasik şiirde ahengi sağlayan temel iki unsur vezin ve kafiyedir. Tanzimat Dönemi'nden itibaren kafiye hakkında yürütülen kimi tartışmalar ve kafiye üzerinde yapılan denemeler aracılığıyla kafiyesiz şiir yazmanın yolları aranmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nden sonra ise Garip şiirinin de etkisi ile şiirde ahenk için vezin ve kafiyenin şart olmadığı dile getirilmeye başlanmıştır. Örneğin, Mustafa Şekip Tunç, "Vezin ve Kafiye Meselesi" başlıklı yazısında "Vezin ve kafiyenin hakikî şiirde oynadığı rol şaire istediği ve yaratacağı ahengi hazırcacık sunan bir kalıb olmaktan herhalde çok uzaktır: Bunu teslim etmeyecek bir şair de yoktur"[1120] sözleriyle ölçü ve uyağın ahenk için tek başına yeterli olmadığını dile getirmektedir.

Vezin ve kafiyenin temel işlevinin ezberlemeyi, hatırlamayı kolaylaştırma olduğunu söyleyen Mustafa Şekib'e göre, eski çağlarda bu iki unsuru gerekli kılacak şartlar mevcuttur. Ancak matbaanın, dolayısıyla yazının ve yazılı metinlerin yaygınlık kazandığı bir çağda sevilen bir metni hatırlamak için ezberleme zorunluluğu yoktur.[1121] Serbest şiir böyle bir çağda ortaya çıkmış, dolayısıyla vezin ve kafiyenin bahsedilen fonksiyonlarına ihtiyaç duyulmamıştır. Buna bağlı olarak serbest şiir, vezin ve kafiye olmaksızın kendi ritmini üretmek durumunda kalmıştır. Bu ritim, Mustafa Şekip Tunç'a göre "içsel ritim"dir.[1122] Mustafa Şekib'e göre, farkında olup olmadığımız birçok şey kendi iç ritmine sahipken serbest şiirin vezni ve kafiyesi olmadığı için şiirde var olan iç ritmi kaybetmesi söz konusu değildir:

"Kaldı ki serbest şiirler, ehillerin elinde işlendikçe esasen uzviyet ve ruhumuzun faaliyetlerinde mündemic bulunan ritm ve ahengin zaruretile zenginleşip güzelleşecektir. Midemiz, akciğerlerimiz, kalbimiz, hattâ barsaklarımız kendilerine mahsus bir ritmle

[1120] M. Şekib Tunç, "Vezin ve Kafiye Meselesi", **Cumhuriyet**, 2 Mart 1947, s. 2.
[1121] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.
[1122] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.

çalıştıkları gibi ruhumuz da, müdahale edilmediği zamanlarda, kendine mahsus ritmlerle işler. (…) Parmağınızla bir tahta üzerinde serbestçe darbeler indirmek istediğiniz zaman bu darbelerin kendi kendilerine ritmlendiklerini görürsünüz. Ritm, bütün yapımızda olduktan sonra onun hele şairler elinde kaybolacağına nasıl ihtimal verilebilir?"[1123]

Serbest şiirde, vezin ve kafiye gibi ahenk unsurları olmadığı için, ritmi sağlamak adına kelimelerin şiir içinde ahenk oluşturacak biçimde dağıtılması gerekliliği ortadadır. Şairler bu noktada ritmi sağlamak için kimi zaman vurgulardan, kimi zaman kelimelerin müzikal değerlerinden yararlanmışlar, kimi zaman da dizeleri ahenk oluşturacak biçimde bölme yoluna gitmişlerdir. Kırık mısraların bu konuda oldukça işlevsel olduğunu söylemek gerekir. Serbest şiirde vezin olmadığı için, klasik şiirdeki gibi dizede sağlanması gereken monoton ve belirli bir ritim yoktur. Serbest şiir bu zorunluluğunun yokluğundan faydalanarak kırık mısraları kimi zaman bir ahenk aracı olarak kullanmıştır. Ritim, serbest şiirin karşılaştığı belki de en büyük zorluktur. Dolayısıyla buna bağlı olarak serbest şiire ritim bağlamında pek çok eleştiri yöneltilmiştir.

Vezinli ve kafiyeli şiir, estetik kıymetten yoksun olsa bile vezin ve kafiye sayesinde ahenklidir. Ahenk ise genel okuyucunun şiirden beklentisinin büyük bölümünü karşılamaktadır. Serbest şiir ise şiir olarak varlığını ortaya koyabilmesi için "vezin ve kafiye gibi ses ve telâffuz güzelliklerinden istiane etmiyecek kadar güzel"[1124] olmalıdır. "Klâsik şekil ve tekniğin tamamen ortadan kaybolduğu örneklerde bir şiir havası teneffüs edilebiliyorsa, bunu, hakikî şiirde bulunması gerekli birçok estetik, psikolojik ve filozofik vasıflardan bir veya birkaçını bir araya toplayabilmiş olmasında aramalıdır."[1125]

Erken dönemlerinde serbest şiirin ritminin kaynağının belirsizliği ve kimi zaman çok kötü serbest şiir örneklerinin ortaya konması, serbest vezin ve ritim hakkında birçok

[1123] M. Şekib Tunç, **agm**, s. 2.
[1124] B. Felek, "Aman Dayanalım", **Cumhuriyet**, 28 Mart 1941, s. 3.
[1125] İ. Hilmi Soykut, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, Berksoy Basımevi, İstanbul 1955, s. 27.

soru işareti ve tartışmayı beraberinde getirir. Şiirin yüzyıllarca vezin ve kafiye gibi klasik araçlarla ritimlendirildikten sonra birdenbire bu enstrümanlar olmaksızın kendi varlığını ortaya koymaya çalışması yeni şiire taraftar olan ya da olmayan her iki tarafın da konu üzerine dikkatle eğilmesi gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Yeni şiirlerin belirli ve sabit bir vezin ve kafiye sistemi yoktur. Ancak serbest şiirin kimi başarılı örneklerinde eski şiirleri aratmayacak derecede güçlü bir ahenk görülmektedir. Peyami Safa, bu bağlamda serbest şiirin ahenkten kopuş anlamına gelmediğini aksine vezin ve kafiye olmaksızın bir ritim ortaya koymak zorunda olan yeni şiirin ahengi "daha derin" bir biçimde anladığını ve ele aldığını şu sözlerle anlatmaktadır:

"Avrupa'da ömürleri kısa süren anarşiler müstesna, şiirin vezin ve kafiye disiplini önünde hür kalması, ahenkten ayrılması değil, onu daha derin anlaması demekti. Mânada aradığı mantıkî süreksizlik (discontinuité logique) de mânadan ayrılması değil, onu ruhun daha serbest ve zengin akışı içinde anlaması demekti. Vezinsizlik ahenksizlik demek olmadığı gibi mantıksızlık da manasızlık demek değildi."[1126]

Şiirde ritmin vezin ve kafiye ile sağlandığı klasik dönemden sonra şiirde meydana gelen değişimler hakkında yapılan kimi tartışmalar iyi şiirin niteliklerinin belirlenmesi bakımından önemli olmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil bu bağlamda, hece ve aruz vezni özelinde yaptığı bir değerlendirmede şiirden asıl beklenen şeyin "ahenk" olduğunu ve ahengin yokluğunda nazmın var olma olanağının bulunmadığını ileri sürmektedir.[1127] Ayrıca Halit Ziya Uşaklıgil tarafından bir şiirde ahenk mevcut olduktan sonra onun hangi araçlarla temin edildiğinin önemi olmadığının ifade edilmesi, her ne kadar bu beyanat aruz ve hece özelinde yapılmış olsa bile, ölçünün şiir için "amaç" değil "araç" olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir:

[1126] Peyami Safa, **Sanat Edebiyat Tenkit**, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul 1990, s. 299.
[1127] Halid Ziya Uşaklıgil, **Sanata Dair**, haz. Sacit Ayhan-Levent Ali Çanaklı, Özgür Yayınları, İstanbul 2014, s. 28.

"Nazım demek vezin demek, vezin demek ahenk demektir. Şu halde bütün mesele bir musiki kaidesinden ibarettir. Eğer bu şart hâsıl olmamışsa ortada nazım yoktur. Dikkat etmek lazımdır ki bahsin mevzusu ne aruz ne hecedir, sadece musikidir; bu netice hâsıl olsun da itimal edilen vesait [*kullanılan araçlar*] ne olursa olsun…"[1128]

Serbest şiirde ahengi sağlayacak esas unsur şairin iç sesi/iç ritmidir. Modern Türk şiirin çok uzun soluklu olmasa bile geçirdiği hece tecrübesinin şairin iç sesini yakalaması için gerekli tecrübe altyapısını oluşturduğu söylenebilir. Hece vezni, aruz vezni gibi şiire doğrudan bir ritim sağlamaz. Hece vezninde duraklar ve dizelerdeki hece sayısının eşitliği haricinde ritmi düzenleyen kurallı yapı unsuru yoktur. Dahası kimi şairler hece veznini duraksız[1129] ve kafiye örgüsünü kuralsız biçimde kullanmışlardır. Dolayısıyla bu noktada şaire düşen şiirin ritmini kendi iç ritmi ile kurmaktır. Halit Ziya Uşaklıgil de hece ile aruz vezni arasında yaptığı bir karşılaştırmada hece vezniyle ahengi sağlamanın aruz vezninde ahengi temin etmekten çok daha zor olduğunu belirtmektedir:

"Evvelce aruz kullanılırken iş gayet kolaydı. Aruzun muayyen [*belirli*] bahirleri, bahirlerin muttarid [*tekdüze*] şekilleri vardı; bunlar öyle kalıplardı ki bir kere onlar elde edilip de tatbik olununca [*uygulanınca*] ahenk kendiliğinden vücuda gelirdi ve ne zaman birbiriyle imtizaç edemeyecek [*uyuşamayacak*] cüzleri [*parçaları*] siz indî bir tertiple [*keyfî bir düzenlemeyle*] yan yana getirmeye kalkışırsanız o zaman tenafür [*ses uyumsuzluğu*] hâsıl olurdu [*meydana gelirdi*]. (…) Ben diyeceğim ki, hece vezni, bugünün nazım usulü çok daha zordur, onun ne kalıpları ne muayyen şekilleri ne de muttarid ölçüleri vardır; vezinde ahenk ancak sanatkârın kendi buluşundan, kendi kulaklarının ihtizaz [*zevk*] kabiliyetinde mevcut olabilen bir musikardan doğabilir; o, bu neticeyi fıtratının [*yaratılışının*], hilkatinin [*huy özelliğinin*], hatta ihtiyar haricinde, bir

[1128] Halid Ziya Uşaklıgil, **age**, s. 28.
[1129] Örneğin Ziya Osman Saba'nın "İyi Sabah" ve "Kanat" başlıklı şiirleri duraksız hece vezniyle yazılmıştır. (Bkz. Mustafa Kırcı, **Ziya Osman Saba Hayatı-Sanatı-Eserleri**, (Doktora Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 1991, s. 203.)

kudretinden almış olacaktır. Yazdığını bir kere okuyacak, onu kendi de bir kere dinleyecektir, hiçbir kaideyi [*kuralı*] tahattur etmeye [*hatırlamaya*] lüzum görmeden ya memnun olacak yahut değil."[1130]

Aruz vezninde her kalıbın belli bir ritmi vardır. Şair, vezinden gelen sabit ritmi ses tekrarları gibi diğer ritim unsurları ile çeşitlendirebilmektedir. Ancak bu araçlarla veznin tesis ettiği ritmi tamamen değiştirmek mümkün değildir. Ali Nihad Tarlan'ın "Edebiyatın Muhtelif Mes'eselerinde Üzerinde Bir Gezinti" başlıklı makalesinde belirttiğine göre her "heyecanın" kendine özgü bir ahengi vardır.[1131] Tarlan'a göre şair, duyduğu heyecanı vezin ve kafiye gibi kalıplardan geçirerek şiire aktarmaya çalıştığı zaman heyecan kendi hüviyetinden çok şey kaybetmektedir. Oysa ona göre serbest şiir, şaire ölçü ve uyak gibi bağlayıcı unsurlar dayatmadığı için, heyecanın şiire saf bir biçimde aktarılması noktasında diğer vezinlere göre daha işlevseldir:

"Ve sonra her heyecanın muayyen şerait ve kombinezonlar taht-ı tesirinde kendine göre hususî bir ahengi vardır. Bu ahenk muayyen vezin kalıpları ve hece dizileri arasında kendi berrak hüviyetinden birçok şeyler kaybedebilir. Serbest nazımda bu mahzur yoktur. Biz bu ahengi üstat san'atkâr elinde zevk ile dinleriz. Şiirde bize lâzım olan şiirden ve manadan ayrı bir beste değil bizzat heyecanın ihtizazlarıdır. Şiirde, ayrı bir musiki arayan ve yapmak için çabalıyan san'atkâr, niçin bu istidadını bizzat musikide denemiyor.

Biz, hakikî san'atkâr heyecanını menbaından geldiği gibi berrak ve katıksız görmek isteriz. Eskiler, onu haricî bir ahenge muttarid bir musikîye uydurmak istemişler. Lâkin hakikî hüviyetinden biraz fedâkarlık etmişler. İstitraden söyliyeyim ki hiçbir zaman Aruz ve Hece san'atkârlarını itham etmiyorum. Onlar kendi zamanlarının san'at anlayışı içinde harikûlâde eserler vücûde getirmişlerdir. Belki bugün aynı ayarda esere

[1130] Halid Ziya Uşaklıgil, **Sanata Dair**, haz. Sacit Ayhan-Levent Ali Çanaklı, Özgür Yayınları, İstanbul 2014, s. 186-187.
[1131] Ali Nihad Tarlan, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 86.

rastlanmıyor bunların hepsi belki doğrudur. Yalnız binnazariye eskisine nazaran san'at yolundaki ârızalar gittikçe kalkıyor ve san'atkâr nisbeten hür bir âleme kavuşuyor demek istiyorum. Çünkü san'at, beşer hayatının en subjektif ve binaenaleyh en hür tarafıdır. Bu suretle san'at, gayesine doğru yürümüş oluyor."[1132]

Nurullah Ataç, *Akşam* gazetesinde çıkan "Sözden Söze I" başlıklı bir yazısında serbest şiirin ahengi sağlama hususunda belli bir sistematiğinin olmayışının zorluk değil aksine kolaylık olarak değerlendirildiğini yazar.[1133] Ataç'ın da yazısında belirttiği gibi şiirin yapısında meydana gelen değişiklikler sebebiyle gevşeyen her kural edebiyat kamuoyunda kolaylığa ve basitliğe doğru atılan bir adım olarak görülmüştür. Oysa durum bunun tam tersidir. Şiirde verili ritim kalıpları dışına çıkarak ahengi sağlamak yeni bir sistem ortaya koymak anlamına gelir. Ataç'a göre, serbest şiirde ahengi sağlayan şey şairin kendi koyduğu ve bizim bilmediğimiz kaidelerdir. Ataç, şairlerin serbest şiirde "kolaylık" aramadıklarını serbest nazımla iyi şiirler yazabilenlerin hece veznini de ustalıkla kullanabildiklerini dile getirir. Bir diğer deyişle Ataç'a göre serbest vezinle iyi ürün ortaya koyabilen şairler ona göre kurallı vezinlerin "disiplininden" geçmiş kişilerdir:

"Bugün serbest nazımla yazanlar için: «Vezinli, kafiyeli söz söyliyemiyorlar da ondan.. Böylesi daha kolay geliyor» diyorlar. Dün de hece vezni ile yazanlar için: «Ne yapsın? Aruzu beceremez ki!... Aruz öyle herkesin kârı değildir» diyorlardı. Yani hece vezni aruzdan, serbest nazım da hece vezninden kolaymış…

Hakikat bunun aksidir demiyeceğim; çünkü bazı şairlerin, bir takım kaidelere itaat edemedikler için, sırf bunun için serbest nazımla yazdıklarını biliyorum. Fakat onların serbest nazmı hiç bir şeye benzemiyor. Serbest nazımla yazan hakikî şair, kendi kendine kurduğu, fakat belki söylemeğe lüzum görmediği bir takım kaidelere itaat eder. Zaten

[1132] Ali Nihad Tarlan, **agm**, s. 86.
[1133] Nurullah Ataç, "Sözden Söze I", **Akşam**, 22 Nisan 1939, s. 4.

bugün serbest nazımla iyi şiir söyliyenlerin hepsi, ya aruzun, yahut hecenin *disciplin*'inden geçmiş olanlardır. Meselâ Orhan Veli, şimdiki vezinsiz, kafiyesiz şiirine başlamadan evvel, hece veznini en iyi kullanan şairlerimizdendi. (…) Hece veznini böyle kullanmasını bilen bir adamın serbest nazımda kolaylığı aradığı nasıl iddia edilebilir?"[1134]

Serbest şiirde hazır ritim kalıpları yoktur. Dolayısıyla bu durum şair için ahenk noktasında bir tehlike oluşturmaktadır. Belirli bir vezni ve kurallı bir kafiye örgüsü bulunmayan şiirde ritim tesis edilemediği zaman ortaya çıkan ürün kolaylıkla nesre dönüşebilmektedir. Serbest şiirin bu bağlamda çok büyük bir emek gerektirdiğini söyleyen Nurullah Ataç, 1936 yılında Nâzım Hikmet dışında bu formu başarıyla kullanabilen pek kimse olmadığını belirtir. Ataç'a göre, serbest vezinle yazılan şiirlerden meydana gelen pek çok kitap basılmıştır fakat bu şiirlerde, şiirden beklenen temel niteliklerden biri olan "ahenk" sağlanamamıştır: "Serbest nazım şairden büyük bir kuvvet bekliyor; bu olmayınca aruzdan da, heceden de çok daha ahenksiz, ciddiyetsizliğine rağmen iddialı bir nesir haline düşüveriyor. Nazım Hikmetten başka da serbest nazmı az çok muvaffakıyetle kullanan şairlerimiz var; fakat her yıl beş on tanesi neşrolunan irili ufaklı (daha ziyade ufaklı) kitapların çoğu, her türlü ahenkten mahrum şeyler."[1135] Ataç'a göre bu durumun önüne geçilebilmesi için şairlerin serbest vezinden önce kurallı vezinleri bir süre kullanmaları gerekmektedir.[1136]

Nurullah Ataç, *Ulus*'ta yayımlanan "Nazım Meseleleri" başlıklı yazısında ritim ile ahengi birbirinden ayırır. Ataç'ın "ittirad" olarak nitelediği ve "birbirini tâkîbetme; muntazam tarzda cereyen etme"[1137] anlamına gelen ritim, "bir manzumenin mısralarındaki vurgu ve durak, uzunluk-kısalık, yükseklik, incelik-kalınlık ve benzeri ses

[1134] Nurullah Ataç, **agm**, s. 4.
[1135] Nurullah Ataç, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 4.
[1136] Nurullah Ataç, **agm**, s. 4.
[1137] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. Aydın Sami Güneyçal, Aydın Kitabevi Yayınları, 23. Baskı, Ankara 2006, s. 400.

özelliklerinin düzenli bir şekilde tekrarlanmasından doğan ses düzenliliğidir."[1138] Ahenk ise ritim ve ritmin dışındaki pek çok unsurun bir araya gelmesinden meydana gelir. Ahengi meydana getiren unsurlar arasında ses ve kelime tekrarları örnek gösterilebilir. "Nazım Meseleleri" başlıklı yazıya dönecek olursak Ataç'a göre veznin şiirde ahengi değil ritmi sağladığı söylenebilir. Nurullah Ataç, adı geçen yazısında, ritmi ahenkten ayırmak için iki somut örnek üzerinde durur. Bunlardan biri Baki'nin meşhur mersiyesi, diğeri Yahya Kemal'in "Açık Deniz" şiiridir. Ataç'ın belirttiği gibi iki şiir de aynı vezinde yazılmıştır. Fakat Ataç'a göre bu iki şiirin aynı ahenkte olduğunu söylemek olanaklı değildir. O hâlde bu örneklerden hareket ederek "aruzun ahengi değil ittiradı vardır."[1139] denebilir. Nitekim Nurullah Ataç vezinle ahengin değil ancak ritmin sağlanabileceğini şöyle ifade etmiştir:

"Aruz vezninin esasen âhenkli olduğunu iddia etmek, bir bestenin yalnız kudümle çalınabileceğini iddia etmek kadar gariptir. Kuru vezin, olsa olsa tempo tutmak gibi bir şeydir. On defa 'feilâtün feilâtün feilâtün feilün' demek hiç de bir âhenk vücude getirmez. Baki'nin mersiyesi ile Yahya Kemal'in 'Açık deniz' i bir vezindedir, bir âhenkte değildir. O vezinde söylenilmiş daha nice manzumeler vardır ki hiç de âhenkli değildir.

Şiirde *ittirad* ile *âhenk*'in bir olduğunı zannedenler, yani kulakları hakikî âhengi almıyanlar aruzun veya hece vezninin esasen âhenkli olduğunu kabul ederler. "[1140]

Bu bağlamda "ıttırat"ın yani düzenli ses tekarlarının tek başına ahengi yaratması mümkün olmadığı gibi ses tekrarlarının "düzenliliğinin" söz konusu olmadığı serbest şiirde ahenk yoktur demek de mümkün değildir.

[1138] **Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü,** C. 5**,** Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 157.
[1139] Nurullah Ataç, "Aruz", **Ulus**, 10 Temmuz 1944, s. 2.
[1140] Nurullah Ataç, "Nazım Meseleleri", **Ulus**, 3 Eylül 1940, s. 2.

Nâzım Hikmet'e göre, serbest şiirde tonu, ritmi ve ahengi belirleyen şey şiirin içeriğidir. Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda Nâzım Hikmet, şiirin ritminin "muhtevaya göre" belirlenmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre, iş bununla da kalmayarak, şiirde ses, ahenk ve ritim müzikal bir kompozisyon olarak değerlendirilmeli, şiirin sesi ve ritmi şiirin bütünü düşünülerek ve birimler arasındaki bağlatınlara dikkat edilerek inşa edilmelidir. Bu yüzden Nâzım Hikmet'e göre, vezinsiz gibi görülen şiirler esasında "en mürekkep vezinli" şiirlerdir:

"Şimdi bir mesele daha var, her satırı; esas muhteva tutularak; o muhtevaya göre o satırın ritmi, ahengi, vezni, sesi, deyimi bulunarak işlemek yetmez, o satırla ondan önceki ve sonraki satırlar arasındaki münasebeti de ayarlamak, yine muhteva esas, ritmi, ahengi, sesi, vezni düzenlemek lazım.

Bütün bunlardan başka, tempo meselesini de göz önüne almak lazım. Böylelikle en vezinsiz denilen şiirler haddi zatında en mürekkep vezinli olur, bundan dolayı da vezinsiz şiir yoktur."[1141]

Serbest şiirin bir kuralı olmadığı için serbest vezinle yazılmış şiirde ortaya çıkan ahengin de bir ölçütü yoktur. Onun kolaylık gibi görünen yanıltıcı kuralsızlığına aldanan şairler bu sebepten kimi zaman ortaya oldukça niteliksiz ürünler koyabilemektedirler. Buna karşılık ölçülü manzumeler, belli bir ritmik formülasyona sahip olmaları dolayısıyla, niteliksiz dahi olsalar ritimden aldıkları kuvvetle kendilerine şiir görünümü verebilemektedir. Şiiri "mevzun ve mukaffa" olarak tanımlayan gelenek sebebiyle Tanzimat sonrasında en çok şikâyet edilen hususlardan biri vezin ve kafiyenin desteğini alarak şiir olma iddiasıyla ortaya çıkan, ritmi olan ama ahengi olmayan niteliksiz manzumelerdir. Nurullah Ataç, "Nesre Dair Notlar" başlığıyla *Ulus*'ta çıkan yazısında

[1141] Şükran Kurdakul, **Nâzım'ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz'a Mektuplar/1945-1950)**, Broy Yayınları, 2. Baskı, 1986, s. 40.

"kayıtlı" yani ölçülü ve kafiyeli nazmın aldatıcı niteliğine işaret ederek, serbest şiirin kurallı hiçbir yönteme sahip olmadığından dolayı ölçülü şiirin sahip olduğu aldatıcı unsurlardan yoksun olduğunu söylemektedir.[1142] Ataç'a göre "kayıtlı nazım"dan daha sıkı ve zor bir "disiplin" olan serbest şiirin okuyucu karşısında kendi marifetinden başka sergileyecek bir şeyi yoktur. Dolayısıyla Ataç'a göre ölçülü şiirin yarattığı ahenk illüzyonunu serbest şiirin yaratması mümkün değildir. Bu sebeple ölçülü uyaklı niteliksiz manzumeler, kendilerini kimi zaman vezin ve kafiyenin ardına saklarlarken, ahenksiz serbest şiirin saklanacak herhangi bir yeri yoktur:

"Serbest nazmın nesirden farkı olmadığını iddia edenler var; halbuki serbest nazım, kayıtlı nazımdan da daha ziyade, nesrin aksidir. Vezin ve kafiye kaidelerine tâbi olarak yazanlar sadece bununla kendilerinin nesirden kaçtıklarını zannettikleri için pek çabuk nesre düşüverirler; hikâyeye, anlatmağa başlarlar. Serbest nazımla söyliyen şair ise nesir yazmadığını; sözlerinde bir ahenk, küllü, bütünü bir arada sezdirmek kudreti bulunması lâzımgeldiğini daima düşünmeğe mecburdur. Kayıtlı nazımda, gerçek şiir bulunmadığı zaman da, gerek yazan, gerek okuyan aldanabilirler; sözdeki ittirat kendilerine şiir karşısında oldukları zehabını verebilir. Serbest nazımda ise, şiir düşünce, nesir sırıtıverir. Bunun için serbest nazım, bazılarının iddiasının aksine olarak, kayıtlı nazımdan daha sıkı, daha zor bir *dicipline*'dir. Bunun böyle olduğunu bilmeden, düşünmeden serbest nazımla şiir söylemeğe kalkanlar varsa kabahat serbest nazmın değildir."[1143]

1943 yılında *Tanin*'de çıkan S. T. imzalı[1144] "Yeni Şiirde Âhenk" başlıklı yazıda Turhan Seyfettin şiirde ahengi sağlayan unsurların yalnızca ölçü ve uyak olmadığını belirtir. Bir zaman klasik şiirin tartışılmaz ahenk unsurları olarak kabul eden bu iki unsur

[1142] Nurullah Ataç, "Nesre Dair Notlar", **Ulus**, 27 Ağustos 1940, s. 2.
[1143] Nurullah Ataç, **agm**, s. 2.
[1144] Nurullah Çetin, **Takma İsimler Sözlüğü**, Akçağ Yayınevi, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 206.

yeni şiirde yerini başka tekniklere bırakmıştır. Turhan Seyfettin, vezin ve kafiyenin yerini alan yeni ahenk tekniklerinin ne olduğundan söz etmez. Ancak ona göre yeni şiirin ahenk tekniği, eski şiirin ahenk tekniklerine oranla oldukça zor ve karmaşık bir yapıya sahiptir ve serbest şiirin ölçüsü ne hece gibi parmakla sayılabilecek ne de aruz gibi kulakla algılanabilecek bir niteliktedir:

"Ve «güzel» yalnız vezin ve kafiyenin eseri sayılamaz. Şiirde, söz musikisi halinde ışıklanan ahenk, bir zamanlar güzelin sebebi sayılan bu iki unsurun dışında kalmış başka disiplinlerle de temin edilebilir.

Başıboş görünen genç şiir, ihtiyar şiirlerimiz kadar ve belki de onlardan daha zor bir disipline uymuştur. Ölçü, parmak ve kulaktan daha derin bir yere indirilmiştir."[1145]

Yeni şiirde ahenk deyim yerindeyse duyulan değil hissedilen bir şeydir. Okuyucu karşı karşıya olduğu şiirin ritmini sezer ama ritmin kaynağını bulmakta zorlanır. Serbest vezinli şiirlerde şairin elinde ritim enstrümanı bulunmadığı için Nurullah Ataç'a göre eski şiirle karşılaştırıldığında "Elbetteki serbest nazım en güç olanıdır; çünkü onu yazan kaidelerin yardımından, şairi bir takım aramalara sevkettiği söylenen zaruretlerin yardımından istifade edemez. Hele okuyanın anlaması büsbütün zordur; çünkü her şairin ahengini keşfetmesi lâzımdır."[1146]

Dolayısıyla belli bir kuralı, sistematiği ve formülü olmayan yeni şiirde ahengi sağlamak güç bir iştir. Bu güçlük sebebiyle kimi zaman ortaya kötü ve ahenksiz şiirler çıkabilmektedir. Turhan Seyfettin, serbest vezinle yazılmasına rağmen ahenk noktasında başarıya ulaşmış nitelikli şiirlerin vezinsiz ve kafiyesiz oluşları sebebiyle "inkâr" edilmelerinin doğru olmadığını şu sözlerle ifade etmektedir:

[1145] S. T. (Turhan Seyfettin), "Yeni Şiirde Âhenk", **Tanin**, 6 İkinciteşrin 1943, s. 7.
[1146] Nurullah Ataç, "Vezin Davası", **Akşam**, 6 Haziran 1936, s. 4.

"Bir mısraı bu ölçüyle kurmak gerçekten zor bir iştir. Bu sebeple genç şiir neslinin bütün eserleri güzel değildir. Fakat güzellerinin de ahenklerini vezin ve kafiye ile temin etmemişlerdir diye inkâr edilmesi, şiiri sevenler için pek mümkün değildir sanıyorum."[1147]

Mehmet Kaplan, "Yeni Şiirde Ahenk" başlığını taşıyan makalesinde modern şiirde ahengin klasik şiirdeki gibi belli kurallara bağlı olmadığını hatırlatarak, "yeni şiir"in vezin ve kafiyenin yokluğunda ahengi sağlamak için çeşitli yöntemlere başvurduğunu belirtir. Kaplan'a göre, "yeni şiir"in ahengi sağlarken başvurduğu yöntemlerden en önemlisi "birbirine benzer kelime, ifade şekli ve mısraların muayyen veya gayrimuayyen fasılalarla tekrarıdır."[1148] Ahengin zaten bu tekrarlar neticesinde meydana geldiğini öne süren Kaplan, "ahenk, daima, benzer veya ayni unsurların fasılalı olarak tekrarı ile temin edilir."[1149] demektedir.

Asaf Halet Çelebi, "Şiirde Şekil" başlıklı yazısında şiirde vezin ve kafiye olmadan da ahengi sağlamanın mümkün olduğundan söz eder. Asaf Halet'e göre, şiirde ahengi sağlayan unsur ve uygulamalar dört ana başlıkta şu şekilde toplanmaktadır:

"a) Ses ve eda tenazurları

b) *Alliteration*'lar

c) Kelime ve cümlelerle teşmil edilmiş kafiye ve *assonance*'lar

d) Formüller şiire kendine has şekilleri vermek için kullanılabilir. O zaman şiir de kendi bünyesine yakışık alan tavrı daha kolaylıkla alır ve kendi havasına daha uygun *forme*'ları sonsuz bir serbestlikle intihab etmek imkânları bulunabilir."[1150]

[1147] S. T. (Turhan Seyfettin), "Yeni Şiirde Âhenk", **Tanin**, 6 İkinciteşrin 1943, s. 7.
[1148] Mehmet Kaplan, "Yeni Şiirde Ahenk" **Çağrı**, Aralık 1963, Y. 8, S. 71, s. 4.
[1149] Mehmet Kaplan, **agm**, s. 4.
[1150] Asaf Hâlet Çelebi, **Bütün Yazıları**, haz. Hakan Sazyek, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 254.

Serbest şiirlerde kimi zaman aynı şiir içinde bazı kelimelerin veya dizelerin farklı büyüklüklerde ve kalın harflerle dizildikleri görülür. Örneğin, Nâzım Hikmet'in *835 Satır* kitabında yer alan "Güneşi İçenlerin Türküsü", Salkımsöğüt", "Orkestra", "Piyer Loti", "Makinalaşmak", "Açların Gözbebekleri", "Gövdemdeki Kurt", "Bahri Hazer" şiirlerinde yer alan bazı mısralar kalın, bazı mısralar hem kalın hem de boyut olarak büyük harflerle dizilmişlerdir.[1151] Okuyucunun şiirle ilk karşılaştığı anda dikkati çeken ve şiirin alışıldık dizim biçiminden farklı olan bu dizeler Nâzım Hikmet tarafından ahenk unsuru olarak kullanılmıştır. Vâlâ Nurettin'in "Aruzdan ve Heceden Sonra Şi'rin Yeni Şekli" başlıklı yazısında aktardığına göre, Nâzım Hikmet dize uzunluklarını düzenlerken şiirin okunuşunda kolaylık sağlamayı amaçlamıştır. Bunun yanında şiirde yüksek sesle okunması gereken bölümleri "kalın harflerle" alçak sesle okunması gereken yerleri ise "ince puntolarla" belirtmiştir: "'Âdi satır halinde yazılıp da uzun ve kısa mısralara ayrılması, okunuşu kolaylaştırmak içindir: Satırların sonunda durulacak; kalın yazılar yüksek, ince puntolar ise, nisbeten alçak sesle okunacak."[1152] Bu sözlerden anlaşıldığı gibi Nâzım Hikmet vezin ve kafiyenin yokluğunda şiirin ritmini ve okuyanın sesinin perdesini yeni bir yöntemle kontrol etmeyi amaçlamıştır.

"Piyer Loti" şiiri Nâzım Hikmet'in şiirde harflerin boyutunu ve biçimini değiştirerek yapmaya çalıştığı şeyi gösteren güzel bir örnektir. Piyer Loti'ye ve Avrupa'ya karşı öfke kusan bu şiirin girişinde yer alan dizelerde, oryantalist Batı'nın Şark'ı görüş biçimi tasvir edilmiştir. "Esrar", "Tevekkül", "Kısmet", "Kafes", "Han", "Kervan" ve "Şadırvan" gibi ilk bakışta Doğu'yu temsil ettiği düşünülen ve Nâzım Hikmet'in kısık sesle okunmasını istediği kelimelerle Şark'a ait unsurlar ve oryantalist bakış, okuyucuya fısıltıyla masal havası içinde verilmiştir:

[1151] Nâzım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2014, s. 25-49.
[1152] Vâlâ Nureddin, "Aruzdan ve Heceden Sonra Şi'rin Yeni Şekli", **Akşam**, 1 Teşrinievvel 1929, s. 6.

Piyer Loti
"Esrar
Tevekkül!
Kısmet!
Kafes, han, kervan
Şadırvan!
Gümüş tepsilerde rakseden sultan!
Mihrace, padişah,
bin bir yaşında bir şah.
Minarelerden sallanıyor sedef nalınlar,
burunları kınalı kadınlar
ayaklarıyla gergef dokuyor.
Rüzgârlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!"[1153]

Batı'nın Doğu'ya dair yüzeysel gözlemlerinin ve oryantalist bakışın tasvir edildiği bu dizelerden sonra Nâzım Hikmet, yukarıda fısıltıyla okunan dizelerin yarattığı masalsı havayı dağıtmak amacıyla kalın harflerle dizilmiş, itiraz tonu yüksek şu dizeleri yazmıştır:

"**İşte frenk şairinin gördüğü şark!**
İşte
dakikada 1.000.000 basılan
kitapların
şarkı!
Lâkin
ne dün
ne bugün
ne yarın
böyle bir şark
yoktu,
olmayacak!"[1154]

Yukarıda görüldüğü gibi aynı şiir içinde karşıt iki düşünce italik ve kalın haflerle dizilerek birbirinden ayrılmış, şiirin entonasyonu şairin amacına uygun olarak harf diziminde yapılan değişiklikler aracılığıyla düzenlenmiştir. Böylece ritmi oluşturmak için hem sessel hem görsel araçlara başvurulmuştur. İtalik harflerle dizilerek, kısık sesle okunması sağlanan ilk bölümdeki yavaşlık yerini ikinci bölümde kalın harflerle, yüksek sese ve hızlı bir tempoya bırakmıştır. Nâzım Hikmet, harflerin büyüklük bakımından farklılığını, şiirin ritmini ve ses yüksekliğini düzenleyen bir ahenk unsuru olarak

[1153] Nâzım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2014, s. 34.
[1154] Nâzım Hikmet, **age**, s. 34.

kullanılmıştır. Yani "Nâzım Hikmet, görsel ögeleri, salt **oyun** olsun diye kullanmamaktadır. Şiirin kurgusu her zaman **öze** göre ayarlanmıştır[.]"[1155] Bu bağlamda İsmail Habib Sevük de, "Kayığın uzaklaşışını, atlıların geçişini anlatırken nazma sinema hareketi vermek yenilikti, hoşa gitti; kelimelerini ve mısralarını büyük harflerle yazarak, çizgilerle ayırarak tonu yükseltmek musiki ve notadan kuvvet almaktı, beğenildi."[1156] diyerek Nâzım Hikmet'in farklı puntolarla dizilmiş dizeler aracılığıyla şiirdeki müzikal tonu düzenlediğini dile getirir. Nâzım'ın şiirde ortaya koyduğu bu uygulama "sesin tipografik görsellik kazanması"[1157] olarak da açıklanabilir. Nâzım Hikmet'in ardından, İlhami Bekir Tez, Nail V., Tevfik Abdurrahman, B. M. Kemal (Peker), Mustafa Niyazi gibi şairler, kelimenin arzu edilen ses özelliği ile basım özellikleri arasında ilişki kurarak "tipografik görsellik"ten yararlanmışlardır.[1158]

Kâzım Nami ise, Hikmet Feridun Es'e verdiği bir röportajda, Nâzım Hikmet'in vezinsiz şiirlerinin ahengini "fikirlerin derunî ahenginden" aldıklarını öne sürmektedir. Kâzım Nami, "Kırık mısra"ların şiire aruz ve heceden farklı olarak "ölçülü" bir ahenk değil, daha derin, bulunması ve keşfedilmesi kolay olmayan, "içten" bir ahenk verdiğini "Vezinsiz şiirinde ahengi, ifade ettiği fikirlerin derunî ahenginden aldığı gibi mısraların kesiklikleri de aruzun, hece vezninin ölçülü ahenginden ziyade içinden bir ahenk temin ediyor."[1159] sözleri ile belirtmektedir.

Veznin henüz teşekkül etmediği zamanlarda, eski Türk şiirinde ahenk, ses tekrarları ve mısra başı kafiyeleri aracılığıyla sağlanmıştır. Melikov'a göre hece vezni, eski şiirin iç gelişmesi sonucunda ortaya çıkmıştır.[1160] Adem Can, modern şiirde serbest

[1155] Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 1082.
[1156] İsmail Habib, **Tanzimattanberi I**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1942, s. 405.
[1157] Mehmet Can Doğan, "Serbest Nâzım", **Kitap-lık**, Mart-Nisan 2002, S. 52, s. 166.
[1158] Mehmet Can Doğan, **agm**, s. 155-168.
[1159] Hikmet Feridun Es, **Bugün De Diyorlar Ki**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2010, s. 135.
[1160] Tofik Davudoğlu Melikov, "Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, 1991, s. 149-153.

veznin de benzer bir biçimde ortaya çıktığını ileri sürer. Şiirde, redif, kafiye ve ses tekrarları gibi geleneksel unsurlar aracılığıyla sesin düzenlenmesi sonucunda ortaya bir örgü çıktığını söyleyen Can, serbest şiirdeki veznin ortaya çıkan bu örgüden ibaret olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Aslında ses tekrarlarının bir nevi vezne dönüşmesi şaşırtıcı değildir. Nitekim modern Türk şiirindeki serbest vezinler de bu tarzda teşekkül ederler. Metnin muhtelif yerlerinde birbirini karşılayan kafiye, redif, tekrar, aliterasyon, asonans gibi ananevi ahenk unsurları serbest ilerleyen sese çekidüzen vererek ölçülü bir örgü oluştururlar. Serbest şiirdeki vezin bu örgüden ibarettir."[1161]

İlk bakışta tesadüflere bırakılmış gibi görünen serbest şiirin ritmi görüldüğü gibi oldukça planlı bir çalışmanın ürünüdür. Ercüment Behzad Lav, 1934 yılında yayımlanan *Kaos*'a yazdığı ön sözde, 1931 yılında yayımlanan *S.O.S*'de yer alan yeni biçimli şiirleri için "cambazlık" diyenlere karşı savunma yaparken şiirlerinin hiçbirinin "Akıl dışı (irrationnel) bir hava içinde" yazılmadığını söylemektedir.[1162] Şiirlerini "sayıklama" olarak değerlendirenlere karşı yaptığı savunmada Ercüment Behzad serbest şiirde ritmin oluşum sürecini şu sözlerle açıklamaktadır:

"Tersine, her sözcükte seslerin uyumu (consnance), ağızdan çıkışı, abartmasız, doğal söyleyişle ayarlanmış; kısa-güçsüz-kapalı, kısa-güçlü-açık, uzun-güçlü-açık vb. heceli, sözcüklerde kalın-ince harflerin sessizlerle olan 'phonique' ilişkileri, çınlayış ve yankıları (resonnance) [résonance] denenmiş; gözün diziden diziye geçiş ve kayma işgüdüsü hesaplanmıştır…

Açıkcası, esin perisinin sihirli gücüne (!) bu işde görev bırakılmamıştır."[1163]

[1161] Adem Can, **Şiir /de/ Ritim**, Birleşik Yayınları, Ankara 2015, s. 102-103.
[1162] Ercümend Behzad Lav, **Bütün Eserleri**, haz. Doğan Hızlan, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 143.
[1163] Ercümend Behzad Lav, **age**, s. 143.

Serbest şiirin ritmini eğer geçmişle ilişkilendirmek ve oluşumunu tarihsel bir süreç içinde değerlendirmek gerekirse, Servet-i Fünûn şiirine bakmak açıklayıcı olacaktır. Başta Tevfik Fikret olmak üzere, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti dönemi şairleri şiirdeki monoton ahengi aynı şiir içinde kullandıkları farklı vezinler aracılığıyla kırmaya çalışmışlardı. Serbest şiir yazanlar, vezin boyunduruğunu kırmak ve şiirde yekneksak ritmi aşmak için Servet-i Fünûnculara benzer bir endişeden hareketle kendi ritmini oluşturmuştur. Serbest şiirde sabit bir vezin olmayacak buna karşılık ritim olacaktır ancak bu ritim "Monoton ve sınırlayıcı olmayacak. Altı-beş, yedi-dört falan gibi ölçüleri de dinlemeyecek. Tekrarlanan seslerle bir tempo olacak, ama bu, değişken bir tempo olacak[tır.]" [1164]

Murat Belge, yukarıda yer alan alıntının devamında Amerikalı imgecilerin serbest şiirin ritmini açıklarken onun temposunun bir "metronom temposu" olmadığını dile getirdiklerini aktarır.[1165] Sabit bir ritim elde etmeye yarayan metronomun temposu yeknesaktır.

Klasik şiir hangi vezinle başladıysa o vezinle devam eder. Dolayısıyla şiirin ritmini sağlayan unsurlardan biri olan ölçü sabit olduğu için şiirin ritmi de sabittir denebilir. Ölçülü şiirde tempoyu vezin belirlerken serbest şiirde ritmi belirleyen şiirin duygusudur. Şair, şiirde değişen duyguyla birlikte her an şiirin temposunu da değiştirebilir. Serbest şiirde, şairin iki mısra önce kurduğu atmosferden çıkarak aynı şiir içinde yeni bir müzikal atmosfer yaratması önünde hiçbir engel yoktur. Klasik şiirden farklı olarak serbest şiirde ritim veznin dayattığı şekilde değil şairi arzuladığı biçimde karşımıza çıkar. Bu bakımdan serbest şiirin ritmi özgür ritimdir.

[1164] Murat Belge, **Şairaneden Şiirsele**, İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 136.
[1165] Murat Belge, **age**, s. 136.

1941 yılında *Yeni S.E.S* mecmuasında "Serbest Şiir İçin Neler Söylüyorlar" başlığıyla yayımlanan bir yazıda serbest şiirin ritminin klasik belagatin kavram setinden yararlanılarak açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Adı geçen yazıya göre "Serbest şiir, eski şiirde olduğu gibi, muntazam kafiyelerle kesilen nesir satırları olacağına onda sadalı ve sadasız hecelerin yan yana gelişinden hasıl olan taklidiahengi vardır."[1166] Ancak şunu hatırlamak gerekir ki "eşyayı, varlıkları ve hadiseleri seslerle taklit ve tasvir"[1167] etmekten doğan "taklidî ahenk" serbest şiirin ritminin kaynağı değil bir parçasıdır.

Cevdet Kudret'e göre, şiirde ahengin kaynağı ölçü değil kelimelerin müzikal değerleridir. "Şiirde âhenk, sözcüklerin düzenleniş biçiminden doğar. Sözün kısası, şiir ölçülerle değil, sözcüklerle yazılır."[1168] Serbest şiirde kelimelerin bu niteliğinden faydalanılarak müzikal bir kompozisyon meydana getirilir. Bu noktada şairin ihtiyacı olduğu şey ölçü kalıpları değil kelimelerdeki ahengi hissedebilmektir.

Şiirde vezin haricinde pek çok ritmik enstrüman bulunur. Örneğin bunlardan bir tanesi yinelemelerdir. Doğan Aksan'ın belirttiği gibi "yinelemeler sağladıkları vurgu eşikleri, metrum koşutluklarıyla şiire belli bir ritim kazandırmaktadır."[1169] Modern şiir ölçü ve kafiye yerine ritim aracı olarak bir bakıma yinelemeleri koymuştur. Söz gelişi, Oktay Rıfat, "Sarmaş Dolaş" şiirinde "ön yineleme" diyebileceğimiz "anaphora"[1170] tekniğinden yararlanmıştır:

Sarmaş Dolaş

Isıt beni hürriyet inancım
Isıt beni bu gecelik
Şilte yufka yorgan delik
Dışarsı soğuk alabildiğine
Dışarsı rüzgâr alabildiğine
Dışarda zulüm

[1166] "Serbest Şiir İçin Neler Söylüyorlar", **Yeni S.E.S**, Temmuz 1941, S. 6 (10), s. 2.
[1167] Kâzım Yetiş, "Ahenk", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1988, s. 516.
[1168] Cevdet Kudret, "Ölçü Dedikleri", **Türk Dili**, Kasım 1960, C. X, S. 110, s. 67.
[1169] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Bilgi Yayınevi, 7. Baskı, Ankara 2013, s. 240.
[1170] "Anaphora" şiirde ardışık mısraların başlarında aynı söz ya da söz öbeklerinin tekrarlanması sonucu meydana gelir. (Bkz. Edward Quinn, **A Dictionary of Literary and Thematic Terms**, Facts on File, Second edition, New York 2006, s. 23.)

Dışarda işkence
Dışarsı ölüm alabildiğine[1171]
(….)

Oktay Rıfat'ın alıntılanan şiiri ön yineleme/anaphora konusunda iyi bir örnek teşkil eder. Şiirin ilk iki dizesi aynı söz öbeği ile başlamaktadır. "Isıt beni" kelime grubunun bu şekilde tekrarı şiirin ilk iki dizesine hem anlam hem de ritim olarak bir bütünlük sağlamaktadır. Dördüncü, beşinci ve sekizinci dizeler ise "dışarsı" kelimesi ile başlamaktadır. İlk üç dize okuyucuyu şiirin öznesine yönlendirirken alıntılanan bölümde dördüncü dizeden itibaren dikkatin özneden ortama, yani dışarıya doğru çekildiğini görürüz. Dördüncü, beşinci ve sekizinci dizelerde bu anlamsal bütünlük ve ritmik organizasyon dize başlarında tekrar edilen "dışarsı" kelimesi ile sağlanır. Altıncı ve yedinci dizeler, kendinden önceki iki mısra ile anlam bakımından bir bütünlük sağlarken Oktay Rıfat bu dizelerde aynı kökten gelen kelimeyi farklı eklerle kullanarak çok fazla tekrarın getireceği monotonluktan ve boğuculuktan kurtulmayı başarmıştır.

Anaphora tekniği yalnızca kelime tekrarı ile değil sözcük öbeklerini yineleme biçiminde de kullanılmaktadır. İlhan Berk, "Bir Dağın Kederi" şiirinde dize başlarında aynı kelime öbeklerini yineleyerek "anaphora"nın sağladığı ritim olanaklarından faydalanmıştır:

Bir Dağın Kederi

Ben fakir bir milletin dağı
Mümkün olduğu kadar insanlara yakın
Mümkün olduğu kadar insanların.
Bir güneş altında ellerim, kollarım, ayaklarım
Bir kara kuru insanlar üstümde
Bir bakarsın alabildiğine uzayan gökyüzü
Susuz, küçük, fukara dağ köyleri
Bir yağmur altında bütün vücudum.[1172]
(…)

[1171] Oktay Rıfat, **Bütün Şiirleri I**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2010, s. 168.
[1172] İlhan Berk, **Toplu Şiirler**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2017, s. 117.

İlhan Berk'in alıntılanan şiiri yineleme teknikleri açısından zengin örnekler sunmaktadır. Şiirin alıntılanan ilk bölümünde hem kelime hem de söz öbeği bağlamında "anaphora" örneklerine rastlanmaktadır. İkinci ve üçüncü dizelerde "Mümkün olduğu kadar" söz öbeği tekrar edilirken, üçüncü, dördüncü ve beşinci dizeler "Bir" kelimesi ile başlayarak ayrı bir ses örgüsü düzenlemektedir.

Ritim tekniği olarak "anaphora"dan sıklıkla faydalanan şairlerden biri Sezai Karakoç'tur. Yalnızca *Körfez*'deki şiirlere bakıldığında bile kitabı oluşturan şiirlerin önemli bir bölümünde "ön yineleme"lere yer verildiği görülür. "Telefon Farkı", "Sevgi", "Ben Kandan Elbise Giydim Hiç Değiştirsinler İstemezdim", "Büyüyüp de Çocuk Kalmak", "İpin Ucunu Kaçıran İnsanlar", "Çatı", "Av Edebiyatı", "Reklâmlarda Yaşama", "Şehzadebaşı'nda Gün Doğmadan" şiirlerinin ses yapısı bu teknikten yararlanılarak kurulmuştur.[1173]

Bir diğer yineleme tekniği ise "epistrophe"dir. Birbirini takip eden dizelerin sonunda aynı söz veya söz öbeklerinin tekrar edilmesi sonucunda ortaya çıkan epistrophe[1174] örneğini Melih Cevdet Anday'ın "Dayan" başlıklı şiirinde görmek mümkündür:

Dayan

İşte gün başladı
İşte yeniden gün başladı
Her şey yeniden başladı
İşte güneş, işte kolların
İşte potinlerin, urbaların
İşin gücün yeniden başladı
İşsizliğin yeniden başladı
Yeniden başladı
Açlığın, susuzluğun…
Dayan bre Melih
Her şey, her şey yeniden başladı[1175]

[1173] Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, 23. Baskı, İstanbul 2017, s. 81-120.
[1174] Chris Baldick, **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, Oxford University Press, Second Edition, New York 2001, p. 85; **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 73.
[1175] Melih Cevdet Anday, **Bütün Şiirleri - Sözcükler**, Everest Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2016, s. 70.

Şiirin ilk dizesinin son kelimesi olan "başladı" ikinci ve üçüncü dizelerin son kelimesi olarak tekrar karşımıza çıkar. Yeni gün ile birlikte her şeyin yeni baştan başladığını söyleyen bu dizelerde karşımıza çıkan "epistrophe" yani diğer bir ifadeyle, ardışık mısralarda son kelimelerin tekrar edilmesi, anlamsal bütünlüğü sağladığı gibi yapılan tekrarlar sayesinde anlam da kuvvetlenmektedir. Şiirin temposunda belirleyici unsurlardan biri olan bu tekrarlar, şairin vezin olmadan şiirin ritmini nasıl düzenlediği hakkında bizlere ipucu verir. İlk üç dizede tekrar edilen "başladı" kelimesi altıncı, yedinci ve sekizinci dizelerde yine ardışık olarak tekrar edilmektedir. Şiirde, aynı kelimelerle gerçekleştirilen iki ayrı "epistrophe" arasına "kolların" ve "urbaların" ile biten iki dize girer. Bu iki dize şiirin ritmini çeşitlendirmektedir. Şiirin son dizesinde ise son kelime olarak yine "başladı" sözcüğünü görürüz. Şiir bu sayede hem anlamsal hem de ritmik olarak bir bütünlüğe kavuşur.

Epistrophe tekniği şiirin ritmik atmosferini oluşturmada oldukça etkilidir. Epistrophe "kafiyelerin etkisinin azaldığı, modern şiirde sık sık kullanılan bir yineleme çeşididir."[1176] İsmet Özel'in, "Karoon" şiirinin ilk bölümü bu tekniğin şiirde ritim bakımından işlevselliğini ortaya koymaktadır:

Karoon

Ne gümüş bir çocukluk ölümün mavi cinleri
uykusunda bıraktığı saçlarındaki yangın
o balçıkla beslenen saçlarındaki yangın
ona doğru uzanınca akşamın kanlı eli
sönmüş ateşlerini öptü tapınağımın[1177]
(…)

İkinci ve üçüncü ve dizelerin sonunda "Saçlarındaki yangın" söz öbeği tekrar edilmektedir. Kafiyenin bağlayıcı olmadığı modern şiirde ortaya çıkan bu türden

[1176] Veysi Erdoğan, "Şiirde Ses Organizasyonu (aliterasyon, asonans, anaphora, epistrophe, epenalepsis)", **Yasakmeyve**, Ocak-Şubat 2005, Y. 2, S. 12, s. 111.
[1177] İsmet Özel, **Erbain**, Tiyo Yayıncılık, 36. Baskı, İstanbul 2017, s. 19.

yinelemeler şiirin ritmini düzenlemede ve anlamı kuvvetlendirmekte kullanılmaktadır. Bu bağlamda dize sonlarında tekrar edilen "saçlarındaki yangın" söz öbeği "epistrophe" meydana getirerek dizeler arasında kısmi olarak benzer bir ritim tesis eder. Ayrıca, tekrar edilen söz öbeğinin içinde yinelenen "a" sesleri ile birlikte meydana gelen "asonans" dize içinde ritmik bir ses düzeni oluşturmaktadır.

Kimi şiirlerde aynı dizelerde hem "anaphora" hem "epistrophe" ile karşılaşılır. Her iki tekniğin aynı dizede kullanılması kuşkusuz şiirde ses zenginliği oluşturmaktadır. Sezai Karakoç'un "Çatı" şiiri bu türden bir zenginliğe örnek olarak gösterilebilir. "Çatı" şiirinde ilk üç dize "Kaç" sözcüğü ile başlamaktadır. Buna karşılık ilk iki dize "hepsi ben" söz öbeğiyle sona erer. Anaphora, şiirin ilk dörtlüğünde üç dizede sürdürülürken, epistrophe iki dizeyle sınırlı tutulmuştur:

Çatı

Kaç aç varsa hepsi ben
Kaç hasta varsa hepsi ben
Kaç liman önlerinde dönen
İşsiz hamal hepsi ben[1178]
(…)

Yeni şiirde ritmi tesis eden bir diğer teknik ise "epanalepsis"tir. Dize başında yer alan sözcüğün veya sözcüklerin dize sonunda tekrar edilmesiyle ortaya çıkan epanalepsis[1179] yine modern şiirde sıkça kullanılan ritim enstrümanlarından biridir. "Anaphora" ve "epistrophe" gibi tekniklerden farklı olarak "epanalepsis" dize içi ses düzenleme aracı olarak karşımıza çıkar. Kuvvetli ya yumuşak başlayan bir dizenin aynı şekilde kuvvetli ya da yumuşak bir biçimde bitmesini sağlayan bu teknik dizenin ritim dengesini düzenlemektedir. "Büyük bir denge faaliyetini üstlenen bu yineleme"[1180] Edip Cansever'in "Yüzme Havuzu" şiirinde karşımıza çıkmaktadır:

[1178] Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, 23. Baskı, İstanbul 2017, s. 109.
[1179] Chris Baldick, **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, Oxford University Press, Second Edition, New York 2001, p. 81; **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 73.
[1180] Veysi Erdoğan, "Şiirde Ses Organizasyonu (aliterasyon, asonans, anaphora, epistrophe, epenalepsis)", **Yasakmeyve**, Ocak-Şubat 2005, Y. 2, S. 12, s. 113.

Yüzme Havuzu

Geçelim, şu taraftan, çardağı da geçelim
Tarhları, çimenleri, çocuk parkını da
Geçelim ağaçların altından
Geçelim o yılların üstünden topluca
Gün batmadan geçelim, gün doğmadan geçelim
Geçelim, geçelim
Şimdiye ve sonraya.[1181]
(…)

Edip Cansever, alıntılanan şiirde "geçelim" sözücüğünü ilk dizenin hem başında hem de sonunda kullanarak anlatımı pekiştirmiş ve dizenin ses dağılımını dengeli bir biçimde düzenlemiştir. Cansever, ilk dizede uyguladığı ritim tekniğini beşinci dizede aynen tekrar ederek şiir içinde ikinci bir "epanalepsis" yapar. Şiirin ikinci bendi de diyebileceğimiz, ancak burada alıntılanmayan, ikinci bölümünün ilk dizesinin ilk ve son kelimesi aynıdır. Cansever, şiirin ikinci bölümünün ilk dizesinde, şiirin başlangıcında kullandığı tekniği tekrar ederek bölümler arasında ritmik paralellik kurmuştur.[1182]

Yeni şiirde ritmi öne çıkaran, ancak planlı bir biçimde ritim enstrümanı olarak kullanılmayan bir diğer husus anlamca kapalılıktır. Oktay Taftalı, anlamın sesin bir müzikal tını olarak algılanmasının önüne geçtiğini söyler. "Yani anlam [sesin müzikal değerinden] daha önce algılanarak müzikal ton bu kapsam içinde yok olmakta ve algılanamamaktadır."[1183] Ona göre, bu sebeple insanlar kendi dillerinin müzikal değerinin farkına varamamaktadır. Taftalı'nın belirttiği gibi, insanlar yabancı bir dilin müziğini kolayca algılayabiliyorlarken kendi dilleri için bu tarz bir farkındalıktan "anlam" faktörü sebebi ile yoksundurlar:

"Türkçenin müzik olarak kulağa çalınışı hakkında, bizzat anadili Türkçe olan bizlerin bir fikir yürütmesi oldukça zor görünecektir. Çünkü dilin sesinden önce anlamı bizi sarmaktadır. Yani anlam belli bir ses tarafından taşınmasına ve ifade edilmesine

[1181] Edip Cansever, **Sonrası Kalır II**, Yapı Kredi Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2013, s. 413.
[1182] Bkz. Edip Cansever, **age**, s. 413.
[1183] Oktay Taftalı, **Anti Postmodern Bakış - Şiirin Mikroestetik Eleştirisi**, Era Yayıncılık, İstanbul 1994, s. 106.

karşın, sesi kendi içine alır onu kendisiyle öylesine özdeşleştirir ki, iyi bildiğimiz bir dilde sesi anlamdan ayırıp salt müzik olarak algılamamız o dili iyi bilmemizle ters orantılıdır. Hiç bilmediğimiz bir dilin müziğini algılamak son derece kolaydır. Çünkü anlamlarını bilmediğimiz sözcükler bizler için yalnızca birer maddi 'tını'dırlar. Oysa anadil açısından durum tam tersidir anlam sesi bağımsız olarak algılamamıza olanak tanımaz."[1184]

Bu bağlamda yeni şiirin müzikal değerini öne çıkaran hususlardan birinin "kapalılık" olduğu söylenebilir. Özellikle İkinci Yeni şiiri söz konusu olduğunda karşımıza çıkan alışılmamış bağdaştırmalar ve anlam kapalılığı okuyucunun ilgisini ve dikkatini şiirde anlamdan çok harmoniye yöneltmektedir. Bu zorunlu yönelişin sebebi okuyucunun ilk defa karşılaştığı bir imgeyi veya bağdaştırmayı anlamdırmakta güçlük çekmesinden kaynaklanır. Yani İkinci Yeni şairleri anlamın üstünü örterek "sesi bağımsız olarak algılmamıza"[1185] olanak tanımışlardır. Anlam katmanları kolayca çözümlenemeyen bir şiirden aldığımız müzikal keyfin kaynağının bir bölümü bu kapalılıktan ileri gelir. Şiirde "kapalılık" kendi başına ritmik bir fonksiyon icra etmese bile sesi anlamdan sıyırarak ahengi öne çıkarmaktadır.[1186]

Gördülüğü gibi serbest şiir, kendi ritmini hem geleneksel hem de yenilikçi yollarla oluşturmaya çalışmaktadır. Dize içindeki ses tekrarları, dizeler arasındaki ses ve kelime benzerlikleri, mısra başlarında ve mısra sonlarında tekrar edilen kelimeler ve daha pek çok şey serbest şiirin ritmini oluşturan unsurlar arasında yer alır. Tüm bu bahsedilenler ölçülü ve dengeli şekilde bir araya geldiğinde ortaya bir harmoni çıkar. Bu ses

[1184] Oktay Taftalı, **age**, s. 105.
[1185] Oktay Taftalı, **age**, s. 105.
[1186] Paul Valéry'e göre "anlam" sözcükleri yıkarak onları birer görüntüye dönüştürmektedir: "Size bir şeyler söylüyorum, eğer siz beni anlıyorsanız artık o kelimeler yıkılmış sayılıyor. Eğer beni anlıyorsanız o halde o kelimeler aklınızdan yok olur ve yerini muadili olan görüntüler, alakalar ve güdüler alır." Ayrıca Valéry, "ses ve anlam" bağlamında şiirin "sihir" ile ilişkilendirildiği eski zamanlardan söz ederek şiire "sihirsel" nitelik kazandıran şeyin "anlam" değil "anlamdan yoksun" olan "ses değerleri" olduğunu belirtmektedir: "Şiirin asırlar boyunca efsun için kullanıldığını unutmayalım. Bu tuhaf işlemlere girişen kimseler kelimenin gücüne inanmak zorundaydı. Bu inanç da onun değerinden ziyade sesinde yatmalıydı. Büyülü formüller genelde anlamdan yoksundur; kimse onların güçlerinin entelektüel içeriğinde yattığını düşünmüyordu." (Bkz. Paul Valéry, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020, s. 79, 88.)

düzenlemesi bir orkestraya benzetilebilir. Pek çok müzik aletinin katkıda bulunduğu bestede her enstrüman neredeyse eşit derecede öneme sahiptir. Marvin Bell'in dediği gibi "Şiirin sesi üzerindeki tüm kuşların hep birlikte öttüğü bir ağacın sesi gibidir ve bana göre ağaçtan tek bir dal kesildiğinde ses sona erer."[1187]

[1187] Marvin Bell, "On the Practise of Free Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 383.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. GELENEK VE SERBEST ŞİİR

5.1. Gelenek ve Yenilik

Yaygın görülen bir formun moda mı yoksa gelenek mi olduğunu belirlemek ilk bakışta zordur. Bu ayrımı yapmak için dikkat edilmesi gereken husus sürekliliktir. Edward Shil, bir tarzın veya modelin gelenek hâline gelebilmesi için onun "en az üç kuşak" sürmesi gerektiğini yazar.[1188] Yani ona göre etki gücü kuvvetli olan bir model ancak üç kuşak devam etmesi hâlinde gelenek olarak anılabilir:

"Sürenin kısalığı, modanın göstergesidir. Moda ve gelenek, bir tarzın takdimi ve bu tarzın diğer kişilerce benimsenmesi bakımından ortak özelliklere sahiptirler; bir moda, ömrü tek bir kuşakla sınırlı olduğu sürece, bu kuşağın hayatının büyük bölümünde varlığını sürdürse bile, bir gelenek değildir. Birçok moda bu kadar süre bile varlığını sürdüremez. Bir moda, kısa ömrü içinde, nispeten süratle ve nüfusun önemli bir miktarını aşan sayıda alıcı bulmalıdır; oysa bir gelenek, uzun bir ömrü bulunduğu için daha tedrici olarak büyür. Moda olarak başlayan birşey bir geleneğe dönüşebilir. Gelenek ile moda arasındaki sınır belirsizdir; keyfi ve uygulanamaz bir tarzda belirlenmesi dışında belirlenemez. Fakat, bu sınırın belirsizliğine rağmen, aralarındaki farklılık apaçık ortadadır."[1189]

Serbest şiir, Nâzım Hikmet'ten ve özellikle Garip hareketinden sonra hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. *Varlık* dergisinde Garipçilerin şiirleri ilk olarak 15 Eylül 1937 tarihinde yayımlanmış[1190] ve daha sonra 1938-1941 yılları arasında *Varlık*'ta yayımlanan

[1188] Edward Shils, "Gelenek", çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, Y. 7, S. 25, s. 113.
[1189] Edward Shils, **agm**, s. 114.
[1190] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yayınları, 4. Baskı, Ankara 2016, s. 66.

toplam 200 şiirin 63'ü serbest vezinle yazılmıştır.[1191] Serbest vezinle yazılan şiirler bu dönemden sonra azalarak devam etseydi bu durumun bir moda olduğunu söyleyebilirdik. Ancak şiirimizin bugünkü durumu bunun tam tersini göstermektedir. Mehmet Salihoğlu, 1957 yılında yayımlanan "Şiirde Moda ve Yenilik" başlıklı yazısında Garip şiirinin ilk ortaya çıkışından yirmi yıl sonra da etki gücünü sürdürdüğünü şu cümlelerle ifade etmektedir:

"Şiirdeki moda da, öteki modalar gibi değişiklik gerekmesinden doğmaktadır. Ne var ki, sık sık esen moda yellerinin söküp atamadığı kılıklar olduğu gibi, öyle ikide bir, yenilik tiryakilerince estirilmeye çalışılan yeni şiir havalarının kovamadığı, köklü şiir akımları, şiir modaları da yok değildir. Bizde Orhan Veli ve arkadaşları ile başlayan yeni şiir akımı da, bu türlü modalardan olsa gerek."[1192]

Edward Shils'e göre, "Var olan her şeyin geçmişi vardır. (…) Var olan şeylerin çoğu geçmişte olanların bir devamı veya reprodüksiyonlarıdır."[1193] Hayatın her alanında değişimin mevcut olduğu düşünüldüğünde "yeniliğin" insanlık tarihinde daima var olduğu söylenebilir.

Gelenek ve yenilik arasındaki ilişki iki boyutlu olarak düşünülebilir. Birincisi değişimin tarih boyunca sürekli var olduğu düşünüldüğünde yeniliğin kadim bir gelenek olduğu söylenebilir. Bu anlamda "yeniliğin geleneği"nden söz etmek mümkündür.[1194] Edebiyat, sanat ve mimari bize bu konuda pek çok ipucu verir. Türk şiiri tarih boyunca

[1191] Kezban Habibe Büyükbayrakdar, **Varlık Dergisi'nin Düşün ve Edebiyat Dünyamıza Katkıları (1938-1941 Dönemi)**, (Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun 2009, s. 34.
[1192] Mehmet Salihoğlu, "Şiirde Moda ve Yenilik", **Türk Dili**, Ocak 1957, C. VI, S. 64, s. 224.
[1193] Edward Shils, "Tradition", **Comparative Studies in Society and History (Special Issue on Tradition and Modernity),** April 1971, Vol. 13, No. 2, p. 122.
[1194] *Çamurdan Doğanlar* isimli kitabının "Kendisine Karşı Bir Gelenek" başlıklı birinci bölümünde modern bir geleneğin mümkün olup olmadığını sorgulayan Octavio Paz, "Modernlik kendine yeterlidir; kendi geleneğini kendisi kurar." der. (Bkz. Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar - Romantizmden Avangarda Modern Şiir**, çev. Kemal Atakay, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020, s. 14.)

üslup, vezin, tarz ve konu değiştirmiş, bu tarzların pek çoğu kendi geleneğini oluşturmuştur.

"Yeniliğin geleneği" ifadesi ile anlatılmak istenen bir diğer husus "yeni" olanın "gelenek" ile kurduğu ilişkiyi işaret etmektedir. Cumhuriyet sonrasında Türk şiiri olumlu ya da olumsuz anlamda ama sürekli gelenek ile temas hâlinde olmuştur. Yeniliğin gelenekle ilişkisi ise "geleneği sürdürmek", "gelenekten yararlanma"[1195], "geleneği yeniden üretme"[1196] gibi yollarla olabildiği gibi bazen bu ilişki "geleneğin reddi" olarak karşımıza çıkabilmektedir. Enis Akın bu bağlamda "geleneği reddetmek üzerine kurulmuş çok büyük bir gelenek var"[1197] sözleri ile yeniliğin aslında başlı başına bir "gelenek" olduğunu belirtmektedir.[1198]

Yaşar Nabi Nayır, 1945 yılında *Varlık*'ta çıkan bir yazısında gelenekten ayrılarak kendini yeni bir tarz ve üslupla ortaya koymaya çalışan sanatçıların çok eskiden beri var olduğunu "«Yeni şiir» davası kadar eski ne var? Her yeni nesil bir öncekine karşı bu davanın bayrağını elinde taşıdı; her eskiyen nesil vaktiyle inanmış olduğu kanaatler uğrunda, kendisinden sonrakilerle çekişmek zorunda kaldı."[1199] sözleriyle ortaya koymaktadır. Bu durum yalnızca şiir için geçerli değildir. Sanatın bütün dallarında benzer bir mücadelenin görüldüğü tahmin edilebilir. Yaşar Nabi, 1956 yılında yılında *Varlık*'ta yayımlanan bir başka yazısında "yeniliğin sürekliliği" üzerine vurgu yapmaya devam

[1195] Sezai Karakoç "gelenekten yararlanma" konusuna bugün anlaşılandan farklı bir yorum getirmiştir. Ona göre "gelenekten yararlanma" gelenekle şiir arasında teknik anlamda kurulan ilişkiyi değil şair ile geçmiş arasında kurulan duygusal bağı işaret etmektedir: ""Gelenekten yararlanma sözü de çağımızda oldukça yanlış anlaşılmaktadır. Geçmiş şekilleri taklit, ya da anların adlarını kullanma biçiminde algılanmakta bu kavram. Oysa, geleneğe bakış, her şeyden önce, o geçmiş zaman eserlerini sevmek, onlardan zevk almayı bilmek, geçmiş sanatları ve şairleri daha yakından tanımaya çalışmak, adeta onlarla birlikte olmak, onlarla gün geçirmek, zihinde ve hayalde olsun, onların eserlerini vermelerini izlemek, buna tanık olmak ve bu izleyiş ve tanıklıktan, sonsuz bir mutluluk duymak demektir." (Bkz. Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 99.)

[1196] Nurullah Çetin, **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara 2012, s. 17-22.

[1197] "Enis Akın ile Söyleşi", Konuşan: Mehmet Öztek, **heves Şiir-Eleştiri**, Ağustos 2004, C. IV, s. 24.

[1198] Öztürk Emiroğlu da geleneğin reddinin bir gelenek oluşturduğu görüşündedir. Ona göre "modern edebiyatın ilk temsilcilerinden Namık Kemal ile geleneği reddetme başlar ve bu anlayış gelenek halini alır." (Bkz. Öztürk Emiroğlu, **Türk Edebiyatında Gelenekten Moderne Değişim (1718-1895)**, Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 217.)

[1199] Yaşar Nabi Nayır, "Yeni Şiir Davası", **Varlık**, 1-15 Mayıs 1945, Y. 12, C. 14, S. 284-285, s. 667.

eder. Yaşar Nabi, bu defa söz edilen önceki yazıdan farklı olarak, günün şairlerinin sanattaki bitmeyen yenilik arayışının kaynağının "eski görünmek korkusu" olduğunu söylemektedir.[1200]

Ali K. Metin de "gelenek ve yenilik" konusunda Yaşar Nabi'ye benzer düşünceler taşır. "Makro düzeyden bakıldığında, gelenek şiir için ne kadar önemli, vazgeçilmez bir varlık unsuruysa, yenilik de o kerte ihiyaçtır denebilir."[1201] diyen Metin, şiir yazmadaki itici gücün "yenilik ihtiyacı" olduğunu ve "yenilik" dediğimiz şeyin esasında gelenekten bağımsız ve ondan kopuk bir ürün olmadığını şu sözlerle dile getirir: "Hatta şiir yazma gerekçesinin yenilikte aranabileceğini söylemek bile mümkün. Ancak yenilikten kastettiğimiz şeyin, geleneği de kapsayan gelişme ve değişim göstergeleriyle kaim olduğunu belirtelim."[1202] Yüksel Pazarkaya'ya göre de "Çağdaş yenilikler köksüz, yoktan düşürülmüş değil[dir.]"[1203] Bu bağlamda adı "yenilik" olan birçok atılımın gelenekle örtülü ya da aşikâr bir bağlantısı bulunmaktadır.

Hikmet Dizdaroğlu, 1 Mart 1956 tarihinde *Varlık*'ta çıkan yazısında yeni olanın gelenekten bağımsız olamayacağını belirtmektedir. Ona göre, her yeniliğin içinde eskiye ait bir şeyler bulunur ve edebiyat geleneği "eski" ile "yeni" arasında var olan bu gizli ilişki sayesinde varlığını sürdürmektedir. Dizdaroğlu bu durumu "her inkârcı hareketin kökünde, iyice incelenirse, bir önceki akımdan birşeyler vardır, ve edebî gelenek, bu gizli bağlantı sayesinde dünden bugüne sürüp gelir."[1204] sözleri ile belirtmektedir. Dolayısıyla her yenilik, gizli ya da açık, gelenekten bir parça taşır. İlhan Berk de büyük yapıtların geçmişten izler taşıdığını "Bütün büyük şiirler hem geçmişin, hem şimdinin şiir tarihini içerir. Bu demektir ki gelecek tarihini de taşır."[1205] sözleriyle dile getirmektedir.

[1200] Yaşar Nabi, "Eski Görünmek Korkusu", **Varlık**, 15 Haziran 1956, s. 3.
[1201] Ali K. Metin, **Barbarlığın Şiiri**, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2017, s. 115.
[1202] Ali K. Metin, **age**, s. 115.
[1203] Yüksel Pazarkaya, "Çağdaş Şiirin Ölçütü", **Dost**, Ekim 1969, S. 60, s. 4.
[1204] Hikmet Dizdaroğlu, "Yeni Şiir Üzerine", **Varlık**, 1 Mart 1956, s. 8.
[1205] İlhan Berk, "Şiir Üstüne I", **Türk Dili**, Eylül 1975, C. XXXII, S. 288, s. 511.

İngiliz romantik şair "Shelley şairlerin her çağda ebediyen yazılma sürecinde olan Büyük Şiir'e eklemede bulunduklarını iddia etmişti[r]."[1206] Bu anlamda şiir özelinde "gelenek" büyük bir "şemsiye kavram" olarak düşünülebilir. Türk şiir geleneği bu şemsiye altında farklı kollara ayrılmıştır. Yani şiir alanında gelenek, geniş anlamıyla monoblok bir yapı, daha dar anlamda ise yeniliklerle çeşitlenerek çoğalan bir şiir yelpazesidir. Geleneğin ürünleri reddedilse bile şiir alanında gelenekten tümüyle kurtulmak mümkün değildir. Çünkü özgün olanı ortaya koymak için geleneğin ürünlerini tanımak ve onu hareket noktası olarak almak gerekecektir. Rebecca Beasley de, edebî modernizmden bahsederken "gelenek" ve "özgünlük" arasındaki ilişkiye dikkat çekerek "Edebî modernizmin belirleyici özelliklerinden biri gelenek ve orijinallik arasında koruduğu gerilimdir."[1207] demektedir.

Türk şiir geleneği şemsiyesi altında toplayabileceğimiz birbirinden farklı gelenekler aslında şiirin yavaş ya da hızlı fark etmeksizin, sürekli bir değişim hâlinde olduğunun göstergesidir. Varlığını uzun süre devam ettiren ve geniş etki alanına sahip bu şiir hareketleri kendi geleneklerini oluşturmuşlardır. Halk şiiri, divan şiiri, modern şiir gibi ana hatlar içinde çok sayıda farklı şiir akımı, hareketi bir diğer ifadeyle "şiir geleneği" vardır. Burada geleneği, akım ve hareket gibi terimlerin yerine kullanmadığımızı belirtmek gerekir. Yukarıda bahsedildiği gibi bir hareketin gelenek biçimine dönüşebilmesi için kuvvetli bir "etki gücü" ve "uzun süren bir model" olarak varlığını sürdürmesi gerekir.[1208] "Gerçek şu ki, bugünkü şiirimizin gelenek sayılabilecek öğeleri yüz yıllık geçmişle açıklanabilir. Dayanacağımız değerleri ve karşı çıkacağımız yönleri ile şiirimizde yeni bir gelenek oluşmuş durumdadır. Yani Türk şiiri modern dönemiyle de

[1206] Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 59.
[1207] Rebecca Beasley, **Theorists of Modernist Poetry T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound**, Routledge, London and New York, 2007, p. 63.
[1208] Edward Shils, "Gelenek", çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, Y. 7, S. 25, s. 113-114.

bir geleneğe sahiptir."[1209] Bu anlamda bir serbest şiir geleneğinin varlığından söz etmek mümkündür. Adem Can da, klasik vezin kalıplarına nazaran tarihi çok daha yeni olan serbest veznin "toplumsal hayatla birlikte değişen zevkin neticesi" olduğunu belirterek, serbest şiir için "zamanla yaygınlaşarak geleneğe de dönüşmektedir." der.[1210]

Geleneğin çağrışım gücü, bizi bir şeyi gelenekle ilişkindirmek istediğimizde ya da o şeyin bir gelenek oluşturup oluşturmadığını düşündüğümüzde, o şeyin geçmişini aramaya yönlendirir. Ama unutmamalıdır ki bütün gelenekler köklü bir geçmişe sahip değildir. Hobsbawm'a göre her gelenek tarihin bir aşamasında "icat edilmiş"tir. "Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki 'gelenekler'in kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bu bazen geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir."[1211] Bu sebeple geleneği çok uzun zamandır var olan, köklü, kadim ve değişmez bir model olarak düşünmek yanıltıcıdır. Bugün şiirde gelenek olarak kabul edilen ölçü, kafiye ve nazım biçimi gibi pek çok unsur zaman içinde değişikliğe uğramıştır. Geriye doğru baktığımızda "klasik şiir geleneği" sözüyle bahsettiğimiz model bütün bu değişiklikleri ve yenilikleri de kapsamaktadır. O hâlde şiirde meydana gelen değişimler ve yenilikler ne kadar köklü ve katı olurlarsa olsunlar, ortaya çıkan yeni şiiri geleneğin bir parçası olmaktan alıkoyamazlar. M. Kayahan Özgül, yeni olanın gelenek ile ilişkisini şu sözlerle ortaya koymuştur:

"Söz konusu '*şiir*' gibi kunt bir edebî yapı olduğunda, hiçbir form ve konu yeniliğinin onu geleneğin çok da uzağına fırlatmaya yetmeyeceği fark edilir. Nasıl ki, yüz farklı çeşidi üretilse de ilk çağlardan bu yana tekerlek olmanın/yapmanın temel özellikleri değişmemişse, şiirin kadîm özellikleri de en yıkıcı yeniliklere karşı dahi öz nitelik ve niceliğini korur. Dahası, o keskin yeniliği de geleneğin bir parçası hâline getirir. Değil mi

[1209] Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 16.
[1210] Adem Can, **Şiir /de/ Ritim**, Birleşik Yayınları, Ankara 2015, s. 95.
[1211] Eric Hobsbawm, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawmi Terence Ranger, çev. Mehmet Murat Şahin, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul 2013, s. 1.

ki, şiir bir sanattır ve her sanat gibi ölümsüzlüğünün sırrı yenilenmede gizlidir; o hâlde, yenilik zaten şiiri var eden geleneğin bir parçası olmak gerek. T. S. Eliot'ın mı yoksa Jean-Luc Godard'ın mı söylediğini hatırlayamadığım '*Yeni olan, yeni olduğu için geleneklidir*' cümlesini bu bağlamda değerlendirmek yerinde olur."[1212]

Şiir tarihi boyunca, her zaman geleneğin içinde onu zorlayan, gelenek dışı ürünler veren, kuralları bozan ya da onlara kayıtsız kalan şairler olmuştur. Tüm şairlerin klasik şiirin kurallarına şaşmaz bir bağlılıkla uymalarını beklemek gerçek dışı bir beklenti olur. Bu anlamda yenilik isteğinin geleneğin içinde gizli bir damar olarak her zaman var olduğu söylenebilir. Söz gelimi, XVII. şairlerinden olan Tecellî, bir oyun olarak yalnızca noktasız harflerden oluşan bir gazel yazmış; Nâbî, o dönemde kullanılmadığı düşünülen "semenlenmek, nesterenlemek, çemenlenmek" gibi kendisinin uydurduğu kelimeleri şiire sokmuş; Necâtî, devletin ileri gelenleri hakkında söylenen kasideyi "arpa" hakkında yazmış, yine Necâtî, ölen katırı hakkında bir mersiye kaleme almış; Adanalı Surûrî, kedisinin ölümüne tarih düşürmüştür.[1213] Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Geleneğin dışında kalan ve klasik şiir için "sapma" olarak kabul edilen bu türden örnekler en katı kuralların bile yıkılabildiğini, yeniliğin sistematik ve organize bir biçimde olmasa da her dönemde var olduğunu göstermektedir.

Enis Batur, şiirde yeniliğin sürekliliğinden bahsederken şiirde gerçekleştirilen "devrim"in siyasal ve toplumsal devrimler gibi statik değil aksine dinamik bir niteliğe sahip olduğunu belirtir. Batur'a göre, "devrim", bir olgu olarak büyük değişimin yaşandığı "an"ı imlerken, devrim sonrası toplumlar bir "dinlenme sürecine" girmektedir. Oysa şiirde gerçekleştirilen devrim "süreklilik" arz etmektedir. Dolayısıyla şiirde

[1212] M. Kayahan Özgül, **Dîvan Yolundan Pera'ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 385-386.
[1213] Turgut Karabey, "Dîvan Şiirinde 'Sapma'lar", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Ocak 2007**,** C. 14, S. 32, s. 22-31.

meydana gelen her yenilik bir sonraki yeniliğin hazırlayıcısı olarak değerlendirilebilir. Enis Batur bu düşünceyi şöyle dile getirir:

"Devrim *süreklilik* de değildir ne yazık ki: Ne kadar sürerse sürsün bir andır -biter eninde sonunda, toplum ve tarih yorulur, dinlenmeye koyulur: Yıkılan düzenin yerine bir başkası kurulur. Düzen değişmiş, düzen olma niteliği aynı kalmıştır. Oysa şiir, Cemal Süreya'nın vurguladığı gibi sürekli bir devrimdir, giden düzenle uyuşmazlığa nasıl düşmüşse, usul usul gelenle de öyle düşecektir."[1214]

Bu bağlamda "Eski ile yeninin mücadelesi bana, kâinattaki devamlı hareketin bir örneği gibi görünmüştür."[1215] sözleriyle yenilik arayışının sürekliliğe vurgu yapan Orhan Okay, klasisizm, realizm, romantizm, sembolizm gibi sanat akımlarının bir tepki sonucunda ortaya çıktığını belirterek yeniliklerin "esasların değil, terkiplerin değişmesinden ibaret ol[duğunu]"[1216] vurgulamaktadır.

5.2. Gelenek ve Serbest Şiir İlişkisi

Her "yeni" gelenek ile olan farklılıklarını ortaya koyma iddiasıyla çıksa bile çoğu zaman "yeni" olanın bünyesinde geçmişe dair izler bulunur. İbrahim Necmi Dilmen, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*'nde hiçbir sosyal olayın kendiliğinden ve birden ortaya çıkamayacağını yazmaktadır. Ona göre bir yenilik ne kadar keskin ve beklenmedik biçimde ortaya çıkmış olursa olsun geçmişte onu hazırlayan sebepler ve ortaya çıkan üründe geçmişten izler bulunmaktadır. İbrahim Necmi, geçmiş ve yenilik arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle açıklamaktadır:

"Hiçbir hadise-i içtimaiyye yoktur ki mazi silsilesini birdenbire bi-l-külliye keserek, sevabık ile alakadan azade bir mevcudiyet irae edebilsin. En ani ve nâgeh-zuhûr

[1214] Enis Batur, **Şiir ve İdeoloji**, Derinlik Yayınları, İstanbul 1979, s. 45.
[1215] Orhan Okay, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1998, s. 71.
[1216] Orhan Okay, **age**, s. 72.

inkılaplarda bile mazinin yadigârları müessir bir kuvvetle kendini gösterir. Tamamıyla içtimai bir hadise olan inkılâbât-ı fikriyye ve edebiyye de böyledir."[1217]

Gelenek, tüm şairler için bir basınç unusurudur. Dolayısıyla geleneğin getirdiği kuralcılıktan ve sınırlardan yakınmak yalnızca modern şaire has bir durum değildir. Öyle ki "Fuzûlî gibi bir ustanın dahi daha önceden belirlenmiş kurallarla donanmış bir yapıyla karşı karşıya olduğu için şikâyetlendiği"[1218] bilinmektedir. Klasik şiirde, yüzyıllar boyunca belli konular aynı nazım biçimleriyle, aynı benzetmelerle ve aynı mazmunlarla ele alınmıştır. Doğal olarak bu durum şiirde yeni bir şey söylemeyi güçleştirmektedir. Bu güçlüğün farkında olan Fuzulî, Farsça divanının mukaddimesinde kendisinden önce gelen şairlerin söylenmedik söz bırakmadığından şikâyet eder. Yeni bir şey söyleyebilmek için eskiden söylemiş bütün şiirlerden haberdar olma gerekliliğini duyan Fuzulî, geleneğin getirdiği baskı altında yeni bir şey söyleyebilmek için geceler boyunca uykusuz kaldığını şöyle anlatmaktadır:

"Zaman önceliğinin yardımı sebebi ile öncelikten dem vuran ve tesadüfen (bu öncelik sebebiyle) benden önce gelen şairler hep yüksek kavrayışlı ve engin düşünceli bir tabiata sahip imişler. Bunlar, gazelde kullanılan lâtif ibareler ve ince anlamlar mahsulünü öylesine toplamışlardır ki, gerçekte başkalarına hiçbir şey bırakmamışlardır. Bir kimse onların bütün sözlerinden ve şiirlerinden haberdar olmalı ki eserleri, onlarda kendinden önce söylenmiş sözler ve mânâlar bulunması (tevârüd) şâibesiyle değersiz hâle gelmesin. Öyle zamanlar olmuştur ki gece sabahlara dek uykusuzluk zehrini damla damla içerek büyük çabalarla bir mazmunu şiir kalıbına dökmüşüm ve sabah olunca da diğer şairlerle tevarüde düştüğüm endişesiyle yazdıklarımı karalayarak onu kullanmaktan vazgeçmişimdir. Yine öyle zamalar olmuştur ki akşama kadar düşünce denizine dalıp şiir elması ile bir (söz) incisi delmişim; görenlerin 'Bu mazmun anlaşılmaktan uzaktır ve bu

[1217] İbrahim Necmi, **Tarih-i Edebiyat Dersleri**, C. II, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1338, s. 120.
[1218] M. Fatih Köksal, "Divan Şiirinin Garipleri", **Berceste**, Şubat 2004, Y. 2, S. 20, s. 3.

söyleyiş edebiyat çevrelerinde kullanılmaz ve beğenilmez' demeleri üzerine de onu terk etmiş ve yazıya geçirmemişimdir. Ne acâyiptir ki söylenmiş bir söz, evvelce söylenmiştir diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiş olması sebebiyle şiirde yer almıyor."[1219]

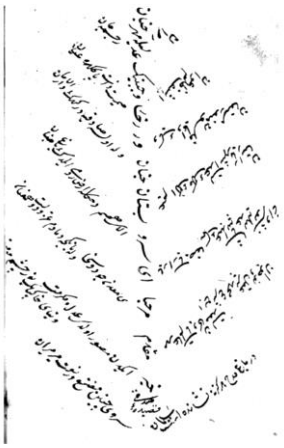
Klasik şiir içinde Fuzulî gibi geleneğin basıncını hisseden daha pek çok örnek bulunabilir. Bunların bir kısmı gelenekten şikâyet etmekle kalmayıp gelenek dışı ürünler de vermişlerdir. Örneğin XVI. yüzyılda yaşamış olan Edirneli Nazmî, pek çok aruz bahri icat etmiştir.[1220] Türk şiirinin en hacimli divanına sahip olan Nazmî'nin Divan'ında başka hiçbir klasik şairin divanında görülmeyen 100'den fazla aruz kalıbı görülmektedir.[1221] Benzer şekilde XV. şairlerinden Kebîrî, *Mecma'u'n-nezâir*'de yer alan bir gazelinde mahlas beyti haricindeki tüm beyitleri mesnevi biçiminde kafiyelemiştir.[1222] Şiirin kendi içinde kafiyeli olan bütün beyitleri aynı zamanda matla beyti ile de kafiyelidir; ve bunun yanında Nazmî Divanı'nda da beyitleri kendi arasında kafiyelenmiş bir gazele rastlanmaktadır.[1223] XVII. yüzyıl şairlerinden olan Fehîm-i Kadim'in divanında Türk Halk şiirinde yer yer rastlanan ancak klasik şiir için alışıldık olmayan mısra başı kafiyesi görülen bir gazel yer alır.[1224]

Bu örneklerin yanında klasik şiirde, beyitleri, mısraları ya da kelimeleri belirli bir figür oluşturacak biçimde dizilmiş, şiiri resme benzeterek görselliği ön plana çıkaran örneklere rastlanmaktadır. M. A. Yekta Saraç'ın "görsel şiir" başlığı altında değerlendirdiği bu türden şiir denemelerinde "oyun ögesi olmakla önde olmakla birlikte bu durum kalıpları aşma, resmi şiire sokma uğraşısı şeklinde de yorumlanabilir."[1225] Klasik şairler kimi zaman şiirin alışıldık dizimini değiştirerek ortaya çıkardıkları

[1219] Muhammet Nur Doğan, **Fuzulî'nin Poetikası**, Yelkenli Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul 2009, s. 133-134.
[1220] **Latîfî Tezkiresi**, haz. Mustafa İsen, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s. 320.
[1221] M. Fatih Köksal, "Divan Şiirinin Garipleri", **Berceste**, Şubat 2004, Y. 2, S. 20, s. 4.
[1222] M. Fatih Köksal, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri-II", **Berceste**, Mart 2004, Y. 2, S. 21, s. 8.
[1223] M. Fatih Köksal, **agm**, s. 8-9.
[1224] M. Fatih Köksal, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri-III", **Berceste**, Nisan 2004, Y. 2, S. 22, s. 24.
[1225] M. A. Yekta Saraç, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, Gökkube, 4. Baskı, İstanbul 2006, s. 311.

figürlerle geleneğin dışına çıkmayı denemişlerdir. "Ne var ki, hangi gerekçeyle yazılırsa yazılsın, Türk Divan şiirindeki bu tür denemeleri bir akım, bir tarz hatta bir üslûp olarak yorumlamak doğru olmaz. Zira bu tür kalem tecrübeleri, Divan şiirinin genel çerçevesi içinde sadece çerçeveyi biraz aşmayı deneyen şahsî teşebbüslerden öte gidememiştir."[1226]

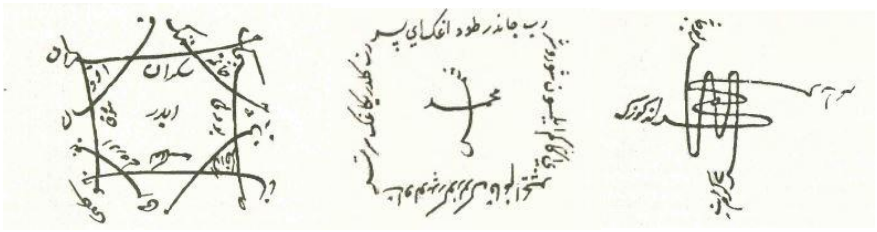
Görsel şiirlerde dizeler bazen somut nesneleri tavsir edecek; bazen soyut ve geometrik şekiller oluşturacak biçimde istiflenebilmektedir. Eskiden görsel şiir yazmaya "tevşîh" bu tür şiirlere "müveşşah" adı verdiliğini söyleyen Turgut Karabey, bu türden şiirlerin ağaç biçiminde olanlarına "müşeccer", hayvan şeklinde olanlarına "mücessem" veya "musavver", daire şeklindekilerine "müdevver", kuş şeklinde olanlarına "mu'akkad", kare şeklinde olanlara "murabba'", "mutarraf" veya "mudalla'" olarak isim verildiğini belirtmektedir.[1227] Örneğin, Sâdıkî'nin ağaç biçiminde düzenlenmiş bir şiiri şöyledir:



Özer Şenödeyici, "Osmanlı'nın Görsel Şiirleri I: Resim Yazmak Sanatı Ve Sâdıkî'ye Ait Bir Müşeccerin Tetkiki", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 2009 Güz, S. 26, s. 219.

[1226] M. Fatih Köksal, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri IV Bir Görsel Şiir veya Şiir İçre Şiir", **Berceste**, Eylül 2004, Y. 3, S. 27, s. 15.
[1227] Turgut Karabey, "Dîvan Şiirinde 'Sapma'lar", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Ocak 2007**,** C. 14, S. 32, s. 18.

Görsel şiirler yukarıda olduğu gibi somut bir varlığı tasvir edebildiği gibi geometrik şekiller veya somut desenler biçiminde de olabilir. M. A. Yekta Saraç, "Görsel Şiir" başlığı altında farklı biçimlerde yazılmış figür şiirlere yer vermektedir:



Şiir 1 Şiir 2 Şiir 3

M. A. Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, Gökkubbe, 4. Baskı, İstanbul 2006, s. 312-313.

Geleneğin "aykırı" ve "nadir" örnekleri olan görsel şiirlerin modern şekillerini yeni şiirde görmek mümkündür. Örneğin, Nâzım Hikmet'in 1929 yılında yayımlanan *835 Satır* adlı kitabında yer alan kimi şiirlerin bazı dizeleri farklı puntolarla dizilmiştir. Bu durum kimi araştırmacılar tarafından somut şiirin bir özelliği olarak kabul edilmektedir.[1228] Örneğin, Nâzım Hikmet, "Salkımsöğüt" şiirinde "Rüzgâr kanatlı atlar gibi geçti hayat!" dizesinden önceki dörtlüklerde atlıların uzaklaşmalarını hem görsel hem işitsel olarak hissettirebilmek için gittikçe kısalan ve punto olarak küçülen dizelerden faydalanmıştır.[1229]

Atlılar atlılar kızıl atlılar,
atları rüzgâr kanatlılar!
Atları rüzgâr kanat…
Atları rüzgâr
Atları…
At… [1230]

[1228] Âbide Doğan, Eser Demirkan, "Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II", **Türk Dili**, Haziran 1998, C. 1998/I, S. 558, s. 534.
[1229] Âbide Doğan, Eser Demirkan, "Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II", **Türk Dili**, Haziran 1998, C. 1998/I, S. 558, s. 534.
[1230] Nâzım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2014, s. 31.

835 Satır'da yer alan daha pek çok şiirde buna benzer örneklerle karşılaşılmaktadır. Yine bazı araştırmacılara göre "somut şiir" örneği olarak kabul edilebilecek olan "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde:

Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaptedeceğiz
Güneşin zaptı yakın![1231]

dizeleri şiirde nakarat gibi tekrar edilmiş ve tüm tekrarlarda mısralar kalın harflerle yazılmıştır. Yine *835 Satır*'da yer alan "Orkestra", "Piyer Loti", "Makinalaşmak", "Açların Gözbebekleri", "Gövdemdeki Kurt", "Bahri Hazer", şiirlerinde bazı dizeler hem kalın harflerle yazılmış hem de şiirin bazı bölümleri geri kalanından farklı büyüklükte harflerle dizilmiştir.[1232] Bu şiirler şiirin alışıldık mısra dizimine aykırı örnekler oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda modern şiirde yapılan kimi denemeler ve yenilikler eski şiirde denenmiş ve kullanılmış biçimlerin şekil değiştirmiş bir devamı niteliğindedirler.

Eski değerlerin gözden düşmesi ile birlikte yerine yenilerinin konulmaya çalışıldığı erken Cumhuriyet Dönemi'nde geleneğe kavram olarak olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Bu anlamda gelenekle doğrudan kurulmaya çalışılan her ilişki yenilikçiler tarafından bir "tehlike" ve "gericilik" belirtisi olarak algılanmıştır. Ebubekir Eroğlu, modern zamanlarda yalnızca Türkiye Cumhuriyeti'nde değil bütün dünyada gelenek kelimesinin olumsuz çağrışımlar uyandırdığına dikkat çeker. Çünkü modernlik yeni olana ulaşabilmek için önce eskiden kurtulmayı hedefleyen bir refleks geliştirmiştir:

"Gelenek kelimesinin bütün dünyada negatif çağrışım yapması ve çağrışımdaki negatifliğin 'anlaşılabilir' olması, eski değerlerin gözden düşmüş olması yüzündendir.

[1231] Nâzım Hikmet, **age**, s. 26.
[1232] Bkz. Nâzım Hikmet, **age**, s. 32-49.

Artık genel yönelim, geçmişin tazeliğini bulmak değil, geçmişin yükünü sırtından atmak şeklinde gelişiyordu."[1233]

Cumhuriyet sonrasında serbest şiirin en bilindik hareketi olan Garip şiiri ilk iş olarak geleneğin tasfiyesine girişmiştir.[1234] 1941 yılında yayımlanan ve Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet üçlüsünün şiirlerini barındıran *Garip,* poetik bir metni de içinde barındırmaktadır. Bu metinde günün koşulları dikkate alındığında vezin ve kafiyenin işlevini yitirdiği, ahengin vezin ve kafiyenin dışında ve ona rağmen mevcut olduğu, vezin ve kafiyenin şiir için birer bağ olduğu, "yeni bir zevke" ancak "yeni yollarla" varılabileceği, şiirin yalnızca anlamdan ibaret olduğu, şiirde şaireliğin terk edilmesinin gerekliliği gibi oldukça kesin ve keskin ifadeler yer almaktadır.[1235] Özetle, Garip ön sözü geleneksel ve verili şiirin kurulu düzenini yıkmayı amaçlayan bir beyanname niteliği taşımaktadır. Böylece şairler geleneğin yükünden ve sorumluluğundan kurtularak yeni şiirlerini bağlayıcı hiçbir unsur olmadan yazabileceklerdir. Ancak yeni olanı kabul ettirmek için eskiyi inkâr ederek işe başlayan pek çok yenilikçi gibi Garipçiler de bir süre sonra gelenekle olumlu ilişkiler kurmaya başlamışlardır.[1236] Yenilik ile gelenek arasındaki çelişkili ilişki Tanzimat Dönemi'nden itibaren benzer bir döngüyü tekrar etmiştir. Ziya Paşa ve Namık Kemal örneklerinde olduğu gibi refleks olarak geçmişin inkâr edilmesi bir süre sonra yerini geçmişle seçmece bir biçimde kurulan ilişkiye bırakmıştır. 1945 yılı, Garipçiler için gelenekle kurulan

[1233] Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 15.
[1234] Garip üçlüsünün işe geleneği tasfiye ederek başlama arsuzunun en şiddetli göstergesi 1937 yılında *Ulus*'un "Şiir Ölüyor mu?" anketine verilen cevapta karşımıza çıkmaktadır. Garipçiler bu anket aracılığıya eskiye ait tüm unsurlardan kurtulmak gerektiği yönündeki görüşlerini şöyle dile getirmişlerdir: "Biz, senelerden beri, zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş onlara şekil vermiş olan edebiyatçıların sıkıcı, bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o seviyeyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız. Mümkün olsa da, 'Şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lazımdır.' diye yaratıcı faaliyetimizi t[a]hdit eden lisanı bile atsak." (Bkz. Melih Cevdet Anday, **Kalabalığın Şiiri-Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar**, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s. 36.)
[1235] Orhan Veli, "Garip İçin", **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 31. Baskı, İstanbul 2012, s. 20-30.
[1236] Orhan Veli'nin şiirlerinde geleneğin etkisi için bkz. Rıza Bağcı, "Orhan Veli ve Geleneksel Türk Şiiri", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Y. 2001, S. 9, s. 237-254.

ilişkinin dönüm noktasıdır. Bu yıl içinde Orhan Veli'nin *Ülkü* mecmuasında daha adında gelenekle kurduğu ilişkinin pozitife döndüğünün işaretlerini veren "İstanbul Türküsü" şiiri yayımlanır.[1237] Yine 1945 yılında *Garip*'in ikinci basımı Orhan Veli adıyla yeni bir ön söz ile çıkmıştır. "Garip İçin" başlığını taşıyan bu ön sözde Orhan Veli'nin, 1941 yılında Garip şiirinin poetik metni olan ön sözle hesaplaşma içine girdiği görülmektedir. İkinci baskıda yer alan ön sözde Orhan Veli kendi düşünme biçiminde değişen bazı şeylerin olduğunu açık biçimde ifade etmektedir. İki baskı arasında geçen sürede Orhan Veli'nin şiir ve gelenekle ilgili düşünceleri değişmiştir. Orhan Veli, *Garip*'in sert ve radikal bir biçimde verili şiirin yönünü değiştirmek isteyen ön sözü ile ilgili artık aynı şekilde düşünmediğini şu sözlerle belirtmektedir:

"Şiirde garip mefhumu üzerinde bugün bir yazı yazmağa kalksam herhalde aynı şeyleri yazmam. Ama, bundan dolayı kim beni haksız bulabilir? Onları beş sene evvel yazmıştım. Beş sene sonra da aynı şeyleri söyliyecek olduktan sonra ne diye yaşadım?"[1238]

Hakan Sazyek'in belirtiği gibi, 1945 yılında Oktay Rıfat *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler* adını taşıyan ilk şiir kitabını çıkarmış, bu kitapta "Anahtar", "Eza", "Halka", "Tormucuk" ve "Portre" gibi hece vezniyle yazılmış şiilerine yer vermiştir; Oktay Rıfat, aynı yıl, halk şiirinin biçim ve söyleyiş özelliklerinin görüldüğü şiirlerden meydana gelen *Güzelleme* isimli kitabını çıkarmıştır; Melih Cevdet, 1946 yılında yayımlanan ilk şiir kitabı *Rahatı Kaçan Ağaç*'ta yer alan "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" şiirini türkü formunda, "Yörük Mezarlığı"nı on üçlü hece vezniyle

[1237] Rıza Bağcı, "Orhan Veli ve Geleneksel Türk Şiiri", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Y. 2001, S. 9, s. 249.
[1238] Orhan Veli, "Garip İçin", **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, 31. Baskı, İstanbul 2012, s. 17-18.

yazmıştır.[1239] Geleneğin verili değerlerini tümden reddetme arzusuyla ortaya çıkan Garip şiiri bir süre sonra gelenekle ilişki kurmaktan kaçınmamıştır.

İkinci Yeni şiiri de kimi zaman doğrudan kimi zaman dolaylı olarak gelenekle temas hâlinde olmuştur.[1240] Bu grupta yer alan şairler arasına Ece Ayhan gelenekle bağı en zayıf olan şairlerden biridir. "Sanatın her alanında köktenci bir değişimden yana olan Ece Ayhan, geleneğe ve gelenekten yararlanma düşüncesine de bütünüyle karşıdır."[1241] Bu duruma rağmen Ece Ayhan *Yort Savul* kitabının adını Yunus Emre'nin bir dizesinden almış, şiirlerinde halk ağzında kullanılan söz öbeklerine yer vemiş, şiirlerine "Enel Hak!", "Ah Minel Aşk!", "Anka", Ortaoyunu", "Deniz Kıyısında Bir Otağ" gibi gelenekten izler taşıyan isimler vermiştir.[1242]

Ülkü Tamer, "Kan", İntihar Anlaşması", "Yarpak Ağacı", "Arsenik Koydum Biraz", "Ben Var Ölmek", "Balad", "Konuşma", "Horoz'a Binen Atlı", "Tavşan Türlü Tavşan", "Akvaryum", "Derin Mavi Tilki", "Virgül Korsanların Elinde", "Virgül Sinemada", "Virgül'ün Kılıcı", "Aralık Ocak Şubat", "Mücap Ofluoğlu'nun 40. Yılı İçin", "Dağlarca'nın Bir Şiiri Üstüne", "Uyku", "Ağıt" gibi daha pek çok şiirini dörtlükler biçiminde yazmış[1243] *Virgül'ün Başından Geçenler* kitabıyla "ölçülü şiire tamamen kapılarını arala[mıştır.]"[1244]

İlhan Berk'in şiiri de yeni şiirin gelenek ile kurduğu ilişki bakımından çeşitli örnekler sunar. Söz gelimi, Cevat Akkanat'ın tespit ettiğine göre İlhan Berk, *Âşıkane*'de

---

[1239] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yayınları, 4. Baskı, Ankara 2016, s. 80-81.
[1240] Mehmet Erdoğan'a göre "II. Yeni'yle birlikte yeni bir döneme girilir. Bu dönemde Türk şiiri, hem geçmiş birikimlerine sahip çıkar, hem de modern dünyayı gerçekçi bir bakışla izlemeye başlar. Bu sebeple II. Yeni, modern Türk şiirinin yeni bir klâsiği olur ve bundan sonraki bütün gelişmeler, kendini II. Yeni'ye göre konumlandırır ve onunla kıyaslar." (Bkz. Mehmet Erdoğan, "Şiirin İnsan Davası", **Dergâh**, Ağustos 2002, C. XIII, S. 150, s. 9.)
[1241] Erdoğan Kul, **Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007, s. 520.
[1242] Cevat Akkanat, "Gelenek Karşısında Ece Ayhan ve Şiiri", **Dergâh**, Ağustos 2001, C. XII, S. 138, s. 8.
[1243] Cevat Akkanat, "Ülkü Tamer ve Şiir Geleneğimiz", **Dergâh**, Şubat 2002, C. XIII, S. 156, s. 7.
[1244] Hüseyin Kaya, **Ülkü Tamer'in Şiirinde Yapı ve İzlek**, (Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas 2016, s. 281.

yer alan “Siz” şiirini gazel biçiminde düzenlemiş, “Çıkrıkçılar Yokuşu”, “Âşıkane” ve “Kıyı” şiirlerinin son beyitlerinde adını mahlas gibi kullanmış, “Gece” adını taşıyan şiirinde halk şiirinde görülen “dedim - dedi” tarzı söyleyişe yer vermiştir.[1245]

Yeni Ufuklar dergisi, 1954 yılında gelenek hakkında bir anket düzenlemiştir. Bu anketin temel meselesini gelenekle kurulacak olan ilişkinin niteliğini belirleme isteği oluşturur. Ankete cevap verenlerden biri Sabahattin Eyüboğlu’dur. Ona göre, yeniliklerin kalıcı olabilmesi için geçmişin bilgisine sahip olmak gereklidir. Bunun yanında geçmişle kurulacak ilişkide denge gözetilmelidir. Eyüboğlu’na göre geçmiş ne tümden inkâr edilmelidir ne de sanatçı tamamıyla geçmişe bağlı olmalıdır. Meselenin özü geçmişle uzlaşmaktır:

“İnsan geçmişiyle hesaplaşarak gelişir. En ileri milletlerin geçmişlerini en iyi bilen milletler olması da bundandır. Geçmişe bağlı kalmak hayat için ne kadar zararlıysa geçmişi yok saymak ta o derece zararlıdır. Ölenlerle ölünmez, ama ölenler bizimle yaşar. Bütün mesele geçmişin bize yük olması değil, tersine yükümüzü azaltmasıdır. İlim de, fikir de, sanat ta, tohumları nerden gelirse gelsin ancak belli bir toprağın şartları yani geçmişiyle uzlaşarak yaratıcı olabilir. Tanzimattan bu yana nice yenileşme emeklerimizin boşa gitmesi toprağımızı ve toprağımızın insanını iyi bilmememizden ötürüdür.”[1246]

Aynı ankete cevap veren Yaşar Nabi Nayır ise geleneğin yaşayan bir organizma olduğu görüşündedir. Dolayısıyla canlı olan gelenek dıştan gelen müdahaleleri kabul etmemektedir. Ona göre gelenek hakkında “masa başında verilmiş” bir kararın ne geçerlilği ne uygulanabilirliği vardır. Bu sebepten Yaşar Nabi’ye göre gelenekle mücadele etmek faydasızdır:

[1245] Cevat Akkanat, “Geleneğin İlhan Berk Şiirindeki Görünümü”, **Dergâh**, Mart 2001, C. XII, S. 133, s. 8-10.
[1246] Sabahattin Eyüboğlu, “Cevap II”, **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1954, C. 3, S. 10 (26), s. 43.

"Yeni hayatımızda geleneklerimiz hiç mi yer almayacak diyorsunuz? Almaması mümkün mü hiç? Hem almasına veya almamasına karar vermemiz bir şeyi değiştirmez ki. Milletlerin duygu ve hareketlerine masa başında verilmiş kararlardan daha başka kuvvetler hakim olur.

Geleneklerimiz içinde kendiliğinden yıkılmış, kaybolmuş olanları diriltmeye çalışmak ne kadar boşsa, yaşayacak kuvvette olanlarına karşı direnmek de o kadar faydasızdır."[1247]

Serbest şiirin ortaya çıkışı ile birlikte yeni şiire alan açmak ve ona meşru bir zemin sağlamak için geleneğin tasfiyesine girişilmiştir. Genel olarak "yenilik iddiasını dile getirenler, yerleşik meşruiyet zemini sarsmaya dönük girişimde bulunurlar."[1248] Bu bağlamda Nâzım Hikmet, kendisinin erken dönem şiirlerinde şekil konusunda katı bir tutum takındığını şu sözlerle dile getirmektedir:

"Gençliğimde ben de az sekter değildim. Klasik halk vezinleri ve kafiyeleriyle şiir yazdıktan sonra, şekilde yenilikler aramaya başladım, kendime göre bir çeşit serbest vezinle yazmaya başladım. Bunun temelinde yine de halk şiirinin ölçüleri, hatta bazen aruz vardı, kafiye ve dil bahsinde de öyle, ama şiirin yalnız böyle yazılcağını, bunun biricik şiir şekli olduğunu iddiaya kalkıştım."[1249]

Nâzım Hikmet'in bu sözleri serbest şiirin gelenekten beslendiğinin açık ifadesidir. Şekil konusundaki katı düşüncelerini terk ettiğini söyleyen Nâzım Hikmet, bütün nazım biçimlerinden faydalandığını, yeri geldiğinde vezinli ve kafiyeli şiirler yazdığını şu sözlerle belirtir: "Ben şimdi bütün şekillerden faydalanıyorum. Halk edebiyatı vezniyle

[1247] Yaşar Nabi Nayır, "Cevap III", **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1954, C. 3, S. 10 (26), s. 45.
[1248] Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı - İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 194.
[1249] Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 199.

de yazıyorum, kafiyeli de yazıyorum. Tersini de yapıyorum. En basit konuşma diliyle, kafiyesiz, vezinsiz de şiir yazıyorum."[1250]

Nâzım Hikmet ile birlikte serbest şiirin öncüsü olarak kabul edilen ve şiirinin kaynağı olarak "sürrealizm" ve "dada" gibi yazın akımları gösterilen, dolayısıyla şiir geleneği ile ilişkisi olmadığı düşünülen Ercüment Behzad Lav da gelenekten bağımsız bir şiir ortaya koymamıştır. Orhan Kahyaoğlu, yaygın kanının aksine Ercüment Behzad'ın şiirlerinin gelenekle "doğrudan" ilişkide olduğunu ileri sürer ancak ona göre Lav'ın şiiri "şiir geleneği" ile değil "şiir dışı gelenek" ile ilişki içindedir. Kahyaoğlu bu savına örnek olarak Lav'ın *S.O.S* ve *Kaos* isimli kitaplarında "tuluat tiyatrosunun söyleyiş ve ironisinden" yararlanmasını göstermektedir.[1251]

Serbest şiir ve gelenek arasındaki pozitif ilişkiyi daha adından başlayarak açıkça ortaya koyan iki kitap Turgut Uyar'ın *Divan*'ı ve Behçet Necatigil'in *Divançe*'sidir. Adı geçen kitapların yanında Attilla İlhan'ın 1960 yılında yayımlanan *Ben Sana Mecburum*, 1962 yılında yayımlanan *Bela Çiçeği* adlı kitaplarında ve Sezai Karakoç'un 1969 yılında yayımlanan *Gül Muştusu*'nda gelenekten yararlanıldığı görülmektedir.[1252] Verilen örneklerin yanında, modern şiirin gelenekle ilişkisi daha pek çok şiirde kendini göstermektedir.[1253]

5.3. Geleneği Bilerek Yenileşmek

Serbest şiir genel olarak "geleneğin reddi" ve "gelenekten kopuş" olarak değerlendirilmektedir. Yeni bir harektin varlığını ortaya koyabilmesi ve kendini kabul ettirebilmesi için eskinin değerinin kalmadığını ileri sürmesi doğaldır. Aksi takdirde her

[1250] Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 200.
[1251] Orhan Kahyaoğlu, "İlk İki Kitabıyla Ercümend Behzad Lav", **Ludingirra**, Yaz 1998, Y. 2, S. 6, s. 94.
[1252] Zübeyde Şenderin, "Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri", **Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2012, C. 2, S. 1, s. 159.
[1253] Ayrıntılı bilgi için bkz. Cevat Akkanat, **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, Okur Kitaplığı, İstanbul 2012.

yeni oluşum var olana eklemlenmek durumunda kalır. Yenilik iddiası ile yola koyulan tüm hareketler doğal olarak var olanın eskiliğini ve eksiklikleri ortaya koyarak işe başlamışlardır.[1254]

Her alanda olduğu gibi şiirde de bir yenilik ortaya koymak için kuşkusuz eski olanın bilgisine sahip olmak gerekir. Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde hız kazanan şiirde serbestleşme hareketleri klasik şiir taraftarlarınca geleneği bilmemekle, cahillikle, işin kolayına kaçmakla suçlanmıştır. Örneğin 22 Nisan 1949 tarihinde *Şadırvan*'da çıkan Muvaffak S. Onat imzalı bir yazı bu türden suçlamalar için iyi bir örnek teşkil etmektedir:

"Her yenilik, bir eskiye göre yenidir. Bu itibarla yeni bir şey yapabilmek için eskiyi bilmek zarureti vardır. Hattâ iş bununla da bitmiş sayılmaz. Yeniliği kurmak için, eskinin bütün evsafını kavramak ve yeniliğe temel olabilecek esaslı unsurları tesbit etmek icap eder. (…) Bizim bugünkü genç şairlerimiz eski şiirimizi bilmiyor. Hattâ bilmek de istemiyor. Kendisine örnek olarak garp şiirini ve daha çok Fransız şiirini almakla yetiniyor. Ve genç şair diyor ki: 'Ben, eski şiirimizden nasıl faydalanabilirim ki? Evvelâ dili benim değil. Sonra; realiteden uzak, mazmunlar ve klişeleşmiş hayaller içinde bir sürü tekrar. Her şey, hattâ sevgililer bile mücerret; hep servi boylu, hep hokka ağızlı, hep badem gözlü, ince belli, kalem kaşlı. Halbuki bu müşterek sevgili benimkine benzemiyor. Dahası var; sanat yerine zanaat birinci plânda kalıyor; kelime oyunları, kafiye cambazlıkları ile şakalaşıyorlar. İnsanlığın müşterek sevinç ve ıstırabından haber yok. Tabiat ve memleket bile formülleşmiş'"[1255]

[1254] Yeniliğin gelenekle olan ikircikli ilişkisi bakımından Nâzım Hikmet önemli bir örnektir. 1921 yılında "Orkestra" başlığını taşıyan şiiriyle geleneğin "üç telli saz"ını küçümseyen, onunla büyük bir şiir meydana getirebileceğine inanmayan Nâzım Hikmet, sanat yaşamının ilerleyen dönemlerinde, şiirinin yeni biçimini edebiyat kamusuna kabul ettirdikten sonra "Karlı Kayın Otmanında", "Kavak", "Dikili Taşlar" örneklerinde olduğu gibi gelenekle olumlu anlamda ilişki kurmaktan çekinmemiştir. (Bkz. Ataol Behramoğlu, "Türk Şiirinde Modernleşme Evreleri", **Litera**, Ocak 2008, C. 21, S. 1, s. 20-22.)

[1255] Muvaffak S. Onat, "Eskiyi Bilmeyen 'Yeni' Sadece Cahildir!", **Şadırvan**, 22 Nisan 1949, C. 1, S. 4, s. 2.

Bu bağlamda Sabahattin Eyüboğlu da, eskinin bilgisine sahip olmadan bir yenilik ortaya koymanın mümkün olmadığına inananlar arasındadır. 1946 yılında *Varlık* dergisinde çıkan bir yazısında dile getirdiği gibi ortada nitelikli bir yenilik varsa ona göre bu gibi ürünler ancak eskiyi bilerek ortaya konulabilmektedir: "Gerçek yeni, bir köşe başında tesadüfen bulunmuyor. Yeniyi bulmak eskiden sadece ayrılmakla değil, eskiyi aşmakla mümkün oluyor. Bir şeyi aşmanın ilk şartı onu bilmek değil midir?"[1256] Ona göre, gerçek yenilikler ancak eskiyi bilenler ve eski ile mücadele hâlinde olanlar tarafından gerçekleştirilebilir.

Köklü şiir geleneği etkisini sadece gelenek çerçevesinde ürün verenler üzerinde göstermez. Geleneğe karşı çıkanlar dahi bilinçli ya da bilinçsiz geleneğin etkisi altındadırlar. Bu sebeple köktenci yeniliker bile geleneğin kapsayıcı etkisinden kurtulamamışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadeleri ile "Bir servet kaybedilebilir, hattâ bırakılabilir; fakat o servetin hazırladığı muhit ve yarattığı hayat şartlarının nezaket, zerafet, güzel ve hasbîye alışmak, istinas, istihfaf, hattâ tembellik ve rehavet gibi, belki, de uzviyetimize geçmiş kıvrımları kolay kolay bırakılmaz."[1257]

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Millî Bir Edebiyata Doğru" başlıklı konferans metninde "yenilik" ve "gelenek" arasındaki ilişkiye değinmiştir. Ona göre, "Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir."[1258] Şiir, kendi bünyesi ile uyuşmayan harici etkiler altında kaldığı zaman ortaya uyumsuzluk ve ikilik çıkmaktadır. Bütün kalıcı ve nitelikli yenilikler aslında kendini hazırlayan küçük ve bazen fark edilmeyen değişimler aracılığıyla gelmektedir. Diğer türlü, şiirin kendi dinamikleri ile üretmediği ani ve dışsal etkenler aracılığıyla ortaya çıkan yenilikler şiirin organik bütünlüğünü bozar. Tanpınar bu durumu, "Haricî tesirler onu zenginleştirir, genişletir. Eskikliklerini

[1256] Sabahattin Eyüboğlu, "Gerçek Yenilik", **Varlık**, Eylül 1946, s. 4.
[1257] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2. Baskı İstanbul 1977, s. 88-89.
[1258] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 87.

tamamlar fakat maziden gelen an'anenin üzerine aşılanmak şartıyle… Fakat onu birdenbire terkedip yenisini tesis edebilmek oldukça güç bir şeydir. Hattâ bir hayatın bütünlüğünü bozacak kadar…"[1259] sözleri ile belirtmektedir.

Sezai Karakoç'a göre de şiirde özgürlüğün yolu "gelenek"ten geçmektedir. Klasik şiirin "mum ve pervane" motifini ele alan Karakoç, yüzyıllarca işlenen bu motifin şairler tarafından orijinal buluşlarla ele alındığını dile getirir. Karakoç'a göre, gelenek tüm şiirleri ve şairleri kapsayan bir kavramdır. Karakoç geleneği bu bakımdan "samanyolu"na benzetir. Ona göre bütün şairler geleneği "izlemek" ve ondan "haberdar olmak" zorundadır:

"Bu çarpıcı örnekte olduğu gibi, gelenek aslında sanatın öz ilkelerinin derinlerde sürmesi ve zamana hükmünü yürütmesi, gelen her yeni sanatçı ile hesaplaşmasını yapması anlamında düşünülmelidir. Yeni gelenin özgürlüğünü hak etme sınavının kara tahtasıdır gelenek. Pirlerle olan alışverişin usûl ve âdâbıdır. Sıkı sıkıya kurallarıyla bağlı gibi göründüğümüz bir törende özgürlüğün türküsünü çağırma yoludur. Doğanın somutundan soyutlamaya, soyuttan sanat somutlamasına çıkışın tarih içindeki oluşmuş samanyoludur gelenek. Öyle bir samanyolu ki, doğan her yıldız ve güneş ve güneş sistemi, onu izlemek, yolunu onu izleyerek bulmak, onun içinde de dışında da ondan haberli olmak zorunadır."[1260]

Sezai Karakoç'a göre, gelenekle olumlu anlamda kurulan ilişkilerde bile şairler geleneği sorgulamak durumundadırlar. Bu soruların kiminin cevabı olmakla birlikte kimi sorular cevapız kalmaktadır. Ona göre, yenilikler gelenekle kurulan ilişkide ortaya çıkan cevapsız sorular neticesinde ortaya çıkmaktadır:

[1259] Ahmet Hamdi Tanpınar, **age**, s. 87-88.
[1260] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 18.

"Evet, geleneğe sevgi, saygı ve hayranlık duymamız, ona sorular yöneltme hakkımızı ortadan kaldırmaz. Bu sorularımıza cevap alırsak ne iyi; alamazsak ve sorular cevapsız kalırsa daha iyi. Çünkü: bize yeni iş çıkmış oluyor. Yapacağımız yenilik, bu cevabını almadığımız sorularda gizli değil midir?"[1261]

Şiirde nitelikli ürün ortaya koymanın temel koşullarından biri geleneğe hâkim olmaktır. Haluk Oral, Garipçilerden sonra onların şiirlerinin taklidi olan pek çok şiir ortaya çıktığını ancak bu taklit şiirlerin kalıcı olmadıklarını söylemektedir. Ona göre, bunun temel sebebi gelenekle kurulan ilişkide gizlidir. Haluk Oral'a göre Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat eski şiir geleneğini çok iyi bilmektedirler. Bu bakımdan onların gelenekle girdikleri mücadelede bile gelenekten yararlandıkları söylenebilir:

"Doğal olarak, Garip şiirinin taklitleri de kısa sürede kaplayacaktır ortalığı. Ne var ki, bunlar başarısız taklitlerdir. Çünkü, Melih Cevdet, Oktay Rıfat ve Orhan Veli, geleneksel şiiri çok iyi bilen insanlardı ve onu aşmaya çalışırken bile bu geleneğin üzerinde yükseldiklerini koyuyorlardı ortaya."[1262]

Yeni şiir, geleneğin içinden gelir ve gelenekle mücadele hâlindedir. Ortaya yeni bir şey koymak isteyen sanatçı her alanda olduğu gibi şiir alanında da öncelikle mevcut ve makbul olanla mücadeleye girişmiştir.

Şerif Aktaş da nitelikli olan şiirin gelenekle olan ilişkisine yukarıda bahsedilenlere benzer bir biçimde dikkat çekmektedir. Ona göre, "yeni şiir" kendi döneminin duygu ve düşünce dünyasının bir yansıması olmakla birlikte gelenekle dolaylı ya da doğrudan ilişki kurmaktadır. Yeni şiirin gelenekle olan ilişkisi "ses ve anlam" düzeyinde olabileceği gibi şiirin tarih boyunca elde ettiği kazanımlardan herhangi biri ile ilgili de olabilemektedir:

[1261] Sezai Karakoç, **age**, s. 99.
[1262] Haluk Oral, **Şiir Hikâyeleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2017, s. 51.

"Hüviyeti olan her şiir, söylendiği dönemin şartlarında bir geleneği zenginleştirerek ve yorumlayarak sürdürme gayretinin ürünüdür. Ciddî her şiir metni, mitolojik döneme kadar uzanan unsurları bünyesinde taşır. Çünkü şiir, yazıldığı dilin tabiî ezgisi ve yine o dilin mitolojik dönemden itibaren kazandığı zenginlikler üzerine kuruludur. Bu ezgi, bu ses ve anlam zenginlikleri, konuşulan dilin bünyesinde devirden devire intikal eder. Bunun için ciddî her şiir, metinler arası bir dikkatle incelendiğinde, ait olduğu sosyal grubun zevk, anlayış ve insana bakışını, değerler dünyasını gözler önüne serebilen üst seviyede bir belge durumundadır."[1263]

Ferit Öngören, Nisan 1967'de *Şiir Sanatı*'nda çıkan bir yazısında yeni şiirde sanıldığının aksine geleneğin hâlâ etkilerinin görüldüğüne dikkat çekmektedir. Yeni şiirle beraber klasik şiirin biçim unsuları terk edilmiş, aruz ve hece gibi kurallı ölçüler yerini serbest vezne bırakmıştır. Ancak şiir, yalnızca formdan ve onu meydana getiren biçim unsurlarından ibaret değildir. Bu bağlamda gelenekte şiiri meydana getiren teknik unsurlar terk edilmiş olsa bile Ferit Öngören'e göre şaire duymayı, düşünmeyi ve söylemeyi öğreten geleneksel şiir evreni terk edilememiştir: "Aruz ve Hece vezinleri yıkılmışken, bütün ölçü ve kalıpları işlevini yitirmişken bile, geleneksel şiiri yaratan evren tasarısının kendisini bağımsız olarak hâlâ sürdürdüğü noktasında, yüreğinize bir kuşkuyu düşürmek istiyorum."[1264]

Memet Fuat'a göre yeniliğin nitelikli olabilmesi için gelenekle bağ kurması gerekmektedir. Ona göre, "Sanat alanında her yenilik bir umuttur. Ama kendisinden öncekilere ekleniyorsa, onları genişletiyorsa, ileri doğru çekiyorsa, sanatı daha bir güçlendiriyorsa başarıya erer."[1265] Yeniliği başarıya götürecek bağın derecesini ve

[1263] Şerif Aktaş, "XX. Yüzyıl Başlarında Türk Şiiri," **Türkler**, ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, C. 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 227.
[1264] Ferit Öngören, "Geleneksel Yapı", **Şiir Sanatı**, Nisan 1967, S. 18, s. 7; Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde geleneğin izleri için ayrıca bkz. Muhsin Macit, **Gelenekten Geleceğe - Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, Kapı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005.
[1265] Memet Fuat, **Düşünceye Saygı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s. 13.

mahiyetini şüphesiz yeniliği meydana getirenlerler belirleyecektir. Sezai Karakoç'un ifadeleriyle "Orijinal olmak demek, köksüz ve geleneksiz olmak demek değil, tam tersine, çok cepheli engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmek demektir."[1266] Gelenek ve yeni şiir arasındaki bu pozitif ilişki Nâzım Hikmet örneğine bakıldığında açıkca görülmektedir.

Cumhuriyet Dönemi şiirinin en önemli figürlerinden biri olan Nâzım Hikmet, kullandığı kırık mısralarla şiirin alışıldık biçiminde değişiklik yapmış, serbest vezni kullanarak Türk şiiri için yeni bir dönem başlatmıştır. Nâzım Hikmet'in gelenekle olan ilişkisi ilk bakışta bir çatışma olarak görülebilir ancak durum bunun tam tersidir. Bu bağlamda Metin Celal, Nâzım Hikmet'in Türk şiiri içindeki ayrıksı yerinin bazı yanlış değerlendirmelere yol açtığı görüşündedir. Ona göre, Nazım Hikmet'in yeni, özgür ve çarpıcı olan şiiri geleneğin karşısında değil aksine gelenekten güç ve destek alarak geleneğin motifleri ile bezenmektedir:

"Nazım Hikmet, Türk Şiiri'ne uzaydan gelmedi. Şiirini oluştururken o da geçmişten ve gününde yazılan şiirden yararlandı, etkilendi. Nazım Hikmet, Türk Şiiri'nin akış yönünü tamamen değiştirirken nerede bulunduğunun, ne yaptığının farkındaydı. Şiirini dikkatle incelerseniz Divan ve Halk Edebiyatı'ndan nasıl değerli şeyler kazandığını, nasıl onları kendinde kişileştirdiğini ve bunlara bağlı olarak nasıl şiir tavrını belirlediğini görebilirsiniz."[1267]

Metin Celal, *Varlık* dergisinde yayımlanan aynı yazısında geleneğin Türk şiiri için kurucu unsur olduğunu, modern şiirin geleneği kendisine nirengi noktası olarak kabul etmek zorunda olduğunu ve geleneği tümden reddeden bir şiirin kalıcı olmayacağına dair inancını şu sözlerle dile getirir:

[1266] Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 106.
[1267] Metin Celal, "Niçin Yeni Türk Şiiri", **Varlık**, Mart 1986, S. 942, s. 20.

"Öncü olmak, ileri adım atmak, yeni olmak her şiir anlayışı 600 yılı aşkın şiir geçmişimizin ve binlerce yılı aşkın insan kültürü ve düşüncesinin tüm değerlerini kendinden saymak, benimsemek durumunadır. Geçmişi olmayan hiçbir düşüncenin geleceği olamaz."[1268]

Ebubekir Eroğlu, "Geleneğe karşı çıkmak eskinin devlerine karşı çıkmak değil, yerleşmiş ve hatırı sayılır kurallar içinde sürmekte olan yanlışlığın farkına vararak, onun ve onu belirleyen etmenlerin dışında eser vermektir. Çünkü; gelenek, vaktiyle başlamış ve vaktiyle bitmiş olan değil, vaktiyle başlayıp kökleşmiş olup da halen ağır kusurlarıyla dahi sürmekte olan demektir."[1269] sözleriyle geleneğin aldığı tüm darbelere rağmen varlığını sürdüren bitimsiz bir süreç olduğunu belirtmektedir. Gelenek içinde yer alan kimi unsurlar zaman içinde tasfiye edilebilir veya biçim değiştirebilir; ancak geleneğin tümüyle ortadan kalkması söz konusu değildir. Cemal Süreya'nın ifadeleriyle "Her sanat yapıtında gelenek bağı vardır. Zaten vardır. Geleneği bozanlarda da vardır."[1270]

Tuğrul Tanyol da, *Varlık* dergisinde yayımlanan bir yazısında yeniliğin her zaman için gelenekten kopma/ayrılma demek olmadığını belirtir. Ona göre, geleneğin çerçevesi içinde de "yeni" olmak münkündür. Tanyol, bunun için temel koşulun "özgünlük" olduğunu "Kendi geleneğine bağlı, klasik yapılı bir şiir, özgün olması koşuluyla bir yeniliktir."[1271] sözleriyle dile getirmektedir.

[1268] Metin Celal, **agm**, s. 20.
[1269] Ebubekir Eroğlu, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, s. 28.
[1270] Cemal Süreya, **"Güvercin Curnatası"-Konuşamalar, Soruşturma Yanıtları**, haz. Nursel Duruel, Yapı Kredi Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2017, s. 267.
[1271] Tuğrul Tanyol, "Yenilik/Güzellik", **Varlık**, Haziran 1983, S. 909, s. 17.

SONUÇ

Bugün çağdaş anlamda "serbest şiir" olarak adlandırdığımız şiir formu oldukça uzun bir sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Bu tezde serbest şiiri ortaya çıkaran koşullar, serbest şiirin ortaya çıkmasında önemli olan isimler ve tartışmalar değerlendirilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin yaygın şiir formu olan "serbest şiir" esasında Tanzimat Dönemi ile başlayan sistemli sayılabilecek bir girişimin ürünüdür. Tanzimat ile edebî alanda yoğun biçimde görülmeye başlanan yenilik hamleleri süreklilik kazanarak çağdaş serbest şiiri ortaya çıkarmıştır. Bu bakımdan serbest şiir, münferit bir hamlenin veya kişisel tercihlerin sonucu değil XIX. yüzyıldan itibaren Batılılaşmaya başlayan Türk şiirinin geçirdiği sürecin doğal bir sonucudur.

Tanzimat Dönemi'nde serbest şiirin hazırlayıcısı olarak değerlendirebileceğimiz çok sayıda deneysel şiir örneği ve bu örnekleri destekleyen teorik metinler ile karşılaşılmaktadır. Ziya Paşa'dan başlayarak aruzu terk etmek ve vezin zaruretlerinin hafifletilerek şiire rahat ve doğal bir söyleyiş kazandırmak için yapılan girişimler aslında birer serbestleşme hamleleridirler. Bu bağlamda Türk şiirinde "yenileşme" ve "Batılılaşma" olarak değerlendirilen sürecin neredeyse tamamı "serbestleşme" olarak da değerlendirilebilir. Yenileşme döneminde şiirdeki Batılılaşma yönelimi aslında klasik şiirin katı kuralcılığından kurtularak geleneğin basıncını hafifletme arzusundan başka bir şey değildir.

Tanzimat Dönemi ile başlayan şiirdeki alışılmadık ve kuralları gevşetilmiş kafiye denemeleri, kafiyeye karşı çıkan bazı şairlerin kafiyesiz de şiir yazılabileceğini öne sürmesi oldukça yenilikçi ve önemli girişimlerdir. Ayrıca yine bu dönemde imlâyı değil sesi esas alan bir kafiye sistemine geçilmesinin teklif edilmesi ve bu konuda yapılan tartışmalar yeni şiirin önemli aşamalarından birini oluşturmaktadır. Bu açıdan harf

denkliğini amaçlayan "göz" için kafiyeden ses benzerliği ile yetinen "kulak" için kafiyeye geçiş şiirin özgürleşmesi yolunda önemli adımlardan birini oluşturmaktadır.

Tanzimat Dönemi'nde ve daha sonraki dönemlerde şiirde yapılan yeniliklerin amaçlarından biri şairin şiir karşısında özgür olmasını sağlamaktır. Tanzimat Dönemi'nin başlangıcında aruza karşı yöneltilen eleştirilerin içeriğine bakıldığında bu durum açıkça görülmektedir. Tanzimat Dönemi'nde aruz vezninin Türkçe şiir söylemeye uygun bir vezin olmadığı görüşü sık sık dile getirilmiştir. Öyle ki, sözünü aruz veznine uydurmak isteyen pek çok şair Türkçe kelimelerin yapısını bozarak kullanmak zorunda kalmıştır. Buna karşılık başta Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi şairlerin aruza yönelttikleri eleştiriler aruz vezni karşısında bir cephe oluşturmayı başarmıştır. Yine bu dönemde bazı isimler aruz veznine karşılık "millî vezin" olan hece veznine dönmeyi teklif etmişlerdir.

Yenileşme döneminde aruz vezninin terk edilerek hece vezninin kullanılması gerektiği yönündeki kanaatlerin artışını yalnızca aruzun "yabancı" bir vezin oluşu ile açıklamak eksiklik olacaktır. Hece vezni aruza göre çok daha az kurala sahiptir. Dizelerdeki hece sayısının eşitliğini temel alan hece vezni şüphesiz aruzla yazan şairlerin rahat bir söyleyişe kavuşması için oldukça kullanışlı bir ölçüdür. Abdülhalim Memduh ve Nurettin Ferruh gibi şairler ise hiçbir ölçüye bağlı kalmadan "vezinsiz" şiir yazılabileceğini ileri sürmüşlerdir. O dönem oldukça yenilikçi ve radikal sayılabilecek bu görüşler çağdaş serbest şiire giden yolda önemli kilometre taşlarıdır.

Yenileşme dönemi ile birlikte periyodiklerde yapılan tartışmalarda sıklıkla karşılaştığımız bir başka konu "nazım" ve "şiir" ayrımıdır. Vezinli ve kafiyeli sözün "nazım" olarak adlandırılması ve şiirde vezin ve kafiyeden daha fazlasının aranmaya başlanması önemlidir. Çünkü bir süre sonra yalnızca vezinli ve kafiyeli sözlere "nazım" denmeye başlanacak "şiir" için ise bu türden bir gereklilik aranmayacaktır.

Serbest şiirin ortaya çıkış sürecinde önemli bir aşama da vezin ve kafiyenin işlevselliğinin ve ritim bakımından şaire sağladığı kolaylığın tartışmaya açılması sayesinde katedilmiştir. Vezin ve kafiyenin gelişmiş baskı tekniklerinin olmadığı çağlarda şiirlerin kolay ezberlenerek bu sayede edebî alanda dolaşıma sokulmasını sağlayan işlevsel birer araç olduğu bilenen bir gerçektir. Ancak matbaanın icadı, baskı tekniklerinin gelişmesi ve basım dağıtım ağının yaygınlaşması ile birlikte şiirlerin ezberlenmesi ihtiyacı ortadan kalkmıştır. Böylece vezin ve kafiyenin olmadığı bir şiir için gerekli ortam oluşmaya başlamıştır. Serbest şiirlerin ortaya çıkması ile birlikte bu kez vezin ve kafiyenin olmadığı şiirlerin bir şekle sahip olup olmadığı meselesi tartışılmaya başlanmıştır. Serbest vezinle şiir yazan ve bu tartışmalara katılan pek çok kişi "şekilsiz" bir şiirin mümkün olmadığını dile getirerek serbest şiirin kendine has ancak tanımlanması zor bir şekle sahip olduğunu belirtmiştir.

Serbest şiiri hazırlayan süreçte toplumsal dönüşümün ve teorik tartışmaların yanı sıra bazı nazım şekillerinin ortaya çıkması da oldukça etkili olmuştur. Örneğin mensur şiir varlığı ile alışıldık formların dışında "düzyazı" ile bir şiirin var olabileceğini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Mensur şiir hakkında yapılan tartışmalarda dile getirilen şiirin "form" değil "nitelik" meselesi olduğu iddiası daha sonra serbest şiire yöneltilecek olan eleştirilerde sıklıkla savunma argümanı olarak kullanılmıştır.

Müstezat ve serbest müstezat ise şiirin alışıldık dize dizilimini kırarak ona hem görsel hem de ritmik bir çeşitlilik katmıştır. Ayrıca bir şiirin başladığı vezin ile bitmek zorunda olmadığı, şiir içinde birden fazla veznin bir arada kullanılabileceğini göstermeleri bakımından müstezat ve serbest müstezat serbest şiir için yol açıcı birer nazım biçimi olmuştur. Öte yandan anjambman ile şiirde anlamın ya da ifadenin birden çok dizeye yayılması şiirde bütünselliğin arzulanmaya başlandığının göstergesidir.

Bu çalışmada karşılaşılan en önemli zorluk serbest şiir ile ilgili Türkçe literatürde birkaç makale dışında doğrudan kaynak bulunmayışı olmuştur. Şüphesiz bu durumda serbest şiirin klasik nazım biçimlerine oranla çok daha yeni bir form olması önemli bir etkendir. Öte yandan literatürdeki bu zayıflığın bir başka nedeni ise serbest şiirin sürekli değişen ve yenileşmeye açık bir biçim olması sebebiyle onun hakkında verilen her hükmün daha sonra verilen eserler aracılığı ile yanlışlanmaya müsait olmasından ileri gelir. Bu yüzden çalışmada serbest şiir ile ilgili hüküm verilirken oldukça esnek davranılmaya çalışılmıştır. Serbest şiirin amorf bir yapıya sahip olduğu göz önünde bulundurularak onu vezin ve kafiye gibi "yokluklar" üzerinden tanımlaya çalışmak yerine onun şaire sunduğu imkânlar üzerinde durulmuştur. Nitekim serbest şiirin sunduğu serbestlik sayesinde her serbest şiir kendi formunu oluşturmuştur. Böyle bir durumda şekilsel özellikleri temel alarak serbest şiiri tarif etmeye çalışmak sonsuz sayıda tanım yapma zorunluluğunu beraberinde getirir.

Serbest şiirde ritim konusuna gelince o konuda bir genelleme yapmak da serbest şiirin ne olduğunu tanımlamak kadar zor ve tehlikelidir. Çünkü kimi serbest şiirlerde herhangi bir aruz kalıbının cüzlerinin birkaç dizeye dağıtılması ile ritim elde edilebildiği gibi hece ölçüsünün parçalanarak farklı dizelere dağıtılması sayesinde elde edilen bir ritim ile de karşılaşılabilir. Öte yandan serbest şiir ilk bakışta vezin ve kafiyenin terk edildiği şiir olarak algınsa bile başta Nâzım Hikmet olmak üzere pek çok şairin bazen kurallı bazen kuralsız şekilde kafiyeden yararlandığı görülmektedir. Ayrıca kafiye konusuna gelince, klasik vezinlerin izlerinin tamamen ortadan kalktığı şiirlerde bile kafiyeler kaçınılmaz olarak varlığını hissettirir. Bu bağlamda denilebilir ki serbest şiirde kafiye varlığını güçlü bir biçimde hissettirmeye devam etmektedir. Vezin ve kafiyenin kuralsız kullanımı ile elde edilen ahenk dışında serbest şiirlerde ritmi tesis eden önemli unsurlar ses ve kelime tekrarlarıdır. Aliterasyon ve asonans gibi ses tekrarlarının yanı sıra anaphora, epistrophe ve epenalepsis gibi kelime veya kelime öbekleri ile yapılan

yinelemeler serbest şiirde ritmi sağlamak için kullanılan yöntemler olarak karışımıza çıkmaktadır.

Serbest şiirin doğuşunda etkili olan kaynaklar konusunda iki farklı görüş ortaya atılmıştır. Bir grup araştırmacı serbest şiirin Batı'dan ithal edilen bir form olduğunu ileri sürer. Diğer bir grup ise serbest şiirin Türk şiirinin geçirdiği sürecin doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığı görüşünü savunur. Bu çalışma ikinci gruptaki görüş sahiplerinin haklı olduğunu ortaya koymaktadır. Yani serbest şiir ithal bir form değil Türk şiirinin kendi dinamikleri ile ürettiği modern bir biçimdir. Bu yüzden bu çalışmada Tanzimat'tan başlayarak deneysel şiir tecrübelerini destekleyen kuramsal tartışmalara geniş bir bölüm ayrılmıştır. Böylece şiirde serbestleşme arzusunun XX. yüzyılda birden ortaya çıkmış bir olgu olmadığı, XIX. yüzyıldan itibaren neredeyse sistemli denilebilecek bir şekilde yürütülen tartışmalarda görüldüğü gibi serbestleşmenin uzun bir geçmişi olduğu ortaya konmuştur.

Diğer bir ifadeyle "yenilik" arzusu şiir tarihinin değişmeyen olgularından biri olmuştur. Yenileşme arzusunun serbestleşme yönelimine dönüştüğü XIX. yüzyıldan itibaren bu yönde atılan her adım serbest şiiri ortaya çıkaran kaynaklardan birini oluşturur. Bu sebeple aruzun terk edilerek hece veznine geçilmesinin teklif edilmesi, klasik yöntemlerin terk edilerek şairin onlarsız da şiir yazabileceğinin dile getirilmesi, kafiye yaparken harf değil ses birliğinin esas alınması, daha ileri gidilerek Tanzimat sonrasında kafiyesiz şiir örneklerinin verilmesi, vezin ve kafiyenin şiir için gerekli olup olmadığının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar neredeyse yüz yıllık bir süreç boyunca tartışılması, mensur şiir, müstezat ve serbest müstezat gibi formların ortaya çıkması, serbest şiirin Tanzimat'tan bu yana talep edilen serbestleşmenin doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Bu yüzden serbest şiirin doğuşunu konu alan bu çalışmanın son bölümünü "Gelenek ve Serbest Şiir" ilişkisi oluşturmaktadır. Serbest şiir, sanılanın aksine gelenekten kopmuş benzersiz bir şekil değil geleneğin bir parçası ve uzantısıdır. Ne kadar "gelenek dışı" ürün verilmeye çalışırsa çalışılsın geleneğin dışına çıkmak ve ondan bağımsız bir yerde konumlanmak mümkün değildir. Serbest şiir de şiir alanında kendi meşruiyetini sağlayana kadar gelenekle mücadele etmiş daha sonra gelenekten açıkça yararlanmakta bir sakınca görmemiştir. Başta Nâzım Hikmet olmak üzere, Garip şairleri ve ardından İkinci Yeniciler geleneksel şiir formlarından, söyleyiş biçimlerinden, yer yer kuralsız bir biçimde bile olsa vezin ve kafiyeden faydalanmışlardır. Serbest şiir bugün böylece geleneğin bir parçası olarak karışımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

[Namık] Kemâl, "Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu", **Mecmua-i Ebuzziya**, 15 Zilhicce 1297, No. 7, s. 193-209.

"Amerika Edebiyatı, Amerika Şair ve Romancıları", **Vakit**, 14 Ağustos 1930, s. 5, 12.

"Arif Dino ile Şiire Dair Bir Konuşma", Konuşan: Ş. R., **Akşam**, 19 Eylül 1940, s. 2.

"Büyük Tevfik Fikret" **Vakit**, 19 Ağustos 1929, s. 3.

"Cahit Sıtkı'nın Fikirleri", **Kurun**, 4 Nisan 1936, s. 14.

"Edebiyatımız Ne Halde - Nâzım Hikmet Bey Nazmın En Büyük Düşmanı…", Konuşan: Hikmet Feridun, **Akşam**, 6 Mayıs 1929, s. 1.

"En Serbest Şiir En Müstebit Şiirdir", **Cumhuriyet**, 16 Nisan 1986, s. 6.

"Enis Akın İle Söyleşi", Konuşan: Mehmet Öztek, **heves Şiir-Eleştiri**, Ağustos 2004, C. IV, s. 21-29.

"Ercümend Behzat Lav'la Konuşma", Konuşan: Konur Ertop, **Yeni Edebiyat**, Mayıs 1970, S. 7, s. 9-10; 34-35.

"Fikret Âdil ile Şiire Dair Bir Konuşma", Konuşan: Ş. R., **Akşam**, 28 Eylül 1940, s. 2.

"Free Verse", **Encyclopædia Britannica,** Vol. 9**,** U.S.A., 1971, p. 854-855.

"Fuat Bayramoğlu ile Anılarda", VIII. Bölüm, Konuşan: İsmail Parlatır, **Türk Dili**, Kasım 1992, C. 1992/II, S. 491, s. 367-373.

"İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 151, 10 Eylül 1314/6 Cemâziyelevvel 1316.

"İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 153, 24 Eylül 1314/20 Cemâziyelevvel 1316.

"İcmâl-i Edebî", **Malûmât**, C. 7, No. 151, 10 Eylül 1314/6 Cemâziyelevvel 1316.

"İlhan Berk'in Dedikleri Demedikleri", **Papirüs**, 1981, S. 2, s. 65-111.

"İlhan Berk'le Söyleşi", Konuşanlar: Orhan Koçak, İskender Savaşır, **Defter**, Kış 1992, S. 19, s. 135-150.

"Serbest Nazım", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1990, s. 520-521.

"Serbest Şiir İçin Neler Söylüyorlar", **Yeni S.E.S**, Temmuz 1941, S. 6 (10), s. 2.

"Serbest Vezin?", **Vakit**, 10 Şubat 1941, s. 4.

"Şafak Sadaları", **Malûmât**, 25 Ağustos 1310/6 Rebiülevvel 1312, S. 28, s. 218-220.

"T. S. Eliot'ın Paul Valéry'yi "Takdim"i", çev. Adem Can, **FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 2015 Güz, S. 6, s. 45-55.

"Türk Yazarının Halklaşması", **Papirüs**, Nisan 1967, S. 11, s. 1-4.

"W. H. Auden", **The Paris Review Interviews**, 4th Series, Penguin Books, New York 1979, p. 245-269.

A. Nadir, "Şiirimiz", **Servet-i Fünûn**, 2 Teşrîn-i Sâni 1316, C. 20, No. 505, s. 163-170.

A. Nazım (Nâbizâde Nâzım), "Şiir Nedir?", **Servet-i Fünûn**, C. 11, No. 274, 30 Mayıs 1312, s. 214-216.

A. V. (Ebuzziya Abdurrahman Velid), "Yeni Şaire Dair", **Yeni Adam**, 4 Birinci Teşrin 1934, s. 6.

Abdülhak Hâmid'in Mektupları, C. 1, haz. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1995.

Abdülhak Hâmid'in Tiyatroları VII, Mâcerâ-yı Aşk, Nesteren, Zeynep, Hakan, haz. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002.

Abdülhak Hamit, "Eserlerimi Nasıl Yazdım?", **Resimli Ay**, C. 5, No. 54-6, Ağustos 1928, s. 15-17.

Abdülhak Hamit, **Eşber**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1341-1922.

Abdülhak Hamit, **Nesteren.** (Yer, yıl ve matbaa bilgisi yok.)

Abdülhak Hâmit, **Sardanapal**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1335.

Abdülhak Hamit,"Eserlerimi Nasıl Yazdım?", **Resimli Ay**, Ağustos 1928, C. 5, No. 54-6, s. 15-17.

Abdülhalim Memduh, **Bedriye**, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1304.

Açıkgöz, Namık, **Kahvenâme**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.

Agamben, Giorgio, **Nesir Fikri**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri II Bize Göre / İkdam'daki Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, 3. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2004.

Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri III Gurabahane-i Laklakan/Diğer Yazıları**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1991.

Ahmet Haşim, **Bütün Eserleri IV Frankfurt Seyahatnamesi/Mektuplar-Mülâkatlar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1991.

Ahmet Mithat Efendi, **Letaif-i Rivayat**, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul, Çağrı Yayınları, 2001.

Akay, Hasan, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, İstanbul, Kitabevi, 1998.

Akay, Hasan, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, İstanbul, Kitabevi, 1998.

Akdeniz, Sabri, "Kahve ve Kulüp", **Tohum**, Şubat 1969, C. 3, S. 36, s. 13-14, 29.

Akın, Gülten, "'Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturma'nın Karşılıkları", **Şiir Sanatı**, Mayıs 1967, S. 19 s. 18-20.

Akkanat, Cevat, "Geleneğin İlhan Berk Şiirindeki Görünümü", **Dergâh**, Mart 2001, C. XII, S. 133, s. 8-11.

Akkanat, Cevat, "Gelenek Karşısında Ece Ayhan ve Şiiri", **Dergâh**, Ağustos 2001, C. XII, S. 138, s. 7-8.

Akkanat, Cevat, "Ülkü Tamer ve Şiir Geleneğimiz", **Dergâh**, Şubat 2002, C. XIII, S. 156, s. 7-10.

Akkanat, Cevat, **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, İstanbul, Okur Kitaplığı, 2012.

Aksal, Sabahattin Kudret, **Denemeler, Konuşmalar Geçmişle Gelecek ve Başka Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Aksal, Sabahattin Kudret, **Yazılar, Yanıtlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Aksan, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, 7. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2013.

Aksan, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara, Engin Yayınevi, 1995.

Aksel, Malik, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960.

Aksoy, Fahir, **Kürdün Meyhanesi**, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

Aktaş, Şerif, "XX. Yüzyıl Başlarında Türk Şiiri," **Türkler**, ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, C. 15, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 227-239.

Akyazıcı Özkoçak, Selma, "Kamusal Alanın Üretim Sürecinde Erken Modern İstanbul Kahvehaneleri", **Osmanlı Kahvehaneleri**, haz. Ahmet Yaşar, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 17-35.

Akyüz, Kenan, **Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi**, 5. Baskı, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Ali Kâmi, "Yangın", **Servet-i Fünûn**, 5 Şubat 1313, Y. 7, C. 14, S. 362, s. 375.

Ali Kemal, "Öyle de Yazılabilir Böyle de", **Gülşen**, 24 Temmuz 1302, Y. 1, S. 22, s. 85.

Allen, Charles, "Cadenced Free Verse", **College English**, January 1948, Vol. 9, No. 4, p. 195-199.

Altınkaynak, Hikmet, **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**, İstanbul, Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, 1977.

Altuniş Gürsoy, Belkıs, "XIX ve XX. Yüzyıllarda İstanbul Kahvehaneleri", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Kasım 2010-Nisan 2011, Y. 12, C. II, S. 47-48, s. 149-176.

Anar, Turgay, **Mekândan Taşan Edebiyat - Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2012.

Anday, Melih Cevdet, **Şiir Yaşantısı**, haz. Yalçın Armağan, İstanbul, Everest Yayınları, 2015.

Andı, M. Fâtih, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri-I", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 27, 1997, s. 23-45.

Arat, Reşid Rahmeti, **Eski Türk Şiiri**, 3. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.

Aristoteles, **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, 16. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Armağan, Yalçın, **İmgenin İcadı - İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

Armağan, Yalçın, **İmkânsız Özerklik - Türk Şiirinde Modernizm**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Asiltürk, Bâki, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 4, ed. Talât Sait Halman vd., 2. Baskı, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 138-156.

Ataç, Nurullah, "Aruz", **Ulus**, 10 Temmuz 1944, s. 2.

Ataç, Nurullah, "Edebiyat", **Akşam**, 15 Teşrinievvel 1938, s. 3-4.

Ataç, Nurullah, "Karalama Defterinden", **Ulus**, 4 Haziran 1945, s. 2.

Ataç, Nurullah, "Kemiyet ve Keyfiyet", **Akşam**, 5 Kânunuevvel 1936, s. 3-4.

Ataç, Nurullah, "Nazım Meseleleri", **Ulus**, 3 Eylül 1940, s. 2.

Ataç, Nurullah, "Nesre Dair Notlar", **Ulus**, 27 Ağustos 1940, s. 2.

Ataç, Nurullah, "Sözden Söze I", **Akşam**, 22 Nisan 1939, s. 3-4.

Ataç, Nurullah, "Vezin Davası", **Akşam**, 6 Haziran 1936, s. 3-4.

Ataç, Nurullah, "Yeni Kalıplar", **Akşam**, 24 Teşrinievvel 1936, s. 3, 5.

Ataç, Nurullah, **Şiir Daima Şiir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

Aybar, Ömür, "Nureddin Ferruh ve Şafak Sadaları Üzerine Bir İnceleme", **Turkish Studies**, Spring 2013, Volume 8/4, s. 213-222.

Ayda, Adile, "Yeni Şiir Nedir?", **Cumhuriyet**, 27 Aralık 1946, s. 2.

Ayhan, Ece, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, 4. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Ayvazoğlu, Beşir, **Fikret**, İstanbul, Everest Yayınları, 2019.

Ayvazoğlu, Beşir, **Geleneğin Direnişi**, İstanbul, Ötüken Neşriyet, 1997.

Ayvazoğlu, Beşir, **Kahveniz Nasıl Olsun?**, 3. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2016.

Babacan, Mahmut, "Servet-i Fünûn'dan Önceki Dönem (Ara Nesil) Türk Şiirinde, Yeni ve Değişik Nazım Şekillerinin Kullanılışı Üzerinde Bir Araştırma", **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1996, S. 2, s. 20-23.

Babacan, Mahmut, **Ara Nesilde Tenkid**, (Doktora Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.

Babayev, Ekber, **Yaşamı ve Yapıtlarıyle Nâzım Hikmet**, çev. A. Behramoğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 1976.

Bağcı, Rıza, "Orhan Veli ve Geleneksel Türk Şiiri", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Y. 2001, S. 9, s. 237-254.

Baldick, Chris, **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, Second Edition, New York, Oxford University Press, 2001.

Banarlı, Nihad Sâmi, **Resimli Türk Edebiyâtı Târihi**, C. 1, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.

Başçılar, Seyfettin, "Şiirimizde Değişimler", **Yeditepe**, 15 Eylül 1958, Y. 9, S. 163, s. 1, 4, 7.

Batur, Enis, **Şiir ve İdeoloji**, İstanbul, Derinlik Yayınları, 1979.

Baydar, Musfata, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Beasley, Rebecca, **Theorists of Modernist Poetry T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound**, London and New York, Routledge, 2007.

Behramoğlu, Ataol, "Türk Şiirinde Modernleşme Evreleri", **Litera**, Ocak 2008, C. 21, S. 1, s. 19-30.

Belge, Murat, **Şairaneden Şiirsele**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Bell, Marvin, "On the Practise of Free Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 381-383.

Berk, İlhan, "Şiir Üstüne I", **Türk Dili**, Eylül 1975, C. XXXII, S. 288, s. 510-511.

Berk, İlhan, "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak III", **Yeni Ufuklar**, Mayıs 1965, C. 13, S. 156, s. 38-42.

Berk, İlhan, "Türk Şiiri Anlam İlletiyle Maluldür", Konuşan: Alper Çeker, **Yasakmeyve**, Haziran-Temmuz 2003, S. 3, s. 8-18.

Berk, İlhan, **Kanatlı At**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Berk, İlhan, **Şiirin Çizdiği - Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar**, haz. Yalçın Armağan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Berk, İlhan, **Toplu Şiirler**, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Berk, N. İlhan, “Halis Şiirin Esaslarını Ararken”, **Yeni Adam**, 3 Temmuz 1941, S. 340, s. 10-11, 15.

Berry, Eleanor, “The Free Verse Spectrum”, **College English**, December 1997, Vol. 59, No. 8, p. 873-897.

Bilge, Esra, **Evliya Çelebi’den Hareketle Kahvehanelerden Cafelere Dönüşüm**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Birinci, Necat, “Muktebes-Abes Tartışmasından Önce ‘Kulak İçin Kafiye’”, **Türk Dili**, C. LVI, Temmuz 1988, S. 439, s. 18-24.

Birsel, Salâh, “Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru III”, **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 18 Ekim 1947, s. 3.

Birsel, Salâh, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, 3. Baskı, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Birsel, Salâh, **Kahveler Kitabı**, 7. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

Bjorklund, Beth, “Form, Anti-Form, and Informality: Reinventing Free Verse”, **Poetics Today**, Metrics Today I, Autumn 1995, Vol. 16, No. 3, p. 547-567.

Bloom, Harold, **Etkilenme Endişesi**, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Bostan, İdris, “Kahve”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, s. 202-205.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik, **Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri**, haz. Abdullah Uçman, İstanbul, Kitabevi, 2005.

Bridges, Robert, “A Paper on Free Verse”, **The North American Review**, November 1922, Vol. 216, No. 804, p. 647-658.

Brodsky J., Walcott D., “Form in Poetry”, **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 23, No. 2, Cultures of Creativity: The Centennial Celebration of the Nobel Prizes (Spring, 2001), p. 185-200.

Bülent, Mahir (Zahir Güvemli), “Şiir, Konu, Mâna”, **Vakit**, 5 Nisan 1945, s. 2.

Büyükbayrakdar, Kezban Habibe, **Varlık Dergisi’nin Düşün ve Edebiyat Dünyamıza Katkıları (1938-1941 Dönemi)**, (Yüksek Lisans Tezi), Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

C. S. T., “Henri de Régnier Öldü”, **Ağaç**, 30 Mayıs 1936, S. 9, s. 16.

Can, Adem, **Şiir /de/ Ritim**, Ankara, Birleşik Yayınları, 2015.

Canberk, Eray, “Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış”, **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s. 137-192.

Cansever, Edip, **Sonrası Kalır II**, 9. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Cansever, Edip, **Şiiri Şiirle Ölçmek**, haz. Devrim Dirlikyapan, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Caudwell, Christopher, “Şiirin Temel Özellikleri”, çev. Mehmet Doğan, **Yeni Dergi**, Ağustos 1969, Y. 5, S. 59, s. 142-152.

Celâl Sâhir, **Beyaz Gölgeler**, İstanbul, Hilal Matbaası, 1325.

Celâl Sâhir, **Siyah Kitap**, İstanbul, Muhtar Hâlit Kütüphanesi, 1328.

Celal, Metin, “Niçin Yeni Türk Şiiri”, **Varlık**, Mart 1986, S. 942, s. 20-21.

Cenap Şahabettin, “Şiir Nedir?”, **Servet-i Fünûn**, No. 924, 29 Kânûn-ı Sâni 1324, s. 211-213.

Cenap Şahabettin, **Evrâk-ı Eyyâm**, Dersaadet, Kanaat Matbaası, 1331.

Clarke, M. L., “Poets and Patrons at Rome”, **Greece&Rome**, April 1978, Vol. 25, No. 1, p. 46-54.

Condillac, E. B., **İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerinde Deneme**, çev. Miraç Katırcıoğlu, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.

Coşar, Said, “Karikatüristlerin ‘Garip’ Tepkisi”, **Turkish Studies**, Volume 4 /1-II Winter 2009, s. 1543-1587.

Cuddon, J. A., **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, revised by C. E. Preston, London, Penguin Book, 1999.

Çağlar, Behçet Kemal, “Edebî Bir Tasfiye”, **Varlık**, Birinci Teşrin 1936, C. 4, S. 79, s. 99-102.

Çelebi, Asaf Hâlet, “Şiir Hakkında Düşünceler”, **Yeni Adam**, 6 Şubat 1941, S. 319, s. 6.

Çelebi, Asaf Hâlet, **Bütün Yazıları**, haz. Hakan Sazyek, İstanbul, Everest Yayınları, 2018.

Çelen, Ahmet, “Serbest Şiirin Vezinli-Kâfiyeli Şiire Faydası”, **Kırağı**, 16 Ocak 1997 – 28 Şubat 1997, S. 24, s. 6.

Çetin, Nurullah, **Takma İsimler Sözlüğü**, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2012.

Çetin, Nurullah, **Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2012.

Çetişli, İsmail, “Mensur Şiir”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 3, ed. Talât Sait Halman vd., 2. Baskı, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 339-352.

Çetişli, İsmail, **Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir (İnceleme-Metin)**, (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1986.

Çıkla, Selçuk, **Hüseyin Sîret ve Leyâl-i Girîzân**, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi, 2009.

Çıkla, Selçuk, **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Çınarlı, Mehmet, "Kimlere Kaldı", **Hisar**, S. 12, Nisan 1951, s. 16.

Çınarlı, Mehmet, "Yeni Şiir", **Hisar**, C. 1, S. 9-10, Ocak-Şubat 1951, s. 12.

Çınarlı, Mehmet, **Sanatçı Dostlarım**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979.

Çoruk, Ali Şükrü, "Kahvehaneden Kıraathaneye", **Mostar**, Şubat 2006, S. 12, s. 82-83.

Çoruk, Ali Şükrü, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, İstanbul, Kitabevi, 1995.

Çoruk, Ali Şükrü, **Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç**, İstanbul, Kitabevi, 2008.

Dağlı, Yücel, Üçer, Cumhure, **Tarih Çevirme Kılavuzu**, C. 5, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.

Danişmend, Nazan, "Şiirle Nesir Hâricinde Üçüncü Bir İfade Nev'i: 'Nesr-i Mukaffa'" **Türklük**, Y. 1940, S. 13, s. 385-388.

Darago, Reşat Nuri, "Şiirler ve Şairler", **Dünya**, 19 Eylül 1960, s. 2.

Dayan, Peter, Evans, David, "Rhythm in Literature After the Crisis in Verse", **Paragraph**, July 2010, Vol. 33, No. 2, p. 147-157.

De Amicis, Edmondo**, İstanbul (1874)**, çev. Beynun Akyavaş, 3. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.

Deligönül, Mehmet, "Müstezat", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten 1972**, C. 20, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1973, s. 93-102.

Deligönül, Mehmet, "Tevfik Fikret'te Şiir-Düzyazı İlişkileri", **Türk Dili**, 1 Ekim 1973, Y. 23, C. XXIX, S. 265, s. 1-15.

Dellaloğlu, Besim F., **Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında**, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Demir, Abdullah, **Şeyhülislam Ebussuud Efendi**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006.

Demirkan, Eser, **Ercümend Behzad Lav (Hayatı, Sanatı, Eserleri)**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

Devellioğlu, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. Aydın Sami Güneyçal, 23. Baskı, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, 2006.

Dilçin, Cem, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

Dino, Abidin, **Toplu Yazılar 1938-1994**, haz. Turgut Çeviker, İstanbul, Everest Yayınları, 2018.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Yeni Şiir Üzerine", **Varlık**, 1 Mart 1956, s. 8.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Yeni Şiirimizin Aksayan Tarafları", **Şadırvan**, 15 Temmuz 1949, S. 16, s. 12.

Doğan, Âbide, Demirkan, Eser, "Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II", **Türk Dili**, Haziran 1998, C. 1998/I, S. 558, s. 534-545.

Doğan, Mehmet Can, “Serbest Nâzım”, **Kitap-lık**, Mart-Nisan 2002, S. 52, s. 151-168.

Doğan, Mehmet Can, “Şaire Yol Göstereneler!”, **Ludingirra**, Yaz 1998, Y. 2, S. 6, s. 84-92.

Doğan, Mehmet Can, **Şair Sözü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Doğan, Mehmet H., “Şiirde Yeni Açılımlar (Hececiler, Öz Şiirciler, Serbestçiler)”, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1998, s. 84-93.

Doğan, Mehmet, “‘Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturma’nın Karşılıkları”, **Şiir Sanatı**, Mayıs 1967, S. 19 s. 32-34.

Doğan, Mehmet, **1921-1941 Yılları Arası Şiir Tartışmaları**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

Doğan, Muhammet Nur, **Fuzulî’nin Poetikası**, 3. Baskı, İstanbul, Yelkenli Yayınevi, 2009.

Durmuş, İsmail, Öztürk, Mürsel, Pala, İskender, “Kafiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 24, İstanbul 2001, s. 149-153.

Düzgün, Dilaver, **Erzurum’da Kahvehaneler ve Âşık Kahvehanesi Geleneği**, Ankara, Aktif Yayınevi, 2005.

Eagleton, Terry, **Şiir Nasıl Okunur**, çev. Kaya Genç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.

Ediboğlu, Baki Süha, “Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları 2”, **Cumhuriyet**, 21 Nisan 1945, s. 2.

Ediboğlu, Baki Süha, "Yeni Şiirin İyi ve Kötü Tarafları", **Cumhuriyet**, 11 Nisan 1945, s. 2.

Eflatun, Muvaffak, "Yeni Bulgular Işığında Müstezad", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Y. 2005, S.18 s. 83-102.

Eliot, T. S., "Kötü Şiir İyi Şiir - Serbest Nazım Üzerine Yansımalar", çev. Tülin Yılmaz, **Broy**, Kasım 1985, S. 1, s. 18-20.

Eliot, T. S., "Serbest Koşuk Üzerine Düşünceler", çev. Murat Belge, **Şiir Sanatı**, Şubat 1967, S. 16, s. 52-56.

Eliot, T. S., **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Eliot, T. S., **To Criticize the Critic and Other Writings**, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.

Emeksiz, Abdulkadir, "İstanbul Kahvehaneleri", **Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul**, C. II, haz. Filiz Özdem, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 123-138.

Emiroğlu, Öztürk, "Hisar Topluluğu", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2015, s. 173-204.

Emiroğlu, Öztürk, **Türk Edebiyatında Gelenekten Moderne Değişim (1718-1895)**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2015.

Emiroğlu, Öztürk, **Türkiye'de Edebiyat Toplulukları**, 5. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2014.

Enginün, İnci, "Abdülhak Hamit Tarhan", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, s. 207-210.

Enginün, İnci, **Abdülhak Hamit Tarhan**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.

Enginün, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 2. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006.

Ercilasun, Bilge, "Servet-i Fünûn Edebiyatı", **Türk Dünyası El Kitabı**, C. 3, 2. Baskı, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1992, s. 424-442.

Ercilasun, Bilge, **Ziya Paşa**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.

Erden, Mehmed Şükrü, "Vezin Meselesi: Aruz Vezninin Kusurları 2", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1948, s. 2.

Erden, Mehmed Şükrü, "Vezin Meselesi", **Cumhuriyet**, 15 Nisan 1948, s. 2

Erdoğan, Mehmet, "Şiirin İnsan Davası", **Dergâh**, Ağustos 2002, C. XIII, S. 150, s. 8-9.

Erdoğan, Veysi, "Şiirde Ses Organizasyonu (aliterasyon, asonans, anaphora, epistrophe, epenalepsis)", **Yasakmeyve**, Ocak-Şubat 2005, Y. 2, S. 12, s. 107-114.

Eriş, Resai, "Edebî Oluşlar", **Yeni Adam**, 15 Haziran 1944, S. 494, s. 6-7, 11.

Eroğlu, Ebubekir, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Erol, Ali, "Türk Şiirinde Kafiye", **Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü**, Ocak-Şubat 2005, Y. XLIII, S. 501-502, s. 35-40.

Erol, Ali, **Kafiye Kavramı Üzerine Bir Çalışma**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

Erozan, Celâl Sâhir, **Beyaz Gölgeler**, haz. Hüsrev Akın, Erzincan, Doğu Ciltevi Yayınevi, 2015.

Erozan, Celâl Sâhir, **Siyâh Kitâb**, haz. Hüsrev Akın, Erzincan, Doğu Ciltevi Yayınevi, 2015.

Ertop, Konur, "Serbest Şiirin İlk Onbeş Yılı", **Hürriyet Gösteri**, Nisan 1985, S. 53, s. 87-91.

Es, Hikmet Feridun, **Bugün De Diyorlar Ki**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2010.

Eskişar, Halit, "Anlam, Biçim, Öz", **Yenilik**, Şubat 1954, C. 2, S. 2, s. 69-71.

Everdell, William R., **İlk Modernler - Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, çev. Hülya Kocaoluk, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Evren, Burçak, **Eski İstanbul'da Kahvehaneler**, Milliyet Yayınları, 1996.

Eyüboğlu, Sabahattin, "Cevap II", **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1954, C. 3, S. 10 (26), s. 42-44.

Eyüboğlu, Sabahattin, "Eski-Yeni", **Yaprak**, 15 Nisan 1949, Y. 1, S. 8, s. 1.

Eyüboğlu, Sabahattin, "Gerçek Yenilik", **Varlık**, Eylül 1946, s. 4-5

Felek, B., "Aman Dayanalım", **Cumhuriyet**, 28 Mart 1941, s. 3.

Fikret Âdil, "Şiirde Vezin ve Kafiye", **Vakit**, 12 Ekim 1941, s. 2.

Finch, Annie, **The Ghost of The Meter: Culture and Prosody in American Free Verse**, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

Gariper, Cafer, "Türk Edebiyatında Ara Nesil Edebî Devresi", **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Yeni Türk Edebiyatı**, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara, Kurgan Edebiyat, 2013.

Gariper, Cafer, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü" **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Y. 2006, C.4, S.7, s. 361-409.

Georgeon, François, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri*",* **Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler**, ed. Hélène DESMET-GREGOIRE, François Georgeon, çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 43-83.

Gibb, E. J. Wilkinson, **Osmanlı Şiir Tarihi**, çev. Ali Çavuşoğlu, C. III-V, Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.

Gökçek, Fazıl, "Serbest Müstezat / Serbest Şiir", **Yeni Türk Edebiyatı**, Nisan 2019, S. 19, s. 33-40.

Göktaş, Erbil, "Osmanlı Döneminde Kahvehaneler, Kıraathaneler ve Bunların İşlevleri", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, 1999, S. 11, s. 67-80.

Gökyay, Orhan Şaik, "Türk Edebiyatında Alliterasyon'a Dair Notlar", **Oluş**, 19 Şubat 1939, C. 1, S. 8, s. 121-122.

Gültekin, Vahdet, "Şiir Aleyhinde / Bugünkü Şiire Lüzum Yoktur - Yeni Şiir Ne Olmalıdır?", **Yeni Adam**, 13 Eylül 1934, S. 37, s. 7.

Gültekin, Vahdet, "Şiir Aleyhinde", **Yeni Adam**, 6 Eylül 1934, S. 36, s. 7.

Gültekin, Vahdet, "Şiir, Kafiye, Vezin, Sanat, Cemiyet", **Yeni Adam**, 4 Birinci Teşrin 1934, S. 40, s. 7.

Gündüz, Aka, "Lira Çeyreği", **Hakimiyeti Milliye**, 30 İkinciteşrin 1932, s. 6.

Gündüz, Erol, "İbrahim Tâ'ib'in Divanında Halk Edebiyatı Unsurları ve Serbest Şiirin İzleri", **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Y. 2009, S. 21, s. 83-94.

Güntekin, Reşat Nuri, "Kahveler", **Ehlikeyfin Kitabı**, haz. Fatih Tığlı, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2004, s. 161-168.

Gürsoy, Belkıs Altuniş, **Hüseyin Suad Yalçın ve Eserleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2001.

Gürsoy, Deniz, **Tarihin Süzgecinde Mutfak Kültürümüz**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2004.

Güvemli, Zahir, "Serbest Nazmın Güçlüğü", **Vakit**, 8 İkinciteşrin 1944, s. 2.

Güzel, Abdurrahman, "Tekke Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)**, Ocak Haziran 1989, C. LVI, S. 445-450, s. 251-454.

Hacıhasanoğlu, Muzaffer, "1964 te Şiirimiz", **Varlık**, 5 Haziran 1965, S. 648, s. 6.

Halil, Ahmed, "Yeni Şiire Dair Bazı Düşünceler", **Cumhuriyet**, 19 Temmuz 1945, s. 2.

Hartman, Charles O., **Free Verse - An Essay on Prosody**, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

Hasan Âsaf, "Aynen Varaka", **Malûmât**, C. 8, No. 191, 24 Haziran 1315/28 Safer 1317.

Hatipoğlu, Aydın, "Çağdaş Şiirimizin Öncülerinden Biri: Ercüment Behzad", **Varlık**, Temmuz 1984, S. 922, s. 5.

Hikmet, Vera Tulyakova, **Bahtiyar Ol Nâzım**, çev. Hülya Arslan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Hobsbawm, Eric, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawmi Terence Ranger, çev. Mehmet Murat Şahin, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul 2013, s. 1-18.

Hrushovski, Benjamin, “On Free Rhythms in Modern Poetry”, **Style in Language**, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge, The M.I.T. Press, 1964.

Huyugüzel, Ö. Faruk, **Eleştiri Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.

Işın, Ekrem, “Bir İçecekten Daha Fazla: Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi”, **Tanede Saklı Keyif, Kahve**, Editör: Selahattin Özpalabıyıklılar, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, , İstanbul 2001, s. 10-43.

Işın, Ekrem, “Kahvehaneler”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 4, İstanbul, Ana Basım AŞ, 1994, s. 386-392.

İbrahim Necmi, **Tarih-i Edebiyat Dersleri**, C. II, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1338.

İlter, Özcan, “Hece mi, Aruz mu, Serbest Şiir mi?”, **İmece**, Ekim 1985, Y. 1, S. 8, s. 10-13.

İnalcık, Halil, **Şâir ve Patron**, 7. Baskı, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2016.

İnce, Özdemir, “Nâzım Hikmet’in Poetikası”, **Hürriyet Gösteri**, Şubat-Mart 2002, S. 235, s. 25-27.

İnce, Özdemir, **Tabula Rasa**, 3. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi, 2011.

İnce, Özdemir, **Tabula Rasa**, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

İpekten, Halûk, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

İpekten, Haluk, **Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz**, 8. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006.

İsen, Mustafa, “Geleneğe Direnenler Gazâyî”, **Yedi İklim**, Kasım 1992, C. 4, S. 32, s. 12-14.

İsmail Habib, **Tanzimattanberi I**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1942.

İsmail Safâ, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, haz. Abdurrahman Kolcu, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınevi, 2017.

İsmail Safa, **Muhâkemât-ı Edebiyye**, İstanbul, Keteon Bedrosyan Matbaası, 1329.

İsmail Safa, **Sünûhât**, 2. Tab', İstanbul, Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, 1328.

İsmail Safa, "Muhâkemât-ı Edebiyye -5-", **Pul Mecmuası**, No. 18, 3 Eylül 1314, s. 42-45.

İşli, Emin Nedret, **Sahafnâme**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018.

Jones, Llewellyn, "Free Verse and Its Propaganda", **The Sewanee Review**, July 1920, Vol. 28, No. 3, p. 384-395.

Kahraman, Alim, "Şinasi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 39, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, s. 168-169.

Kahyaoğlu, Orhan, "İlk İki Kitabıyla Ercümend Behzad Lav", **Ludingirra**, Yaz 1998, Y. 2, S. 6, s. 93-98.

Kaplan, Mehmet, "Yeni Şiirde Ahenk" **Çağrı**, Aralık 1963, Y. 8, S. 71, s. 4-6.

Kaplan, Mehmet, **Tevfik Fikret**, 6. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998

Karaalioğlu, Seyit Kemal, **Edebiyat Terimleri Kılavuzu**, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1975.

Karabey, Turgut, "Dîvan Şiirinde 'Sapma'lar", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Ocak 2007**,** C. 14, S. 32, s. 15-38.

Karahan, Abdülkadir, "Ziya Paşa ve Şiirimiz", **Fikirler**, 31 Mayıs 1944, S. 270-271, s. 5-7.

Karakoç, Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, İstanbul, Diriliş Yayınları, 1982.

Karakoç, Sezai, **Edebiyat Yazıları III**, 5. baskı, İstanbul, Diriliş Yayınları, 2015.

Karakoç, Sezai, **Gün Doğmadan**, 23. Baskı, İstanbul, Diriliş Yayınları, 2017.

Karal, Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi**, C. 5, 9. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.

Karataş, Turan, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, 3. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.

Kâtip Çelebi, **Mîzanü'l-Hakk Fi İhtiyari'l-Ahakk**, haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, 1980.

Kaya, Hüseyin, **Ülkü Tamer'in Şiirinde Yapı ve İzlek**, (Yüksek Lisans Tezi), Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2016.

Kâzım Nami, "Aruzun Fenalıkları," **Çığır**, 1934, S. 10, s. 188-189.

Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya Mektubu, 3. Tab, Kostantiniyye, Matbaa-i Ebuzziya, 1309.

Kılıç, A. Fikret, **Ali Kemâl'in Gazete ve Mecmualardaki Kültür-Edebiyat-Sanat Yazıları**, (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989.

Kılıç, Filiz, "Müstezad", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, s. 148-149.

Kırcı, Mustafa, **Ziya Osman Saba Hayatı-Sanatı-Eserleri**, (Doktora Tezi), Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.

Kırlı, Cengiz, "Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", **Tanzimat**, Editörler: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, 4. Baskı, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014, s. 603-624.

Kırlı, Cengiz, "Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol", **Tanzimat**, 4. Baskı, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014, s. 603-624.

Kısakürek, Necip Fazıl, "Poetika", **Çile**, 83. Baskı, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2016, s. 469-497.

Kolcu, Ali İhsan, **Türkçe'de Batı Şiiri**, 2. Baskı, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, 2008.

Kolcu, Hasan, "Şiiri Vezin ve Kafiye Kaydından Kurtarma Düşüncesi Etrafında Bir Tartışma", **Yedi İklim**, Nisan 1993, C. 5, S. 37, s. 45-48.

Kolcu, Hasan, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Korkmaz, Ramazan, "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, ed. Ramazan Korkmaz, 10. Baskı, Ankara, Grafiker Yayınları, 2015, s. 131-182.

Köksal, M. Fatih, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri IV Bir Görsel Şiir veya Şiir İçre Şiir", **Berceste**, Eylül 2004, Y. 3, S. 27, s. 13-15.

Köksal, M. Fatih, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri-II", **Berceste**, Mart 2004, Y. 2, S. 21, s. 8-9.

Köksal, M. Fatih, "Divan Şiirinin 'Garîb'leri-III", **Berceste**, Nisan 2004, Y. 2, S. 22, s. 22-25.

Köksal, M. Fatih, “Divan Şiirinin Garipleri”, **Berceste**, Şubat 2004, Y. 2, S. 20, s. 3-5.

Köprülü, M. Fuad, “Arûz”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s.625-653.

Köprülü, M. Fuad, **Türk Edebiyatı Tarihi**, haz. Orhan Köprülü, 7. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.

Köprülüzade Mehmed Fuad, Şahabeddin Süleyman, **Malûmat-ı Edebiyye**, C. 1, Dersaadet, Kanaat Matbaası, 1330.

Köse, Metin Ziya, “Mekteb-i Osmâni”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Ek 2, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2016, s. 243-244.

Kudret, Cevdet, “Ölçü Dedikleri”, **Türk Dili**, Kasım 1960, C. X, S. 110, s. 60-67.

Kudret, Cevdet, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri,** C. 1, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1980.

Kul, Erdoğan, **Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, (Doktora Tezi), Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Kurdakul, Şükran, **Nâzım’ın Bilinmeyen Mektupları (Adalet Cimcoz’a Mektuplar/1945-1950)**, 2. Baskı, Broy Yayınları, 1986.

Kuzucu, Kemalettin, “Kahvehaneden Kıraathaneye Geçiş ve İlk Kıraathaneler”, **Türk Kahvesi Kitabı**, Editör: Emine Gürsoy Naskali, 2. Baskı, İstanbul, Kitabevi, 2012, s. 161-208.

Latîfî Tezkiresi, haz. Mustafa İsen, Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.

Lav, Ercümend Behzad, **Bütün Eserleri**, haz. Doğan Hızlan, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 2005.

Lerner, Ben, **Şiir Nefreti**, çev. Hakan Toker, İstanbul, Everest Yayınları, 2018.

Lowell, Amy, "A Consideration of Modern Poetry", **The North American Review**, January 1917, Vol. 205, No. 734, p. 103-117.

Lowell, Amy, "Vers Libre and Metrical Prose", **Poetry**, March 1914, Vol. 3, No. 6, p. 213-220.

Lynd, Robert, "Şiire Dair", çev. B. Ecevit, T. Yalman, **Tercüme**, 19 Mart 1946, C. 6, S. 34-36, s. 306-311.

Macit, Muhsin, "Klasik Edebiyat Etrafındaki Tartışmalar ve Gelenekten Yararlanma Sorunu", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 4, 2. Baskı, ed. Talât Sait Halman vd., İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 157-167.

Macit, Muhsin, **Gelenekten Geleceğe - Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri**, 2. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005.

Maulnier, Thierry, "Başlangıçta Şiir", çev. Tahsin Saraç, **Türk Dili**, Aralık 1961, C.XI, S. 123, s. 160-161.

Mehmed Celâl, **Sultan Bayezid-i Evvel Yahud Bir Cihangir**, Dersaadet, Kasbar Matbaası, 1308.

Mehmet Âsaf, "Şiir, Vezin ve Kafiye", **Malûmât**, C. 15, S. 353, 5 Eylül 1318/15 Cemaziyelahir 1320, s. 1991-1992.

Mehmet Celal, "Bir Mektup", **Maârif**, No. 1, 26 Muharrem 1309/19 Ağustos 1269, s. 5-6.

Mehmet Celâl, **Maârif**, No. 22, 9 Kanûn-ı Sânî 1270/21 Cemâziyelâhir 1309, s. 343-345.

Melikov, Tofik Davudoğlu, “Eski Türk Şiir Geleneği ve Hece Vezninin Oluşumu”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, 1991, s. 149-153.

Memet Fuat (Bengü), “Özdemir Asaf”, **Cumhuriyet**, 16 Şubat 1994.

Memet Fuat (Bengü), **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**, C. 1, 11. Baskı, İstanbul, Adam Yayınları, 2004.

Memet Fuat (Bengü), **Düşünceye Saygı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Memet Fuat (Bengü), **Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Memet Fuat (Bengü), **Nâzım Hikmet**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Menemenlizade Mehmet Tahir, “Kafiye”, **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 435-440.

Menemenlizâde Mehmet Tahir, **Elhan**, Kostantıniyye, Matbaa-i Ebuzziya, 1303.

Menemenlizâde Tahir, “Tabiat”, **Gayret**, No. 2, 10 Kanûn-ı Sâni 1301, s. 7.

Metin, Ali K., **Barbarlığın Şiiri**, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2017.

Monroe, Harriet, “A Word About Prosody”, **Poetry**, December 1925, Vol. 27, No. 3, p. 149-153.

Muallim Naci, **Istılâhât-ı Edebiyye**, haz. M. A. Yekta Saraç, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Muallim Nâcî, **Lügat-i Nâcî**, haz. Ahmet Kartal, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Muallim Naci, **Mektuplarım**, haz. Ramazan Kaplan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

Muhyiddin, "Hâlim", **Malûmât**, C. 7, No. 149, 27 Ağustos 1314/21 Rebîülâhir 1316.

Muhyiddin, "Şâ'ir-i Şehîr-i Mâder-zâd İsmail Safâ Beyefendi'ye", **Malûmât**, C. 7, No. 153, 24 Eylül 1314/20 Cemâziyelevvel 1316.

Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İkinci Tab', İstanbul, Kütüphane-i İslâm ve Askerî İbrahim Hilmi, 1335.

Müstecabizâde İsmet, **Bütün Şiirleri**, haz. Mustafa Özsarı, İstanbul, 3F Yayınevi, 2008.

Nabizade [Nâzım], "Mülahaza", **Manzara**, No. 10, 15 Temmuz 1303, s. 118.

Nabizade [Nâzım], "Şairiyet", **Manzara**, No. 8, 15 Haziran 1303, s. 89-91.

Nâmık Ekrem, **Hicrân**, İstanbul, Rûşen Matbaası, 1325.

Nayır, Yaşar Nabi, "Cevap III", **Yeni Ufuklar**, Temmuz 1954, C. 3, S. 10 (26), s. 45-46.

Nayır, Yaşar Nabi, "Yeni Şiir Davası", **Varlık**, 1-15 Mayıs 1945, Y. 12, C. 14, S. 284-285, s. 667-669.

Nâzım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, 10. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Nazım Hikmet, **Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar**, 14. Baskı, İstanbul, Adam Yayınları, 2003.

Nâzım Hikmet, **Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Nâzım Hikmet, **Yazılar - Konuşmalar 6**, , 8. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 2017.

Necatigil, Behçet, **Düzyazılar II**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Necatigil, Behçet, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Necatigil, Behçet, **Şiirler**, haz. Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, 9. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Nureddin Ferruh, "Sitem", **Mektep**, 2 Mayıs 1312/30 Zilkade 1313, Nr. 33, s. 515-516.

Nureddin Ferruh, "Şiirde Şekiller ve Kafiyeler", **Mektep**, No. 30, 11 Nisan 1312/9 Zilkade 1313.

Nureddin Ferruh**, Şafak Sadaları**, İstanbul, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1311.

Okay, Orhan, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2010.

Okay, Orhan, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, 2. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998.

Oksal, Sedat, "Vezinsiz Şiir", **Tanin**, 30 Ağustos 1943, s. 5.

Oktay Rıfat**, Bütün Şiirleri I**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Oktay Rıfat, **Şiir Konuşması**, İstanbul, Adam Yayınları, 1992.

Oktay, Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Okur, Enver, **Cahit Sıtkı Tarancı Hayatı - Eserleri - Sanatı**, (Doktora Tezi), Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.

Onat, Muvaffak S., "Bugünkü Şiirimizin Karakterleri", **Konya**, II. Teşrin - I. Kânun 1940, Y. 5, S. 34, s. 2035-2052.

Onat, Muvaffak S., "Eskiyi Bilmeyen 'Yeni' Sadece Cahildir!", **Şadırvan**, 22 Nisan 1949, C. 1, S. 4, s. 2.

Oral, Haluk, "Ercümend Behzad Lav", **Hürriyet Gösteri**, Ocak 2002, S. 234, s. 38-41.

Oral, Haluk, **Şiir Hikâyeleri**, 7. Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Orhan Selim (Nâzım Hikmet), "Vezin Meselesi", **Akşam**, 21 Mayıs 1936, s. 5.

Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 31. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Orhon, Orhan Seyfi, "Kafiye Sanatı", **Kubbealtı Akademi Mecmûası**, Y. 1, S. 3, 1 Temmuz 1972, s. 52-56.

Ortaç, Yusuf Ziya, "Yeni Şiir ve Yeni Şair!", **Akbaba**, 9 Mart 1944, S. 1, s. 6.

Ortaç, Yusuf Ziya, "Yeni Şiir ve Yeni Şair", **Akbaba**, 16 Mart 1944, S. 2, s. 6.

Ozansoy, Halid Fahri, "Zavallı Şiir", **Son Posta**, 31 Mart 1945, s. 4, 6.

Ozansoy, Halit Fahri, "Aruzun Kifayetsizliği" **Uyanış (Servet-i Fünun)**, 27 Şubat 1936, Y. 46, C. 79/15, S. 2062-377, s. 210.

Ozansoy, Halit Fahri, "Ne Bakımdan Zavallı Şiirimiz?", **Son Posta**, 1 Şubat 1947, s. 5, 8.

Ömer Bedrettin, “Gene Vezin Meselesi”, **Varlık**, 15 Kanûn-ı Sânî 1934, S. 13, s. 200-202.

Önal, Mehmet, **Yeni Türk Edebiyatı-En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım**, C. 2, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.

Öngören, Ferit, “Geleneksel Yapı”, **Şiir Sanatı**, Nisan 1967, S. 18, s. 5-20.

Öngül, Bilal, **Abdülhalim Memduh’un Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma**, (Doktora Tezi), İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

Özarslan, Ersin, **Nâzım Hikmet -Hayatı ve Şiiri-**, (Doktora Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

Özbahçe, Osman, “Hâşim’in Modern Şiire Katkısı”, **Hece - Ahmet Haşim Özel Sayısı**, Ocak 2017, Y. 21, S. 241, s. 196-224.

Özbek, Nihat, **Başlangıcından 1908’e Kadar Türk Edebiyatında Serbest Nazım**, (Mezuniyet Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1970.

Özel, İsmet, **Erbain**, 36. Baskı, İstanbul, Tiyo Yayıncılık, 2017.

Özgül, M. Kayahan, **Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfi Yayınları, 2000.

Özgül, M. Kayahan, **Halit Fahri Ozansoy**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986.

Özgül, M. Kayahan, **Kemâl’le İhtimâl Yahut Nâmık Kemâl’in Şiirine Tersten Bakmak**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.

Özgül, M. Kayahan, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-II**, Ankara, Hece Yayınları, 2008.

Özgül, M. Kayahan, **Seke Seke Ben Geldim Sekmeler-III**, Ankara, Çolpan Kitap, 2018.

Özgül, M. Kayahan, **XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ**, Ankara, Kurgan Edebiyat, 2012.

Özgül, M. Kayahan, **Yenişehirli Avni**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Özgül, Metin Kayahan, **Hersekli Arif Hikmet,** Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Özkırımlı, Atilla, **Türk Edebiyatı Tarihi (Ansiklopedik)**, C. 2, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2004.

Öztelli, Cahit, "Halk ve Âşık Edebiyatında Serbest Nazım", **Çağrı**, Mayıs 1959, Y. 2, S. 17, s. 3-4.

Pala, İskender, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 19. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010.

Parlatır, İsmail, "Nesteren Üzerine Hâmit-Ekrem Yazışması ve Hâmit'in Bir Mektubu", **Türkoloji Dergisi**, C. VIII, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1979, s. 123-166.

Parlatır, İsmail, "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı IV-Çağdaş Türk Şiiri**, Ocak-Şubat 1992, S. 481-482, s. 1-285

Parlatır, İsmail, **Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.

Paz, Octavio, **Çamurdan Doğanlar - Romantizmden Avangarda Modern Şiir**, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020.

Pazarkaya, Yüksel, "Çağdaş Şiirin Ölçütü", **Dost**, Ekim 1969, S. 60, s. 4-9.

Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi I**, 2. Baskı, haz. Bekir Sıtkı Baykal, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.

Perin, Cevdet, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, İstanbul, Pulhan Matbaası, 1946.

Perloff, Marjorie, **Radikal Zanaat**, çev. Ahmet Ölmez, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2019.

Pybus, Rodney, "Free and Metrical Verse", **The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century**, ed. Jon Silkin, Palgrave Macmillan, Great Britain, 1997, p. 378-380.

Quinn, Edward, **A Dictionary of Literary and Thematic Terms**, Second Edition, New York, Facts on File, 2006.

Rado, Şevket, "'Vazgeçemediğim' Dolayısile", **Akşam**, 24 Mart 1945, s. 2.

Rado, Şevket, "Yeni Şiirin Kayıbı", **Akşam**, 22 Mart 1945, s. 2.

Ramsey, Paul, "Free Verse: Some Steps Toward Definition", **Studies in Philology**, January 1968, Vol. 65, No. 1, s. 98-108.

Recaî-zade M. Ekrem, **Bütün Eserleri II**, haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Recaizâde (Mahmut) Ekrem, "Sanat Müşkil İse de Muâheze de Âsan Değildir", **Maârif**, No. 2, 7 Kanûn-ı Evvel 1311/3 Receb 1313, 17-20.

Recaizâde Mahmut Ekrem, "Takdir-i Elhân", **Her Güzel Şey Şiirdir Elhân-Takdir-i Elhân, Metin, İnceleme**, haz. Tülin Arseven, Ankara, Salkımsöğüt Yayınları, 2008, s. 57-102.

Recaizâde Mahmut Ekrem, **Takdîr-i Elhân**, Dersaadet, Mahmut Bey Matbaası, 1301.

S. T. (Turhan Seyfettin), "Yeni Şiirde Âhenk", **Tanin**, 6 İkinciteşrin 1943, s. 7.

Sabahattin Rahmi, "Öz Şiir Meselesi", **Varlık**, 15 Şubat 1934, S. 15, s. 232.

Safa, Peyami, "Çocuk ve Allah 1", **Cumhuriyet**, 3 Nisan 1940, s. 3.

Safa, Peyami, "Şiir ve Nesir Farkı", **Cumhuriyet**, 26 Ağustos 1937, s. 3.

Safa, Peyami, "Yavan Şiirin Mes'ulleri", **Cumhuriyet**, 20 Temmuz 1937, s. 3.

Safa, Peyami, **Sanat Edebiyat Tenkit**, 5. Baskı, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1990.

Sağdıç, Ruhi Naci, **Millî Şiir Âhengi**, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1941.

Salihoğlu, Mehmet, "Şiirde Moda ve Yenilik", **Türk Dili**, Ocak 1957, C. VI, S. 64, s. 224.-225.

Saraç, M. A. Yekta, **Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat**, 4. Baskı, İstanbul, Gökkube, 2006.

Sayar, Ahmet Güner, "Hasan Âli Yücel", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 44, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, s. 45-46.

Sazyek, Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 4. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2016.

Schivelbusch, Wolfgang, **Keyif Verici Maddelerin Tarihi**, çev. Zehra Aksu Yılmazer, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Selekler, Hâmit Macit, "Şiir Ölüyor mu? - Ulusun Edebi Anketi Münasebetile", **Varlık**, 1 Şubat 1938, Y. 5, C. 5, S. 110, s. 594-595.

Serengil, Aziz Behiç (Çağlar Aziz), "Şiir Üzerine", **Varlık**, 1-15 Mart 1945, S. 280-281, s. 619-621.

Sevengil, Refik Ahmet, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu?**, haz. Sami Önal, 4. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Shils, Edward, "Gelenek", çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, Kasım-Aralık-Ocak 2003-2004, Y. 7, S. 25, s. 101-131.

Shils, Edward, "Tradition", **Comparative Studies in Society and History (Special Issue on Tradition and Modernity),** April 1971, Vol. 13, No. 2, p. 122-159.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Recai Zade Ekrem'de Şiir Telâkkisi", **Varlık**, 15.2.1939, Y. 6, C. 7, S. 135, s. 85-88.

Soykut, İ. Hilmi, **Yeni Şiir ve Karakterleri**, İstanbul, Berksoy Basımevi, 1955.

Sökmen, Cem, **Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri**, 2. Baskı, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2012.

Steele, Timothy, **Missing Measures-Modern Poetry and The Revolt Against Meter**, London, The University of Arkansas Press Fayetteville, 1990.

Steward, Susan, "Rhyme and Freedom", **The Sound of Poetry / The Poetry of Sound**, ed. Marjorie Perloff - Craig Dworkin, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 29-48.

Sudi, Nevzad, **Küllük Anıları**, 3. Baskı, Mephisto Yayınları, İstanbul, 2004.

Sukharnikova, Maria, "Reflections on the Nature of Free Verse and Poetic Form", **Trinity Journal of Literary Translation**, Vol. 1, April 2013, p. 210-216.

Süleyman Fehmi, **Edebiyat**, Dersaadet, Hilâl Matbaası, 1325.

Süreya, Cemal, **"Güvercin Curnatası" Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları**, 8. Baskı, haz. Nursel Duruel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.

Süreya, Cemal, "Serbest Şiire Geçiş**", Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Kasım 1981, S. 35, s. 36-37.

Süreya, Cemal, **Papirüs'ten Başyazılar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Şahabeddin Süleyman, **Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyât**, İstanbul, Araks Matbaası, 1329.

Şahabettin Süleyman, **Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat İnceleme - Tam Metin**, haz. Hatice Gündoğan, İstanbul, Dün Bugün Yarın Yayınları, 2017.

Şakir, Ziya, "Kahveye Dair", **Büyük Doğu**, 2 Ağustos 1946, S. 40, s. 14.

Şemsettin Sami Süreli Yayınlarda Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları İnceleme-Metin, haz. Yüksel Topaloğlu, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2012.

Şemsettin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, 13. Baskı, İstanbul, Çağrı Yayınları, 2004.

Şen, Cafer, "Fecr-i Âti Encümeni Edebiyatı", **Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış - Yeni Türk Edebiyatı**, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara, Kurgan Edebiyat, 2013.

Şen, Cafer, **Fecr-i Âtî Edebiyatı Tespit - Tahlil - Tenkit**, Ankara, Gazi Kitabevi, 2006.

Şenderin, Zübeyde, "Turgut Uyar: Sanat Hayatı ve Eserleri", **Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2012, C. 2, S. 1, s. 143-162.

Şenler, Yaşar, **Yeni Türk Edebiyatında Edebî Eser Mukaddimeleri**, (Doktora Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992.

Şenödeyici, Özer, "Osmanlı'nın Görsel Şiirleri I: Resim Yazmak Sanatı Ve Sâdıkî'ye Ait Bir Müşeccerin Tetkiki", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 2009 Güz, S. 26, s. 217-227.

Şerafettin Mağmûmî, **Başlangıç**, İstanbul, İstepan Matbaası, 1306.

Şermet, Sevim, "Serbest Şiirin Tarihine Girişte Unutulan Bir İsim: Nurettin Ferruh ve Şiir Sanatı", **Turkish Studies**, Spring 2010, Volume 5/2, s. 1333-1352.

Şeyh Vasfi, "Şiir Nedir? Şair Kime Denir?", **İmdâdü'l- Midâd**, C. 1, 1 Safer 1303, İstanbul, Matbaa-i A. K. Tozlıyan, s. 21-24.

Şişman, Adnan, "Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996, s. 323-326.

T. İ. (Mehmet Nurettin Artam), "Serbest Nazma Dair!", **Ulus**, 19 Ekim 1938, s. 2.

Taftalı, Oktay, **Anti Postmodern Bakış - Şiirin Mikroestetik Eleştirisi**, İstanbul, Era Yayıncılık, 1994.

Tahir-ül Mevlevî, **Edebiyat Lügatı**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1994.

Tamer, Ülkü, "Özdemir Asaf'ın Şiirleri", **Milliyet**, 15.04.2001.

Tan, Nail, "Türk Halk Edebiyatının Bazı Kafiye Özellikleri", **Türk Dili**, Ağustos 1991, C. 1991/II, S. 476, s. 136-146.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 4. Baskı, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1976.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, 27. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Dersleri**, haz. Abdullah Uçman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz. Zeynep Kerman, 2. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1977.

Tansel, Fevziye Abdullah, "Garp Dillerinden Manzum Tercüme (1839-1908)", **Tercüme**, 19 Mart 1946, C. 6, S. 34-36, s. 464-475.

Tansel, Fevziye Abdullah, **Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.

Tanyol, Cahid, "Güzel Ama Kafiyeli", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1955, s. 2.

Tanyol, Cahid, "Şiirde Vezin ve Kafiye", **Cumhuriyet**, 23 Haziran 1945, s. 2.

Tanyol, Cahid, "Yeni Türk Şi'rinin Çıkmazları", **Cumhuriyet**, 15 Eylül 1954, s. 2.

Tanyol, Cahit, "Şair ve Şiir Üstüne", **Yeditepe**, 1-15 Temmuz 1962, S. 66, s. 14-15.

Tanyol, Cahit, "Şiir ve Düşünce", **Yeni İnsan**, Eylül 1963, Y. 1, C. 1, S. 9, s. 6, 39.

Tanyol, Tuğrul, "Yenilik/Güzellik", **Varlık**, Haziran 1983, S. 909, s. 17.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. 1, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, C. 2, 3. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Tarancı, Cahit Sıtkı, "Şiirde Vezin Taassubu", **Yücel**, Ağustos 1941, C. XIII, Y. 7, S. 78, s. 250-251.

Tarancı, Cahit Sıtkı, **Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar**, haz. Hakan Sazyek, 2. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 2016.

Tarancı, Cahit Sıtkı, **Ziya'ya Mektuplar**, 2. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 2016.

Tarhan, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri**, haz. İnci Enginün, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

Tarlan, Ali Nihad, "Edebiyatın Muhtelif Mes'eleleri Üzerinde Bir Gezinti", **Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1990, s. 81-89.

Tekeli, İlhan, "Yerel Demokrasi için Kamu Alanı Oluşturmak Gerekir", **Ada Kentliyim**, Haziran-Ağustos 1997, S. 10, s. 64-65.

Tekin, Talât, "İslâm Öncesi Türk Şiiri", **Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı, I (Eski Türk Şiiri)**, Ocak 1986, Y. 36, C. LI, S. 409, s. 3-42.

Tepedelenlizâde Kâmil, "Mehmet Celâl Beyefendi'ye:", **Malûmât**, 9 Nisan 1314/30 Zilkade 1315, S. 130, s. 181

Tevfik Fikret, **Bütün Şiirleri**, haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, 2. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.

Tevfik Fikret, **Dil ve Edebiyat Yazıları**, haz. İsmail Parlatır, 3. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger, T.V.F. Brogan, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

Todorov, Tzvetan, **Edebiyat Kavramı**, çev. Necmettin Sevil, 2. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015.

Tonga, Necati, "Edebiyat Mahfilleri Işığında İlhan Berk'in Ankara Günleri", **kitaplık**, Y. 26, S. 200, Kasım-Aralık 2018, s. 56-58.

Tonga, Necati, **Cumhuriyet Döneminde Bir Edebî Muhit Olarak Ankara (1923-1980)**, (Doktora Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

Törenek, Mehmet, "Şiirimizde Yenileşme Süreci ve Serbest Şiir", **Turkish Studies**, Spring 2010, Volume 5/2, s. 13-49.

Törenek, Mehmet, **Servet-i Fünûn Şiiri**, 2. Baskı, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2001.

Tunç, M. Şekib, "Şiirimizin Bugünkü Istırabı", **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1944, s. 2.

Tunç, M. Şekib, "Vezin ve Kafiye Meselesi", **Cumhuriyet**, 2 Mart 1947, s. 2.

Turan, Taner, "1880-1895 Yılları Arasında Yayımlanmış Şiir Kitaplarından Hareketle Ara Nesil Şiirini Anlamak", **Turkish Studies - Language and Literature**, Volume 14, Issue 2, 2019, s. 917-939.

Tutal, Osman, "Kırk Yıllık Hatırın İletişim Mekanı Olarak Kahvehaneler", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 12, S. 3 s. 151-166.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C. 1, Dergâh Yayınları, 1997.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, C. 1, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, C. 5, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2006.

Uçman, Abdullah, **Rıza Tevfik'in Şiirleri ve Edebî Makaleleri Üzerinde Bir Araştırma**, İstanbul, Kitabevi, 2004.

Ulaş, Hüseyin, "Şiire Dair", **Damla**, Ağustos 1945, Y. 3, C. 3, S. 26, s. 3-4.

Uluırmak, Ülkü, **Edip'in Lastik Topu**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Uşaklı, Ömer Bedrettin, "Şiirde Kelime ve Şekil", **Ulus**, 25 Mart 1944, s. 3.

Uşaklıgil, Halid Ziya, **Sanata Dair**, haz. Sacit Ayhan-Levent Ali Çanaklı, İstanbul, Özgür Yayınları, 2014.

Uyar, Turgut, **Büyük Saat**, 18. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Ülken, Hilmi Ziya, **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Ünaydın, Ruşen Eşref, **Diyorlar Ki**, haz. Şemseddin Kutlu, 2. Baskı, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.

Ünver, Süheyl, "Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler", **Türk Etnografya Dergisi**, Y. 1962, S. V, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963, s. 39-84.

V. A. "Yeni Şaire Dair", **Yeni Adam**, 20 Eylül 1934, s. 8.

Vâlâ Nureddin, "Aruzdan ve Heceden Sonra Şi'rin Yeni Şekli", **Akşam**, 1 Teşrinievvel 1929, s. 6.

Valéry, Paul, **Şiir Sanatı**, çev. Ahmet Ölmez, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020.

Vâ-Nû, "«Cinsî Terbiye» ve Eski Bir Hâtıra", **Akşam**, 18 Mart 1943, s. 3.

Varoğlu, Hamdi, "Garib Şiirler", **Cumhuriyet**, 1 Haziran 1958, s. 2.

Vasfi Mahir, "Vezin ve Kafiye", **Varlık**, 1 Nisan 1936, C. 3, S. 66, s. 276.

Warfel, Harry R., "A Rationale of Free Verse", **Jahrbuch für Amerikastudien**, 1968, p. 228-235.

Wesling, Donald, "The Prosodies of Free Verse", **Twentieth-Century Literature in Retrospect**, ed. Reuben A. Brower, Massachusetts, Harvard University Press, 1971, p. 155-187.

Y.Z.O., “Sanat Zordur”, **Akbaba**, 20 Temmuz 1944, S. 20, s. 6.

Y.Z.O., “Şiirde Ham Madde”, **Akbaba**, 22 Haziran 1944, S. 16, s. 4.

Yahya Kemal, “Dergâhtan Bu Yana Kafiye”, **Şadırvan**, C. 1, S. 25, 16 Eylül 1949, s. 1.

Yahya Kemal, “Üç Tepe”, **Dergâh Giriş-Çeviriyazı-Dizin**, C. I, haz. Arslan Tekin, Ahmet Zeki İzgöer, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 3-6.

Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, 3. Baskı, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 1990.

Yakup, Abdurishid, “Uygur Edebiyatı (VIII-XIV. Yüzyıl): I. Nazım”, çev. Emine Yılmaz, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 1, 2. Baskı, ed. Talât Sait Halman vd., İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 130-153.

Yalçın, Mehmet, “Türkiye’de Şiir Akımları”, **Varlık**, Ağustos 1998, S. 1091, s. 49-52.

Yarar Aydın, Özlem, **Ercümend Behzad Lav’ın Eserleri Üzerine Bir İnceleme**, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Yaşar Nabi, “Eski Görünmek Korkusu”, **Varlık**, 15 Haziran 1956, s. 3.

Yetiş, Kâzım, “Ahenk”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1988, s. 516-517.

Yıldız, M. Cengiz, “Türk Kültür Tarihinde Kahve ve Kahvehane”, **Türkler**, C. 10, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 635-639.

Yuva, Gül Mete, **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar II”, **Tanin**, 29 İkincikânun 1944, s. 4.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar IV”, **Tanin**, 16 Şubat 1944, s. 6.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar IX”, **Tanin**, 8 Mayıs 1944, s. 4.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar V”, **Tanin**, 26 Şubat 1944, s. 4, 7.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar VI”, **Tanin**, 4 Mart 1944, s. 7.

Ziya İlhan, “Halkevinde Şiirli Toplantılar VII”, **Tanin**, 3 Nisan 1944, s. 4.

Ziya İlhan, “Halkevlerinde Şiirli Toplantılar III”, **Tanin**, 7 Şubat 1944, s. 7.

Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa”, **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011.

ÖZET

XX. yüzyılın yaygın şiir formu olan serbest şiir XIX. yüzyılda başlayan yenileşme hareketlerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat Dönemi'nden başlamak üzere vezin ve kafiye konusunda yapılan denemeler ve yenileşen Türk şiiri hakkında yapılan tartışmalar klasik şiirin kurallarının yıkılarak serbest şiirin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Tanzimat Dönemi'nden başlayarak pek çok yazar ve şair bu sürece katkı sunmuştur. Bazı yazarlar ve şairler vezin ve kafiyenin özgür biçimde, şairin istediği şekilde kullanılması gerektiğini savunurken bazıları vezin ve kafiyenin tamamıyla ortadan kalkmasından yana olmuştur. Bu çalışmada serbest şiirin ortaya çıkmasında etkili olan pek çok tartışma ele alınmıştır. Bu tartışmalardan hareketle çağdaş anlamda serbest şiirin ortaya çıkmasında etkili olan kişiler ve olaylar belirlenmeye çalışılmıştır.

Değişen toplumsal ve kültürel yaşam ile birlikte şiir de değişmiştir. Yenileşen Türk şiirindeki hâkim eğilim serbestleşme yönüne olmuştur. Tanzimat ile başlayan yoğun yenilik hamleleri sayesinde şairler klasik şiirin katı kuralları karşısında belli bir özgürlük alanı kazanmışlardır. Bugün çağdaş anlamıyla serbest şiir Cumhuriyet sonrasında yaygınlaşarak şiir alanının en önemli formu hâline gelmiştir. Ancak geleneğin bir ürünü ve yenileşen şiirin doğal sonucu olan serbest şiir, gelenek ile arasındaki bağı tamamen koparmamıştır. Serbest şiirlerde vezin ve özellikle kafiye sistematik olmayan biçimlerde kullanılmaya devam edilmiştir. Bugün artık neredeyse yüz yıllık bir geçmişe sahip olan serbest şiirin kendi geleneğini yarattığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Serbest şiir, serbest vezin, serbest nazım, yeni şiir, modern şiir

ABSTRACT

Free verse that was the prevalent form of poetry in the 20th century has emerged as a result of the innovation movements that started in the 19th century. Beginning from the Tanzimat Period, the trials on meter and rhyme and the discussions about the renewed Turkish poetry paved the way for the emergence of free verse by breaking the rules of classical poetry.

Many writers and poets have contributed to this process since the Tanzimat Period. Some writers and poets argued that meter and rhyme should be used freely, as the poet wanted, while others favor the complete abolition of meter and rhyme. In this study, many debates that influenced the emergence of free verse have been discussed. Based on these discussions, people and events, that were effective in the emergence of free verse in the modern sense, have been tried to be determined.

Poetry has also changed together with the social and cultural life. The dominant tendency in the renewed Turkish poetry has been in the direction of deregulation. Thanks to the intense innovation moves that started in the Tanzimat, poets gained a certain freedom area against the strictness of classical poetry. Today, free verse in its contemporary sense became widespread after the Republic and became the most important form of the field of poetry. However, free verse, which is a product of tradition and a natural result of renewed poetry, did not completely break the link with tradition. In free verse, meter and especially rhyme have continued to be used in unsystematic forms. It can be said that free verse, now almost a hundred years old, has created its own tradition. It can be said that free verse, now almost a hundred years old, has created its own tradition.

Keywords: Free verse, vers libre, new poetry, modern poetry