

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TÜRK ŞİİRİNDE TAŞRA: 1859-1959**

MEHMET SELİM ERGÜL

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2009

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TÜRK ŞİİRİNDE TAŞRA: 1859-1959**

MEHMET SELİM ERGÜL

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2009

*Oğluma, Cem Şivan 'ıma, dâimâ*

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Yakup Çelik  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Berrak Burçak  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak gösterme koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Mehmet Selim Ergül

## ÖZET

TÜRK ŞİİRİNDE TAŞRA: 1859-1959

Ergül, Mehmet Selim

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Nuran Tezcan

Mayıs 2009

“Türk Şiirinde Taşra: 1859-1959”, Türk şiiri tarihinde taşra olgusunun geçirdiği dönüşüme odaklanan bir çalışmadır. Bu çalışmada, edebî merkezin dışında kalan bölgeler olarak tarif edilen taşranın şiirde nasıl işlendiği üzerinde durulmaktadır. Doğası ve üzerinde yaşayan insanlarıyla taşra anlatımında ortaya çıkan özellikler, tezin ilgi alanını oluşturmuştur. Taşrayı anlatan şiirlerde kullanılan dil, anlatıcının bakış açısı ve yeğlenen imajların çözümlendiği bu çalışmada, taşra anlatımında ortaya çıkan özelliklerin dönüşümü açıklanmaktadır.

Bu çalışmada taşranın nesnel gerçekliğinin şiire yeterince yansımadağı belirlemesi yapılmaktadır. Taşrayı işleyen şiirlerde taşra, büyük ölçüde belirli bir düşünceyi anlatmanın vesilesidir. Bu şiirlerde merkezin seçkin ve standart dili değil, taşra dili ve sanatına öykünen bir dil kullanılır. Bu şiirlerdeki anlatıcılar, karşılaştıkları farklı formları ancak merkezin yaydığı estetik ideolojinin form bilgisine çevirerek tanımlayabilmişlerdir. Bu yüzden bu şiirlerde görsel imajlar ve benzetmeler baskındır.

Divan şiiri döneminde anlatılan taşra bütün Osmanlı coğrafyası değil, merkezî eyaletlerdir. Cumhuriyet döneminde ise taşra uzun süre denize uzak bölgeler olarak anlaşılmıştır. Taşra anlatımında çok sayıda ortak özellik bulunmasına karşın üç ayrı bölgenin üç ayrı şekilde işlendiği gözlemlenmektedir: Yakın taşra (Edirne, Bursa, Ege havzası), uzak taşra (Eskişehir-Afyon hattı, İç Anadolu, Batı ile Orta Karadeniz ile Batı ile Orta Akdeniz’in iç bölgeleri) ve derin taşra (Sivas, Doğu Akdeniz’in iç bölgeleri, Doğu ve Güneydoğu Anadolu ile Doğu Akdeniz bölgeleri).

Yakın taşrada uhreviyet, erotizm, bereket, mutluluk, yaşama sevinci ve gündelik sıkıntılar öne çıkar. Uzak taşrada yoksulluk, taşralıyla özdeşleşme, göç, tarımda makinalaşma, halkçı simgeler işlenir. Derin taşrada ise isyan, milliyetçilik, geri kalmışlık, aydınlanma arzusu, yiğitlik ve epik söylem dikkati çeker.

**Anahtar sözcükler:** Şiir, Türk Şiiri, Taşra, Tanzimat Şiiri, Cumhuriyet Dönemi Şiiri

## ABSTRACT

### THE PROVINCE IN TURKISH POETRY: 1859-1959

Ergül, Mehmet Selim

Ph. D., Department of Turkish Literature

Advisor: Assist. Prof. Nuran Tezcan

May 2009

“The Province in Turkish Poetry: 1859-1959” is a study which focuses on the transformation of the fact of province in the history of Turkish poetry. In this study, it is elaborated that how the province, which is described as the regions outside the literal center, is treated in the poetry. The features which arose from the narratives of province with its nature and inhabitants are the area of interest of this thesis. This study, in which the language used in the poems, the viewpoint of the persona and the preferred images are analyzed, the transformation of the features that emerge in the narration of the province are explained.

In this study, it is identified that the objective realities of the province didn't reflect well enough in the poetry. In the poems which narrate the province, the province is mainly a means to explain a certain thought. In these poems, a language that imitates the language and art of province is used, when the elitist and standard language of the center is neglected. The personas in these poems, could only identify the different forms that they met by transforming them to the formal information of the aesthetic ideology which was disseminated by the center. In these poems, therefore, the visual images and metaphors are dominant.

The province, which was narrated in the period of Divan poetry, is not the whole Ottoman geography but the central states. In the period of the Republic, the province is called as the places that are far from the sea. Although there are many common features in the narrations of province, it is observed that three different regions are treated with three different ways: Near province (Edirne, Bursa, Ege Basin), far province (Eskişehir-Afyon line, Central Anatolia, Western and Central Black Sea and the inner regions of Western and Central Mediterranean) and the deep province (Sivas, Eastern Anatolia, Southeastern Anatolia, Eastern Mediterranean and the inner parts of Eastern Black Sea).

In near province, otherworldliness, eroticism, prosperity, happiness, pleasure and daily troubles are manifested. In far province, poverty, identification with provincial, immigration, mechanization in agriculture and popular symbols are used. In deep province, rebellion, nationality, underdevelopment, the desire for enlightenment, bravery and epic discourse are remarkable.

**Keywords:** Poetry, Turkish poetry, Province, Tanzimat poetry, Poetry in Turkish Republic

## TEŞEKKÜR

Uzun süredir üzerinde çalıştığım bu tez, şimdi tümüyle bittikten sonra, ağırlığını yeni yeni duyuruyor. Aradığım kitaplar, makaleler, şiirler, uzun süren tasnif, yüzyıllık süreçte yoğunlaşsa da, yüzyıllarca geriye doğru gitmek isteği, doldurduğum çok sayıdaki defter ve parmaklarıma sinen tatlı uyusuklukla geçen günleri düşündüğümde, yorgunluğum daha da artıyor. Aynı süreçte yoğun şekilde, başka konularda da çalıştım. Ama herhalde en çok oğlumdan çaldığım zamana yazıklanacağım. Bu yüzden yarattığım her şey gibi, bu tezi de ondan çaldığım zamanın küçük bir özrü olarak güzel oğlum Cem Şivan Ergül'e ithaf ediyorum.

Bütün bu ağırlı süreci, sabrı ve yönlendirmesiyle tamamlamamı sağlayan Engin Sezer hocam oldu. Benim “fazla öğrenme kusuru”mu (deyim kendisine aittir) gösteren, ama olguyu bütün yönleriyle anlama ve anlatma hevesimi doğru şekilde kanalize eden de Engin Bey'dir. Engin Sezer, “formasyonum gereği” olguyu siyasal bağlamı içinde değerlendirme güdümü edebiyata doğru sevk etti. Ortaya çıkardığım her şiirle ilgili düşündüğüm hemen her şeyi, yeni bir ufukla donattı. Aynı zamanda insanî olarak da yakınlığımı esirgemeyen sevgili hocama ne kadar teşekkür etsem azdır. Ondan metne saygıyı öğrendim, aynı şekilde her metni müstesna sayıp yoğun bir dikkatle incelemeyi de. Onun öğrencisi olmak, bir edebiyat bilgininin en büyük şansı olacaktı; bana kısmet olan bu şansın değerini her zaman bileceğim.

Değerli hocam Nuran Tezcan, doktora ders yılında “Mesnevi” ve “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi” derslerinde çok şey öğrenmemi sağladı. “Ah rind olacakken bohem olmuşum” dizemde işlediğim duygu eksikliğini, en çok kendisinin derslerinde hissettim. Bu tezle az da olsa içimdeki klasik edebiyat çalışma duygusunu gidermeye çalıştım. Sayın Tezcan, keskin dikkatiyle eski metinlere ihtiyatla yaklaşmamı sağladı. Tezin son iki ayında ise, danışmanım olmayı kabul ederek onore etti. Kendisine çok teşekkür ederim.

Sayın hocam Kurtuluş Kayalı, sosyolojik durumdan edebî, edebî olgulardan sosyolojik sonuçlar çıkarma kusurumu gösterdi. Metinlerle bu dikkatlerden sonra farklı bir diyalog kurmaya başladım. Yine Kayalı, Sabri Ülgener'i tanımamı sağlayarak ufkumun genişlemesini sağlamıştır. Kendisine çok teşekkür ederim.

Değerli hocam Laurent Mignon, konuyla ilgili kuramsal bir çerçeve oluşturmamda ciddi katkılarda bulundu. Onun yönlendirmeleri sonucunda, Türk şiirinde tabiat ve taşra denen şeylerin, aslında büyük ölçüde aynı şeyler olduğunu, birbirinin yerine ikame edildiğini fark ettim ve tezde de belirttim. Yüksek lisans gibi doktora tezimin de jürisinde yer alan Mignon'a çok teşekkür ederim.



Sayın Berrak Burçak ve sayın Yakup Çelik, bilimsel çalışmanın ciddiyetini anlamamda ciddi katkılarda bulundular. Kendilerine çok teşekkür ederim.

Dostlarım, arkadaşlarım bazen uzak bazen yakın yerlerden selam ettiler, haber verdiler, bilgi aktardılar. Bu anlamda sevgili dostlarım Yalçın Armağan'ı, Mahmut Temizyürek'i, Naim Atabağsoy'u, Alphan Akgül'ü, Muhsin Soyudoğan'ı anmalıyım. Bahar Mucuk Demirtaş ve "Solun Doğusu"ndan Doğu'nun soluna omuz veren Eren Buğlalılar'a teşekkür ediyorum. Mersin'deki dostlarım; sevgili ağabeyim Celâl Soycan, Ahmet Çakmak, Mustafa Ever, Ahmet Karabulak, Ütopya Kitabevi'nin sahipleri Süleyman ağabey ve Behiye, başta Mehmet olmak üzere Kitapsan'ın değerli çalışanları, kapı komşum Ömer Leventoğlu, koyu yalnızlığımı seyrelten dostlar oldular.

Sevgili Ayşe Baban ve sevgili Yaşar Kemal, beni hep yüreklendirdiler ve "mükemmel iyinin düşmanıdır" şeklindeki Fransız atasözünü her zaman kulağıma fısıldadılar, sağ olsunlar.

Sevgili hocam Süha Oğuzertem'in hayatım boyunca tatlı bir kıskançlıkla özeneceğim dikkatini yanımda hissettim. Oğuzertem, heyecanını ve heyecanımı paylaştı her zaman, kendisine müteşekkirim. Sevgili hocam Talât Sait Halman'ın muhteşem nezaketiyle beni yüreklendirmesi aklımdan hiç çıkmayacaktır. Onun öğrencisi olmakla her zaman iftihar edeceğim. Sevgili hocam Hilmi Yavuz'un dostluğunu ve "akrabalığını" hiç unutmuyacağım. Sevgili hocalarım Orhan Tekelioğlu, Kudret Emiroğlu, M. Öcal Oğuz, Sevda Şener, İlhan Başgöz ve artık aramızda olmayan Metin And'ın üzerimdeki hak ve emekleri büyüktür, değerini bileceğim.

Bu süreçte her zaman yanımda hissettiğim kişi, sevgili dostum, kardeşim Said Aydın oldu. Said'in bir tezi yazmadığı kaldı gerçekten. Birlikte makale aramamız, kitap taramamız, tez notlarını onun harika el yazısıyla numaralandırıp yaratıcı şekilde tasnif etmemiz, bu geniş tezin bitmesini sağlayan en önemli öğelerden biri oldu. Oğlumun ve benim yakın dostumuz olan Said'le yaşadığımız bu içten ve samimi paylaşımı asla unutmuyacağım. Oğlum gibi ben de hep yolunu gözeleyeceğim.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
A. Kapsam ve Yöntem .....	5
B. Taşra Nedir, Neresidir? .....	19
C. Divan Şiirinde Vatan ve Taşra .....	30
<b>BÖLÜM I</b> .....	<b>52</b>
<b>MEMLEKETTEN VATANA</b> .....	<b>52</b>
A. Vatan yahut Osmanlı.....	54
1. Şinasi .....	59
2. Ziya Paşa .....	69
3. Namık Kemal .....	78
4. Recaizâde Mahmut Ekrem .....	93
5. Abdülhak Hâmid .....	98
B. Taşranın Keşfi ve Taşradaki Vatan .....	106
1. Muallim Naci ve Keşif .....	106
2. Rıza Tevfik.....	121
3. Mehmet Emin Yurdakul.....	127
4. Ziya Gökalp, Süleyman Nazif.....	135
C. <i>Servet-i Fünûn</i> ve Kodlanan Vatan .....	138
1. Tevfik Fikret mi, Mehmet Emin Yurdakul mu? .....	139
2. Duygusallık ve Felaket Anlatımı .....	150
3. Kaçışın ve Kaçamayışın Estetiği.....	155
a. Nuvel Zelanda: Yeni Yurt.....	156
b. Yurt İçindeki Yeni Yurt: Yeşil Yurd .....	158
D. Taşraya Muhtaç Olmak: Yüceltme ve Gerçekçilik.....	161
1. Taşrada Bir İstanbul Aydını .....	162
2. Hürriyet, Şekavet, Uhuvvet.....	165
3. Çocukluk Anılarındaki Taşra .....	174
4. Turan, Vatan, Çekilme .....	179
5. Sosyal Gerçekler, Her Yer, Pagancı Sahneler.....	188
a. Sosyal Gerçekler: Gerçek ve İdeal .....	188

b. Her Yere Giden Anlatıcı .....	195
6. Nâzım Hikmet: Millî Edebiyattan “Yalnayak”a .....	205
<b>BÖLÜM II .....</b>	<b>216</b>
<b>VATANDAN MEMLEKETE .....</b>	<b>216</b>
A. 1923-1929: Yeni Poetika, Memleketçi Söylem ve Karşı Çıkışlar .....	221
1. “Sıkıntı”dan Önceki Taşra .....	224
a. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	230
i. “Han Duvarları” .....	231
ii. “San’at” .....	240
iii. Çamlıbel’in Diğer Şiirleri .....	246
2. İki Memleketçi: Uşaklı ve Kamu .....	252
a. Uşaklı: Laik Kahramanlar ve Taşralılar .....	253
b. Kamu: Okurun Yerine Düşünen Anlatıcı .....	263
3. Diğerleri .....	269
4. İlk Karşı Çıkışlar .....	275
B. 1930-1939: Röportaj Duyarlığı .....	278
1. Halkçılık-Köycülük .....	279
2. Tecer: Taşra Sanatına İntikal .....	287
3. Vulgar ve Güdümlü .....	291
4. Yeni Söylemin İlk Işıkları .....	297
C. 1940-1949: Adanma ve İroni .....	300
1. Memleketçiler .....	301
a. Eski Memleketçiler .....	302
b. Cahit Külebi .....	308
c. Fazıl Hüsnü Dağlarca .....	314
d. Ceyhun Atuf Kansu .....	316
e. Bedri Rahmi Eyuboğlu .....	323
2. 40 Kuşağı .....	326
3. Garipçiler .....	344
4. Bağlantısızlar .....	350
D. 1950-1959: Taşralıların İktidarı .....	357
1. Dağlarca: Hâl Dilinden Öz Dile .....	358
2. İkinci Yeniciler .....	367
3. Yansıyanlar, Yeniler .....	383
a. Oktay Rifat, Nevzat Üstün .....	383
b. Yansıyanlar .....	387
c. Taşralı, Yeni, Kadın .....	394
<b>SONUÇ .....</b>	<b>398</b>
<b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA .....</b>	<b>415</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>433</b>

## GİRİŞ

Türk edebiyatı tarihinde varlığını hemen her zaman duyuran, süreç içinde anlam genişlemeleri ve daralmaları yaşayan taşra olgusu, bütüncül ve kapsamlı bir araştırmanın konusu olmamıştır. Taşra olgusu yönetsel uygulamalardan maliyeye, sosyolojiden siyasete, coğrafyadan tarihe, spordan medyaya, psikolojiden dilbilime, folklordan ideolojiye kadar çok sayıda disiplin ve alan için araştırma nesnesi olabilir, zira hepsi ile ilişkili boyutları bulunmaktadır. Olguya Türk şiiri tarihi açısından bakıldığında da bütün bu başlıklara açılan geniş, polemik ve spekülasyonlara açık bir durumla karşılaşılacaktır.

Türk edebiyatında taşra olgusu, daha çok roman türü üzerinden ele alınmıştır. Yerli edebiyatçılar gibi yabancı edebiyatçıların da olguyu araştırmak için roman türünü yeğlemeleri, bu türün gerçekliği şiire oranla daha dolaysız biçimde vermesinden kaynaklanıyor olabilir. Kimi romanlardaki tezler ya da bizzatıhi tezli romanlar okumaya ve yoruma daha açık özellikler gösterirler. Roman türü üzerinde yoğunlaşan çalışmaların doğrudan taşra olgusuyla ilgili olduklarını söylemek güçtür. Bu çalışmalar, çoğunlukla Türk romanında köy ve köylülerin işlenişi gibi konular üzerinde dururlar ve taşra olgusunu tanımlama, onun romandaki izdüşümünü araştırma gibi bir amaçtan söz etmek güçtür. Bu çalışmalarda genel olarak olgunun

alınmasıyla ilgili olarak bir tartışma yürütülmediği gibi tasvirî bir yaklaşım söz konusudur (Bkz. Akıncı 1961, Kaplan, Ramazan 1997, Rathbun 1972).

Şiirde tezden söz edilebileceği gibi tezli şiirlerden de söz edilebilir. Şiir neyi örtüp neyi gösterdiğiyle, gönderim ve içerimleriyle de araştırılmaya açık veriler sunar. Her bir şiirle ilgili birden çok yorum yapılabilir ve her bir yorum başka ve yeni yorumlara yol açabilir. Şiirin gerçekliği anlama ve aktarmada bir araç olduğu söylenemez. Bununla birlikte her bir şiir, aynı zamanda bir gerçeklik bilgisi/algılaması içinden yazıldığı gibi gerçekliğe ilişkin bir algılama önerisi de taşır; okurun ve edebiyat kamuoyunun işlenen gerçekliğe belli bir açıdan bakmasını hedefler. Bir şiiri yorumlamanın yolu, o şiirin iç özelliklerinden geçer. Şiiri toplumsal, tarihsel, siyasal dönüşümlerle doğrudan ilişkilendirerek bir tür yansıma olarak görmek, şiirin içerdiği söz sanatları, anlam yükü, imajlar ve gerçeklik bilgisi gibi öğeleri göz ardı etmeye ya da hiç görememeye yol açar.

Türk şiirindeki taşra olgusu, şiirin kendi tarihi içinden bakılarak incelendiğinde onun başka ve yakın kavramlarla ilişkili olduğu görülür. Bu anlamda edebî merkez, vatan, mülk, memleket, kenâr, ülke, diyar, Rûm-Rûmî, Anadolu gibi olgular, şiirdeki taşra ilgisinin ortaya çıkışı, işlenişi ve dönüşümünü anlamak için son derece önemlidir. Bu tezde asıl olarak 1859-1959 “yüzyıl”ı üzerinde yoğunlaşmış olsa da, olgunun bir bütün halinde açıklanması için 15. ve 19. yüzyıllar arasındaki dönüşüm de gösterilecektir. Bu anlamda edebî merkez özellikle vurgulanacaktır; zira taşra, basitçe “merkezin dışı” olarak tanımlandığında bu kez edebî merkezin ne ve neresi olduğu, nasıl ve neden edebî merkez olduğu soruları da cevaplanmayı bekleyecektir.

“Türk Şiirinde Taşra: 1859-1959” başlıklı bu çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, 1859-1922 yılları, ikinci bölüm ise 1923-1959 yılları

arasındaki süreçte yayımlanan şiirlerdeki taşra ilgisine odaklanmaktadır. Tezin “Giriş” bölümünde ise tezin kapsamı, tezin yöntemi, Divan şiirinde taşra gibi temel noktalar üzerinde durulacaktır.

Tezin “Birinci Bölüm: Memleketten Vatana” başlıklı bölümü, kitap oylumundaki ilk şiir çevirisi olan ve 1859’da yayımlanan *Terceme-i Manzûme* (1859)<sup>1</sup> ve bu çevirileri yapan İbrahim Şinasi’yle başlamaktadır. İbrahim Şinasi’nin Türk şiirine getirdiği yenilikler arasında “Türkistan” diyerek vatani özleştirmesi ve tartışmaya açık enternasyonalist algıyı ilk kez dile getirmesi gelmektedir. “Birinci Bölüm”ün “Vatan yahut Osmanlı” başlıklı bu alt bölümünde, ayrıca Namık Kemal, Tanzimat’ın diğer birinci kuşak şairi Ziya Paşa ile Recaizâde Mahmut Ekrem’deki vatan ve taşra temalı şiirler incelenecektir. “Birinci Bölüm”ün ikinci alt bölümü olan “Taşranın Keşfi ve Taşradaki Vatan” başlığı altında, sürgünle değil, görev gezisi vesilesiyle çıkılan taşraya doğru ilerleyen süreç ele alınacaktır. Muallim Naci’yle gerçekleştiği ileri sürülen keşfin mercek altına alındığı bu alt bölümde, ayrıca Tefvik Fikret, Rıza Tefvik ve Mehmet Emin Yurdakul’un şiirleri de vatan-taşra bağlamında incelenmektedir. Bu bölümün üçüncü alt başlığı olan “*Servet-i Fünûn* ve Kodlanan Vatan” başlığı çerçevesinde, 1898-1908 yılları ele alınacaktır. Bu dönemin en belirleyici özelliğinin sansürün içselleştirilmesi olduğu vurgulanacak, dönemin şiirlerinde “muhayyel” biçimde anlatılan vatan ve taşraya bakılacaktır. “Birinci Bölüm”ün dördüncü ve son alt bölümü olan “Taşraya Muhtaç Olmak: Yüceltme ve Gerçekçilik” başlığı altında ise, 1908’de ilan edilen İkinci Meşrutiyet ile âdeta patlayan vatanî söylem üzerinde durulacaktır. Cumhuriyet’in ilk dönemlerini de büyük ölçüde etkileyen bu süreçte yerleşme hareketine dikkat çekilecektir. Bu

---

<sup>1</sup> Kitabın ilk baskısı, Şinasi tarafından, *Fransız Lisanından Nazmen Terceme Ettiğim Bazı Eş’ar-Extrait de Poésies et de Proses Traduits en Vers du Français en Turc* adıyla, 1870 tarihini taşıyan ikinci baskı ise, Şinasi tarafından değiştirilerek *Terceme-i Manzûme* adıyla yayımlanmıştır (Mermutlu, 2003: 83).

süreçte yazılan şiirlerde “taşralı adına konuşma”, “taşrayı yüceltme” ve “taşrayı yerme” gibi birbiriyle çelişen özelliklere odaklanılacaktır.

1923-1959 yıllarını kapsayan “İkinci Bölüm: Vatandan Memlekete”de Mustafa Kemal Atatürk’ün deyimiyle “doğal ve gerçekçi sınırlara” çekilen “vatan”ın, şiiri de aynı sınırlara çekmesi üzerinde durulacaktır. “1923-1929: Yeni Poetika, Memleketçi Söylem, Karşı Çıkmışlar” adlı birinci alt başlıkta, kurucu ideoloji doğrultusundaki halkçı söylemin şiirde belirlemeye başlayan özellikleri üzerinde durulacaktır, içinde tepkiyi de barındıran bu sürecin şiirde açığa çıkardığı “yeniliklere” odaklanılacaktır. “1930-1939: Röportaj Duyarlılığı” başlıklı ikinci alt bölümde, bu yıllarda yaygınlaşan “taşrayı tanıma” söylemi mercek altına alınacaktır. Bu dönemin en belirgin özelliklerinin başında, taşra dili ve taşra sanatının taklidi gelmektedir. “İkinci Bölüm”ün üçüncü alt başlığı olan “1940-1949: Adanma ve İroni”de, kitlelere ezberletilmiş şiirlerin parodisi ile bu dönemin taşrayı gerçekçi biçimde görmeye başlayan şiirleri üzerinde durulacaktır. Bu dönem, çok sayıdaki şairin konumuz açısından çok sayıdaki yeniliği işledikleri bir dönemdir. Bu bölümün dördüncü ve son alt başlığı olan “1950-1959: Taşranın Poetik İktidarı”nda nicel olarak merkezdeki şairleri geçen taşra kökenli şairlerin poetik iktidarı da ele geçirmeleri, paylaştıkları ya da karşı durdukları “merkezin gözü”yle kurdukları ilişkiler irdelenecektir.

“Sonuç” bölümünde ise, temelleri ve devamıyla tez yüzyılının genel bir değerlendirmesi yapılacak, ulaşılan çıkarımlar sıralanacaktır. Taşrayla ilgili poetik algının geçirdiği süreç ve taşranın “görülebilir” hale gelmesi serüveni özetlenecektir.

## A. Kapsam ve Yöntem

Bu çalışmanın, alanında bir ilk olması ve bu alanda geniş bir çalışma bulunmaması nedeniyle kendinden önceki metinler hakkında bir değerlendirmesi olmayacaktır. Çalışmamız araştırma nesnesinin tarihsel seyriyle koşut biçimde ilerlediği için mevcut ve belli bir edebiyat eleştirisi kuramı kullanmadığı gibi herhangi bir metne de yaslanmamaktadır. Bu çalışmada daha önce başka metinlerde kullanılmayan ya da farklı biçimde kullanılan kavramlar ile olguyu açıklamaya yarayacağı düşünülen yeni kavramlar kullanılmıştır. Kaynakçanın genişliğinden de anlaşılacağı gibi konuya ilişkin pek çok bilgi, çok dağınık kaynaklardan edinilmiş, aşağıda gösterilen yöntembilim ile bir sistem oluşturulmuştur. Pek çok maddi hata ve ideolojik yeğlemenin metinden metne, kitaptan kitaba aktarılarak günümüze kadar taşındığı gözlemlenmiştir.

Çalışmamızda taşra olgusunun siyasal, tarihsel durumla olan ilişkisi, çerçeve bilgi olarak önemsenmiş, şiirlerin yayın tarihi ve yerleriyle desteklenmiştir. Zira kapsama giren şiirlerden bir bölümü, güncel olaylara ilişkin şiirlerdir. Tez için taranan 250 kadar şiir kitabı ile 100'e yakın antolojiden derlenen şiirlerle bir "antoloji" oluşturulmuştur. Ancak antolojiye giren şiirlerin tümü değerlendirilmemiş, Türk şiirinin belli başlı antolojilerine giren şairlerin en karakteristik şiirleri ele alınmıştır. Aynı yeri, yöreyi, şehri anlatan şiirleri ile aynı temayı işleyen şiirler (örneğin Bursa hakkında Ömer Bedrettin Uşaklı, Selahattin Batu, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Attilâ İlhan ile çobanlık konusunda Recaizâde Mahmut Ekrem ve Kemalettin Kâmi Kamu'nun şiirleri vb) karşılaştırılmıştır.

Tezde ele alınan şairlerin seçiminde, 1) antoloji ve kanondaki yeri, 2) adının ve şiirlerinin kalıcılığı, 3) kullanılan şiirinin çağına ve sonraya yönelik etkisi, 4) seçilen şiir(ler)in taşra/vatan konusuna getirdiği yenilikler vb ölçütler kullanılmıştır.



Bu ölçütler sayesinde, şairlerin bütün şiirlerinin kapsama alınması gibi hayli zor durumların önü alınmıştır. Bununla birlikte eğer bir şair, konu açısından yeniliği başka dönemlerde de sürdürmüştü, değişik alt başlıklar altına yeniden ele alınmış, en azından yeni dönemdeki yansıması ve yankısı vurgulanmıştır.

Tezde işlenen şiirlere yönelik yakın okumalar yapılarak, pek çok şairle ilgili olarak tekrarlana gelen belirlemeler tartışmaya açılmıştır. Zira genel olarak bakıldığında, taşrayı anlatan şiirlerin realist olma iddiası taşıdıkları görülecektir. Realist edebiyat, öncelikle seçkin algıdan uzak durur: “Realist edebiyatın en belirgin iddiası, sıradan insanların günlük dünyaları, yani çevreleri ve bunların içinde yaşadıkları ruh hâllerinin, mürekkep yalamış insanlarınki kadar karmaşık ve derinlikli olabileceği ve bunun da edebiyatta işlenmeye yatkın olduğu idi” (Sezer, Engin 10). Tezde bu iddianın ancak tez yüzyılının geç dönemlerinde açığa çıktığı gösterilmektedir. Dolayısıyla bu konuda bir olumlu yargı olarak öne çıkarılan gerçekçilik vurgusunun metinler üzerinde bir çözümlemesi yapılmaktadır.

Burada, tez boyunca yapılan her tanım, yalnızca şiirin içerisinden bakılarak yapılmaktadır. Bu anlamda taşra olgusuyla ilişkili olan edebî merkez, vatan, memleket, Rûm-Rûmî ve Anadolu gibi sözcükler üzerinde durulmalıdır. Taşra, kısaca edebî merkezin dışında kalan yerler olarak tanımlanabilir. Vatan sözcüğü ise, taşranın ilk formu olarak kabul edilebilir. Vatan, uzun süre, “nerelisin, kimlerdensin” sorusuna verilen cevaptaki gibidir, yani bugünkü anlamıyla “memleket, doğum yeri, kökenin dayandığı yer”dir. Zamanla memleket, doğum yeri olmaktan çıkıp insanların üzerinde yaşadıkları ortak ve siyasî coğrafyaya dönüşmüştür. Bu sürecin şiirdeki yansımaları dikkat halemizde olmuştur<sup>2</sup>. Çünkü ancak savaşlar ve felaketlerle

---

<sup>2</sup> Burada “vatan” sözcüğünün sözlüklerdeki serüveni izlendiğinde görüleceği gibi, vatanın siyasî bir coğrafyaya dönüşmesi, ancak 1920’li yıllara doğru sözlüklere yansımıştır: “*Lehçetü’l-Lügat*, vatana, ‘İnsanın çıktığı bir maskat-ı re’s, yurt’ karşılığını vermiş (1216). *Lügat-ı Remzi*, aynı kavramı ‘İnsanın ikametgahı olan ve istikrar ve ikamet edip oturduğu menziledir ki yurt da tabir olunur’ (1305) şeklinde

hatırlanan, ancak böylesi olaylarla birlikte başkalarıyla paylaşılan bir yer olduğu fark edilen vatan, bününüyle siyasî bir coğrafyaya dönüştüğünde taşrayı örten bir olguya da dönüşmüştür: “Her şeyden önce vatan, doğum yeri ya da oturlan yer anlamına gelen klasik bir Arapça sözcüğün Türkçeleştirilmiş biçimidir; ülke, kent veya köy olabilir; duygu ve bağımlılık esinleyebilir. On dokuzuncu yüzyıl Fransa’sının ‘patrie’ sözcüğüyle eşdeğer kabul edilmeye başlanır” (Özbaran, 2007: 18).

Arapçadaki “tevattun” sözcüğünden etkilenecek kullanılan vatan tutmak, vatan edinmek gibi ifadeler, ele geçirilen yerler için kullanılmıştır. Vatan ise, sıla ve memleket anlamına gelmektedir: “Yine eski asırlar türkçesinde vatan’ın umûmî ve arapçadaki aslına uygun bir mânâsı vardır. Bu mânâda vatan, eskilerin meskat-ı re’s dedikleri, bir insanın doğduğu, büyüdüğü yaşadığı yer demektir; böyle bir köy, kasaba veyâ şehir demektir ki Türk halk dilinde ulaşma mânâsındaki *sıla* kelimesiyle, daha özleyişle ifâde edilir. Halk dilinde buna memleket de denir” (Banarlı, 1982: 229, özgün imlâ). Ancak Banarlı, vatan sözcüğünü bu şekilde açıklamasına rağmen sözcüğün geçtiği şiirlerdeki bilinci milliyetçi sayar ve o şekilde savunur<sup>3</sup>.

19. yüzyılın ikinci yarısında siyaset ve ideolojiyle doldurulan, “patrie” şeklinde anlaşılan vatanın bu sürece kadar, hatta bu süreçten sonra da taşradan farkı, aynı zamanda merkez de olabilmesidir. Yani şairler İstanbul’a, dolayısıyla edebî

---

açıklamıştır. Şemsettin Sami, *Kamus-ı Türki*’de vatan için ‘Bir adamın doğduğu, büyüdüğü yer, yaşadığı memleket’ açıklamasını yapar (1317). *Mükemmel Osmanlı Lügati*’nde ise kelime ‘İnsanın doğduğu yer, Maskat-ı re’s, yurt’ olarak karşıladıktan sonra ‘hubbü’l-vatan mine’l iman’ örneği verilir (1319). *Lügat-ı Cûdî*’de ise kelimeye ‘İnsanın doğduğu, büyüdüğü, yaşadığı yer, yurt’ karşılığı verildikten sonra ‘sevda-yı vatan, hubbü’l vatan’ örnekleri kaydedilir” (Birinci, 1998: 49).

<sup>3</sup> Örneğin Banarlı, vatan derken İstanbul’u, evini anlatan Cem Sultan’ın “Can dımâğına erip bûy-ı vatan / Dil diler kim görüne rûy-ı vatan” gibi dizelerinin “gerçek bir vatan özleyişiyle” yazıldıklarını ileri sürer (Banarlı, 1982: 224). Fuzûlî’nin “Edemem terk Fuzûlî ser-i kûyn yârin / Vatanımdır, vatanımdır, vatanımdır, vatanım” beytini bir yazısında “âdeta bugünkü mânâda, coşkun bir vatan sevgisi söylenilmiş sanırım” (225) diyerek açıklayan Banarlı, başka bir yazısında ise, “düşünülen gurbete rağmen, rûhun O’ndan ayrı olmaya katlanamadığı, en büyük sevgili’nin yanındır” (229) şeklinde çözümler. Banarlı, ayrıca, Cem Sultan’ın bir beyti aktarılan şiirinin tümü üzerinde şu yargıya varır: “Bu şiirdeki vatan sevgisi, *Türk edebiyatında vatan devri* diyebileceğimiz, *Namık Kemal*’lerin, *Tevfik Fikret*’lerin, *Süleyman Nazif* ve *Yahyâ Kemâl*’lerin vatan şiirleri söyledikleri en yakın ve yeni devirlerdeki vatan sevgisinin aynıdır” (231, özgün imlâ).

merkeze de vatan demektedirler. Tezin ilerleyen bölümlerinde Ziya Paşa ve Muallim Naci'den örnekler verilmektedir. Burada Keçecizâde İzzet Molla'dan bir örnekle yetinilecektir:

Olup menzîlim iptida Topkapu

O gün etdim İstanbul'u arzû

Derûna düşüp nâr-ı hubb-ı vatan

Şerer akdı su yerine dîdeden (Keçecizâde İzzet Molla, 2007: 22)

Felek benden aldı diger intikâm

Kesildi vatandan selâm u peyâm (78)

Gam-ı gurbet ile sürûr-ı vatan

Bana oldu gûya ferah-der-mihen (224)

Dolayısıyla vatan sıldır. Bu anlamda aşağıda Nejat Birinci ve Yaşar Akdoğan'ın Ahmedî hakkındaki belirlemeleri üzerinden tartışıldığı gibi vatan ya da hubb-ı vatan/hubb'ül-vatan ifadelerinin bugünkü anlamda ideolojik içeriklerinden söz etmek güçtür. Zira vatan sözcüğünün kullanıldığı hemen her şiirde bir de gurbet sözcüğü kullanılmıştır. Vatan-gurbet karşıtlığı, bu tür şiirlerin çoğunda görülen alegorik karşıtlıklardan biri olarak anlaşılabilir.

Türk edebiyatında edebî merkezin Bursa-Edirne-İstanbul çizgisini izlediği ve sonuncusunda kaldığı gözlemlenmektedir. Bu üç şehir de, başkentlik etmiş şehirlerdir. Edebî merkezin, bir şehir başkent olduğu anda yer değiştirdiği ileri sürülemez. Bunun için zamana, yeni başkent olan yerde kurulan okullara, şairlerin ve sanatkârların oraya yerleşmelerine ihtiyaç vardır.

Sadettin Eğri, yayına hazırladığı Lâmi'î Çelebî'nin *Munâzara-i Sultân-ı Bahâr Bâ-Şehriyâr-ı Şitâ* adlı eserine yazdığı önsözde, Bursa'nın bilim ve kültür merkezi olduğunu yazdıktan sonra şunları eklemektedir: “Nitekim, Osmanlıların ilk devirlerinden itibaren neresi devlet merkezi olmuşsa; orasının kültür hareketlerinde daima önde bulunduğu görülmekte ve durumun sonraki yüzyıllarda aynı şekilde devam ettiği bilinmektedir” (Eğri, 2001: 7). Kadir Atlansoy ise, *Bursa Şairleri: Bursa Vefeyatnamelerindeki Şairlerin Biyografileri* adlı çalışmasında, Bursa için “Osmanlı Devleti'nin temellerinin atıldığı XIV. ve XV. yy.'lar içinde bu şehir, ilim ve kültür faaliyetleriyle başta gelen bir merkez konumundaydı” (Atlansoy, 1998: 18) demektedir. Edirne'nin de özellikle XV. yüzyılda merkez özelliğini taşıdığı gözlenmektedir. Atlansoy'a göre bu çakışmanın nedeni, Bursa ve Edirne'nin bu süreçte “çifte başkent” olmalarıdır (79).

Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* (1996) adlı kitabında, saray etrafında oluşan ilk şair topluluğunun “Çelebi Sultan Mehmed ve Sultan Murad II. devirlerinde Edirne sarayı etrafında meydana” geldiğini yazmaktadır (15, özgün imlâ). Edirne'nin merkez oluşunun nedenlerinin başında başkent oluşunu sayan Rıdvan Canım ise, şehrin “sarayları, medreseleri, tekke ve zaviyeleri, türbeleri, camileri, hanları, sebilleri, Meriç ve Tunca üzerindeki meşhur köprüleri ile bilim, fikir ve sanat hayatının merkezi” (Canım, 1995: 2) olduğunu yazmaktadır. İstanbul'un alınmasından sonra ise, devletin ve edebiyatın merkezi oraya taşınır. Ancak bu taşınma hemen gerçekleşmemiştir: “Osmanlı şiirinin doğup gelişmeye başladığı yıllarda başkent olması Edirne'nin XVI. yüzyıl sonlarına kadar Osmanlı kültür coğrafyasının bir numaralı merkezi olmasını sağlamıştır [...] Oysa bu yüzyıldan sonra İstanbul'un tartışmasız kültürel merkez üstünlüğünü ele geçirmesi

Edirne'nin eski önemini giderek azaltmış ve bir daha da önceki şa'şaalı görünümüne asla sahip olamamıştır" (3-4).

Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, edebî ve kültürel merkez konusunu ele alırken Bursa'nın önemini kaybetmediğini ileri sürmektedir. Çalışmasının adı *500.cü Sene Münasebetile İstanbul'un Kültür Merkezi Olarak Teşekkülü Meselesi* olsa da, ağırlıklı olarak Bursa işlenmektedir. Ona göre "Bursanın İstanbulun devlet merkezi olmasına kadar arzettiği fikrî manzara, ne arada Edirnenin devlet merkezi olmasından dolayı, ne de sonradan İstanbulun zaptından ötürü sönükleşmemiştir" (Fındıkoğlu, 1953: 8, özgün imlâ). Bununla birlikte Edirne'nin merkez olduğu yıllarda Bursa'nın önünde olduğu gözlemlenmektedir. Bursa, övülen yer olma özelliğini ise, günümüze kadar sürdürmüştür. Diğer şehirlerle ilgili olarak kullanılan yoksunluk, yoksulluk, çarpık şehirleşme gibi olumsuz ögelere, Bursa'ya ilişkin şiirlerde rastlanmaz.

Bu süreçte özellikle şehzade şehirlerinde (Amasya, Edirne, Konya, Kütahya, Manisa, Trabzon) edebî mahfillerin oluştuğu gözlemlenmektedir. 15-18 yaşları arasında sancak beyi olarak taşraya gönderilen şehzadelerin çevresinde bir patronaj ilişkisi gelişmiştir. Pek çok şair, bu şekilde geçimini sağlayabilmiştir: "Böylece İstanbul'dan uzak vilayetlerde de daha küçük çapta olmak üzere Şehzade Sarayları etrafında birer edebî çevre meydana gelmiştir" (İpekten 102). Ancak 17. yüzyıldan itibaren şehzadelerin taşraya gönderilmesi geleneği terk edildiği için "edebiyatın gelişmesinin sadece İstanbul'a inhisar ettiğini ve hemen bütün şairlerin Padişah sarayı etrafında toplanmağa gayret ettiklerini görüyoruz" (12). İstanbul'un 15. yüzyılın ortalarından, yani İstanbul'un alınmasından sonra edebiyatın merkezi olduğunu yazan (15) İpekten, Türk edebiyatındaki son edebî merkezi de zikretmiş olur.

İstanbul'u edebî merkez yapmak, bir devlet politikası olarak kabul edilmiştir. Bunun için Osmanlı coğrafyası dışında kalan yerlerdeki münşî ve şairler yüksek paralar önerilerek merkeze getirilmişlerdir. Aynı şekilde bir bölge ele geçirildiğinde ise oranın bilgin ve sanatçıları İstanbul'a gönderilirler. Leâlî'nin "Acem'in her biri kim Rûma gelir / Ya vezâret ya sancak uma gelir" beyti, durumu açık biçimde özetlemektedir (Akt. İncılık, 2003: 13). Türkiye Cumhuriyeti döneminde başkent olarak Ankara seçilmesine karşın, edebî merkezin İstanbul olduğu gözlenmektedir. Büyük yayınevleri, ulusal ölçekte yayın yapan dergiler, önemli şiir ödülleri, önemli şiir etkinlikleri ve önde gelen şairler İstanbul'da yaşamaktadırlar.

Bütün iktidar türleri merkezde yer alırlar. Bu, poetik iktidar için de geçerlidir. Ancak Türk şiir tarihi içinden baktığımızda bütün iktidar türleri Ankara'ya taşınmış olsa bile, poetik merkezin İstanbul'daki yerinden pek de kımıldamadığı fark edilecektir. Garip, İkinci Yeni gibi büyük ve etkili çıkışların başlangıç yeri Ankara olsa bile, bunların sonradan İstanbul'a taşındıkları görülmektedir. Bu taşınmayı dergilerde de gözlemek mümkündür; sözgelimi *Varlık* ve *Halkın Dostları* dergileri yayın hayatlarına Ankara'da başlamalarına karşın İstanbul'a "taşınmışlardır". Bu anlamda, taşranın merkezden tarif edildiği açığa çıkmaktadır. Bu tarif, merkeze bakan taşra açısından da büyük ölçüde tekrarlanır: Edebiyatçılar merkezde toplanırlar ya da yüzleri merkeze dönüktür.

Burada üzerinde durulması gereken konulardan birisi de, tez yüzyılı için 1859-1959 sınırlaması ve bu süreci seçmenin nedenleridir. "Türk Şiirinde Taşra" tezi, başlığa da alındığı gibi, esas olarak 1859-1959 yıllarına odaklanmaktadır. Bu yüz yılın belirlenmesinin üç nedeni bulunmaktadır:

1. Türk şiirinin Batı şiiriyle tanışması ve poetik atmosferin Batı yönünde değişime uğraması süreci, 1859'da yayımlanan *Terceme-i Manzûme* kitabıyla

başlamaktadır. İbrahim Şinasi'nin küçük bir kitap olarak hazırladığı bu çeviriler, poetik atmosferde hızlı bir dönüşümünü başlatır<sup>4</sup>. Uzun süre eski ile yeni iç içe, yan yana yaşamaya devam etse de, dönüşüm yeniye doğru olacak, eski geleneğin sürdürücülerini etkilemeyi de kapsayan bir süreç başlayacaktır. Dolayısıyla ana gövdenin 1859'da başlatılması, Türk şiirinin kiblesini değiştirmesiyle ilgilidir. İsmail Habib Sevük, Tanzimat edebiyatının başlangıcını 1859, bitişini ise 1883 olarak göstermektedir:

Bizce tanzimat edebiyatının başlangıç seneleri 1859dur. Çünkü o sene hem Şinasi Efendinin 'Tercüme-i Manzume' diye Fransız şairlerinden yaptığı manzum tercüme eserini taş basması olarak intişar ediyor, hem de Münif Efendinin (meşhur Antepli Münif Paşa) en çoğu Volterden olmak üzere Fenelon ve Fontenelden tercüme ettiği diyalogları "Muhaverat-ı Hikemmiye" ismiyle ve matbuat harflerile basılmış olarak neşretti. Yusuf Kâmil Paşanın tercüme ettiği "Telemak"ta –matbu olarak intişarı üç sene gecikmekle beraber- aynı senede, yani 1859da tercüme edildi ve bu tercüme elden ele dolaşarak zamanın ileri gelen zevatı tarafından okunuyordu. (Sevük, 1940a: 37, özgün imlâ)

E. J. Wilkinson Gibb ise, 1859-1879 yıllarını, "yeni dönemin doğuşu" diye nitелеmektedir. Ona göre Türk şiiri, *Terceme-i Manzûme* ile 550 yıldan sonra İranî estetikten ayrılıp Avrupaî estetiğe yönelir: "Şinasi bir süre Paris'te çalıştıktan sonra İstanbul'a dönmüş ve 1859'da muhtelif Fransız şairlerinden yaptığı tercümeleri küçük bir kitap halinde yayınlamıştır. Bu, o zamana kadar batı dillerinden Türkçeye

---

<sup>4</sup> Divan şiiri geleneği içinde de bir dönüşüm söz konusuydu ve Türk şiirinin Batı şiiriyle tanışmasından önce de bu dönüşüm işliyordu. Sadeleşme gibi gerçeklik bilgisi ve aktarımında da bir dönüşüm yaşanıyordu. Bkz. Toçoğlu'nun "Necati Bey, Bak, Nef'i ve Nedim'de Doğa'dan Mekan'a Dönüşüm" (2007) başlıklı yüksek lisans çalışması.

yapılmış, tamamen edebî bir hüviyet taşıyan ilk tercümedir. Bu eserin o zaman için bir etkisi olmamakla birlikte, böyle bir tercümenin yayımlanmış olması demek Osmanlı edebiyatında yeni bir devrin açılması demektir” (Gibb, 1999: 517, özgün imlâ).

Türk şiirindeki son büyük dönüşümlerden birisi ise, İkinci Yeni’dir ve İkinci Yeni’ye dahil olarak gösterilen önemli şairlerin tümü, 1959’a gelindiğinde şiir kitabı sahibi olmuşlardır. Elbette İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar gibi şairlerin ilk şiir kitapları daha önceki tarihlerde yayımlanmıştır. Hatta birden çok şiir kitabı yayımlayanlar da olmuştur. Ancak Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’nın ilk şiir kitapları, 1959’a kadarki süreçte yayımlanmıştır. Bizim için bu aşamada anlamlı ve önemli olan, *Terceme-i Manzûme* ile gerçekleşen bu “tesadüf”tür.

Bu yüz yıllık sürece bakıldığında Türk şiirinin hemen hemen bütün büyük isimlerinin en verimli dönemlerini yaşadıkları görülür. Bu yüz yıllık süreç, tezde de görüleceği gibi, şiirdeki taşra olgusunun işleniş açısından büyük dönüşümleri de içerir. Takip eden süreçte şairlerin taşrayı anlatan değişik ve eski duyarlıklarından farklı ürünler verdiklerini inkâr etmemekle birlikte, bu süreçte yeni bir “dönem ruhu”ndan söz etmenin güç olduğunu düşünmekteyiz.

2. Kapsamın 1859-1959 olarak seçilmesinin ikinci nedeni, her iki tarihin de yeni bir poetik dili işaret etmeleridir. Başlangıç tarihi, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “yorgun sanat” dediği Divan şiirinin, değişen dünya karşısında eskiyen dilini yenilemeye başlar. Bitiş tarihi olan İkinci Yeni ise, kurucu ideolojinin dil politikasının karşısında yer almayı simgeler. Bu karşıtlık ilişkisi, Öztürkçecilik, TDK’nın yeğlemeleri ve halk şiirinin yüceltilmesi vb dışında bir yerde konumlanmayla ilgilidir. Aynı şekilde İkinci Yeni şairleri, var olan şiir dilinin



sentaksını da değiştirirler. Böylece yüz yıllık süreçte biriken deneysel girişimleri, bir anlamda en ileri noktaya taşırlar.

3. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1959 yılında yayımlanan "Türk Edebiyatında Cereyanlar" yazısı da, bu yüz yılı seçmemizde etkili olmuştur. Yazıya göre bu yüz yıllık süreç, büyük memleket meseleleri açısından okunabilir. Bu, aynı zamanda bir tamamlanma olarak da anlaşılabilir (Tanpınar, 1992: 101-27). Böylece takip eden dönemdeki Yeni Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik, İslâmcı Şiir, Yenibütün, 80 Şiiri gibi, sözgelimi İkinci Yeni ya da Garip'le kıyaslandığında sönük diye nitelenebilecek çıkışların şiirdeki taşra olgusuna yeni bir şey eklemedikleri ileri sürülebilir.

Taşra, DP iktidarı döneminde büyük şehirlere, özellikle de edebî merkez olan İstanbul'a akmaya başlamıştır<sup>5</sup>. Kurucu ideolojiyi temsil eden CHP'nin taşralıyı yaşadığı yerde modernleştirme projesinin adı olan Köycülük ideolojisinin nesnel temellerinin ortadan kalktığı sürecin siyasal iktidarı olan DP, 1960 darbesiyle iktidardan uzaklaştırılır. Darbeden sonra kabul edilen (20.07.1961) Anayasayla bir ölçüde genişleyen siyasal özgürlükler alanında sosyalist ideolojinin daha açık şekilde ifade edilebildiği bir dönem başlar. Sosyalist ideolojiye mensup şairler, taşralıdan çok işçiyi anlatmaya başlarlar. Bu dönemde taşra hakkında yeni bir söylemin kurulduğunu söylemek güçtür. Tezin ana gövdesinde gösterildiği gibi taşra olgusuyla ilgili olarak hemen hemen bütün duyarlık ve anlatım biçimleri (yüceltme, keşfetme, hatırlama, fark etme, yerme, tanıtma, öteleme vb), 1960'lı yıllardan önce kullanılmıştır. Burada bir istisnadan, daha doğrusu bir şairden söz etmek gerekmektedir, ki bu şair Nâzım Hikmet'tir.

---

<sup>5</sup> Şehirlerin nüfusu hızlı biçimde artmaya başlamıştır. Ayda ve Turhan Yörükân'ın 1966 yılında yayımlanan *Gecekonular ve Konut Politikası* adlı çalışmalarında, şehirli nüfusun artışına dikkat çekilmektedir: "1950-1955 döneminde şehir nüfusu artışı köy nüfusu artışının 3.5 katına varmıştır" (Akt. Tütengil, 1969: 145). Dolayısıyla 1950-1959 yılları, Türkiye'nin hızlı biçimde şehirleşmeye başladığı yıllardır.

Nâzım Hikmet'in 1936 yılında yayımlanan *Simavne Kadıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan sonra Türkiye'de şiir kitaplarının yayımına izin verilmez (Timuçin, 1979: 116). Bu tarihten ve ancak ölümünden sonra yayımlanan ilk kitabı, 1965 yılı tarihini taşımaktadır. *Şu 1941 Yılında* adıyla yayımlanan kitap, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın "3. Kitap" bölümünü, yani yaklaşık beşte birini içermektedir. Söz konusu kitapla birlikte taşra ve taşralılara yoğun biçimde yer verdiği kitabı *Dört Hapishaneden* de ancak 1966 yılında okurun karşısına çıkmıştır (Memet Fuat, 2001: 698, 700). Nâzım Hikmet'in yazımından çok sonra yayımlanabilen kitaplarında taşra olgusu hakkında açığa çıkardığı en önemli özellik, her bir taşralının kendi adına konuşmasıdır. Bu kitaplarda başarılı biçimde kurulmuş pek çok anlatıcı örneğine rastlanmaktadır. Ancak bu çalışma, tematik ve kronolojik bir çalışma olduğu için, süreci yayımlanmış şiirler üzerinden değerlendirmek zorundadır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yayımlanmasa da ezberlenerek "çoğaltıldığı" yönündeki haklı itirazı anlamakla birlikte, metne yaslanan eleştirinin ortada olmayan metinler üzerinde yorum yapması mümkün değildir.

Tezde kullanılan şiirlerin nitelikleri, kapsama alınma noktasında belli ölçütlerle değerlendirilmiştir. Divan şiiri döneminde yaygın bir tür olmakla birlikte pek edebî bulunmayan manzum hac seyahatnameleri dışarıda tutulmuştur<sup>6</sup>. Ancak şehrengizler, biladiyeler, şehir vasıfları, vefeyatnameler gibi metinler kapsama dahil edilmiştir. 1870'lerden sonra yaygın bir tür olmaya başlayan manzum tiyatro oyunları kapsam dışında tutulmuştur. Buradaki istisna, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyunudur. Bu metin manzum bir oyun değildir, ancak bazı sahnelerde kahramanlar şiir okurlar. Bu şiirler, her ne kadar o metne ait iseler de, Namık

---

<sup>6</sup> Menderes Coşkun'un bu konuda yapılmış en önemli çalışmaların başında gelen kitabında geniş çözümlenme ve örneklere yer verilmiştir: *Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbi'nin Tuhfetü'l-Harameyn'i* (2002).

Kemal'in şiirlerinden yapılan seçkilerde yer bula gelmişlerdir. Bu yüzden biz de bu şiirleri tezin kapsamında değerlendirdik.

Özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra, bu kez manzum tarihler ile destanlar öne çıkmaya başlar. Bunları da dışarıda bıraktık. Ancak Ziya Gökalp'in *Şakî İbrahim Destanı* adlı kitabını kapsama aldık. Çünkü taşrayı karmaşa ve isyan öğeleriyle ele alan ilk metindi ve diğer destanlar gibi "epik" değildi<sup>7</sup>. Öte yandan Cumhuriyet'ten sonra özellikle Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü ve savaşları konu alan destanları dışarıda tuttuk<sup>8</sup>. Bunun nedeni, destanlarda geçen taşra mekânları ve taşralıların savaş içindeki simgesellikleridir. Her ne kadar destanlar dışında Afyonkarahisar, İzmir, Samsun gibi simge/simgeleştirilmiş şehirlerle ilgili olarak kaleme alınan şiirlerden Kurtuluş Savaşı'nı ananları kapsama almış olsak da, destanların taşraya bakmak ve orayı görmek açısından yeterince işlevsel olmadıkları düşüncesiyle hareket ettik.

Tezin kapsamının belirlenmesinde coğrafi bir yön de söz konusudur. Şiirlerde anlatılan coğrafyanın Osmanlı ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yer almasını ölçüt aldık. Bu anlamda Cumhuriyet'e kadarki süreçte gittikçe daralan sınırlarla koştur bir yol izledik. Elbette bazı şiirlerde, artık sınırların içinde olmayan yerlerden de söz edilmektedir. Bu şiirler genellikle anlatıcının çocukluk dönemine işaret etmektedir ve bu dönem, söz konusu yerlerin sınırların içinde olduğu yıllara denk gelir. Dolayısıyla bu şiirler tezin kapsamına dahil edilmişlerdir. Öte yandan Paris, Prag, Beyrut gibi yerlere sürgün, görev ya da gezi nedeniyle giden anlatıcıların bu yerlerle ilgili şiirleri, ya buraların sınırlara hiç dahil olmamaları ya da artık dahil

<sup>7</sup> Taşranın karmaşa ve isyanla anıldığı Divan metinlerinden de söz edilebilir. Örneğin 16. yüzyıl şairlerinden Fazlî-i Leng'in beytinde bu yaklaşım görülmektedir: "Hatın irişdi virdi âşûbe ol cemâli / Gûyâ diyâr-ı Rûmı tuttu çıkıp Celâlî" (Akt. Canım, 104).

<sup>8</sup> Dışarıda bıraktığımız bu destanlar için, Bkz. Fazıl Hüsnü Dağlarca. *Üç Şehitler Destanı* (1949), *Samsun'dan Ankara'ya* (1951), *İnönü'ler* (1951), *Anıt Kabir* (1953); Cahit Külebi. *Atatürk Kurtuluş Savaşı'nda* (1952); Nâzım Hikmet. *Kuvayi Milliye* (1939-1941 yıllarında yazılmış, 1968'de kitaplaşmıştır), Haluk Nihat Pepeyi. *Çanakkale Destanı* (1936), *Mütâreke Destanı* (1938), *Milli Mücadele Destanı* (1940) vd.

olmamaları nedeniyle dışarıda tutulmuştur. Ancak bazı şiirlerde anlatıcılar bu ve benzeri şehirlerde ülkeleri ya da memleketleriyle ilgili şiirler yazmışlardır ve bu şiirler, doğal olarak kapsama alınmıştır. Yine Abdülhak Hâmid'in Hindistan'a gitmeden yazdığı *Duhter-i Hindu* ve Endülüs, Asur gibi coğrafyalarla ilgili olarak yazdığı manzum oyunlar da tezin kapsamı dışında tutulmuştur. Ancak "Turan" ideali, bir süre vatan mefhumunun yerini tuttuğu ya da onu örttüğü için bir ölçüde tezin kapsamı içinde değerlendirilmiştir.

"Türk Şiirinde Taşra" ifadesi, Divan şiiri dönemi ve esas olarak 1859-1959 yüzyılında taşranın nasıl işlendiğine odaklı bir adlandırmadır. Bu noktada başlığa çıkarılan olguya şu sorular ışığında bakılmıştır: Şiirlerde nasıl bir taşra vardır? Şiirlerde taşra hangi edebî sanatlarla anlatılmıştır? Şiirlerde yansıtılan taşra nasıl bir yerdir? Şiirlerdeki anlatıcıların mekânla nasıl bir ilişkileri bulunmaktadır? Anlatıcıların "bakış açısı" nasıldır? Taşra hangi imajlarla anlatılır? Bu tür şiirlerin kendilerinden önceki dönemden aldıkları ile kendilerinden sonraki döneme bıraktıkları algı, nasıl bir algıdır?

Bütün bu soruların cevapları, her bir şiir için ayrı bir okuma tarzı üretilerek aranmıştır. Bu anlamda metin merkezli, metni merkeze alan bir okuma yöntemi tercih edilmiştir. Bütün şiirler için anlatıcının konumu, kuruluşu ve gerçekliği yansıtışı gibi temel yaklaşım korunmuştur. Bu yöntemle bakıldığında, şiirin mekânla ilişkisi daha açık biçimde açığa çıkmıştır. Aynı şekilde şairlerin sosyolojik ve coğrafi kökenlerinin yansıtma üzerindeki etkileri seçikleştirilmiştir. Taşralı şairlerin merkezci bakışları ile merkez kökenli şairlerin taşracı bakışlarının özellikleri gözler önüne serilmiştir.

Şiirlerdeki imaj sisteminin incelenmesi, şiirlerin tarih, toplum ve siyasa ile ilişkilendirerek yapılan okumaların tersine, kendini hemen ele vermeyen

özelliklerinin belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Şiirlerdeki anlatıcıların konumunun yakın gözlükle okunması, etraflarında yaratılan haleler yüzünden “okunamayan” pek çok şiirin açılanmasını sağlamıştır. Burada yeğlenen imaj çözümlemesi tekniği esas olarak şöyle tanımlanabilir: Bir şiirde duyu organlarıyla algılanan her bir kullanım bir imaj oluşturur ve sözle ifade edilir. Yedi tür imajdan söz edilebilir:

**Görsel:** Görüntü, nesne, parlaklık, açıklık, aydınlık, karanlık, renk, hareket, biçim; gözle algılanabilen her şey.

**İşitsel:** Çeşitli sesler ya da sessizlik; kulakla algılanabilen her şey.

**Kokusal:** Çeşitli kokular; burunla algılanabilen her şey.

**Tatsal:** Çeşitli tatlar; tatma ile algılanabilen her şey.

**Dokunsal:** Isı, ıslaklık, kuruluk, dokunma, çarpma, vurma vb; bedensel dokunma ile edinilen izlenimler.

**Bedensel:** Kalp atışı, nefes alma, sindirim, yorgunluk, ağrı, adale gerginliği, gevşeme, bitkinlik vb; insanın bedeninde duyduğu olgular.

**Ruhsal:** Daralma, bunalma, öfke, neşe, heyecan, korku, telaş vb; çeşitli ruh haller. (Sezer, Engin 8)

Şiir eleştirisinde anlatıcı, gerçeklik bilgisi gibi öğeler ile imaj sisteminin çözümlenmesinin yorumu güçlendirdiği açıktır. Böylece şiir ile gerçeklik arasındaki ilgi açığa çıkar. Elbette bu tezde şiirler, gerçeklik hakkında verdikleri bilgilerin “doğruluğu”yla değerlendirilmemiştir. Her sanat eseri gibi şiir de, Ahmet Oktay’ın ünlü formülasyonu, yalnızca gerçekliğe uygunluğu açısından değerlendirilemez. Ancak tezin konusu olan taşranın görülmesi ve işlenmesi noktasında, şiirlerin gerçekliğe ilişkin tasarımları dikkat halesi içinde olmalıdır. Böylelikle şiirlerin

yansıtıkları doğanın yapay olup olmadığı araştırılabilir hale gelmektedir<sup>9</sup>. Bu anlamda şiirlerin poetik nitelikleriyle, onları “iyi” ya da “kötü” şiir diye sınıflandırmakla değil, nerede durdukları, nasıl baktıkları, neyi görüp neyi sakladıkları, neyi anlatmayı yeğledikleriyle ilgili olacağız.

## **B. Taşra Nedir, Neresidir?**

Bugüne değin şiir ve taşra sözcüklerinin birlikte kullanıldığı cümlelerin sayısı fazla olmamıştır. Bu cümlelerin büyük bölümünde güncel tartışmaların izleri görülebilmektedir. Yazarlar genellikle olguya kendi dünya görüşlerinin penceresinden bakarlar ve güncel duruma ya cevaplar arar ya da cevaplar verirler. Bu yazıları yaklaşım tarzları açısından ikiye ayırmak mümkündür:

1. Bazı yazılarda merkezin penceresinden bakan yazarlar taşradan gelen, taşradan yükselen talepleri egemen söylemi kullanmaya özen göstererek ya yerer ya da “yüce gönüllülükle” kabul ederler. Bu, edebiyattaki egemen söylemin ve bir şehir olarak merkezin içinde “oturan” yazarların yaklaşımıdır. Bu yazarlar birkaç cümleyle taşrada doğum, görev, tayin ya da gezi gibi vesilelerle “geçmiş” günlerini anarak bir empati geliştirirler. Böylece egemen söylem her iki durumda da, yani ret ya da kabul durumlarında da yeniden üretilirken “insan” kılınır, söylemin içerdiği egemenlik ilişkileri örtülmüş olur.

2. Bazı yazılarda taşradan merkeze yönelmiş bir eleştiri söz konusudur. Bu yazılarda, merkez ve onun temsil ettiği öğeler ne kadar eleştirilirse eleştirilsin,

---

<sup>9</sup> Görmeden yazmak, görmeden yazılan yerleri düşünce ve eleştirinin nesnesi kılıp araçsallaştırmadır ve bizim için bu boyutuyla önemlidir. Bunun dünya edebiyatında pek çok örneği bulunmaktadır. Sözelimi Montesquieu, *İran Mektupları*'ni orayı hiç görmeden yazmıştır: “Yazar, bu yapıtını yazarken zamanın Fransa’sının siyasal ve hukuksal durumunu eleştirmek amacıyla kafasına göre ve ihtiyacına göre bir İran’ı hayal edip yarattı” (Akt. Alakom, 1991: 10, özgün imlâ). William Beckford da, 18. yüzyıl İngiltere’inde *History of the Caliph Vathek*’i “Doğu’ya hiç gitmeden, yalnızca Doğu’ya ilişkin metinlerden” yararlanarak yazmıştır (Parla, 2005: 22). Yine Ahmet Mithat, *Paris’te Bir Türk romanını* Paris’e gitmeden gazete, kitap ve turistik tanıtım rehberlerin yardımıyla yazmıştır.

amacın kabul görme isteğini sezdirmek olduğu ileri sürülebilir. Bu sezdirme isteğinin daha da şiddetlendiği, bir hücumla dönüştüğü de olur. Ancak temel amaç, kabul görme ve merkeze “yerleşme”dir.

Merkezin ezici yaklaşımı ya da yüce gönüllü kabulü, güncel tartışmalar açısından işlevsel olabildiği gibi tarihsel bakıldığı zaman da işlevsel olabilmektedir. Aşağıda geniş biçimde örneklendiği gibi merkeze gitmek ya da merkez tarafından kabul görmek, şairlerin başlıca hedefi olmuştur. Divan şiiri dönemindeki patronajla ilişkili olan bu durum (Bkz. İnalçık: 2003), modernleşme döneminde benzer şekilde bilinmek, görünmek gibi boyutlar kazanmıştır. Aynı şekilde merkezde üretilen estetik ideoloji taşrada da tekrar edilmiştir.

Divan şiirinin evren tasarımı nasıl belli ise, merkez tasarımı da aynı şekilde bellidir; her iki tasarım da aynı sisteme dayanırlar. Her ikisinin de belli bir odağı vardır, ki birincisinde odak Allah, ikincisinde ise padişah/saraydır. Bu gelenekte Allah’ın kula lütfuyla padişahın “kul” a lütfu arasında hemen her zaman alegorik bir ilişki söz konusudur ve şiirde işlenir. Bu merkez tasarımının alegorik biçimde şehirlerin dışına, sözgelimi bir gülzara/gül bahçesine ya da bezm meclisine de aktarıldığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla Divan şiirindeki merkezin padişahın (Allah’ın “gölgesi”) ve sarayının bulunduğu başkentte olması, bu şiirin içine yerleştiği evren tasarımıyla ilgilidir.

Modernleşme döneminde merkezin gücü, Türk edebiyatının sınırları açısından bakıldığında, değişik düşünceler esinleyen bir konudur. İstanbul, yüzyıllar boyunca biriktirdiği olağanüstü kültürel birikim ve gücü paylaşmak konusunda ketum davranmıştır. Türkiye Cumhuriyeti devletinin merkezi, yeni başkent Ankara olsa da, finans kapital, medya, spor, sanat vb merkezi İstanbul’dur. Merkezin bir estetik ideolojisi ve bu ideolojinin çeşitli yansımaları vardır. Türk edebiyatının

merkezi, dışarıyı/taşrayı görmekten imtina etmiş, “gördüğü” zaman ise, onu kendi “dil”ine çevirmiştir. Taşra bir tema olarak merkezin dili içerisinde biçimlenir, biçimlendirilir. Merkez, aynı zamanda belli bir form bilgisi ve gerçeklik bilgisini yayar. Bu form bilgisi, karşılaşılan, bakılan, görülen başka, değişik, “yeni” formlarla karşılaştığında onu ya göremez ya da kendi form bilgisine, dolayısıyla kendi diline çevirir.

Türkçe bir sözcük olan “taşra”, bugünkü “dışarı” sözcüğünün eski formudur. Tarihsel süreç içinde “taş+garu < taş+ğaru < taş+aru < taş+arı < dış+arı” (Yorulmaz, 1995: 20) şeklinde bir dönüşüm geçirmiştir. Ali Püsküllüoğlu, sözcüğü “bir ülkenin başkenti ya da anakentleri dışındaki yerlerin tümü” (Püsküllüoğlu, 1995: 1464) şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımla Püsküllüoğlu, taşrayı sanayileşmiş büyük kentlerin dışında kalan yerler olarak anlar. Bu tanım, son dönemde sosyal bilimlerce kullanılan “taşralar” ve “merkezler” gibi ifadelerle koşutluk göstermektedir. Ancak şiir tarihi açısından baktığımızda, ülkenin başkenti olarak tarif edilen merkez dışındaki kimi şehirlerde şiir üretilse bile, merkezin asıl gücünü koruduğu gözlenmektedir. Aynı zaman diliminde birden çok merkezden, dolayısıyla “merkezler”den söz etmek güçtür. Bu anlamda İstanbul’un, Türkiye Cumhuriyeti döneminde başkent olmamasına karşın merkez olma özelliğini koruduğu gözlemlenmektedir. Aynı şekilde taşralardan söz etmek de mümkün gözükmemektedir. Çünkü taşra, şiir tarihinde İstanbul’un Anadolu yakasıyla, hatta Avrupa yakasının yoksul ve muhafazakâr semtleriyle tarif edilecek kadar genelleştirilmiştir. Durum ancak değişen merkezle, yani Bursa-Edirne-İstanbul sıralamasıyla ifade edilebilir. Taşra ise, Divan şiiri döneminde olduğu gibi, yeni şiir döneminde de bu merkezlerin dışındaki her yer olmuştur.



Bu belirlemeyi yaparken taşra olarak adlandırdığımız her yerin aynı şekilde anlatıldığını söylemiş olmuyoruz. Aksine “taşralar” arasında bir ayırım olduğu dikkati çekmektedir. İlerleyen bölümlerde gösterildiği gibi taşra ile ilgili algı, onu denizsiz kabul eder. Yani taşra, iç bölgelerdir. Ancak iç bölgelerdeki taşralarda da farklı kategoriler söz konusudur. Sözelimi Bursa ve Ege “yakın taşra” olarak adlandırılabilir ve genellikle huzur, uhreviyet ve bereket temaları çevresinde işlenir. Eskişehir’den başlayan “iç taşra”, göç ve topraksızlığın en çok anlatıldığı bölgedir. Sivas ve Tokat ile başlayan “derin taşra”da ise, “yiğitlik” dışında herhangi bir olumlu imaj kullanılmaz. Hemen her özellik olumsuz imajlarla verilir ve karanlık tablolar çizilir<sup>10</sup>.

Bu alanda yapılan tanımlamaların en büyük sorunlarının başında, aynı algıyı paylaşmaktan gelen bir zihinsel hazırlığı saymak mümkündür. Araştırmacı, verdiği örneklerde başta yaptığı çıkarımı tartışılır kılsa da, süregelen algının içinde kalmaya devam eder. Sözelimi Süreyya Beyzadeoğlu, tarihsel dönüşümü anlatıp tanımlamaya giderken, taşrayı bu kez şehirlerle tarif eder:

Zaman içerisinde değişik şekillerde kullanılan bu kelime, Tarama Sözlüğünde, XIII-XVII. yy. metinlerinden tespit edilmiş örneklerle içerinin zıddı olarak gösterilmiş, dîvân şiirinde kullanılan geniş anlamıyla ilgili tek bir örnek verilmemiştir. Oysa dîvân şiirinde taşra, umumiyetle İstanbul’un dışındaki şehirler için kullanılır. Bu şehirlerden İstanbul’a gelenlere taşralı denir. Dîvân şiirinde taşra

---

<sup>10</sup> Bu görme biçiminin, resimde de yansımaları olmuştur. Alphan Akgül, estetik ideolojinin Türk resmine etkisini anlatırken, üç resim üzerinde durmaktadır. Bu resimler, 1938-1943 döneminde taşraya, orayı betimlemeleri için götürülen ressamın çalışmalarıdır. Akgül, Melahat Ekinci’nin “Aydınlı Kadın” resmi ile Malik Aksel’in “Sivaslı Genç Kız” resmini karşılaştırır. Yazarın dikkat çektiği gibi birinci resimde bereket, sağlık ve idealize edilmiş doğa, ikinci resimde ise hüznün, yoksulluk ve umut işlenir (Akgül, 2003: 116)

yerine bazen de kenâr tabirinin kullanıldığı görülmektedir.

(Beyzadeoğlu 2, özgün imlâ)

Burada tartışmalı olan belirleme, İstanbul'un dışında kalan her yer, demek yerine "İstanbul'un dışındaki şehirler" denmesidir. Nitekim Güven Turan, taşranın Osmanlı için bir tek şeyi imlediğini, bunun da "İstanbul dışında kalan her yer" (Turan, 2004: 51) olduğunu vurgulamaktadır. Turan, ek olarak sözcüğün içerimleri ve sürekliliğinden de söz etmektedir: "Bir küçümseme, bir acıma, bir hayıflanma sözüydü taşra, taşrada olma, hele hele taşralı olma. Cumhuriyet'te de sürdü bu; İstanbul dışı olmanın taşra olması, başkent in Ankara olmasına karşın. Bugün de farklı değil" (51).

Ahmet Oktay'a göre şehrin dışında kalan yerler taşradır: "Yalnızca coğrafi/ıdarî anlamda kullanılmıyor burada "taşra" sözcüğü, yetersiz ya da engellenmiş bir toplumsal/kültürel **statüyü** de imliyor. Bu yüzden 'taşra', dün de kentin bir alt bölümüydü; 'taşralı' ise; dar görüşlü bir çevrenin yerleştiği" (Ahmet Oktay, 1983: 71, özgün imlâ). Mehmet Can Doğan ise, taşranın sadece yönetsel ve coğrafi öğelerle düşünölemeyeceğini ileri sürmektedir:

*Taşra*, "bir şeyin dış tarafı; dışarı" ve "başşehrin dışında kalan yerler, bilhassa İstanbul dışı" olarak karşılık bulur sözlükte. Konu bağlamında daha özele inip *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Sözlüğü*'ne bakıldığında "taşra", bir başlık olmasa da "taşralı" için getirilen açıklamada onunla da karşılaşılır: "İstanbullu olmayanlar hakkında kullanılır bir tâbirdir. Payitaht olan İstanbul dışında bulunan şehir, kasaba ve köylere taşra denildiği için oradan gelmiş olanlara taşralı denilirdi". (Doğan, Mehmet Can, 2004: 68)

Aşağıda örnekleneceği gibi, Divan şiiri tarihi boyunca merkez (Bursa ve Edirne'den sonra) İstanbul olmuş, hatta İstanbul'un da Avrupa yakasının belli bir bölümü ile tarif edilmiştir. Bu algıda özellikle taşra kökenli şairlerin tarifleri de büyük rol oynar. Dolayısıyla taşra, İstanbul'un Avrupa yakasından başlar demek mümkündür:

Osmanlı için de, bir *İstanbul* vardır, bir de *İstanbul'un taşrası* vardır. İlginçtir, *taşra* kavramı da Osmanlı için hep Anadolu ile sınırlı kalmıştır. Örneğin, İstanbul sınırları içinde olduğu sürelerde bile, diyelim Bağdat, Halep, Şam, vb. Osmanlı için hiçbir zaman Osmanlı kenti olmamıştır, hep Araptır. Belgrat, hep Sırp'tır. Sofya, hep Bulgardır. Vb. vb. Ama Anadolu, Osmanlı için her zaman hem kendi ülkesidir, hem de kendisine sürekli dış bilediğine inandığı akrabalarının, "*Etrak-ı biidrak*" (ahmak Türkler)in ülkesidir. (Ceyhun, 1996: 111-12, özgün imlâ)

Belirtmek gerekir ki, Ceyhun'un çıkarımları, İstanbul'un da taşrası vardır belirlemesi dışında büyük ölçüde tartışmaya açıktır. Çünkü Osmanlı yönetsel sisteminin özellikleri göz ardı edilmektedir. Ceyhun'un sözleri tez konusuyla açıldığında da, şiirde Arap şehirlerinin değilse bile, Rumeli şehirlerinin sıklıkla işlendiği, bu şehirlerle ilgili pek çok vasfiye ve biladiyenin kaleme alındığı gözlenmektedir. Özellikle Tanzimat sonrasındaki şairlerin önemli bir bölümü Rumeli kökenlidir ve bir bütün olarak Rumeli, savaşlarda kaybedildiği ölçüde, giderek şiirin en yaygın konularından biri haline gelmeye başlar. Burada bizim için önemli olan, Ceyhun'un başka bir bağlamda da olsa, İstanbul'un da taşrası olduğunu yazmasıdır. Bugün de bazı gazetelerin promosyon dağıtımında "İstanbul-İstanbul (taşra)" ifadelerini kullandıklarına tanıklık edilmektedir.

Cemil Kavukçu'nun öykülerinde şehir, taşra ve modernlik üzerine yüksek lisans tezi hazırlayan Hivren Demir'in çalışmasında taşra, bir yan cümlecik olarak tanımlanmıştır: "Tanım gereği kentin dışında kalan bir yaşam alanı olması gereken taşra" (Demir, 2001: 21). Mehmet Narlı, "Divan şairi, şehrin şairidir. Bütün kültürel birikimi, sosyal davranışı şehrin içinde biçimlenir. Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde, eğitim görmüş, sanat ve bilim alanlarında yetenekleri olan herkes gibi şair de, İmparatorluğun merkezine doğru akar ("Narlı, "Mekân ve Edebiyat" 43, özgün imlâ) demektedir. Şehirli, "şehrî" sözcüğü, her zaman İstanbullu için kullanıla gelmiştir. Şairler de şehrî derken İstanbul'dan söz etmektedirler. Murad Emrî, "Nâzik olsa nâzenîn olmaz kenârın dilberi / Şîvesi çokça olur şehrî olsa bir güzel" (Akt. Beyzadeoğlu 5), Nihânî ise, "Sevme şehrî güzeli ger meh-i tâbân ise de / Verme hercâyîye dil mihr-i dirahşân ise de" (Akt. Beyzadeoğlu 5) derken yalnızca İstanbul'u, daha doğrusu İstanbullu güzeli imâ eder.

Bu olguyu şiir dışındaki alanlarda yorumlayan çalışmalarda, zaman-zemin çelişkisi dikkati çekmektedir. Çıkarımlar neden-sonuç ilişkisi açısından değil, güncel verilecek cevaplar üzerinden aranır: "İstanbulular kendilerine 'şehrî' adını veriyor; taşralılar ise coğrâfî yakınlığa göre Arnavut, Arap, Kürt, Lâz diyorlardı" (Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muâsırlaşmak* 60). Gökalp, tarihsel bir gerçekliği, kendi günündeki ulus tartışmasında güncel ve yeni kavramlarla açıklamak yoluna gider: "Bir zamanlar türlü kavimlerden olan memuriyetçilerin bir 'ikbâl kâbesi' olan Bizans'ta dünyadaş bir sınıf oluşmuştu. Bu kimseler kendi kendilerine bir san aramış, sonunda 'şehrî' sözünde karar kılmıştı. Şehrî'nin ulusallığı yoktu" (57, özgün imlâ). Gerçekte böylesi olgular pek çok toplumun, uygarlığın, merkezin ortak özellikleri olarak gösterilebilir. Böylesi bir toplumsal

gelişim aşamasında ulusallıktan söz edilemeyeceğini göz ardı eden Gökalp, şehrinin ulussuz olmasını eleştirmektedir:

Sürûrî'nin Refî-i Âmedî'ye seslendiği “Men ü tü her ne Şehrîyem / Ki men Türk ü tü Kürd” (Ben ve sen, her ikimiz de şehirli değiliz / Ki, ben Türk'üm, sen de Kürt)<sup>11</sup> dize(ler)inden de anlaşıldığı gibi, “şehrî” ne Türk, ne Kürt, ne Arap, ne Arnavut'tu. Bütün uluslara düşman bir topluluk. Bu topluluk Arab'ı beğenmez, Kürd'ü küçümser, Lâz'la eğlenir, Türk'ü aşağılardı. (57, özgün imlâ)

Divan şiirinin kozmogonisi, bir merkez tasarımı üzerinde kurulmuştur:

“Pervane, ışığa; âşık, sevgiliye; taşra İstanbul'a; devletli ve tebaa, saraya; yıldızlar, aya; bütün evren Allah'a doğru akar ve aktığı merkezin çevresinde döner” (Narlı, 2007: 36). Dolayısıyla İstanbul'un dışını görememe gibi bir durumdan değil, söz konusu kozmogoniden söz etmek gerekiyor. Bu aşamada toplumsal ekonomik formasyona bağlı bir paradigma değişimi gerçekleşmeden, şairlerin görme biçimlerinin değişmesi mümkün olamazdı. Çünkü şiirin öngördüğü gerçeklik bilgisi ile gerçeklik arasında doğrusal bir ilişki yoktu. Nazım şekilleri bu kozmogoni çevresinde oluşmuştu ve gerçeklik, ancak kozmogoni içinde kalınarak görülebiliyordu. Bunu gerçeklik bilgisi önündeki en önemli engel olarak tanımlanmak yerinde olacaktır. Sınırlı olan nazım şekilleri, işlenecek konuları da sınırlamıştır.

Gerçeklik bilgisi ile gelenek arasındaki bu ilişki göz önünde tutulduğunda, bugünden bakarak yapılan eleştirinin sakıncaları ortaya çıkar. Aynı şekilde Divan edebiyatına yönelik olarak Namık Kemal'den başlayarak bugüne kadar yapılan eleştirilerin büyük bölümünün benzer bir dikkati içermedikleri, ideolojik oldukları ve

---

<sup>11</sup> Ziya Gökalp, beyti yanlış çevirmiştir. Burada şehrî, şehirli anlamına değil, İstanbullu anlamına geliyor.

söz konusu geleneğin temel özelliklerini göz ardı ettikleri kaydedilmelidir. Geleneğin merkezi de, kendi poetik evreninin bir tür gölgesi şeklinde kurgulanmıştır. Bu aşamada merkezin de kendini aynı poetik evren içinde ifade ettiği gözlenmektedir.

Mehmet Kaplan, Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiiri hakkında kaleme aldığı yazısında, İstanbul-Anadolu ayrımı üzerinde durmaktadır. Kaplan önemli belirlemeler yapsa da, Anadolu'nun taşra olarak öne çıkmasının, ancak Osmanlı topraklarının büyük ölçüde kaybedilmesinden sonra gerçekleştiğini gözden kaçırmaktadır. Bu şerhi düşmekle birlikte, Kaplan'dan geniş bir alıntı almayı uygun görüyoruz:

İstanbul ile Anadolu her bakımdan birbirinden farklı manzaralar arz eder. İstanbullular, Anadolu'yu hemen daima gidilmesi hoş olmayan bir yer telâkki etmişlerdir. Hüzünlü, hattâ trajik bir mâna taşıyan "taşra" kelimesi bu davranışı çok iyi anlatır. Fetih'ten itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan ve aydınların çoğunu içinde barındıran İstanbul, yüzyıllar boyunca edebiyatçıların hayata ve memlekete bakış tarzlarını tayin edici bir rol oynamıştır. Bunu "taşra" (dışarı) kelimesinin de kuvvetle belirttiği üzere bir "içe kapanma" olarak tavsif edebiliriz. İstanbul, güzel manzaraları, ihtişamlı âbideleri, zengin ve çeşitli yaşama şartları ile yalnız Divan şairlerinin değil, Tanzimat'tan Cumhuriyet devrine kadar gelen ve çoğu İstanbul'da yaşayan Türk edebiyatçılarının da Anadolu ve Anadolu insanını görmelerine engel olmuştur. Anadolu ve Anadolu insanının hayatına dair bir yığın akisle dolu olan Halk edebiyatına karşı esas itibarıyla İstanbul'da teşekkül eden yüksek tabaka yahut aydınlar edebiyatında "taşra" pek az bir yer tutar. (Kaplan, 2000b: 22)

Yukarıda da belirtildiği gibi Türk şiir tarihinde merkez, Osmanlı başkentleri olan Bursa, Edirne ve İstanbul doğrultusunda hareket etmiş ve sonuncusunda kalmıştır. Ancak bu konuda söz alan imzaların büyük çoğunluğu, içinde maddi hatalar da barındıran genellemeler yapmaktadırlar. Sözelimi Sennur Sezer, doğru bir belirlemesine tartışmalı örneklemelerle devam etmektedir:

Divan edebiyatında, en çok anlatılan kentin İstanbul olduğu, kuşkusuzdur [...] 15/16. yüzyıl kadın ozanlarından Mihri'nin bir murabbasında övdüğü Ladik (o zaman Amasya'ya bağlıydı, bugün Samsun'un ilçesi), adına şiir yazılan belki de tek “taşra” kentidir. Bu şiir, dönemi için, büyük kentlerin güzelliklerini, kasabalıların içtenliklerini yansıtmaya, önemli sayılabilir. (Sezer, Sennur, 1996: 13, özgün imlâ).

Sennur Sezer'den yaptığımız alıntıdaki “belki de”, “sayılabilir” gibi tereddütlü ifadeler, bu alandaki pek çok yazının ortak özelliklerinin başında gelir. Zira söylenen sözler, ulaşılan çıkarımlar geniş örneklemeler ve metinlerle desteklenmeksizin yazıya dönüşür. Divan şiirinde yalnızca Ladik'le ilgili şiirler yazılmamıştır, bunlardan bir kısmı aşağıda verilecektir.

Türk şiirinde doğa ile ilgili olarak söylenen sözlerin büyük çoğunluğu da, aslında sözcüğün temel anlamıyla dışarıya çıkan şiirin, anlatıcının, anlatıcının düzenlenmiş ya da doğal mekân karşısındaki anlatımları olarak okunabilir. Eğer Parnasse şiiri gibi Türk şiirini de bir dönem etkilemiş olan bir akım doğrultusunda eser verilmiyorsa, doğa, daha çok yeğlenen karşılığıyla tabiat dene gelen şeyin de bizzat taşra olduğu ileri sürülebilir<sup>12</sup>. Nitekim Şükrü Elçin'in *Türk Edebiyatında*

---

<sup>12</sup> Ahmet Edip Uysal, doğa öğeleriyle kurulan ilişkinin Batı'daki dönüşümü hakkında şu belirlemeyi yapmaktadır, ki bu sürecin Türk edebiyatındaki benzer izdüşümü de takip edilebilir: “Avrupa'da 19. yüzyılda edebiyat ve sanatta romantik akımın başlamasıyla tabiat kavramında ve insan-tabiat ilişkileri hakkındaki düşüncelerde pek önemli değişiklikler olmuştur. Thompson, Coleridge ve Wordsword

*Tabiat* (1993) adlı derlemesinde şiirden verilen örnekler arasında Çamlıbel'in "Talas Bağlarında Batı", Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman", Ahmet Kutsi Tecer'in "Umutmam Sizi", Kamu'nun "Bingöl Çobanları" vb. şiirlere yer verilmiştir. Ümit Yaşar Oğuzcan ve Tarık Dursun K.'nin birlikte hazırladıkları *Şiirimizde Tabiat* (1962) adlı antolojide ise, çoğunlukla "İstanbul doğası" diyebileceğimiz şiirlere yer verilmiştir.

Bu çalışma için Divan şiirinde merkezin, İstanbul'un en sık işlenen şehir olması değil<sup>13</sup>, onun şairleri kendine çekmesi ve taşrayı tarif etmesi önemlidir. Taşraya açılan şiirler de yazmalarına karşın Nedim, Yahya Kemal ya da Orhan Veli gibi "İstanbul şairi" nitelemesini hak eden şairlerin bulunması, merkezin her dönem şiirin belirgin bir konusu olduğunu ortaya koyar. Bu anlamda adı geçen şairler gibi yüzlerce şairden söz edilebilir: "İstanbul'u Yahya Kemal'den evvel teganni eden şairlerimiz çoktur. Hattâ diyebiliriz ki, eski şiirin bütün bir tarafı tâ Fatih'ten beri bunu yapar. Eski şairlerimiz nerede yetişirlerse yetişsinler İstanbul'u benimsiyorlar, onu şehirli gözüyle seviyorlar, hayat modalarını, zevk ve safâ alemlerini şiirlerinde öğüyorlardı" (Tanpınar, 1958: 16).

Olgunun pek çok boyutunun olması ve daha önce belli ve doyurucu bir tanımının yapılmamış olması, bu tezin en önemli zorluklarından biri olmuştur. Bu anlamda tanımlama, sınırlandırma, kronolojik olarak sıralama ve imaj çözümlemesi yapma gibi temel yaklaşımlarla tezin genel çerçevesini ortaya çıkarılmıştır. Bu noktadan itibaren taşra olgusunun geçirdiği dönüşüm üzerinde durulacaktır. Bu şekilde Tanzimat dönemi şairleri ile takip eden süreçte bir şiir türü olacak derecede

---

[Wordsworth] gibi İngiliz şâirleri tabiata yepyeni bir görüşle bakmağa başlamışlardı. O zamana kadar çirkin sayılan ve edebiyata konu olması düşünilemeyen vahşi tabiat artık güzel sayılmağa başlamış, ıssız dağlar, esrarlı ormanlar, nehirler ve göller şiirlere konu olmuştur" (Uysal, Ahmet Edip 5, özgün imlâ).

<sup>13</sup> Divan şiirinde İstanbul'un işlenişine ilgili olarak Bkz. Hikmet Şinasi Önel. *Boğaziçi Şiirleri* (1944); Asaf Halet Çelebi. *Divan Şiirinde İstanbul* (1953); Feyzi Halıcı. *İstanbul ve Fetih Şiirleri Antolojisi* (1953); A. Ferhan Oğuzkan. *İstanbul Şiirleri Antolojisi* (1953); Hasan Akay. *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul* (2 cilt, 1997); Mehmet Kaplan. "Türk Edebiyatında İstanbul" 1215/157-1214/168; Atilla Birkiye. *Aşk ve Hüzündür İstanbul: Elli Şairden Doksan Beş İstanbul Şiiri* (1999) ve Enver Ercan. *Bizans'tan Günümüze İstanbul Şiirleri* (2002).



yaygınlaşan “vatanî” şiirlerin temelleri de gösterilmiş olacaktır. Bu vatanî şiirlerde geçen taşra mekânlarının gerçeklikle ilgisi üzerinde durulurken, vatanî şiirin belli özellikleri açığa çıkarılmak istenmektedir. Vatanî söylem ne kadar taşrayı ortaya çıkaran bir şey ise, ilerleyen süreçte aynı şekilde onu saklayan, örten bir söylem olacaktır. Bu nedenlerle çözümlenmeye vatanî şiirin geçirdiği aşamayla başlanacaktır.

### **C. Divan Şiirinde Vatan ve Taşra**

Divan şiirinde taşra, bütünüyle poetik dünyanın dışına çıkarılmış değildir. Aşağıda açıklanacağı gibi büyük ölçüde yadırgama ve öteleme şeklinde işlenmiş olsa da, bazı örneklerde yüceltilen bir yer olarak anlaşılmıştır. Bununla birlikte, “görme biçimi”, gerçekliğin algılanmasında, hazır ve belli bir mazmun sisteminin etkisi altındadır. Taşranın görülmeye başlanması, onun paylaşılan bir coğrafya şeklinde anlaşılmasına bağlıdır. Bu yüzden bu alt başlık altında öncelikle taşranın ilk formu olan vatanın dönüşümüne bakılacaktır.

Vatan olgusu, Türk düşünce dünyası içinde ideolojik biçimde alımlanmış olguların başında gelmektedir. Merkezî söylemin en önemli enstrümanlarından biri olan vatan, verilere en çok dayanan yazıların bile ciddi eksikliklerinden biri olabilmektedir. Sözelimi şiir ve vatan sözcüklerinin birlikte kullanıldığı her bağlamda öncelikle akla gelen şair olarak Namık Kemal adı sayılmaktadır. Ancak Namık Kemal’den önce vatanî şiirin pek çok ögesi açığa çıkmıştı. Onun farklılığı, aşağıda açıklanacağı gibi, vatan olgusunu yeni ve ideolojik kavramlarla birlikte ele almasıdır. Ancak bu, onun olguyu bütün boyutlarıyla kuşattığı anlamına gelmez. İleride gösterileceği gibi Namık Kemal’deki vatan insansızdır ve kendinden sonraki vatanî söylemi de büyük ölçüde belirlemiştir.

Vatan sözcüğü, onun nasıl bir vatan olduğu, neleri kapsayıp neleri dışarıda tuttuğu üzerinde durulmadan kullanılan bir sözcük olmuştur. Türk edebiyat tarihiyle ilgili en kalıcı cümlelere imza atmış isimlerden olan Tanpınar'ın Yahya Kemal için söyledikleri de, böylesi yüceltmeler için örnek oluşturmaktadır. Yahya Kemal için, “İstanbul’u ve bütün vatanı [...] hep onun sesinde duyduk” (Tanpınar, 1958: 16) diyen Tanpınar, takip eden cümlelerde bu yargısını yumuşatma gereği duyar: “Gerçek vatan şairini onda tanıdık. Vatan şairi derken, sık sık vatandan bahsedenleri kasetmiyorum; vatanı dilin içinde ve öz cevherinde kuran şairden” (16, özgün imlâ). Ancak bu cümlenin de gerçekliğe tam anlamıyla uygun düşmediği, aşağıda vatanı İstanbul’un Anadolu yakası ile Avrupa yakasının bazı yoksul semtleri olarak anlamasıyla örneklenen Yahya Kemal’in şiirlerinde göreceğiz.

Türk şiirinde vatan kavramını, taşranın keşfi ve takip eden süreçte sürgün, görev ya da gezi nedeniyle gerçekten de taşraya çıkan anlatıcılar üzerinden çözümleyip, Cumhuriyet dönemine kadar takip edeceğiz. Sonraki süreçte de vatanî şiirler sıklıkla yazılır. Ancak “kurtarılmış” ya da “elde kalmış” coğrafyayla ilgili vatan algısının ilk dönem vatanî şiirlere göre nitelik değiştirdiği de dikkati çekmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi vatan ve şiir sözcüklerinin kullanıldığı hemen her cümle, Namık Kemal’e bağlanır. Ancak acaba gerçekten de bu noktada Namık Kemal öncü müdür? Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, 1939 tarihini taşıyan *Namık Kemal ve İdolojisi* başlıklı incelemesinde şöyle demektedir: “Namık Kemal’e kadar *vatan* kelimesi, sadece içinde doğulan kasaba idi. Namık Kemal sanatkâr hamlesiyle bu kelimedden *temaşasına hakkın da âşık olduğu* bir hayâl yarattı. Biz bu hayali bugün *vatan* ve *yurt* kelimelerine izafe ediyor, Alman’ın *Vaterland*’den, Fransız’ın *Patrie*’dan aldığı intibayı alıyoruz” (6, özgün imlâ). Vatan sözcüğünün şiire girişi,

felaketlerle birlikte olmuştur. Felaket, vatanın yaygın şekilde işlenen temalardan olduğu Tanzimat sonrası şiir için de geçerlidir. Savaşlar, özellikle de savaşların merkeze yaklaşması, merkez dışında bir yer, kaybedilen, uğruna ölünen, geri alınması gereken yerler olduğu düşüncesinin bilince çıkarılmasını sağlar.

Vatan sözcüğünün geçtiği ilk örnek, Necat Birinci'nin "ihtiyat kaydı" ile gösterdiği bir şiidir ve Ahmedî'ye aittir. Şiirin 1402'deki Ankara Savaşı'ndan sonra yaşanan Fetret Devri'nde yazılmış olması, vatan-felaket ilişkisini gözler önüne serer. Birinci'nin belirttiğine göre sultanlık mücadelesinde Emir Süleyman'ın yanında yer alan Ahmedî, vatan redifli bir şiir yazar. Birinci'ye göre bu şiir, Namık Kemal'i "çok önceden hazırlayacak"tır:

Dirîg bülbül û tûtî k'ider celâ-yı vatan

Gurâb u bûma bedel olalı hümâ-yı vatan

Vatanda dahi ne rahat ola ki nergis ü gül

Gidüben oldı tolu hâr u has serâ-yı vatan

Vatanda nicesi mü'min karâr dutabile

Çün oldı kâfir-i bî-rahm kethüdâ-yı vatan

[....]

Vatandan ayru nice eylesün gönül ârâm

Çü revh-i cândur u hem rûh-i dil likâ-yı vatan

Beşâret için ide Ahmedî revân cânın

İrişse bir kez ana gaybdan salâ-yı vatan. (Akt. Birinci, 1998: 50-51)

Aynı şiiri Yaşar Akdoğan da kullanmakta ve “Ahmedî’de vatan sevgisi şuurlu bir şekilde vardır. Ahmedî, vatan sevgisini kalbinde oluşturacak telkin ve terbiyeyi yeteri kadar almış, okumuş ve hattâ vatan sevgisini körükleyen hadisenin içinde yaşamıştır” (Akdoğan, 1988: 23) demektedir. Ancak burada söz konusu olan sevgi, siyasî ve ideolojik bir sevgi değildir. Zira burada basitçe bülbül-tûtî ve gurâb-bûm ile nergis-gül ve hâr u has karşıtlıkları söz konusudur. Her ne kadar Akdoğan, Ahmedî’nin Timur’a nedimlik yaptığını kabul etmese de (10)<sup>14</sup>, İpekten Timur’un Anadolu’ya gelişinde ona kaside sunduğunu ve meclisine dahil olduğunu yazmaktadır (İpekten 18). Dolayısıyla Ahmedî’yi vatansever ilan eden Birinci ile onu Süleyman Nazif’le ilişkilendiren Akdoğan’a katılmak mümkün değildir.

Birinci, “XVIII. yüzyıla kadar vatan açmakla ve açtığı vatan coğrafyalarını iskân ve imarla meşgul olmuş milletin şairleri vatani değişik gözle görmüşlerdir. Hatta onu bir duygu konusu olarak bile işlememiş, sadece üzerinde yaşanan hayatı dile getirmişlerdir” (52) diyerek kendi savını çürütmektedir. Hemen takip eden cümlede yaptığı belirleme ise, vatan-felaket-savaş ilişkisini gözler önüne sermektedir: “Ancak vatan coğrafyasının sınırları parçalanmaya, ana vatana doğru, derin ıstıraplar içinde dönüş yaşanmaya başladığı zaman vatana bakış da değişmiştir” (52, özgün imlâ). Bu cümlede de tartışmaya açık belirlemeler vardır. Burada yazarla paylaştığımız belirleme, sınırların parçalanmasıyla ifade edilen yenilgiler, felaketlerdir. Burada eksik olan şey, savaşların merkeze doğru yaklaşmasıdır.

Yukarıda sözü edildiği gibi Divan şiirinin evren tasarımı bir anda bozulmaya başlar.

En başta, söz konusu poetik atmosferde merkez olarak tarif edilen sarayın temelleri

---

<sup>14</sup> Akdoğan bu savını Ahmedî’nin ne zaman yazdığını belirtmediği şu beyitlerine dayandırmaktadır: “Bu arada Rûm’a yürüdü Temûr / Mülk toldı fitne vü havf u fütûr / Çün Temûr’un hiç adli yog-ıdı / Lâ-cirem kim zulm ü cevri çoğ-ıdı” (10). Bu doğru olsa bile, Ahmedî’nin Akdoğan ya da Birinci’nin savları doğrultusunda “vatan” demesi gerekmez miydi? Nitekim Ahmedî, “Rûm” sözcüğünü de sıkça kullanmaktadır: “Bildî kim tâlî dönüp baht oldu şûm / Gidiser bî-şekk elinden mülk-i Rûm” (84). Vatanın memleket, sıla anlamında kullandığı daha açık olan beyitleri de bulunmaktadır: “Ol ki vatan var iken ide gurbete heves / Ne dürlü kim belâ göre anun sezâdır // Gurbet odına sabrı nic’ olsun ki kişünün / Cisminde cân ki var vatanınun hevâsıdır” (25).

sarsılmaktadır. Savaş meydanları, gerçekliğe karşı katı kurallarla korunmuş atmosferin çeperlerine dayanır. Burada tartışmalı bulduğumuz belirleme ise, kullanılan “ana vatan” kavramıdır. Şiirde anavatan olgusu, ancak Mustafa Kemal’in *Nutuk*’ta da yer alan ve bugünkü Türkiye sınırlarının “doğal sınırlar” olarak belirleyen konuşmasından sonra, Türkiye sınırlarının içi olarak anlaşılmıştır. Bundan önceki süreçte özellikle Tuna gibi simgeleştirmelerle Rumeli toprakları, geri alınması gereken yerler olarak işlenmiştir. Dolayısıyla bir ana vatan düşüncesinden söz etmek mümkün gözükmemektedir.

Savaşların merkeze yaklaşması ve bunun sonuçlarından biri olarak merkezin poetik atmosferinin gerçeklik karşısında yıkılmasıyla vatan mefhumu sıklıkla işlenmeye başlanır: “1853-1856 yıllarında gerçekleşen Kırım Savaşı ile birlikte vatanı konu alan şiirlerin sayısının arttığını görüyoruz. Bu şiirler, Namık Kemal’i hazırlayan ilk önemli örneklerdir. 1852 yılında Kars’ta bulunan çocuk Namık Kemal’e edebiyat dersleri verdiği bilinen Süleyman Şâdi’nin *vatan* redifli gazeli bunlardan birisidir” (52, özgün imlâ). Bu şiirde, Namık Kemal’in vatanî söyleminin pek çok ögesini bulmak mümkündür:

Bülbül-i câna verir neş’e o gülzâr-ı vatan,

Mest eder âşıkı bûy-ı gül-i bî-hâr-ı vatan.

Heme ahcârına reşk-âvar-i yâkut denir,

Nahl-i Tûbâ görünür dîdeye eşcâr-ı vatan. (Akt. Birinci 52-53)

Buradaki “Nice meyl eyleyelim nevber-i gûn-â-gûna, / Mânevî vâye verir lezzet-i esmâr-ı vatan” (52) beyti, Namık Kemal’in sesini andırır. Zira söylem, bir kalabalığa seslenme üzerine kurulmuştur. Yönelmek ve manevî nasip almak gibi ögeler de, Namık Kemal’in şiirlerinde karşımıza çıkacaktır. Süleyman Şâdi’nin bir şiirinde

geçen “hubbü’l-vatan” ifadesi, yavaş yavaş siyasî içerik kazanan bir ifade olarak anlaşılabilir: “Sırr-i ‘Hubbü’l-vatan’a kesb-i vukuf eylemiyen, / Olamaz mâlik-i gencîne-i esrâr-ı vatan” (53). Osman Nevres’in bir gazelinde ise, “hubb-ı vatan” redifî kullanılır. Namık Kemal’e kaynaklık eden kullanımlara rastlanan bu gazeldeki anlatıcı, vatani hayatının merkezine yerleştirmiştir:

Takarrür eyleyeli ezberimde hubb-ı vatan,  
Birinci mes’eledir defterimde hubb-ı vatan.

Coşar deniz gibi çeşmim telâtum ettikçe,  
Dilimde gayret-i millet serimde hubb-ı vatan.

Takallübât-ı felekle hâlel-pezîr olmaz,  
Elest mâyesidir gevherimde hubb-ı vatan.

Haram olur bana mey âb-ı kevser olsa dahi,  
Temessül eylese sağıarımda hubb-ı vatan.

Cihâna bakmam eğer cennet olsa Nevres,  
Telâtum etmese çeşm-i terimde hubb-ı vatan. (54)

Görüldüğü gibi, Namık Kemal’e yaklaşıldıkça, vatanî söylemin nüveleri bir ölçüde belirmeye başlamıştır. Nitekim Mehmet Halis Efendi de, 1853’te yayımlanan *Şehnâme-i Osmanî* adlı kitabında 102 beyitlik “Muharebeye Dair Nazmolunmuş Eş’âra Fezleke Olarak Vatan Kasidesi”nde, vatan redifini 103 kez tekrarlar: “Şair bu redif etrafında, Namık Kemal’den önce vatan sevgisini, din, devlet ve millet duygularını ve bunlar için candan geçme arzusunu dile getirir” (54). Savaşların

merkeze yaklaşması, yalnızca Tanzimat değerlerini savunup bu süreçte gerçekleşen yeniliği kuran ya da takip eden isimlerde değil, eski şiire bağlı olan isimlerde de bir vatan tasavvurunun oluşmasına yol açmıştır. 1828-1867 yılları arasında yaşamış olan Leskofçalı Galib'in aşağıdaki şiiri, Namık Kemal'i çok etkileyen dizeleri barındırır:

Hüda meyus kılma gönlümü ikbal-i milletten

Haberdar eyle Rahman ismini ahval-i milletten

Olup mecruh peygân-ı kazadan tair-i devlet

Demadem hûn akar çeşmim gibi Şehbal-i milletten (Akt. Sevük 126-27)

Böylece Namık Kemal'den öncesi bir ölçüde gözler önüne serilmiştir. Ondaki söylemin tarihsel dayanakları, kullanım örnekleri anlatılmıştır. Benzer şekilde onun şiirinin de takip eden süreçteki yansımaları bulunmaktadır. “Birinci Bölüm”de bunlar da mercek altına alınacaktır.

Türk şiiri tarihinde merkez dışındaki yerlerin anlatılması, sıkça rastlanan durumlardan biridir. Bu tür metinlerin benzeri bir algıyı paylaştığı düşünülse de, birkaç özellikle anlatılan mekâna bağlandığı da inkâr edilemez. Bu konuda en yaygın türlerin başında gelen şehrengizleri saymak mümkündür. Osmanlı şiirinde 16. yüzyılda ortaya çıkan bir tür olan şehrengizlerin başlıca üç türü bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, yalnızca bir güzel üzerinde yoğunlaşan, ama şehrin diğer güzellerinin de anlatıldığı şehrengizlerdir. İkinci tür şehrengizlerde güzeller gruplar halinde tasvir edilir. Üçüncü tür şehrengizlerde ise, şehrin güzellerinden söz edilmez, yalnızca gezilip görülecek yerleri anlatılır (Levend, 1958: 14). Antakya, Belgrat, Bursa, Edirne, Gelibolu, İstanbul, Manisa, Rize, Serez, Sinop, Yenice ve Yenişehir için şehrengizler yazılmıştır. Ancak şehrengiz türü, 18. yüzyılda tutulan bir tür olmaktan çıkar. Şehrengizlerin yanı sıra, şehir ya da şehrin güzellerini anlatan başka

türler de bulunmaktadır. Bu anlamda şehir ve belde isimlerinin tevriyeli biçimde kullanılmasına dayanan biladiye, şehri öven şehir vasfıyesi ve kaybedilen şehirler için kaleme alınan şehir mersiyeleri sayılabilir (Kurnaz, Cemâl ve Mustafa Tatçı, 1995: 1322).

Şiir de yazan Osmanlı sultanlarının merkezi övdükleri şiirler yazdıkları görülmektedir. Muradî mahlası kullanan II. Murat'ın (1404-1451), Edirne üzerine yazarken eski merkez olan Bursa'ya da bir gönderme yapması dikkat çekicidir: “Edirne gerçi güzeller yeridir, ey Hemdem / Bursa'da dahi nice dilber-i fettan gördüm” (Muradî, 2001: 139). Aynı derecede dikkat çekici olan başka bir nokta da, İstanbul'la ilgili yazılan ilk şiirin İstanbul'u alan ve orayı başkent ve merkez yapan Fatih Sultan Mehmet'in kaleminden çıkmasıdır: “Bağlamaz Firdevse gönlünü Kalata'yı gören / Kâfir olur müselmanlar o tersâyı gören” (Akt. Kaplan, 2001: 160).

Osmanlı edebiyatında ilk şehrengiz, Mesîhî'nin 1512 yılında yazdığı *Şehrengîz der medh-i cüvânân-ı Edirne*'dir (Tezcan, 2001: 162). Mesîhî, Edirne'yi anlattığı şehrengizinde şehir övgüsü yapmaktadır. Burada şehrin güzelleri övülürken, mimarî ve doğal öğeleri de zikredilir. Batılılaşma döneminde mekânla ilişkisi zayıf olan şiirlerle karşılaştırıldığında benzeri özellikler görülecektir. Burada da mekân bir vesiledir:

Aceb şehir olur anın bâg u râgı

Verir kişiye cennetten feragı

Temâşâ eylesen her bir minâre

Dönübdür serv-kad bir şivekâre

İçinde suları mevzûn-refâtâr



Bulutlar başı ucunda hevâdâr

Soyunup Tunca'ya girse güzeller

Açılıp ak göğüsler ince beller (Mesihî, 2001: 145)

Edirne, Divan şiiri döneminde sıklıkla işlenen şehirlerden biri olmuştur. Bu anlamda kendisi de taşralı olan (Van) Nef'î'nin (1527-1635) yazdığı şiir önemlidir. Bu şiirde, Mesihî'nin şiirinde görüldüğü gibi, gerçekliği Divan şiirinin kozmogonisine çevirme etkinliği göze çarpar: “Edirne şehri mi bu yâ Gülşen-i me'vâ mıdır / Anda kasr-ı pâdişâhî cennet-i A'lâ mıdır” (Nef'î, 2001: 149). Bursa hakkında bir şehrengiz yazan Lâmi'î'nin şehrengizi (16. yüzyıl) iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde şehir, ikinci bölümde ise şehrin güzelleri anlatılır. Tezcan, bu şehrengizin yazılış nedeni olarak, Kanuni Sultan Süleyman'ın Bursa ziyaretini göstermektedir. Buna göre şair, sultana Bursa şehrini tanıtmak ister (Tezcan 164-65). Bursa şehri, burada başka şehirlerle karşılaştırılmaktadır:

haber aldun ki şâhen-şâh-ı devrân

gelürmiş Bursa şehrini ede seyrân

getür hem-şehrîlik hakkın yerine

k'ışidüp Mısır u Şâm anı yerine (Akt. Tezcan 165)

Türk şiirinin kiblesini Batı'ya çevirdiği dönemde eski şiirin en önemli temsilcilerinden sayılan Yenişehirli Avni'nin (1827-1883) Belgrat için yazdığı şiir, kaybedilen şehirler hakkındaki mersiyelere örnek olarak gösterilebilir. Bu şiirdeki anlatıcının aynı zamanda bir asker olduğu göze çarpmaktadır. Anlatıcının asker olarak kurgulanması, özellikle Namık Kemal'le birlikte öne çıkar ve İkinci Meşrutiyet'ten sonra yaygınlaşır. Bu şiirlerin 19. yüzyıldaki örneği olarak

gösterilebilecek “Belgırâd Şarkısı” şiirinde Yenişehirli Avni, anlatıcıyı büyük bir ordunun neferi olarak tanımlar:

Askeriz cânlar fedâ eyler cihâdı isteriz

Kendi mülk ü mâlimizdir Balgırâdı isteriz

[....]

Belgırâdın hâkidir maksûd-ı çeşm-i cânımız

Onda medfûndur bizim ecdâd-ı âli-şânımız

Hâkimin her zerresinden cûş ederek kanımız

[....]

Çünkü sensin altı yüzyıldan beri dar’ül-cihâd

Hâzır ol Osmâniyânın gelmede ey Belgırâd (Yenişehirli Avni, 2001: 163)

Burada Divan şiirinde taşrayı anlatılan şiirler ile “taşra” ve “taşralı” sözcüklerine yer verilen şiirler ayrımı yapmak gerekmektedir. Birinci tür şiirlerde merkezin dışındaki şehirler anlatılır. İkinci tür şiirlerde ise taşra sözcüğü kullanılır. Yukarıda Sennur Sezer’le ilgili eleştiride belirtildiği gibi Divan şiirinde anlatılan tek şehir Ladik değildir. Üstelik şairler taşra şehirlerini anlatmakla kalmaz, orada kullanılan yöresel sözcükleri de şiirlerine alırlar. Necâtî Bey’in (Ö. 1509), “Gördün çü kadd-ı dilberi ey bağ-bân-ı dehr / Var sende bir bunun gibi serv-i revân asar” beytindeki “asar” sözcüğü, Kastamonu yöresinde kullanılan ve “iyi ağaç dikme” anlamına gelen bir sözcüktür. Aynı şekilde, yukarıda ifade edildiği gibi, Divan geleneğinde her bir form, estetik ideolojinin form bilgisine “çevrilir”. Necâtî Bey’in, “Dağlar kadar niyâz u tevakku’ yeter bana / Ferhâda Bîsutûn Temennâ kayasıdır” (Akt. Latîfi, 1999: 325) beytinde görüldüğü gibi, Kastamonu şehrindeki kaya, Divan geleneğindeki Bîsutun dağıyla ilişkilendirilir.

1725 yılında ölen Belîğ, Kayseri’yi öven bir şiir yazmıştır, ki bu şiir, taşra şehirlerini anlatan ve 1930’lu yıllarda iyice yaygınlaşan şiirlerin belli başlı özelliklerini taşımaktadır. Bu tür şiirlerde şehrin yalnızca olumlu özellikleri, tanınan ya da tanınması istenen yapıları, iklimi, doğası vb işlenir. Taşra şehirleri işlenirken, merkez için kullanılan imajlar, aşağıdaki gösterilen birkaç istisna dışında tutulursa, kullanılmaz:

Vardır nesim-i ruhfeza Kayseriyyede

Andırır bûy-ı and’i sabâ Kayseriyyede

[....]

Her ne olsa râzıyız anda bulunmuşuz

Defolsa bâri kaht ü galâ Kayseriyyede (Belîğ, 1988: 18-19)

1571’de ölen Behiştî, Çorlu için bir şiir yazmıştır. Bu şiirde de anlatılan şehir övülür. Öne çıkarılan özellikler, genellikle şehrin iklimi ve ferahlığı hakkındadır:

Yer yüzünde hâl-i ziynettir sevâdı Çorlu’nun

Bağ-ı cennetten eser gûya ki bâdı Çorlu’nun

Ademin gönlün açar gayette yâdı Çorlu’nun

Yeridir şehr-i küşade olsa adı Çorlu’nun (Akt. Yücebaş, 1939: 43)

Cefâyî, *Şehrengiz-i Rize*’de, şehrin adını tevriyeli biçimde kullanır: “Diyâr-ı Rum içinde nâmı Rize / Dilim dilim dilüm hem rîze rîze” (Akt, Levend, 31). 1733 yılında ölen Abdülatîf Râzî, 1699 yılında Ankara ile ilgili olarak yazdığı şiirde, merkez için kullanılan pek çok mazmunu, bu kez “saray” simgesi dışında kalmak üzere, bir taşra şehrine taşır. Bu şiirde “mümtaz, cennet gibi, gül bahçeleri, kalesinin her taşı cevher gibi süslü ve Sedd-i İskender gibi sağlam, alimlerin dolaştığı bir şehir” ifadeleri dikkati çeker (Akt. Erdoğan, Mustafa, 1997: 21). Benzeri bir yaklaşımı, Aspozî (eski Malatya) ile ilgili birkaç şiirde de görmekteyiz (Bkz.

Erdoğan, Kenan:1997, 18-20). Malkoçzâde Hacı Mehmet Fehmi Efendi (1823-1874) ise, Trabzon’u överken orada yaşamaktan dolayı memnuniyetini dile getirir: “Anılsın nâm-ı diğlerle ol Trabzon ki / Safâ-yı ayş ile sermest ü hayrân olduğum yerdir” (Akt. Ciravoğlu, 2004: 53).

Divan şiirinde taşra sözcüğü, İstanbul’un dışını anlatır. Divan şairi için merkez, bütün evrenin maketi gibidir. Bu noktada İstanbul’daki doğanın büyük ölçüde düzenlenmiş bir doğa olduğu göze çarpar. Doğanın öğeleri ise, kendileri olarak değil, bir düşüncenin vesilesi olarak poetik evrene alınırlar: “Her tabiat unsuru, divan şiirine girerken, reel hüviyetinden sıyrılıyor, şairin zihin ve muhayyilesinde, mizacına ve ruhî haletine tâbi intiba ve tedailer uyandıracak, hassasiyetini sarsacak, hattâ coşturacak yerde, birer mefhum halinde fikirleşiyor ve ancak mutasavvıfın duyup yaşatabileceği bir âlem içinde yerini alıyor” (Siyavuşgil, 1993: 12, özgün imlâ).

Bu anlamda şehrengizler, biladiyeler, şehir vasıflarından söz edebilirsek de, merkezde üretilen edebiyatın bir bütün olarak dışarıyı, gerçekliği görebilmesi için zaman geçmesi gerekmiştir. Bu noktada taşra sözcüğünün geçtiği şiirlerin çoğunun yine merkezde üretildiği gerçeği göze çarpmaktadır. Bu tür şiirlerde merkez-taşra ayrımı genellikle “güzeller” üzerinden yapılır. Divan şiirindeki ilk önemli örnekler, 15. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu ortaya çıkışı, Beyzadeoğlu, “taşralıya ilk tepki” (Beyzadeoğlu 2) olarak nitelendirmekte ve Necâtî Bey’in ünlü beytini örnek olarak vermektedir: “Taşradan geldi çemen sahnına bî-gâne diyü / Devr-i gül sohbetine lâleyi iletmediler” (2). Buradaki anlatıcı, lale, çemen sahnı ve devr-i gül simgeleriyle, merkezin dışından gelmiş birinin merkezce kabul edilmemiş olmasını konu almaktadır. Burada bir tepkiden söz edilebilirse, taşralının merkezce kabul görmemesine gösterdiği bir tepkiden söz edilmelidir. Nitekim burada kullanılan gül-

lale karşıtlığının alegorik bir göndermesi bulunmaktadır. Gül, laleden uzundur ve Divan geleneğindeki bahçe hiyerarşisinde laleden üstündür (Toçoğlu, 2008: 20).

Bağdatlı Rûhî, taşrada yaşanan birtakım olaylara “gerçekçi” denebilecek bir gözle bakmış, olumsuzlukları eleştiriye tâbi tutmuştur (Bkz. Ülgener, 28-38). Seyyah ruhu taşıyan Rûhî, merkezi red ve özleme gibi çelişik düşünceler içeren şiirler yazmıştır. Güzeller bahsinde o da merkez güzellerini över: “Tezerv-i hoş-hırâmından ‘Irakun el çekdum Rûhî / Diyâr-ı Rûmda bir gözleri âhûdadır gönlüm” (Akt. Ak, 2000: 24). Başka bir beyitte ise, merkezdeki şiiri izlediğini, onun devamı olduğunu yazmaktadır: “Saf-tab’uz nola Bağdâdî isek ey Rûhî / Peyrev-i nükte-güzerân-ı diyâr-ı Rûmuz” (21). Coşkun Ak, buradaki “Diyâr-ı Rûm”un Osmanlı olduğunu vurgulamaktadır. Önder Göçgün ise, Ziya Paşa’nın “Harâbât Mukaddimesi”nde de aynı şekilde geçen ifadeyi “Anadolu” olarak anlamaktadır (Göçgün, 2001: 28). Rûm’u aynı zamanda Osmanlı olarak anlayan şairler de az değildir. Taşra kökenli olan Antakyalı Münîf, İran’dayken şöyle bir beyit yazmıştır: “Bir zaman Rûm’da deryâ-keş idük ey sâkî / Şimdi Îrân’da kanâ’at iderüz çay ile biz” (Akt. Muallim Naci, 1995: 110). Eski şikâyetnamelerde, merkeze dönme isteği ifade edilirken Rûm, Osmanlı’yı ifade etmektedir. Sözgelimi Râgıb Mehmed Paşa (1698-1763), “Kelâl geldi tasarrufdan ümm-i dünyâyı / Yeter şu Kâhire’nin kahrı azm-i Rûm edelüm” (Akt. Muallim Naci, 1995: 240) der<sup>15</sup>.

Rûhî için vatan, doğum yeri, yani Bağdat’tır; ancak vatan, çıktığı yolculuklarda değişmekte, hatta gittiği yer oluvermektedir. Merkez ve taşralı şairleri

---

<sup>15</sup> Salih Özbaran, Rûm’un “imparatorluğun çekirdek bölgesi” olduğunu yazmaktadır. Buna göre kabaca Erzincan’ın batısı ile yakın Rumeli illeri, Rûm olarak anlaşılmıştır. Irak, Habeşistan, Mısır, Tunus, Cezayir ve Budin gibi yerler ise “memâlik-i mahrusa” (korunmuş ülkeler) olarak tanımlanır. Osmanlılar da kendilerini diyâr-ı Rûm ya da memalik-i Rûm şeklinde tanımlamışlardır (Özbaran, 2007: 16; ayrıca 80, 91). Uzak Asya’dan Portekiz’e kadar pek çok toplum da Osmanlıyı Rûm olarak adlandırmıştır (Özbaran, 2004: 25; ayrıca 49, 51-52). Özbaran’ın çekirdek bölge dediği bölge, aynı zamanda vatan olarak anlaşılmış bölgedir. Zira vatani şiirlerde bile memalik-i mahrusanın adı pek geçmez. İlerleyen süreçte Yahya Kemal “memâlik-i mahrusa”dan söz etse de, bu bölgeler artık sınırlara dahil değildir.

en çok etkileyen “Terkib-i Bend”inde<sup>16</sup> şu beyit dikkati çekmektedir: “Koyduk vatani gurbete bu fikr ile çıkduk / Kim renc-i sefer bâ’is ola izz ü ‘alâya” (Bağdatlı Rûhî, 2000: 65). Yine doğup büyüdüğü memleketinden övgüyle söz etmektedir: “Hâk-i burc-ı evliyâyuz dergeh-i Haydardanuz / Çarha biz baş egmezüz gör kim ne ‘âlî yerdenüz” (134).

İstanbul-taşra ayrımının farkına varılması, 17. yüzyıldan itibaren hız kazanır. Yorulmaz’ın “Şairlerimizin ‘İstanbul-taşra’ ayrıcalığını belirgin bir surette 17. yüzyıldan sonra ön plana çıkardıklarını görüyoruz [...] Garibliğe bakın ki İstanbul’u yücelten ve taşrayı kötüleyen şairler de dışarılidir ve aslen İstanbullu değillerdir” (Yorulmaz, 1995: 18) şeklindeki sözleri, bir merkez-çevre algısının oluştuğuna işaret sayılabilir. Ancak bu algı, Yorulmaz’ın da belirttiği gibi taşrayı savunma ya da merkeze karşı tarif etme değil, onu kötüleme üzerinde yükselir. Yani Necâtî’nin tersine taşralı şair, kabul görme talebini taşrayı kötüleyerek iletir. Bu duyarlıkta en çok öne çıkan isim, 1712’de ölen Nâbî’dir. Aslen Urfalı olan Nâbî, bir beyitinde “Bilen hâk-i Sitânbuldur rüsûm-ı şîve / Kenârın dilberi nâzik de olsa nâzenîn olmaz” (Akt. Beyzadeoğlu 2) der. Yine “Merkezle âşinâ ol etme muhîte rağbet / Müstağrak-ı hakikat meyl-i kenârı neyler” (Akt. Yorulmaz 18) sözleriyle bir “yol” da gösterir. Aynı yıl ölen Sâbit’te de benzeri bir algı vardır:

Kenârın tâzesin ahbâb ile hep der-meyân etdik

Birinde bir kenâr-ı rağbete çesbân kıyâfet yok

Ya gâyet mihr-bândır ya ziyâde bî hakikatdir

Bizim İstanbul’un âfetlerinde orta bâbet yok (18)

<sup>16</sup> Söz konusu şiiri “tanzir” eden şairler: “Cevrî, Samî, Fehim, Sünbülzade Vehbi, Kabûlî-i Edirnevî, Abdî, Leyla Hatun, Kandiyeli Ali Raşid Efendi, Ayetullah Recep Vahyî, Şeyh Galib, M. Naci, Ziya Paşa” (Ak, 2000: 66).

Yine de bu söylemin esas olarak Nâbî’de yoğun olduğu gözlenmektedir. Nâbî, taşra-merkez ilişkisinde taşrayı en çok yerip merkezi en çok öven şairlerin başında gelmektedir. Yorulmaz’a göre kendi isteğiyle Halep’e yerleşmiştir. Başka kaynaklarda ise, yüksek memuriyetle Halep’e atandığı belirtilmektedir. Gerçek ne olursa olsun Nâbî, Halep’te aynı algıyı taşıyan şiirler yazmıştır. Şiirlerine baktığımızda Halep’te hiç de gönüllü bulunmadığı anlaşılır:

Nâbî aceb mi sözlerimiz olsa bî-nemek  
İstanbulun lisanın unuttuk kenârda

Olduk remîde bî-mekân-ı kenârda

İstanbulun gözümde uçar mah-rûları (Akt. Beyzadeoğlu 4)

Divan şiirinin en önemli şairlerinden olan Nâbî’nin *Hayriyye*’sinde de pek çok örnekle karşılaşılmaktadır. Burada da İstanbul’u överken taşrayı yerer. Tersini Abdülhak Hâmid’in *Sahra*’sında göreceğimiz iyi-kötü denklemine iyi İstanbul’u, kötü ise taşra ve kenarı anlatır:

Andadur mâ-hasal-ı kadr ü hüner

Taşralarda kim okur kim dinler

Akçedir taşranın ancak hüneri

Hakk olunmuş hünerin sanki yeri

Taşrada eylemeğe kesb-i gınâ

Ya ticâret ya zirâ’at ya ribâ

Kalmamış şimdi hele zerre kadar

Taşra yerlerde ma'âriften eser

[....]

Oldığın halk-ı kenârın alçak

Gören İstanbulu anlar ancak

Olur erdikde kemîn meclise hasr

Geçinen taşrada 'allâme-i 'asr

[....]

Gösteren taşrada çîn-i ebrû

Bunda der-bânlara eyler tek ü dû

Olamaz nâ'il-i bûs-ı dâmân

Geçinen taşrada sâhib-'unvân

Taşrada câyı olan sadr-ı celâl

Girmez anda eline saff-ı ni'âl (Akt. Beyzadeoğlu 3)

Taşralı olup Nâbî'yle benzer bir algıyı paylaşan ve dillendiren 18. yüzyıl şairlerinden Sümbülzâde Vehbî, taşra güzeliyle merkezin güzelini karşılaştırır: “Taşra güzelinde arama nâz u letâfet / Hûbân-ı Sıtânbul gibi dünyâda bulunmaz” (Akt. Beyzadeoğlu). Benzeri ifadeleri, yine taşra kökenli şairler olan Hâşim-i Âmidî, Kâmi-i Âmidî ve Bedrî'de de görmek mümkündür. Bu şairlerde de taşra ve İstanbul dilberler, güzeller üzerinden karşılaştırılır. Bu şairlerde taşra güzellerinde naz ve letafet olmadığı, onların İstanbul güzelleri gibi “şûh-veş” ve “işve-kâr” olmadıkları anlatılır. Öte yanda Abdüllatif Râzî, bir karşılaştırma yapmasa bile, bir taşra şehri olarak Ankara



güzellerinin huri gibi olduklarını yazar: “Hûrî-sîretdür ser-âpâ cümle mahbûbun senün” (Akt. Erdoğan, Mustafa, 1997: 21).

Bu şiirlerde, merkez ve taşranın ayrıca dedikodu üzerinden de karşılaştırıldığı gözlenmektedir: “Bazı dîvân şairleri dedikodunun en çok taşrada, kenâr yerlerde edildiğini dile getirerek bir nevi şehir-taşra farklılığına işaret etmişlerdir”

(Beyzadeoğlu 5, özgün imlâ). Bu şairlerden birisi, Cevherî’dir (İbn-i Yemîn):

“Öykünse mâh-ı nev kaşına iştihârda / Maz’ûr tut ki doğdu büyüdü kenârda”. Hisâlî

de dedikodunun en çok taşrada yapıldığını yazar: “Serv öykünürse kâmetine iddiâ

edip / Gûş urma lâfına çok olur söz kenârda”. Agehî adlı Divan şairi de aynı algıyı

dile getirir: “Bahs-i visâlin oldu gece sebze-zârda / Alınma sevdiğim çok söz olur

kenârda”. Yine Mecdî’de benzeri ifadelerle karşılaşılır: “Hat var denilse hâşiye-i rû-

yı yârda / Alınma ey gönül çok olur söz kenârda” (Akt. Beyzadeoğlu 5). Son olarak

Çelebizâde Âsım’da da aynı algıyı görmekteyiz: “Kenarın sâde-dil mehrûsu yeğdir

ülfete Âsım / Sitanbul şehrinin âlüfte-meşreb bî-vefâsından” (Akt. Yorulmaz 19).

Bazı şiirlerde ise şehri/İstanbullu zikredilmez, “Rûmî güzel” denir. Örneğin

Azmizâde Mustafa Hâletî (1569-1631), yazdığı bir beyitte, “O Rûmî dilberün ey dil

dilinde sanma var lüknet / Murâdınca dili dönmez dehânı tengdür gâyet” (Akt.

Muallim Naci, 1995: 288) der. Bilindiği gibi Divan şiiri estetiği içinde güzelin

ağzının dar olması, en önemli güzellik ölçütlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Bu gelenek içindeki son büyük dönüşümlerden birisi, “tabiî ve düzenlenmiş

çevrelere” (Tural, 1993: 4) açılan İzzet Molla’nın, *Mihnet-Keşan* adlı mesnevisiyle

gerçekleşecektir. Tanpınar’a göre, “yaşanan hayata açılmış bir pencere olan”

mesnevi, bireyin görme biçiminin değişmesini örnekler (Tanpınar, “XIX. Asırda

Türk Edebiyatı” 92). Bu mesnevide Keçecizâde, Keşan’a sürgününü anlatmaktadır.

Tez açısından pek çok çarpıcı konuyu içeren bu mesnevi, bir yıllık sürgünü; gidiş,

yerleşme ve dönüşü anlatmaktadır. İzzet Molla'nın özellikleri bu mesneviyle sınırlı değildir. Nitekim Sivas'ta sürgündeyken yazdığı 11 heceli (6+5) türkü dikkat çekicidir:

Zülfüdedir benim bath-ı siyâhım

Sende kaldı gece gündüz nigâhım.

İncidirmiş seni meger nigâhım,

Seni sevdim odur benim günâhım. (Akt. Bülbül, 1989: 27)

Bu tezde tartışılan pek çok konudan örnekler içeren mesnevi, 1823'te tamamlanmıştır. Mazmun sistemi ve sözcük dağarının değiştiği bir dönemde yazılan mesnevi, şiirde insan ögesinin öne çıktığı ilk önemli metinlerden biri sayılmıştır: “Belki yaşanan çalkantılı sosyal hayatın bir netîcesi (Mihnet-i Keşan'da olduğu gibi) insan unsuru –şâirin kendisi- şiire girer. Artık şiir kapılarını açmıştır” (Sadık Kemal Tural'dan Akt. Bülbül 3, özgün imlâ). Bu değişim içinde Akif Paşa'nın “Adem Kasidesi”ni de anan Tural, geleneğin iç dönüşümüne işaret eder.

Bülbül, Tural'dan alıntılarla Divan geleneğinin iç dönüşümünü bir ölçüde anlattıktan sonra, *Mihnet-Keşan*'da “şiiirin hakiki hayata ve pastoralleşmeye doğru” gittiğini ileri sürmektedir. Yapıtı “yenileşen edebiyâtımızın başlangıç nokta”larından sayan Bülbül, Tanpınar'ı hatırlatan bir belirlemeyle, “Molla'nın Keşân yolculuğunda arabanın aynasına bakıp kendini görmesi ve tasvîr etmesi, edebiyâtımızda ilk defâ bir şâirin kendi kendisiyle başbaşa kalmasıdır” (29-30). Tanpınar gibi Bülbül'ün de işaret ettiği bölüm, mesnevîde “Latife” olarak adlandırılmış bölümdür. Adından da anlaşılacağı gibi bu bölümde ironik bir dil kullanılır. “Latife” bölümü boyunca şair “karşısına yerleştirdiği şairi” över ya da ironik bir dille yerer. Ayrıca burada kullanılan tecrîd sanatı da, yorumlanması gereken bir durumdur: “Bakıp ona mir'ât-ı gerdûnede / Acırdım gönülden o mecnûna da” (Keçecizâde İzzet Molla 28).

Dolayısıyla burada Tanpınar ve Bülbül'ün yorumu tartışmalıdır. Zira tecrîd sanatı, pek çok şair tarafından kullanıla gelen bir sanattır. Buna göre şair kendisini, deyiş yerindeyse, karşısına yerleştirir, Hayalî'nin “Dûd-ı âhı içre benzerdi Hayalî cismine” dizesinde görüldüğü gibi. Keçecizâde de, “kendisini” karşısına yerleştirir ve ona seslenir.

Derya Tüzin, “Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: *Mihnet-Keşan*” başlıklı yüksek lisans çalışmasında, mesnevinin baştan sona gerçek zaman ve mekân çerçevesi içinde seyrettiğini, olayların büyük ölçüde gerçek kişilere dayandığını ileri sürmektedir. Tüzin'in de belirttiği gibi mesnevinin kahramanı taşrayı pek tanımaz ve çoğu yerde alaycı bir dil kullanır (Tüzin, 2008: 53). Ancak Keşan'a gidilirken kullanılan alaycı, yer yer de hüznü dil, dönüş yolunda coşkulu bir ton kazanır.

Keçecizâde, İstanbul'dan uzaklaştığı anda İstanbul'u özlemeye başlar. Dolayısıyla pek çok incelemede ileri sürüldüğü gibi taşrayı anlatma, merkezdekilere ya da aydınlara taşra gerçeklerini anlatıp bir duyarlık oluşturmak amacından söz edilemez. Anlatıcının taşrada karşılaştığı hemen her şey kötüdür, geridir, alay konusudur ve ona eski hayatının değerini hatırlatır: “Sitânbul'da ednâ fakîrin evi / O muzlim mahallin sarây-ı nevi” (Keçecizâde İzzet Molla 52). Anlatıcı taşralılarla konuşur, ancak ileride “Han Duvarları” şiirindeki anlatıcı gibi onlarla özdeşleşme duygusu söz konusu değildir. Bir yaylıyla çıkılan yolculuk ve hanlarda konaklama, bu mesnevinin taşra konusunda sonraya bıraktığı en önemli özelliklerden birisidir. Yadırgama ve öteleme en belirgin duygudur<sup>17</sup>: “Ne mümkün o hânlarda insane yata / Meger gece gûl-i beyâbân yata” (aynı yer). Handa gördüğü şeyleri de aynı dışlayıcı dil ile anlatır:

---

<sup>17</sup> Bu anlamda sonraya aktarılan önemli özelliklerden biri daha çıkar karşımıza: Mesnevinin büyük bölümünde şimdiki zaman kipiyle “konuşan” anlatıcı, bu bölümde geçmiş zaman kipiyle konuşur, ki aynı şeyi “Han Duvarları” gibi diğer taşra konulu şiirlerde de göreceğiz. Aynı şekilde yaşananları bir dinleyiciler topluluğuna anlatma tonu da ileride sıklıkla karşımıza çıkacak özelliklerdendir.

Edip odasından kenîfin kıyâs  
Ne çâre kılınmışdı vaz'-ı palâs  
[....]  
Dedim hancıya bu ne a'lâ mahal  
Ne cây-ı müferrih ne ra'nâ mahal

Nedir bu letâfet nedir bu havâ  
Nedir bu şetâret nedir bu safâ

Dedi hancı bunda vezîrân yatar  
Bu gâra gelip nice şîran yatar (53)

Burada bizim için önemli olan öğelerden birisi ise, anlatıcının yeni ve değişik formları kendi form bilgisine çevirmesidir. Bu “çeviri” etkinliğinde yadırgama, aşâğılama duygusu belirgindir. Zira merkezde bahçe ve gülü var ise, taşradaki bahçenin bülbülü ancak karga yavrusu olabilmektedir. Burada da karşılaştığı her “çirkinlik” karşısında merkezdeki güzellikleri hatırlar:

Civârımda var idi bir bâğçe

Anın ‘andelîbi idi zâğçe

Giderdim ana gâhi yârân ile

Berâber idi bana zindân ile

Edip gülşen-i hânümânım hayâl

Derûndan tutuşmuş idim gül-misâl

Gelip yâda İstavroz'un gülşeni

Yakardım o âteşle bâğ-ı teni

Getirsem harâbâtı ger fikrime

Kalender gelirdi hemân zikrime

Elimde hemân olsa çüb-ı duhân

Çubuklu tasavvur ederdim der-ân

Edip Çamlıca zirvesin nakş-ı dil

Bakıp dağa ağlar idim muttasıl (77)<sup>18</sup>

Anlatıcı Edirne'de bulunan sadrazam sarayında konuk edilince tanıdığı formların arasına döner ve o şekilde yazar: "Binâsı Sarây-ı Hümâyûn gibi / Birbirine beyt-i merhûn gibi". Ancak arada yine de bir eşitlikten söz edilmez, merkezde olanın orada "da" olduğu ifade edilir: "O bağıın da Gülhâne Meydânı var / Hezârân gülü var gülistânı var" (324).

Burada üzerinde duracağımız son konu, "taşra dili" ve o dili "taklit"tir.

Yukarıda örneklendiği gibi taşra dilini Necâtî Bey de kullanıyordu. Aynı şekilde 1533'te doğan Nev'i-zâde Atâyî de taşra dilini kullanıyordu (Tunca Kortantamer'den Akt. Tüzin 62). Keçecizâde İzzet Molla'daki kullanım, büyük ölçüde yadırgamaya dayalıdır. Burada taklitten çok taşralıların "yanlış" telaffuz ettikleri sözcükleri vurgulamaktan söz etmek gerekir. Bu sözcükleri şöyle sıralayabiliriz:

Amincik/Emincik, Hara Feyzi/Kara Feyzi, Deli Hadri/Deli Kadri, Abul'l-

Hayver/Ebu'l- Hayber (Keçecizâde İzzet Molla 72-73) vb.

---

<sup>18</sup> İstavroz: Beylerbeyi, Kalender: Tarabya-Yeniköy arasında bir semt, Çubuklu ve Çamlıca: Anadolu yakasındaki mesire yerleri.

Şairlerin taşra ya da merkez kökenli olmaları, taşra anlatımında belirleyici değildir. Çünkü kökeni neresi olursa olsun, Divan şairi aynı poetik evren içinde devinir. Merkez medeniyeti temsil ettiği gibi, en nazlı, işvekâr güzelleri barındıran bir yerdir de. Saray da buradadır padişah da. Bu şiirlerde taşra/kenar eleştiriliyor, yok sayılıyor. Şairler taşralı olmalarına karşın, taşraya merkezin gözünden bakıyorlar. Henüz sosyo-politik bir bilinç söz konusu değildir. Buna karşın sosyal bir değerlendirme vardır. Şairin eski durumu (taşradaki durumu) ile yeni durumu arasında bir “yükseliş” vardır ve şair bunu vurgulama ihtiyacı duymaktadır; taşrayı savunmadan çok onu, şehri olmayla gelen statüden görme, değerlendirme, hatta itme söz konusudur.

Taşra zaten var, ancak daralan sınırlar, savaşların merkeze yaklaşması, Tanzimat’la gelen gerçeklik bilgisi gibi özelliklerle taşra fark edilmeye başlanır. Bu aşamada şairler bir üst makama tayin edilip taşraya gönderildiklerinde bile “şikâyetname” yazarlar. Bu şikâyetnamelerden Tanzimat dönemindeki en dikkat çekici örnek, Ziya Paşa’nın “Amasya Gazeli” olarak da bilinen gazelidir. Daralan sınırlarla şairler, merkeze daha yakın yerlere sürgün ya da tayin edilirler. Bu çerçevede Tanzimat sonrası şairlerin taşra ile imtihanı başlar.

## BÖLÜM I

### MEMLEKETTEN VATANA

“Türk Şiirinde Taşra: 1859-1959” başlıklı çalışmamızın “Birinci Bölüm”ünde, 1859-1922 yılları arasında yayımlanmış olan şiirlerdeki vatan ve taşra ilgisi üzerinde durulacaktır. Alt başlıkların kapsadıkları tarihsel periyotlar için, poetik dönüşümler ve siyasal olaylar belirleyici olmuştur. Buradaki dört alt başlık da anlatıcının konumu, seçtikleri ve ayıkladıkları bağlamında kurgulanmıştır. Bunun yanında şairlerin mekânı algılama biçimleri, kullandıkları imajlar ve imajların dönüşümü üzerinde durulmaktadır. Buradan, Cumhuriyet’le birlikte bir “hizmet mekânı” olarak tasarlanan coğrafyanın bu kez farklı biçimde “memleketleşme”sine doğru gidilecektir.

“Birinci Bölüm”ün ilk alt başlığı olan “Vatan yahut Osmanlı”da, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat’ın birinci kuşak şairleri ile ikinci kuşak şairlerden sayılan Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmut Ekrem’in şiirleri üzerinde durulacaktır. Dolayısıyla bu alt başlık, kabaca 1859-1880 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemde şiir, İstanbul’un dışına çıkmaya başlar. Anlatıcının gerçekliğe bakışı ve gerçekliği görmesi, bu süreçte önemli değişimleri içermektedir. Parnasse şiiri ile Jean Jacques Rousseau’nun doğa-uygarlık karşıtlığının bu dönem şiirini etkilediği

gözlenmektedir. Bu alt başlık, sözü edilen etkinin en önemli örneklerinden olan ve Abdülhak Hâmid tarafından yazılan *Sahra*'ya bağlanacaktır.

“Birinci Bölüm”ün ikinci alt başlığı, “Taşranın Keşfi ve Taşradaki Vatan”a, Muallim Naci'nin 1880'li yılların başında bir görev gezisiyle çıktığı taşırayı “keşfetmesi” ile başlanacaktır. Bu keşifle ilgili olarak yapılan hatalı ya da yetersiz değerlendirmeler eleştiriye tâbi tutulacaktır. Alt bölümün sonu, Mehmet Emin Yurdakul'un 1898'de yayımlanan *Türkçe Şiirler* kitabına bağlanmaktadır. Muallim Naci'de ideolojik olmayan ve 1930'lardan sonrasını etkileyen keşif ile Yurdakul'un ideolojik olan ve 1908 sonrasını etkileyen özellikleri üzerinde durularak taşra olgusunun şiire yansıyan dönüşümü irdelenecektir. Aynı süreçte Rıza Tevfik'in şiirleri de dikkati çekmektedir. Bu süreçte şiirlerini yayımlamaya başlayan Ziya Gökalp ve Süleyman Nazif'teki yeni içerikler de dikkat halemizde olacaktır.

“Birinci Bölüm”ün üçüncü alt başlığı “*Servet-i Fünûn* ve Kodlanan Vatan”da, 1898-1908 yılları arasındaki süreç ele alınacaktır. Bu dönemin bir bölümünde *Servet-i Fünûn* dergisi ve onun çevresinde kümelenmiş şairlerin etkinliği göze çarpmaktadır. Bu alt başlıkta öncelikle Tevfik Fikret'in vatanî şiirleri üzerinde durulacaktır. 1897 Yunan Savaşı sürecinde yazılan bu şiirler ile Mehmet Emin Yurdakul'un yine aynı süreçte yayımlanan şiirleri karşılaştırılarak öncelik-sonralık ilişkisi kurulacaktır. Takip eden süreçte ağırlaşan sansür uygulamaları, şiirdeki taşra ve vatan olgularının “muhayyel” biçimde dile getirilmesine neden olmuştur. Bu anlamda Yeni Zelanda'ya kaçış üzerinde kısmen durulacak, bu tasarının gerçekleşmemesi nedeniyle sınırlar içindeki bölgelere göç etme düşüncesi ve bunun söze dönüşen hali olan şiirlerdeki yansımalar üzerinde durulacaktır.

“Birinci Bölüm”ün son alt bölümü ise, “Taşıraya Muhtaç Olmak: Yüceltme ve Gerçekçilik” başlığını taşımaktadır. Bu alt bölüme, bir “halk”a ihtiyaç duyan ve onu



taşrada bulacağına inanan İttihat ve Terakki ideolojisinin gayri resmi yayın organı olan *Tanin* gazetesindeki gezi yazılarının çözümlenmesiyle başlanacaktır. Bir şiir ya da şiir kitabıyla başlanmamasının nedeni, Ahmet Şerif'in gezi yazılarındaki söylemin takip eden dönemde şiir tarafından da tekrarlanmasıdır. Bu süreçte öne çıkan özelliklerin başında, “taşralı adına konuşma” gelmektedir. En büyük ve en yıkıcı savaşların yaşandığı bu süreçte taşranın yüceltilmesinin, “şehit”, “gazi”, “asker” ve onları taşrada bekleyen “yavuklu” gibi genel temalarla işlenmesi dikkati çekmektedir. Bu alt bölüm, Nâzım Hikmet'in 1922 tarihini taşıyan “Yalnayak” şiirine bağlanacaktır. Bu şiir, Tevfik Fikret'in bir önceki dönemde (1902, bazı kaynaklarda 1901) yazıp 1908'den sonra yayımlanabilen “Sis” şiirinin merkezi yermesine benzer bir dikkati taşra için tekrarlaması nedeniyle önemli ve çarpıcı görülmüştür.

#### **A. Vatan yahut Osmanlı**

Bu alt başlık altında, Tanzimat Fermanı'yla birlikte vatan olgusunun nitelik değiştirmesi üzerinde durulduktan sonra, bu düşünsel değişim sürecinin Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in şiirlerindeki görünüşleri üzerinde durulacaktır. Son iki isim olan Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in Cumhuriyet sonrasında, dolayısıyla tezin ikinci bölümüne de taşan edebiyat hayatlarından söz edilebilir. Özellikle Hâmid'in vatanî söyleme 1908 sonrasında yaklaştığı, ancak genel geçer duyarlık dışında bir esere imza atmadığı da gözlenmektedir. Dolayısıyla onun ilk dönem şiirleri, bu tezin kapsamı için yeterli görülmüş ve takip eden süreçte birkaç vurgu ile sınırlandırılarak işlenmiştir.

Vatanın bir siyasî coğrafyaya dönüşmesi, bir ulus düşüncesiyle mümkündür. Osmanlı “mülk”ünün vatana dönüşmesinin ilk yazılı belgesi olarak Tanzimat Fermanı gösterilebilir. 3 Kasım 1839’da ilan edilen bu fermanın içerik çözümlemesinin yeterince yapılmış olduğunu söylemek güçtür. Söz konusu fermanı, modernleşme tarihinin miladı saymak gibi genel bir eğilim bulunmaktadır. Bu miladı daha da geriye götürüp kimi layiha ve raporlara kadar uzatmak da mümkündür<sup>19</sup>.

Gülhane Hatt-ı Hümayun’u, içerdiği pek çok yeni kavramla, kendisinden sonraki süreci etkilemiştir. Bu tez açısından Tanzimat Fermanı’nda geçen en dikkat çekici kavramlardan biri, “vatan”dır. Bu fermanda geçen vatan, daha önce memleket anlamına gelen sözcüğü, ülke ve milletin de dahil edildiği modern bir kavrama dönüştürmeye başlatmıştır. Tanzimat Fermanı’nın içeriği üzerine yoğun bir metin kaleme alan Butrus Abu Manneh, fermanın öncelikle devlet ve millet olguları hakkında olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre söz konusu fermanda şeriata karşı bir öge de yoktur, dolayısıyla ferman süregelen bir geleneğin devamıdır. Bu fermandaki kanun vurgusu da, aynı yönetim geleneğinin devamıdır<sup>20</sup>. Ancak bir nitelik değişiminden de söz edilmelidir. Yeni yasalar, padişahın kendi koyduğu yasalar değil, tâbi olduğu yasalardır:

Gerçekten hatt- hümayunun ana konusu, bireysel hak ve özgürlükler değil, devlet ve millettir. Diğer bir deyişle, hatt-ı hümayun, bir “Haklar Bildirgesi” değil, fakat İslâm’da müslüman hükümdarın temel görevi olan, şeriatin buyruklarına uygun kâmil bir yönetime riayet etme bildirgesidir. Hatta bizim inancımıza göre, Gülhane “yeni bir

<sup>19</sup> Bkz. Koçi Bey’in *Koçi Bey Risalesi* (1972) ve Mustafa Sâmî Efendi’nin *Avrupa Risâlesi* (1996).

<sup>20</sup> Bu noktada Cemal Kafadar’ın dikkati önemlidir: “İç Asya siyaset kültürü açısından ilk akla gelenler arasında muhakkak ‘yasa’ kavramı olacaktır. Padişahın (ya da hanın), şer’î hukuku uygula(t)manın yanı sıra hiç olmazsa ilke itibarıyla onunla çelişmeden, yasa koyabilmesi konusunda Osmanlılar hem açık hem sistematik davranmışlardır [...] Fatih’in ölümünden bir yüzyıl kadar sonra, Gelibolulu Mustafa Âlî (1541-1600), Osmanlı devletini özgün ve başarılı kılan özellikler arasında ‘yasa’ geleneğine sahip çıkmasını ve bunu islâmî bir devlet olmanın gereklerini yerine getirerek yapabilmesini vurgular” (Kafadar, 2004: 26, özgün imlâ).

yasamanın başlamasını” taahhüt ettikten sonraki Tanzimatın ilk on yılında kabul edilen tedbir ve uygulamaların hiç birisi şeriatle çatışmaz. (Abu Manneh, 1996: 18, özgün imlâ)

Hükümdarın yasalara tâbi olduğu devletin bir vatani olmalıdır ve onun üzerinde de bir millet yaşmalıdır. Bu anlamda vatan, hükümdarın mülkü olmaktan çıkar. Bu, vatani başkalarına da ait, insanların üzerinde birlikte yaşadıkları bir coğrafi uzama çevirir. Osmanlı’da uç vermeye başlayan özgürlükçü hareketlerin en önemli vurgularından biri olan “vatan”, bu süreçte açığa çıkar ve söze dökülmeye başlanır. Burada elbette “elde kalan Osmanlı”dan söz ediyoruz, zira yüzyıllarca Osmanlı hâkimiyetinde yaşayan pek çok halk, kurtuluş savaşı vererek kendi aslî vatanlarına dönmektedirler. Kalan topraklar ya da halen savunulan toprakları bir bütün tutmanın yolu, Osmanlılık ideolojisi ve bunun fizikî uzamının simgeleşmesi olarak vatan olmuştur<sup>21</sup>:

Osmanlı özgürlükçü hareketinin, hatta 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı tarihinin temel taşlarından biri vatanseverlikti veya vatan kavramıydı. Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyılın başından itibaren geçirdiği değişikliklerin arasında ortaya çıkmıştı bu kavram. II. Mahmud’un merkezileştirme politikasının ardından gelen Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nda milliyetçilik veya Osmanlı vatanseverliği açısından en önemli nokta, dinleri ne olursa olsun bütün Osmanlı tebasının kanun önünde eşitliği ilkesidir. O zamana kadar millet sistemiyle gayrimüslim unsurların içişlerine karışmayan Osmanlı

---

<sup>21</sup> Masami Arai’nin belirlemeleri, sonradan Şinasi ya da Namık Kemal’e yazdıkları metinler tahrif edilerek atfedilen Türkçülüğü de çürütmektedir. Zira bu süreçte Osmanlılık ideolojisi baskındır ve Tanzimat’ın birinci kuşak gibi ikinci kuşak şairlerinden bir bölümü de bu ideolojiyi uzun süre savunmuşlardır. Arai’nin Namık Kemal’de, Osmanlılık ideolojisi içinde değerlendirilen gayrimüslimlere yönelik bir “yakınlık” olmadığı imâsı da yerindedir. O, öncelikle Müslümanlarla ilgilidir.

yönetiminin bu buluşu, Osmanlılar üzerinde büyük bir etki yarattı: Fransız kökenli yeni fikirler, ulus kavramıyla birlikte, yeni bir ilkenin –Osmanlılık- doğuşunu hazırladı. Bu ilke, Fransa gibi özgür ve eşit bir ulus yaratma amacına yönelikti. Doğal olarak, ulusal birlik aranacaktı. Namık Kemal’in tutkuyla bağlı olduğu Osmanlı vatanının özelliği buydu. Namık Kemal, ‘Osmanlı Milleti’nin –en azından Müslüman tebasının- özgürlük ve eşitliğini isteyen bir vatanseverdi. (Arai, 2004: 180)

Buna fermanndan 8 yıl önce çıkmaya başlayan *Takvim-i Vekayi* (1831) ile hemen sonrasında çıkmaya başlayan *Ceride-i Havadis* (1840) gazetelerinin yarattığı etki eklendiğinde, zihinsel dönüşümün hızlandığı gerçeği açığa çıkar. Gazete, kişinin gerçeklik algısını büyük ölçüde değiştiren bir araç olur. Gazete dili, bir hitap dilidir ve karşısında birden çok insanı farz eder<sup>22</sup>. Devletin çeşitli aygıtlarında Batı’ya koşut düzenlemelere gidilirken, gazete gibi gerçeklik algısını değiştiren araçların ortaya çıkışı, şiirdeki anlatıcıları da etkilemeye başlar. Bu, o döneme kadar yazılan şiirin okurla kurduğu bağı da değiştirir: “Filhakika o zamana kadar şiirler, daima tek başına yakaladığı okuyucu arasında geçen konuşma, yavaş yavaş onunla kitle arasında bir konuşma, yahut ona hitap olur. Nâmık Kemal, nasıl makalelerini yazarken kendisini bir kalabalık karşısında hissederse, ‘Hürriyet Kasidesi’ni ve benzerlerini yazarken de aynı suretle kendisini kalabalığın karşısında duyar” (Tanpınar, 2001: 251). Kendini kalabalığın karşısında duyma, bu dönemle birlikte takip eden yıllarda da vatanî şiirin en karakteristik özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkacaktır.

---

<sup>22</sup> Bu anlamda Türk şiirinin yenileşme dönemindeki en önemli aktörlerinden Şinasi ile Namık Kemal’in de gazete çıkarmaları tesadüf değildir: “Fransız İhtilâli Kebirinin neşrettiği büyük esaslar Tanzimatla iyi kötü bize de girmeğe başlıyor. Tabii bunun neticesi olarak lisan ister istemez daha basitleşecekti. Yazı yazarlar memleketin hayatıyla daha yakından alâkadar olacaklardı. Hakikaten de öyle oldu. Şinasi, Ziya Paşa, Kemal; bunlar memleketin hayatına taallük eden meselelerle alâkadar oldular. Garb medeniyetini ve onun mahsulü olan bir takım fikirleri yaymak için gazeteler çıkardılar, makaleler yazdılar, kitaplar neşrettiler” (Perin, 1946: 63, özgün imlâ).

Fermanda geçen bir diğerk dikkat çekici sözcük, millet sözcüğüdür. Millet, ortak vatan üzerinde yaşayan ve birbirlerine karşı ödevleri, sorumlukları olan insan topluluğudur. 1789 Fransız Devrimi'yle yayılan ulusçu düşüncelerin homojen bir ulus anlayışını içerdiği gözlenmektedir. Ancak Osmanlı gibi çokuluslu bir yapıda başka bir formülasyon üretilmelidir, ki bu da Osmanlılık ideolojisi olmuştur. Ancak Osmanlı “ulusu”nun yeni bir içerikle doldurulması da gerekmektedir. Çünkü “Osmanlı etnik değil, politik bir tâbirdir. Osmanlı kelimesi eski vak'a-nüvislerde daima ‘devlet hizmetinde bulunan ve devlet bütçesinden geçinen hakim ve müdür sınıf’ manasını ifade eder” (Fuat Köprülü'den akt. Yazıcı, 2002: 1, özgün imlâ). Tanzimat'ı takip eden yıllarda ise Osmanlılık, “bir kavim ve politika olarak ortaya çıkmıştır” (Yazıcı XI).

Tanzimat'tan sonraki yıllarda, vatanî söylemin açığa çıktığı gözlenmektedir. Osmanlılık ve Osmanlı vatani, siyasal ve ideolojik içerik ve göndermelerle işlenir. Tanzimat sonrasında ideolojisiz şiir yazar şairler de bu söylemden etkilenirler:

Hepimiz vatanperverliği de tanzimat edebiyatına medyunuz. Eskiden edebiyatta vatanperverlik hiç yok gibiydi. Fakat kendisinden sonra gelenler içinde de tanzimat edebiyatı vatanperverlik hususunda hâlâ en yüksek irtifai muhafaza etmektedir. O edebiyatın bütün erkânı inkılâb hayatına karışmışlar, vatan için mücadele etmişler, ruhları tutuşturan bir vatan edebiyatı yaratmışlardı. (Sevük, 132-33, özgün imlâ)

Bununla birlikte bütün bu siyasal ve toplumsal “hazırlık” sürecinin şiirdeki yansımaları için Tanzimat'tan yirmi yıl sonrasını beklemek gerekecektir. Şinasi'nin 1859'da çıkan *Terceme-i Manzûme* adlı çevirileri, yeni şiirin doğrultusunu da bir bakıma belirler. Ancak aynı zamanda klasik şiiri takip eden şairlerde de gerçekliğin algılanışında benzeri nedenlerin belirlediği bir değişim yaşanmıştır. Nitekim Ziya

Paşa'nın "Tercî-i Bend"i de, 1859'da yazılmıştır. Bu şiirde kendini evren karşısında yalnız hisseden anlatıcıyla karşılaşırız. Bu değişim, sayılan dışsal etmenlerle birlikte Türk şiirindeki yenileşme çabasının iç dinamiği olarak tanımlanabilir.

Çeviriler, gerçekliği algılama ve ifade etme anlamında yeni bakış açılarını da beraberinde getirir. Şiirleri çevrilen şairler, aynı zamanda yeni ideolojinin de taşıyıcılarıdır. Victor Hugo, Jean Jacques Rousseau, Racine gibi şairler, Aydınlanmacılığın ideologları ya da taraftarlarıdır. Aşağıda, Şinasi bölümünde, söz konusu çeviri etkinliğinin tarihçesi üzerinde durulacak, arkasından Şinasi'de görülen özellikler çözümlenecektir.

## 1. Şinasi

Mart 1849'da, devlet tarafından eğitim görmek üzere Fransa'ya gönderilen öğrencilerden olan Şinasi (Şişman, 2004: 17), *Terceme-i Manzûme* ile "Türkçeye, Fransız şiirinden ilk defa şiir tercümeleyen kişi olur (Beken IV). Ancak Gündüz Akıncı bunun doğru olmadığını belirtir, ona göre ilk çevirileri Ethem Pertev Paşa yapmıştır. Akıncı, onunla çağdaş ve yaşıtlı olduğunu belirttiği Ethem Pertev Paşa'dan (1825-1872) söz ederken şunları yazmaktadır:

Ethem Pertev Paşa, Batı kültürüne yetikti, iyi Fransızca ve Almanca biliyordu [...] "Bu deli gönlümün coşkunluğu var" mısraı ile başlayan koşması ve kızına manzum mektubunda bizim hece veznimizi ve halk nazım şekillerini kullandı, Voltaire'den Münâcaât'ı, J. J.

Rousseau'dan "Hayat" şiirini dilimize çevirdi (koşma tarzında). En değerli eseri, V. Hugo'dan yaptığı *Dans l'Alcove Sombre* (Tıfl-ı Naim) çevirmesidir. (Bu, edebiyatımızda, Batı şiirinin biçim ve öz

bakımından ilk belirtisi, ilk ışığı sayılmak gerekir). (Akıncı, 1966: 8-9, özgün imlâ)

Bununla birlikte yine Akıncı'nın deyişimiyle Ethem Pertev Paşa'nın bu girişimi, edebiyatta çığır açacak nitelikte değildir (9). Öte yandan kitabının 9. sayfasında ilk çevirileri Şinasi'nin yapmadığını söyleyen Akıncı, 30. sayfasında şöyle der: “Şinasi, bizde Avrupa'yı görmüş, onu yakından tanımış ilk şair, ilk düşünce adamıdır. Bunların yanısıra başarısı az da olsa Batı'dan **ilk şiir çevirmelerini** de o yapmıştır” (30, vurgu bize ait). Şinasi'nin Fransızcadan ilk çevirileri yaptığını M. Kaya Bilgegil de ifade ediyor, ancak şu şerhi ekleyerek: “Ahmed Vefik Paşa bir yana bırakılırsa” (Bilgegil, 1971: 43).

Bütün bu çelişik ifadeler, çığır açmak ölçütüyle ele alındığında önemini bir ölçüde kaybeder. Burada çeşitli yazarların da vurguladığı şekilde, çığır açmak önemlidir ve bizim için de esas teşkil eden özellik bu olacaktır. Şinasi'nin bu kitabıyla şiirin kiblesini Batı'ya çevirdiği gözlenmektedir.

*Terceme-i Manzûme* ile edebiyattaki çeviri anlayışı da değişir. Daha önce çeviri, bir yeniden yazım, bir yeniden yaratım olarak tarif edilecek derecede “serbest” olabilmekteydi. Ancak *Terceme-i Manzûme*'de Şinasi yalnızca metne bağlı kalmak ve metnin orijinalini de vermekle kalmamakta, aynı zamanda çeviriye vezni tutturmak ya da daha Türkçe bir deyiş kazandırmak için eklediği sözcük ve ifadeleri de altını çizerek göstermektedir. Bu anlamda kullanılan yeni nitelemelerinin Türk şiiriyle ilgili ve sınırlı olduğunu belirtmekte fayda vardır. Aşağıda sayılanlarla birlikte bütün bu yeniliklerin, şairlerin zihinlerinde farklı bir paradigmanın oluşmasına aracılık ettikleri vurgulanmalıdır. Zira taşra olgusu, aynı zamanda gerçeklik algısıyla da ilgilidir ve geleneksel algılamalardan ayrılmayı gerektirir.

Racine, Lamartine, La Fontaine ve Fenelon'dan yapılmış çevirileri içeren *Terceme-i Manzûme*, Şinasi'nin edebiyata ilk müdahalesi olarak değerlendirilebilir. İsmail Hikmet Ertaylan'a göre, "Tanzimat edebiyatı' diye adlandırdığımız yeni edebiyat için çalışan ilk şuurlu şahsiyetin Şinasi olduğunda[n] şüphe edilemez" (Ertaylan, 1932: 5, özgün imlâ). Burada 'şuurlu' ifadesi çok önemlidir. Şinasi'nin kültür dairesi değiştirme yönünde, bilinçli bir projeyi kafasında taşıdığı anlaşılıyor. Şiirleri için de aynı tespit yapılabilir. Nitekim Akıncı, onun İstanbul için söylediği "Öyle bir dârülmilk ki zamânemizde Asya'nın akl-i pîrânesi Avrupa'nın bîkr-i fikri ile izdivaç etmek için haclegâh olmuştur" (Akıncı 19) sözünü alıntıylaarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Türk aydını ve yazarlarının Batı karşısında 'uzlaştırıcılığın çelişmeleri'ne düşmeleri, ilkin Şinasi'nin bu sözleriyle başlar; bu tutum, sonraları bütün Tanzimatçılarda görülür" (20).

Aynı yıl yayımlanan *Şair Evlenmesi* adlı oyun da, özellikle dil ve yeni bir "kainat görüşü" açısından önemlidir. Cevdet Kudret (Solok), oyunun yazılışından yüz yıl sonra hazırladığı ikinci baskıda, "*Şair Evlenmesi*, Türk edebiyatında Batı tiyatrosu yolunda yazılmış ilk eserdir. Piyesin yazıldığı (1859) ve basıldığı (1860) yıllarda Türkiye'de Türkçe oyun gösteren bir tiyatro yoktu" (Solok, 1959: 5) demektedir<sup>23</sup>. Şinasi ile başlayıp uzun yıllar Türk edebiyatının en popüler konularını oluşturan özelliklerden biri olan Doğu-Batı, eski-yeni karşıtlığı, ilk kez bu oyunda karşımıza çıkar: *Şair Evlenmesi* oyunundaki Müştak Bey ve Hikmet Efendi "çifti", kültürel daire değiştirmede yaşanan sorunları temsil etmeleri itibariyle bir tür miras olarak sonraya da kalmıştır. Müştak Bey, alafranga aydın tipidir, Hikmet Efendi ise, yerlidir. Takipçilerinde olduğu gibi alafranga aydın tipi, gerçeklik karşısında yenilir. Çünkü kafasında kurguladığı dünya ile gerçeklik çatışır ve her zaman gerçeklik

---

<sup>23</sup> Ancak yaygın kanının aksine *Şair Evlenmesi* ilk Türkçe oyun değildir. Bu konuda geniş bilgi için Bkz. Metin And. *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar* (1983).



kazanır. Yerlilik, yeni ve Batı'yı temsil eden tipi tuzağa düşürür; bundan kurtulması ise, yerli aydının dahliyle gerçekleşir. Bunu şöyle formüle etmek mümkündür: Müştak Bey de ardılları olan Bihruz, Ali Bey, Felatun Bey gibi hayata müdahil değil, maruzdur. Ancak ardılların aksine bu oyunda Doğu ve Batı'yı temsil eden tipler, birbirlerini dışlamaz, tam aksine birbirlerini tamamlarlar. Bunu bir tür sentez olarak anlamak ve adlandırmak mümkündür.

Molière'in *Zorla Evlenme* adlı tek perdelik komedisine benzetilen (Solok 13) oyun, "kaç-göç" denilen görücü usulü evlenmeyi eleştirmesi itibariyle "edebiyat alanında olduğu gibi toplum alanında da Batılılaşmanın öncülüğünü" (11) yapmıştır. Oyuna eklenen ve notalarıyla gösterilen şarkı da, tiyatro edebiyatı için yeni bir özelliktir (13). "Komedyâ, oyun (piyes), fasıl (perde), fikra (sahne)" gibi terimler (21) ve noktalama işaretlerinin ilk kez kullanılması gibi yönleriyle (22, Ertaylan 9) de önemlidir. 1860'taki baskısının sonuna şu not eklenmiştir: "Bil-iltizâm lisân-ı avâm üzere kaleme alınmış olan işbu komedyâ oyunu *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin 2 ve 3 ve 4 ve 5 numaralı tefrikalarında neşr olunmuş idi. Sonradan suret-i sahîhada olarak böyle bir risâle-i mahsûsa ile dahi başkaca mezkûr gazetenin basmahanesinde tab olundu" (Şinasi, 1959: 44). Bu ifadede Türkçeye yönelik yeni bir yaklaşımı gözlemek mümkündür. Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahvâl*'in ilk nüshasında çıkan "Mukaddime" yazısındaki dikkat<sup>24</sup>, burada da karşımıza çıkar. Yeni dilin kuruluşu gibi esaslı sorunların bilinçli bir başlangıcını bu ifadelerde görmek mümkündür.

Şinasi'nin edebiyata getirdiği yenilikleri, bir sürecin devamı, meyve vermesi olarak niteleyenler olduğu gibi, bu yeniliklerin çoğunun ondan önce gerçekleştiğini

---

<sup>24</sup> "Mâdam ki bir heyet-i ictimaiyede yaşayan halk bunca vezaif-i kanuniye ile mükelleftir, elbette kalen ve kalemen kendi vatanının menafiine dair beyan-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı müktebesinden addeyley [...] umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebeti ile şimdiden ihtar olunur" (Şinasi, 1960a: 2-4).

ileri süren araştırmacılar da bulunmaktadır<sup>25</sup>. Ancak 1860 yılında yayımlanan *Müntahâbât-ı Eş'arım*<sup>26</sup> ile bu kez telif şiir anlamında da bir müdahale gerçekleşir. M. Kaya Bilgegil'e göre şiir kitabının tertibine bakıldığı zaman, Divan şiiri gelenekleri görülür (Bilgegil, 1971: 45). 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılan bu şiirlerde pek çok Arapça ve Farsça terkip kullanılmıştır. Ancak bu şiirlerin en eskilerinden biri olan "Münacât" yakın gözlükle okunduğunda, pozitivist bir zihnin yansımalarını görmek mümkündür. "Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım / Cân ü gönülümle münâcât ü ibâdet lazım" (Şinasi, 1960b: 5) beytiyle Tanrı'nın klasik kozmogoni dışında ele alındığı gözlemlenir. Nitekim Mehmet Kaplan bu şiiri, Akif Paşa'nın "Adem Kasidesi" ile karşılaştırıp şunları söylemektedir: "*Adem Kasîdesi* ile *Münâcât* arasındaki fark, daha şimdiden eski edebiyat ile yeni edebiyat arasındaki ayrılığı gösterir. Eski edebiyat yokluğu, yeni edebiyat varlığı esas alıyor. Eski edebiyat ahirete yönelen bir medeniyetin, yeni edebiyat ise dünyaya dönüşün ifadesidir" (Kaplan, 2000a: 33, özgün imlâ). Kaplan'a göre "Münâcât"la yeni bir edebiyat başlar (34). Tanrı ile ilgili yazdığı şiirlerde eski edebiyatın aksine, Tanrı'nın akılla kavranmasından söz eder (Seçmen 76-77). Aynı şekilde "Dinsellik içe dönmüştür. Bir bakıma gizemselleşmiştir" (83). Yine "Varlığım Hâlik'in varlığına şâhittir" dizesi, Descartes usçuluğunu akla getirmektedir (84).

*Müntahâbât-ı Eş'arım*'da 29 kez "akıl" sözcüğünü kullanan (Bilgegil, 1972 53) Şinasi'nin şiirlerindeki gerçek yenilik, biçim değil, içerik alanındadır: "Bu alanda ilk yeniliği, padişahlar için kaside yazmamış olmasında görülür" (Seçmen, 76)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Bkz. Akıncı 17 ve Küçük Sait Paşa'dan akt. Akıncı 34-35; Bilgegil, 1972: 52, 1971: 45; Seçmen, 1972: 48, 72, 75.

<sup>26</sup> Bu tez için kullandığımız baskıda, kitabın adı, *Müntahabât-ı Eş'âr* şeklinde verilmiştir. Ancak kitabın asıl adı *Müntahâbât-ı Eş'arım*'dir, ki bu şekliyle gelenekten kopuşu temsil eder. Zira metninle metnin yazarı bu şekilde örtüşürler; gelenekte ise yazar ile metin arasında bir mesafe varsayılır.

<sup>27</sup> Padişahlara kaside yazmayan Şinasi, bir marş yazmıştır ve orada Abdülmecid'i över: "Askerlerin hâzır-silâh / Kuvvetlenir sulh u salâh / Devlet bulur fevz ü felâh / Meşhûr olur bu ıstılah // Askerlerin kişver-küşâ / Abdülmecid Han çok yaşa" (Şinasi, 1960b: 43). Buna karşın padişah için yalnızca bir kez övgü yazan Şinasi, Mustafa Reşit Paşa gibi bir yenilikçi için en uzun şiirlerini yazmıştır.

Yine naat yazmadığı gibi, Hz. Muhammed'den de hiç söz etmemektedir (Bilgegil, 1972: 57). Öte yandan klasik şiirde Hz. Muhammed'in sıfatları olarak kullanılan pek çok ifadeyi, Mustafa Reşit Paşa için kullanır (58).

Şinasi, şiirde anlattığı kişiyi gerçek ve somut özellikleriyle işleyerek “onu düşüncesinin nesnesi addetmesi yönüyle yenidir” (Seçmen 76). “Giriş” bölümünde, Divan geleneğinde anlatılan konunun düşüncenin vesilesi kılınmasından söz edilmişti. Şinasi ile konuyu düşüncenin nesnesi addetme algısı öne çıkar. Bu zihinsel dönüşüm, gerçekliğin kavranması ve anlatılması noktasında önemle vurgulanmalıdır.

Şinasi ile birlikte şiir, düşüncenin hizmetine girer (Bilgegil, 1972: 52).

Manzûm hikâyelerde, bazı mısralarda ve birkaç şiirde safi Türkçe kullanır. Şiir artık yeni olanın, Batılı olanın etki alanına girmeye başlar: “[*Müntahabât-ı Eş'âr* ile] klasik Türk şiiri, ilk defa olarak eski şekillerden çıkmış olur [...] Hakikatte bu küçük kitap asıl mânâsında insanın değişmesini müjdelir. Biz orada yeni bir kâinat görüşüyle, yeni bir dil anlayışıyla karşılaşırız” (Tanpınar, 2001: 194, 198, özgün imlâ). Şiirin ortaya koyduğu düşünce, yeni bir dünya görüşünün izlerini taşır. Anlatıcı artık kişiden şikâyet etmez, kişiyi övmez; yeni dünya görüşünü temsil eden i over, verili durumu sistem ve idareyle birlikte düşünür. Fransa'dayken Romantizmin özgürlük önündeki bütün edebî ve düşünsel engelleri coşkuyla yıkmasından değil de, sanat toplum içindir düşüncesinden etkilenen Şinasi'nin “şiiri de, nesri gibi, hep belli bir amaca yönelir; duyguları değil, düşünceleri, ardına düştüğü ilkeleri anlatır” (Akıncı 21). Onda akıl hemen her şeyin anahtarıdır. Bir şiirinde şöyle demektedir:

Dilin irâdesini başta akl eder tedbîr

Ki tercümân-ı lisandır anı eden takrîr

O tercümâna bedeldir kalem gehî elde

Eder tasavvurunu cism-i nâtıkın tasvîr (Şinasi, 1960b: 25)

Arthur Rimbaud, Baudelaire için, “şiiiri yenileştirdi, ama eski biçimle” demektedir. Aynı şeyi Şinasi için de söylemek mümkündür: “Dil, düşünce ve anlatım yönünden [...] Şinasi’nin şiirleri önemli yenilikleri içermektedirler. Biçim ve duygu eskidir” (Seçmen 72). Ancak bu şiirde hiç yenilik yapmadığı anlamına gelmez: “Daha geniş dizelerle söylenmiş düz uyaklı şiir biçimi Şinasi ile girer yazınımıza” (75). Bu şiirde artık yeni bir gerçeklik algısı, “Kanun ve düzen anlayışı [...], aklın duygu ve iradeye üstünlüğü [,] uygarlık sevgisi” (Dizdaroğlu, 1970: 15) öne çıkar. Reşid Paşa’ya sunduğu ilk kasidesinde geçen “Rûm’a bir Avrupalı büt vereli revnak u şan / Reşk-i iklîm-i Firenk olmadadır Türkistân” dizeleri (Şinasi, 1960b: 21) beyti, topluma bir yön gösteriyor gibidir: “[V]arılmak istenen hedefi gösteriyordu. Hedef Avrupa’dır. Arzulanan, Türk illerinin, batının kıskanabileceği bir seviyeye gelmesidir. Bir başka deyişle batı ile boy ölçüşme esastır” (Parlatır, 1992: 11, özgün imlâ). Şinasi, Türk şairleri içinde Batı ve Batılı düşüncelerle karşılaşan ve bir sentez düşüncesini işleyen ilk şairdir (Uyguner, 1991: 22, 41).

Şinasi’nin şiirlerinde vatan ve millet gibi, Tanzimat Fermanı’nda geçen sözcüklere pek yerilmediği gözlenmektedir. Onun şiirlerinde daha çok akıl, yasa ve anayasa gibi sözcüklerle karşılaşılır. Şinasi’nin şiirlerinde geçen “sadr-ı millet, akl ü irfan, akl-ı beşer, muhyî-i devlet ü din, muhterî-i Tanzimat, ehali-i fazl, mahkeme-i vicdan, fahr-ı cihan-ı medeniyet, ehali-i fazlın reis-i cumhuru” (44), “heyet-i ictimaiye” (Mermutlu, 2003 19), “millet meclisi, efkâr-ı milliye, efkâr-ı cedide, efkâr-ı serbesti, efkâr-ı umumiye, millet-i Osmanî, [...] devlet-i meşruta, hubb-i vatan<sup>28</sup>, gayret-i milliye, hürriyet, hukuk-i nas, umuma hizmet” (Mermutlu, “Şinasi’nin Hayatı ve Düşünce Konumu” 55-56), “medeniyet, adalet, ıttık-nâme (11) gibi yeni kavram ve ifadelerle rastlanmaktadır. Onun şiirinde bir sistem olarak göze

---

<sup>28</sup> “Giriş”te belirtildiği gibi bu kavram, daha önce hem sözlüklerde yer almıştır, hem de Süleyman Şadî’nin bir şiirinde geçmektedir.

çarpan şeyin, kanunlarla yönetilen bir ülke olduğu ileri sürülebilir. Bir ulus devletten değil, bir kanun devletinden söz etmek yerinde bir belirleme olacaktır. Her ne kadar Namık Kemal gibi onda da vatan, bir ulusun değil, bir imparatorluğun toprakları olarak düşünülse de<sup>29</sup>, kullandığı “Türkistan” sözcüğü dikkat çekicidir:

Pâris’in bâde-i şevkiyle olup mest-i harâb

Bir gazel eyledim âverde-i bezm-i tibyân

Rûm’a bir Avrupalı büt vereli revnak u şan

Reşk-i iklîm-i Frenk olmadadır Türkistân (Şinasi, 1960b: 21)

Burada “Rûm” sözcüğü, Osmanlı devletinin “çekirdek eyaletler”ini ifade etmektedir. Ziya Paşa da, “diyar-ı Rûm” ifadesini kullanır<sup>30</sup>. Namık Kemal de “Ey vâkıf-ı her mekânı Rum’un / Bir adı da Van mı Erzurum’un” (Namık Kemal, 1971: 114) demektedir. Bütün bu örneklerde “Rûm” sözcüğü, ya şairlerin memleketlerini, ya diğer Türk dillerinden ayırmak için Batı Türkçesini ya da bir devleti ifade eder. Şinasi’de hem Rûm hem de Türkistan sözcüğünün kullanılması, Tanzimat kuşaklarının “ikilik prensibi”ne örnek olarak gösterilebilir. Ancak Türkistan sözcüğü

<sup>29</sup> Şinasi, bir Osmanlı ulusçusudur denebilir. *Tercüman-ı Ahvâl*’in 22 Ekim 1860 tarihli ilk sayısında yayımlanan “Mukaddime”de “teb’a-i gayr-i müslime”nin dışında, millet-i hakimenin de kendi gazetesini kendi dilinde çıkarması gerektiğini söyler (Şinasi, 1960a: 3). Buna karşın onun Osmanlıcı kimliğinin çeşitli yazarlarca tahrif edildiğini de belirtmek gerekir. Nitekim ordu gazetesi olan *Ceride-i Askeriye*’ye yazdığı bir makale, bazı araştırmacılar tarafından tahrif edilmiştir. O yazıda şu ifade geçer: “Bir millet ki, insâniyetin tenvir ve tehzibine me’mur olmak itikadında bulunur; efradı, dünyaya askerlik için gelir ve askerlik yolunda feda-yi can eder. İşte bu dâvayı suret-i tevâtürde isbata kâfi olacak âsarı gösteren milletlerin biri Millet-i osmaniye’dir ki...” (Şinasi 80, özgün imlâ). Ancak Gündüz Akıncı metni şöyle sadeleştirmiştir: “İnsanlığı aydınlatma ve güzelleştirmede kendisini görevli sayan bir milletin çocukları da dünyaya askerlik için gelir ve bu yolda canını verir, bu yerine getirecek millet de **Türklerdir**” (Akıncı 39, vurgu bize ait). Aynı tahrifi Murat Uraz’da da görüyoruz. Uraz, söz konusu yazının orijinalini vermesine rağmen, Osmanlı milleti demek yerine, “Türkler” demiştir (Uraz, 1955: 39). Uraz ayrıca Şinasi’nin pek çok yazısında Osmanlıyı ya da Osmanlı padişahlarını öven bölümleri kitabına almamıştır.

<sup>30</sup> Anadolu’nun taşra olarak tarif edilmesiyle, vatanın bir parçası olarak tarif edilmesi arasında koştuluk bulunmaktadır. “Giriş” bölümünde de belirtildiği gibi, vatan, öncelikle kaybedilen yerler için kullanılmaktadır. Bu anlamda daha çok Balkan coğrafyasıyla ilgili şiirlerle karşılaşılmaktadır. Öte yandan Anadolu sözcüğü, dört açık hece taşınması nedeniyle de, Divan şiirinde kullanılamamıştır: “Aruz, meselâ ‘Anadolu’ gibi bazı kelimelerin vezne girmesine müsaide değildir. Bu mahzurun önüne geçmek için Abdülhak Hâmid ‘fevilâtüm’ cüz’ü gibi üç ince ve kısa heceyle başlayan cüzü’ler kullanmak tecrübesini yaptı. Fakat taammüm edemiyen bu yenilikten kendi de vazgeçti” (Sevük, 1940a: 129, özgün imlâ). Divan şiirinde Anadolu sözcüğünün kullanıldığı nadir örneklerden ikisini veriyoruz: “Nasb olup İzmir ü Mısır u sadr-ı Anadolu’ya” (Keçecizâde İzzet Molla 213), “Bâ-husûs Anadolu gibi hisâr-i üstüvâr” (Osmanzâde Tâin Efendi’den Akt. Altınay, 1987: 3).

ilk kez kullanılmış ve vatani Osmanlılık temelinde düşünölen bir kavram olmaktan çıkarıp Türklerin ölkesine çevirmiştir. Dolayısıyla vatan, Türklere ait olan, üzerinde Türklerin yaşadığı bir yer olarak tarif edilir. Öte yandan Avrupalıların Osmanlılara Türk demeleri de bu kullanım için ilham vermiş olabilir, dolayısıyla bu ifade doğrudan bir etnik anlam içermeyebilir.

Şinasi'nin yaşadığı, daha doğrusu “olgunlaştığı” yıllarda, savaşların merkeze yaklaştığını görüyoruz. Bunun endişe yarattığı ve eski şiiri sürdüren isimlerde de yankılandığı, “Giriş” bölümünde gösterilmişti. Ancak halen taşrayı tanıma, tanıtma, anlatma duygusu ortaya çıkmış değildir. Şinasi'de de böylesi bir duyguya rastlanmaz. Düzyazılarında vatan coğrafyasından söz etse de, şiirlerinde benzeri bir ilgiye yer vermemiştir. Onun Osmanlı topraklarını gezip gördüğüne dair bir bilgi mevcut değildir.

Şinasi'nin şiirlerinde vatan sözcüğüne sık rastlanamasa da, *Müntahâbât-ı Eş'ârım*'ın “Mesâri” (Mısralar) bölümünde yer alan ve enternasyonalist denebilecek bir dize dikkati çeker: “Milletim nev'-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn” (Şinasi, 1960b: 71). Bu dize, Osmanlı modernleşmesinin özgüllüğü içinde, toplumsal-ekonomik formasyonun mevcut niteliğiyle uyuşmayan bir özellik taşımaktadır. Batı'dan gelen düşünceleri benimseyen bazı şairlerin, bazı kavramların verili toplumsal gerçekliğe uyumunu çok da aramadıkları ya da bunun farkında olmadıkları ileri sürülebilir. Avrupa'daki millî devlet oluşumlarında vatan kavramı önemli bir simge iken, Şinasi'nin daha bir millî coğrafya düşüncesi oluşmamışken, enternasyonalist bir tasarıma gitmesini bu şekilde yorumlamak mümkündür.

Bedri Mermutlu, söz konusu dizenin Şinasi'nin hazırladığı baskılarda yer almadığını, Ebüzziya Tevfik'in hazırladığı baskılarda kitaba eklendiğini ileri sürmektedir (Mermutlu 85). Victor Hugo'nun *Les Burgraves* adlı piyesine yazdığı

mukaddimenin sonundaki cümlenin (Avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité) çevirisi olduğu belirtilen (Tanpınar, 2001: 188) dize, pek çok tartışmanın konusu olmuştur. Tevfik Fikret'in de "Toprak vatanım, nev'-i beşer milletim... İnsan / insan olur ancak bunu iz'anla, inandım" (Tevfik Fikret, 1985: 86) şeklinde yeniden ifade ettiği enternasyonalist düşüncenin bu en özlü ifadesi, aslında Alman filozof Johann Gottlieb Fichte'ye aittir. Nitekim Ziya Gökalp, Fichte'nin bu evrenselci düşüncelerini Prusya'nın Napolyon tarafından ele geçirildiği yıllarda terk edip "Cermenlik ülküsü"ne sarıldığını yazar (Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muâsırlaşmak* 76). Şinasi'de ise, Osmanlılık ya da sonradan atfedilen Türkçülüğe ilişkin güçlü vurgulardan söz etmek güçtür.

Şinasi'nin şiirlerinde rastlanmayan vatan ve millet kavramları, bazı mektuplarında karşımıza çıkar. Özellikle Paris'teyken yazdığı mektupta her iki kavramı birlikte kullanır: "Pariste iken validesine yazdığı meşhur mektupta 'vatan ve millet uğrunda...' diye ahd-ü peyman yapıyor. Halbuki o zamana kadar böyle ahidler ve dualar yalnız din namına, ve yalnız padişah başı için yapılırdı. Bütün tarihimiz içinde 'vatan ve millet' için ilk duayı o yaptı" (Sevük 45, özgün imlâ).

Şinasi'nin daha çok kültürel birikimle ilgilendiği gözlenmektedir. Sözlük (*Lügat*), derleme (*Durûb-i Emsâl-i Osmaniye*) ve gramer (*Sarf Kitabı*) gibi alanlarda çalışan Şinasi gibi bir "kurucu"dan daha fazla eser vermesi beklenebilirdi. Ancak 1871'de genç yaşta ölmesi de etkenlerden biri sayılmakla birlikte, içinde yaşadığı toplumun gerçekleri yüzünden ancak geleceği işaret etmekle yetinebilmiştir. Onun "toplum için sanat" görüşüne bağlandığı gözlenmektedir. Ondaki "halkı aydınlatma" amacı (Uyguner, 1991: 35), takipçisi sayılan Namık Kemal'de halkı uyandırma amacına evrilir. Namık Kemal, her ne kadar Şinasi'nin "öğrencisi" olarak tanımlanmışsa da, ondan farklıdır.

Burada Şinasi'den Namık Kemal'e geçilebilir. Ancak kronolojik olarak Ziya Paşa ile devam edilmesi daha doğru olacaktır. Zira Ziya Paşa, eski içinde yeniye ya da yeni içinde eskiyi temsil etmek gibi birbiriyle çelişen özellikler göstermesi itibariyle bütün Tanzimat kuşakları için kullanılabilir "karmaşık" nitelemesine en çok uyan isimlerden biridir.

## 2. Ziya Paşa

1825'te İstanbul'da doğan Ziya Paşa, daha ilk yazılarından birinde taşra sözcüğünü kullanır. Ziya Paşa, 1868 yılının Eylül ayında, *Hürriyet* gazetesinde çıkan "Şiir ve İnşâ" başlıklı bu yazısında, "Bizim tabî'î olan şiir ve inşamız taşra halkı ile İstanbul ehâlisinin avâmı beyrinde hâlâ durmaktadır" (Ziya Paşa, 2001: 327, özgün imlâ ) demektedir, avâm şarkıları ve çöğür şairlerini anmakta ve şiirin asıl bu vezinlerde olduğunu savunmaktadır. Ancak 1875 yılında yayımlanan manzum "Harâbât Mukaddimesi"nde ise karşıt düşünceleri işler. Bu çelişik durum, Tanzimat aydınını anlamak için bir tür anahtar işlevi de görmektedir. "Şiir ve İnşâ"nın İstanbul'da yazılması ve "Harâbât Mukaddimesi"nin Paris'te yazılması gerçeği düşünüldüğünde, şairin mekânla ilişkisinde yaşadığı sorunlar dikkati çeker. Zira Ziya Paşa, yeni şiirin kıblesi olan yerde eskiyi, yeniye denemekle birlikte eskinin gücü altında ezilen yerde ise, yeni olanı savunur.

Tanzimat kuşakları çelişkilerle birlikte düşünüldüğünde bile, sonraya devrettikleri en güçlü akımın halka iniş biçiminde ifade edilen akım olduğu görülecektir. Fransız Devrimi'nin getirdiği düşüncelerle yakın ilgisi bulunan "halka iniş" akımında, halk şairlerine terk edilen kırsal hayat anlatımı, merkez şairlerine de



konu olmaya başlar. Aynı zamanda “mahdud” konular genişlerken, mahdud biçimler de farklı konulara aracı olur:

Tanzimat edebiyatının en mühim ve en hayırlı bir vasfı da halka iniştir. Eski edebiyatta halk yoktu, onlar yalnız medresenin yetiştirdiği muayyen zümreye hitab ederlerdi [...] Halbuki tanzimat şairleri çok kere manzumelerini halkı uyandırmak için bir vasıta yaptılar. Ziya Paşa sırf lirik veya hikemî mevzularda kullanılan gazeli bile, maşerî, yani cemiyete aid, mesellerde kullandı (Sevük 132, özgün imlâ)

Ziya Paşa'nın şiirinde taşranın bir mekân olarak anlaşılıp anlatılmasından söz etmek güçtür. Taşra ilgisi anlamında ilk örnekleri vermesine, taşralı şairleri merkezin önüne koymasına karşın eskiye daha bağlı bir profil çizer. “Şiir ve İnşâ”da avam ile Osmanlı Türkçeleri arasında yaşayan, canlı dilden söz eden Ziya Paşa, “Harâbât Mukaddimesi”nde taşra kökenli şairlerin İstanbul’u merkez haline getirdiklerini, Osmanlı şiirini geliştirdiklerini anlatır:

İstanbul iken makarr-ı irfân

İstanbul iken matâf-ı büldân

Yapdı iki taşralı bu hâli

Van’lı birisi biri Rehâ’lı

Ya’ni biri Nef’î-yi suhenver

Hem diğeri Nâbî-yi mu’ammer

Bunlardır eden lisânı tevsî’

Bunlardır eden beyânı tenvî’

Bunlar verdi zebâna ziynet

Bunlar verdi beyâna sûret (Ziya Paşa 53)

Tezin “Giriş” bölümünde belirtildiği gibi merkezin, yani İstanbul’un dışındaki hemen her türlü görev, sürgün olarak kabul edilmiştir. Bu daha üst bir makam ve mercie yönelik bir atama olsa bile, şairler bunu sürgün addederler. Amasya mutasarrıflığına atanan Ziya Paşa için de aynı durum söz konusu olmuştur. Bu anlamda “Amasya Gazeli” olarak da adlandırılan şiiri, aslında bir şikâyetnamedir:

Zann etme ben Amasya’da paşalık eyledim

Buldum yetîm halkını babalık eyledim

Dil-hâhım üzre bir işe baş olmadım dırîg

Meclisde gerçi ben dahi a’zâlık eyledim

Ey hoş o şeb ki yana yana bezm-i yârda

Manend-i şem’-i Encümen-ârâlık eyledim

Ne sôfiye ne rinde yarandım zemânede

Mescide sübha bezmde sahbâlık eyledim

Buldum huzûr-ı kalb ZİYÂ cümle kârımı

Tefvîz-i kabza-i kader-i Hâlık eyledim (Ziya Paşa 202-03)

Vasfî Mahir Kocatürk, bu gazelle birlikte Ziya Paşa şiirinin yeni bir döneme girdiğini ileri sürer: “Şiirde yeni bir devreye girdiğini müjdelere gibi görünen **Amasya Gazeli**

bu başkalığın ilk belirişidir. Divan şairi, umumî ve soyut mazmunlardan uzaklaşarak, kendini kendi çevresi içinde anlatıyor” (Kocatürk, “Önsöz” 10, özgün imlâ).

Ziya Paşa'nın şiirlerinde vatanın ideolojik biçimde alımlanmasına pek rastlanmamaktadır. 1870 yılında, Avrupa'dayken yazdığı “Terkîb-i Bend” şiirinde anlatıcı vatandan söz ederken, doğduğu yeri değilse de, yaşadığı yeri imâ etmektedir: “Yârân-ı vatandan bizi özler bulunursa / Düşdük sefer-i gurbete muhtâc-ı du'âyız” (Ziya Paşa 165). Burada “yâran-ı vatan”, eşi dostu anlatan bir ifadedir. Her ne kadar tezde anlatıcı ile şair arasında her zaman bir mesafe farz etsek de, Ziya Paşa'nın sürgün ya da siyasî mücadele vermek için Avrupa'ya gidişini bir “sefer-i gurbet” diye nitelemesi dikkat çekicidir.

Ziya Paşa'da biçim eski olsa da, içeriğin yeni öğelerle donatılması söz konusudur. Konumuz açısından çarpıcı olan yön, poetik kozmogoninin merkeziyle ilgili kabulün eleştirilmesidir. 1871 yılında Cenevre'de yazılan beş beyitlik gazelde medeniyetler arası bir karşılaştırmaya da giden anlatıcı, daha önce sokaklarında alimlerin dolaştığı merkezde artık kendini beğenmiş divanelerin dolaşmakta olduğunu söyler. Klasik şiirde Tanrı'nın gölgesi addedilen, dolayısıyla onun gibi hem “rahman” hem de “cabbar” olan padişah ve onun hükümeti, kişioğlunu kıyan bir salhânedir:

Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm

Dolaşdım mülk-i İslâm'ı bütün vîrâneler gördüm

Bulundum ben dahi Dârü'ş-şifâ-yı Bâb-ı Âlî'de

Felâtun'u beğenmez anda çok divâneler gördüm

Huzûr-ı kûşe-i meyhâneyi ben görmedim gitdi

Ne meclisler ne sahbâlar ne işret-hâneler gördüm

Cihân nâmındaki bir maktel-i âme yolum düşdü

Hükûmet derler anda bir nice salhâneler gördüm

ZİYÂ değmez humârı keyfine meyhâne-i dehrin

Bu işret-gehde ben çok durmadım amma neler gördüm (Ziya Paşa  
203)

Ziya Paşa'nın Bağdatlı Rûhî'nin "Terkib-i Bend"ine yazdığı aynı adlı naziredeki algı, Avrupa'da şekillenen bir algıdır. Buradaki anlatıcı, kendini evren içinde hissetmeye başlamış ve Ortaçağ algısından uzaklaşmaya başlamıştır: "Kâinatı orta zaman iskolâstik bilgisile görmekten kurtularak, kâinata ve fitrata muasır bir gözlükle baktı. Bu Terciibend iledir ki ilk defa Avrupalı bir bilgi ile kâinat telâkkisi nazma çekildi" (Sevük 60, özgün imlâ). Bu anlamda anlatıcının değişiminin hızlandığına dikkat etmek gerekir. Bu değişim gerçeklik algısında değişime yol açmaktadır. Öte yandan Divan şiirinin evren tasarımının merkezinde bulunan padişah imgesi de değişmektedir. Şinasi'nin "Bildirir haddini Sultan'a senin kanunun" (Şinasi, 1960b: 20) dizesi gibi Ziya Paşa'nın, Avrupa'dayken (Cenevre) yazdığı bir gazelde bulunan "Ne kanûna ne cebr ü zora ne Hünkâr'a tâbi'dir / Bu bender-gehde herkes dirhem ü dînarâ tâbi'dir" (Ziya Paşa 197) beyti de bu çerçevede görülebilir.

Ziya Paşa'nın şiirlerinde vatandan söz edilse de, bunun Namık Kemal'in şiirlerindeki farklı olduğu gözlenmektedir. Ziya Paşa'da vatan, İstanbul'dur, yaşanan yerdir. Nitekim bir beytinde "Vatan-me'lûf olanlar bî-sebeeb terk-i diyâr etmez / Zarûretsiz cihânda kimse gurbet ihtiyâr etmez" (Ziya Paşa 199) der. Ziya Paşa'nın sürgünler ve tayinlerle geçen hayatı, şiirlerine böyle bir şikâyet tonuyla

yansır. Bu anlamda çevre, etraf, taşra görülmez, ancak bu sürgün ya da tayinlerin bir ögesi olarak şiirde yerini alır: “Vâli-yi Şâm olarak üç buçuk ay / Konya’ya sonra göründü gitmek / Dağda dondum ovalarda yandım” (Akt. Göçgün, 2001: 13).

Bir taraftan ağır terkipli şiirler yazan, öbür taraftan ise türkü yazacak kadar yalın bir dili kullanan Ziya Paşa, *Harabat*’ın önsözünde, Türkçenin Arapça ve Farsça etkisiyle kendi özünden uzaklaştığını belirtir. Türkçenin eskiden hece vezniyle yazıldığını, ancak giderek anılan dilleri sözcük ve telaffuzda taklit ettiğini yazar. Hece vezninin terk edilmesiyle Türkçe, doğaçlama şiirler söyleme yeteneğini bile kaybetmiştir:

Çıkdıkça lisân tabi’atinden

Elbette düşer fesâhatinden

Fa’lün fa’l olmadan nümâyân

Parmak ile idi bizde evzân

İşte bu sebebledir ki el’ân

Türkî’de yok irticâle imkân

Türkî’de değil bu hâl evvel

Olmuş idi Fârisî’de muhtel (Ziya Paşa 115)

Bu noktada Ziya Paşa’da dilin sadeleşmesine yönelik bir düşüncenin varlığı netleşmektedir. Bu anlamda yalın Türkçe kullandığı şiirlerinin çoğunun halk şiirinin rengini taşıması üzerinde durmak gerekiyor. Bir anlamda Şinasi’nin yeni içerikle doldurduğu Türkçe, Ziya Paşa’da da yankılanır. Bunların içinde, yine Şinasi’den gelen deyimleri hece vezniyle yazma tekniğine de rastlanır, “Bilmez misin a

sevdiğim / Çok nâz âşık usandırır” (223) dizelerinde olduğu gibi. Ancak “Türkü” şiiri, anlatıcının anlattığı mekânda kurgulanması itibarıyla benzeri şiirlerinden ayrılır.

Buna karşın anlatıcı “gördüğü” olayı eski şiirdeki gibi “vesile” kılar:

Akşam olur, güneş gider şimdi buradan<sup>31</sup>;

Garip garip kaval çalar çoban dereden.

Pek körpesin, esirgesin seni yaradan,

Git sürüye kurt kapmasın, gel kuzucağım;

Sonra yârdan ayrılırsın, ah yavrucağım!.

Çünkü Mevlâ’m kul eyledi sana özümü,

Bastığın yerlere sürsem yüzüm gözümü;

Uyma ağyarın fendine, dinle sözümü:

Git sürüye kurt kapmasın, gel kuzucağım;

Sonra yârdan ayrılırsın, ah yavrucağım!.

Dağları duman bürüdü, ağyar seçilmez;

Avcı kurmuş tuzağını yâre geçilmez<sup>32</sup>,

Vefasızın meclisinde bâde içilmez;

Git sürüye kurt kapmasın, gel kuzucağım;

Sonra yârdan ayrılırsın, ah yavrucağım!. (1981: 151-52)<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> İsmail Parlatur’ın çalışmasında ilk dize şu şekildedir: “Akşam olur güneş batar şimdi buradan” (Ziya Paşa 100).

<sup>32</sup> Parlatur’ın çalışmasında bu dize, “Avcı yolda tuzak kurmuş yâra geçilmez” şeklinde gösterilmiştir.

Tanpınar'ın “eski şeklin içinde yeni” diye nitelediği ve “halk dili ve hayalleriyle şiirimizde ilk pastoral tecrübe” saydığı (Tanpınar 268) “Türkü” şiirinde takip edecek döneme aktarılan özellikler gibi “karakteristik kusurlar”dan (uyumsuzluklardan) da söz edilebilir. Sonraya aktarılan özelliklerin başında, kır hayatının çoban, kaval gibi öğelerle anlatılması gelmektedir. İkinci özellik olarak anlatıcının olayın, yaşananın dışında kalması gösterilebilir. O hayata dahil olmadığı gibi, onun ögesi de değildir, dışarıdan bakar. Üçüncü olarak anlatıcı, gözlemlediği hayatın kahramanlarına öğütlerde bulunur, hikmetli sözler söyler. Dördüncü olarak, anlatıcının bakış açısı (point of view) sürekli biçimde değişir. “Türkü”de akşamı işaret eden anlatıcı, oradan çobana, ardından kuzuya geçer.

Bu şiirin sonraya aktardığı karakteristik kusurların başında, anlatılan olaylar arasında kurulan nedensel ilişkinin zayıflığı gelmektedir. Nitekim çobanın kaval çalmasından söz edildikten sonra, “Pek körpesin, esirgesin seni yaradan” denmektedir. Anlatıcının bunu kime söylediği belirsizdir. Bakış açısının sürekli değişmesi, nedeni sonraya bırakılan sonucun zikredilmesine bağlanır. İkinci olarak şiirdeki karakterler yalnızca kendileri olarak işlenmez, ancak açık seçik olarak belirtilmez de. Bu şiirde kuzu yer yer bir genç kıza, hatta bir “evlat”a da dönüşmektedir. Üçüncü olarak, eski şiirin bazı öğeleri bu anlatıma da aktarılır, ki buna “Türkü”deki “ağyâr” sözcüğü örnek oluşturmaktadır. Dördüncü olarak, anlatıcı ile kimliği yeterince anlaşılmayan “kuzu/kız/evlat” arasındaki “samimiyet”e dikkat çekilebilir. Anlatıcının bakış açısı gibi konuşmasının yönü de değişmiştir. Kendini “kul” olarak niteleyen, basılan yerlere yüzünü sürmeyi isteyecek kadar yüceltici bir dille konuşan anlatıcı ile konu arasındaki mesafe kaybolur. Burada kuzu/kız/evlat'a

---

<sup>33</sup> Şemsettin Kutlu, “yaradan” sözcüğünü “yaratan”, “yâr” sözcüğünü ise, “yar” şeklinde göstermektedir, buraya değiştirerek aldık. Öte yandan Önder Göçgün, Ziya Paşa'nın Divan şiirinin son büyük temsilcisi olduğunu ve “Türkü” dışında eskinin peşini bırakmadığını ileri sürmektedir (Göçgün 15). Göçgün, Ziya Paşa'nın son derece özenli biçimde hazırladığı bütün şiirlerinin arasına “Türkü” şiirini almamıştır.

bir de hayran olunan sevgili eklenir. Karakteristik kusurlar konusunda aktarılabilecek beşinci özellik, anlatılan hayat hakkındaki bilgisizliktir. Zira eğer anlatılan kuzu ise, kuzunun bir av hayvanı olmadığı açıktır, tabii kız/evlat/sevgili de öyle. Burada sayılabilecek altıncı ve son özellik ise, konuyla ilgisiz dizelerdir, ki buradaki örneği, “Vefasızın meclisinde bâde içilmez”dir. Bütün bu “karakteristik kusurlar”, taşra konulu pek çok şiirde karşımıza çıkacaktır.

Bu şiirde taşra bir dekor olarak kullanılmaktadır. Anlatıcının mekân gibi anlattığı hayatla da ilişkisi zayıftır. Dekor önünde “oynatılan hayat”ın, mizansenin gerçeklikle ilişkisi kurulamaz. Anlatıcının bakış açısı sorunludur. Aynı şekilde konu da sürekli parçalanır ve değiştirilir. Bu algı, Divan estetiğinin bir tür yansıması olarak düşünülebilir. Bilindiği gibi Divan şiirinde önemli olan şiirin tümünün değil, beytin iç tutarlılığıdır. “Türkü” şiirinde bir bütünsellik bulunmaması, eskiden devralınan bu terbiyeye ilgili olmalıdır.

Yukarıda gösterildiği gibi gerçeklik bilgisi, yavaş yavaş klasik şiirin sınırlarından çıkmakta, gerçeklik görülür, duyulur, algılanır, anlatılır hale gelmektedir. Eski ile yeni iç içedir. Bu alanda Şinasi ile başlayan yenilik Ziya Paşa tarafından bir üst aşamaya taşınır. Ancak yine de Ziya Paşa, Şinasi ile Namık Kemal arasında tarif edilmelidir. Zira pek çok araştırmacı Namık Kemal’in yeniliği doğrudan Şinasi’den aldığı ileri sürseler de, onun şiire Ziya Paşa kadar “bağlı” kalmadığı, şiiri ideolojiyle doldurduğu gözlenmektedir. Ziya Paşa ise, benzeri temaları kullanmış olsa da, aynı zamanda şiir üzerine kafa yormuş birisi olarak öne çıkmaktadır. Burada her üç ismi de özgün kabul etmek, en azından farklı kabul etmek yerinde olacaktır. Bir devamlılık ilişkisinden çok iç içe, yan yana süren poetik serüvenlerden söz etmek gerekir. Takip eden ara başlık altında Namık Kemal’in



serüveni, eskiden devraldıkları ve içerdiği özellikleriyle ele alınacak, şiirlerindeki vatan-taşra kavramları üzerinde durulacaktır.

### 3. Namık Kemal

Tanzimat dönemi şairleri içinde, özellikle vatan konusunda öne çıkan isim Namık Kemal'dir. Namık Kemal'in şiirlerinde vatan, hürriyet ile birlikte ele alınır.

Dolayısıyla vatani bir millî coğrafya, üzerinde ulusun yaşadığı bir toprak parçası olarak algılama söz konusudur. "Giriş" bölümünde Namık Kemal öncesi kullanımlar geniş biçimde değerlendirildiği için yeniden bir açıklamaya gidilmeyecektir. Bunun yerine Namık Kemal ile vatan ilişkisinin farklı bir yorumu amaçlanmaktadır.

Namık Kemal, hem duygu hem de biçim olarak eski şiire bağlıyken, Şinasi'nin *Müntehabât- Eş'arım* kitabıyla karşılaştıktan ve Şinasi'yle tanıştıktan sonra (1860/61) sonra dönüşmeye başlar. Bu karşılaşmayı, onun anlatımlarıyla da destekleyerek bir milat olarak tanımlayabiliyoruz. Vatanla ilgili duygusunun da büyük ölçüde bu karşılaşmayla değişmiş olması gerekir. Zira bu olaydan önce yazdığı şiirler, bütünüyle eski beğeni ve poetik evren içinde devinir. Ancak Namık Kemal hakkında yazan pek çok araştırmacının yaklaşımları böylesi bir dikkatten uzaktır. Sözelimi Kemalettin Şükrü, Namık Kemal'in çocuk yaşlarda iken bugün tanıdığımız düşünceleri olgunlaştırmaya başladığını yazmaktadır. 1851-1854 yılları arasında, yani 11-13 yaşları arasında yaşadığı Kars'taki dönemi anlatan Kemalettin Şükrü, şu cümleleri yazar:

Bazı geceler penceresinin önünde saatlerce daldığı olurdu.

Ne düşünüyordu? Neyi düşünüyordu?

Ta İstanbuldan Karsa kadar gördüğü vatan nekadar güzeldi. Fakat nekadar da perişan bir halde idi. (Kemalettin Şükrü, 1931: 21, özgün imlâ)

Şinasi hakkında önemli bir çalışmaya imza atmış olan Bedri Mermutlu, Namık Kemal'in "Türkistan" sözcüğünü sık sık kullandığını belirtmektedir (Mermutlu 55). Ancak bu bilgiyi metinlerle desteklemek güçtür. Böylesi yüceltmelerin metinle desteklenmemesi, Namık Kemal'in şiirindeki vatan olgusu hakkında aşağıda söyleneceklerin karşılaşıcağı sorunları oluşturmaktadır. Zira Namık Kemal hakkında yazarların büyük çoğunluğunun onunla benzer fikirleri paylaştıkları, en azından şiirlerde söze dökülenleri "okuma" gereği duymadan birer bildiri olarak kabul ettikleri gözlenmektedir. Gerçekten de Namık Kemal'in şiirleri, birer düzyazı olarak da anlaşılabilir. Yazıları gibi şiirlerinde de bir hitap tonu vardır. Bu şiirlerdeki anlatıcı genellikle tek boyutludur, yani hemen her şiirde konuşan anlatıcı aynı özellikleri taşır. Anlatıcı her şiirde kendini bir kalabalık karşısında hisseder ve bu tonla "konuşur". Ancak bu durum, metinlerinde rastlanmayan kimi olguları ona yüklemek anlamına gelmemelidir.

Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, "dünya kültürlerine kendinden hisse katacak olan bir türklük sezgisi, Türk vatani ve Türk milleti mefhumları ilk defa Namık Kemal'in bediî ilhamları ile aydınlanmıştır" (Fındıkoğlu 7, özgün imlâ) demektedir. Oysa hem tarihsel açıdan, hem de Namık Kemal'in şiirlerine yansıyan sözler açısından bakıldığında, onun Osmanlı vatanını ve Osmanlı ulusunu işlediği görülecektir. Nitekim bir şiirinde Türk sözcüğünü kullanıp "Türküm" ifadesini kullanan ilk şair, "Gazi Ertuğrul" şiiriyle Muallim Naci'dir:

Zikre şâyândır Fırat'ın her yeri

Ben ki TÜRK'üm unutmam CABER'i

TÜRK olan ni'met-şinâs olmak gerek

Var yeri, gitsem "MEZÂR-I TÜRK"e dek (Muallim Naci, 1994: 68-

69, özgün imlâ)

Bu bilgiyi, Fındıkoğlu'nun iddiasına karşılık olarak veriyoruz. Burada geçen Fırat ve “Ca’ber”<sup>34</sup>, Süleyman Şah’ın hayatını kaybettiği âna gönderme yapmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla Türklükten çok Osmanlılığa yönelik bir vurgudur. Nitekim 20 Eylül 1894’te *Hazine-i Fünûn* dergisinde yayımlanan bu şiirin devamında, “Ey Süleyman Şâh! Minnettarınız / Şâkir-i evlâd-ı feyz-âsârınız” (69) denmektedir<sup>35</sup>.

Namık Kemal’in şiirlerinin aynı zamanda bir düşünce yazısına benzemeleri, bu konudaki yanlışların nedeni olarak gösterilebilir. Aynı zamanda Namık Kemal’in vatan bahsinde, Şinasi’ye, başka bir deyişle yukarıda gösterildiği gibi ona ait olduğu tartışmalı olan enternasyonalist algıya karşı tarif edildiği ileri sürülebilir. Nitekim Nihad Sami Banarlı’nın, 1948 yılında yayımlanan ve “Solcularla İlk Çarpışma” başlığını taşıyan yazısı, bu konu için örnek oluşturmaktadır. Banarlı’ya göre Tanzimat’la birlikte “vatan sevgisini sarsmak, milliyet inancını baltalamak ve aile bağlarını çözmek yolundaki ‘sol zihniyet’”in (Banarlı, 1959: 31) ilk örneği, Şinasi’ye atfedilen “Milletim nev’-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn” dizesidir. Aynı algının Tevfik Fikret tarafından da söze döküldüğünü belirten Banarlı, Namık Kemal’in “Vatan” makalesinden alıntılarla yazısını tamamlar. Banarlı, Şinasi ve Tevfik Fikret’ten alıntılarını şiirden yaparken, Namık Kemal’in yazılarından örnekler verir.

Burada bizim için önemli olan, Namık Kemal’in şiirlerindeki özelliklerdir. Bu şiirlere bakıldığı zaman, neler söylenebilir? Anlatıcı nasıl kurgulanmıştır? Nasıl bir vatan anlatılmaktadır? Bu anlatımda ne tür imajlar kullanılmaktadır? Bu şiirlerdeki

---

<sup>34</sup> Caber, Fransa’yla yapılan anlaşma sonucunda Suriye sınırları içinde kalmasına rağmen, halen Türkiye toprağı sayılmaktadır.

<sup>35</sup> Süleyman Şah efsanesiyle pek çok Osmanlı metninde karşılaşmak mümkündür. Sencer Divitçioğlu, “efsane-tarih” şeklinde nitelendirdiği olayı anlatırken Süleyman Şah’ın Moğolların önünden kaçıp Anadolu’ya geldiğini yazmaktadır. Halep üzerinden eski yurduna (İran) dönmek için aşiretiyle birlikte yola çıkar. Fırat nehrini Ca’ber kalesi yakınlarından geçerken atından düşer ve boğulur. Süleyman Şah’ın Osmanlıların kurucusu Osman Bey’in dedesi olduğuna inanılır (Divitçioğlu, 2008: 19).

vatanî söylem içinde insan var mıdır? Bu poetik söylemin sonraya devrettiği özellikler nelerdir? Burada şairin, Şinasi'yle tanıştıktan sonraki şiirleri ele alınacak ve çıkarımlar bu süreci ifade edecektir. Nitekim tanışma olayından önce yazdığı şiirlerde vatan söylemine rastlanmamaktadır.

Namık Kemal'in şiirlerinde zamanın şimdiki zaman olduğu dikkati çekmektedir, dolayısıyla şiir bugüne döner. Her ne kadar geçmişte kalmış bir "şanlı tarih" vurgusu varsa bile, anlatılan zaman, yaşanılan zamandır, şimdiki zamandır, içinden geçilen süreçtir. Dün gösterilerek bugün yaşanan durum belirginleştirilir. Anlatıcı bu noktada bir uyarı görevi üstlenmiştir. İmdada çağırdıkları vardır ve bu yönüyle "kahraman" değildir. Kahraman anlatıcının kendini olan biten içinde tarif ederek, buradaki önemini vurgulaması beklenir. Ancak Namık Kemal'in şiirlerindeki anlatıcının başkalarıyla konuştuğu, onları öne çıkardığı gözlenmektedir.

Batı'dan alınan düşünceler ile yerlilik ve din, bir potada eritilir. İçinde insanın olmadığı, sınırları ve özellikleri dile getirilmeyen vatan, bir ideal olarak gösterilir. Giderek politik bir simgeye dönüşen vatan üzerinden ideolojik ve politik eleştiri de yapılır. Ancak bu eleştiri yönetici kesimden çok, "biz" ya da "onlar" gibi şahıs zamirleriyle gösterilen kişilere dönüşür. Biz ya da onlar ile kastedilenin aydınlar olduğu da ileri sürülebilir. Bununla birlikte aydınları, halkı ve ülkeyi tanımamakla suçlamak gibi daha çok Cumhuriyet döneminde görülen suçlamalara rastlanmaz. Buradaki eleştiri, vatan kavgasına katılmamak üzerinden kurulur. Bu yüzden eleştirinin bu söylem üzerinde bir tür takıyye ile merkeze yönelik olduğu görülüyor. Bu eleştirel tutum, hem Batı değerlerine yaklaşan hem de Batı ile savaşıyor bir toplumda gerçekleşmektedir. Namık Kemal'le birlikte, idealleştirilen vatan üzerinden politik eleştiri yapma döneminin başladığını ileri sürmek mümkündür.

Namık Kemal'in vatan temalı şiirleri, birer bildiri olarak anlaşılabilir. Bu şiirlerde yoğun bir vatan propagandası yapılır. Şiirlerde vezin olsa bile, içerik büyük ölçüde değişmiştir. Eski şiir gibi hayalî bir hava yerine, devlet ve toplumun o gün yaşadığı gerçeklikler duyurulur. Ancak burada gerçeklerin dökümü gibi bir durumdan çok, kaybedilen bir vatanın anlatımı vardır. Bu şekilde vatan, memleket ya da doğum yeri olmaktan çıkar, herkese ait olan, herkesin uğrunda canını vermesi gereken bir yere dönüşür. Namık Kemal'i öncülerinden ayıran noktalardan biri, işte bu yeni içeriktir.

Namık Kemal'in vatani, uğruna her türlü gündelik beklentilerin terk edileceği bir vatandır. Kocatürk'ün "Gazeller" başlığıyla yayımladığı şiirlerin birinci bölümünde şu beyit dikkati çeker: "Refah-ı millet için terk-i rahat eyleyelim / Vatan yolunda yürü azm-i gurbet eyleyelim" (Namık Kemal, 1971: 65). Yine Namık Kemal'in Londra'da çıkardığı *Hürriyet* gazetesinde ilk beyitlerini yayımladığı (Kaplan, 2000a: 42) "Hürriyet Kasidesi"nde şu beyitler göze çarpar:

Vücutun kim hamîr-i mayesi hâk-i vatandadır,

Ne gam rah-i vatanda çâk olursa cevr ü mihnetten!

[....]

Kilâb-ı zulme kaldı gezdiğin nazende sahralar,

Uyan, ey yareli şir-i jıyan, bu hab-ı gafletten!.." (Namık Kemal,

70, 72)<sup>36</sup>.

Son beyitte "sahralar" ve "şir-i jıyan" (kızgın aslan) ifadeleri dikkati çekmektedir.

Vatan için nazende nitelemesinin kullanılması, onun Divan şiirindeki şiir yüküyle

---

<sup>36</sup> Bu şiirdeki ses ve biçim, Leskofçalı Galib'in bir kıtasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Namık Kemal, Paşazâde Rıfat Bey adlı arkadaşına gönderdiği mektupta, söz konusu kıtayı karşılaştığında duyduğu heyecanı anlatmaktadır. Kıtayı burada veriyoruz:

Hudâ me'yus kılma gönümü ikbâl-i milletten

Haberdâr eyle rahmân ismini ahvâl-i milletten

Olup mecrûh peygân-ı havâdis tâir-i devlet

Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâl-i milletten (Akt. Kurdakul, 1977: 35)

anıldığını düşünmemize neden olur. Buna karşın bu nazende sahralar, “zulüm köpeklerinin” eline geçmiştir. Fetihlerle genişletilen bir vatan değil, kaybedilmiş ve düşmanın eline geçmiş bir vatan anlatımı söz konusudur. Bu şiirdeki “şir-i jıyan”, millet olarak kabul edilebilir. Namık Kemal’in vatan temalı şiirlerinde hemen her zaman böylesi bir çağrı duyulur. Bu şiirler, terennüm edilecek şiirler değil, kürsülerde büyük kalabalıklara okunacak şiirler olarak düşünülmüştür. Aynı zamanda yalnız okunduğunda da, vatan ve vatanın durumuyla ilgili olarak belli bir bilinç oluşturur. Bu duyarlılığın en belirgin örneği “Hürriyet Kasidesi”dir:

Nâmık Kemal ve bu manzume ile edebiyatımızda yepyeni bir şey başlıyor. Edebiyatçı ve edebiyat, başka bir mânâ kazanıyor. Eski edebiyatın umumiyetle dalkavuk, iktidardakileri methetmekle övünen şâiri yerine, iktidara karşı cephe alan, arkasını saraya değil, halka dayayan ihtilâl adamı geçiyor ve edebiyat artık beyaz kâğıt üzerinde oynanan sâkin ve eğlenceli bir kelime oyunu olmaktan çıkarak, bir mizacın, bir fikrin, bir hayatın ifadesi oluyor. mistiklerden sonra Türk edebiyatında yeniden sanatla şahsiyet birleşiyor. (Kaplan, 2000a: 42-43)

Vasfi Mahir Kocatürk, “Vatan Mersiyesi I” şiirine düştüğü dipnotta, Namık Kemal söz konusu şiiri Deli Hikmet adlı bir şair arkadaşıyla birlikte yazdığını belirtmektedir. Şiirde toplam 35 beşlik vardır. Kocatürk’ün de belirttiği gibi, dizelerin hangi şaire ait olduğunu belirlemek güçtür. Bu şiir ile özeleştiri başlar: “Ah! Yaktık şu mübarek vatanın her yerini” (Namık Kemal 75). Beşerli dizeler şeklindeki bu şiir, bir beyitlik nakarat bölümleri içermektedir: “Vatanın bağına düşman dayadı hançerini, / Yok imiş kurtaracak bahtı kara maderini!..” Vatanın “valide-maderanne” olarak ifade edilmesi, Namık Kemal’in şiirlerinde en sık rastlanan ifadelerden

biridir. Bu kullanımın etkisi poetik söylem açısından Namık Kemal’i takip eden şairler ile taşrayı ideolojik biçimde alımlamayan Muallim Nâci’yi takip eden şairlerin en önemli ortaklıklarından biridir. Hatta tezi, vatan anlamında kullanılan anne sözcüğünün değişimi açısından da ikiye ayırmak mümkündür. Birinci bölümde, yani Cumhuriyet’e kadarki süreçte anne, “kurtarılmayı bekleyen, düşmana esir düşmüş” bir anne iken, Cumhuriyet döneminde “koruyan, besleyen, büyüten” bir anneye dönüşür.

“Vatan Mersiyesi I” şiirinin 6. beşliğinde vatanın sınırları vardır, daha doğrusu vatanın sınırları içindeki kutsal yerler zikredilir: “Bu vatandır dağıtan âleme ilm ü edebi, / Bundadır Beyt-i Harem, Mescid-i Aksa-yı Nebi” (76). 33. beşlikte ise, şu dize göze çarpar: “Düşman İstanbul’a girdi, bu dahi şan oldu” (79). Vatanın düştüğü durumdan dolayı kendini eleştirme ve toplumsal bir özeleştiriye gitme dikkati çekmektedir. Ancak bu eleştiri, “ben”e değil, “biz”e yöneliktir, dolayısıyla yukarıda kahramanlık ve anlatıcı ilişkisi üzerine yapılan belirlemeyi doğrular niteliktedir:

Vatanı ateşe bizler yaktık,  
Yandı da seyrine bizler baktık,  
Fahr edip bir nişanlar taktık...  
Yakışır mıydı bu hiç merdane  
Çalışıp benzemeğe şeytane!.. (81)

Vatanın içindeki şehirlerle anılması ve anlatılmasına “Tahrib-i Harabat” şiirinde de rastlanır. Ziya Paşa’nın *Harâbat*’ını ele alan bu şiirde sınırlar içindeki birkaç şehrin adı anılır. Bağlam vatanî söylem için pek uygun değildir. Vatanî şiirlerde rastlanmayan şehirlere bu şiirde rastlanır. Bununla birlikte Van ve Erzurum sözcükleri, Nefî’nin doğum yerini belirtmek için kullanılmıştır –bilindiği gibi bazı

kaynaklar Nef'î'nin doğum yeri olarak Van'ı, bazılarıysa Erzurum'u gösterirler, aynı şekilde Amid ve Bağdat da, Hâmî ve Rûhî'nin memleketidir:

Ey vâkıf-ı her mekânı Rûm'un

Bir adı da Van mı Erzurum un?

Eş'arda Hami ile Ruhi

Bir günde mi içtiler sabuhi?

Yek neş'e midir o iki üstad?..

Amid nerede ya nerde Bağdad?.. (114)

Tanzimat'ın ilk şair kuşağı içinde orduya şiir yazma geleneği yaygın bir etkinlik olmuştur. Her ne kadar Divan geleneğinde benzeri bir durumdan söz edilebilirse de, birinci kuşak şairlerdeki yansımayı görmek dikkat çekicidir. Her biri aynı zamanda “rejim muhalifi” olan şairlerin rejimin ordusuna yönelik bir eleştiri geliştirmedikleri gözlenmektedir. Şinasi gibi Ziya Paşa'nın da bu türde şiirleri bulunmaktadır. Namık Kemal'in bu tür şiirlerindeki anlatıcı ise, Şinasi'nin “Marş”ından farklı olarak artık savaş meydanındadır. İleride de örneklerine rastlanacağı gibi, bu tür şiirlerde anlatıcının bir savaşçı, bir asker olarak kurgulanması söz konusudur. Bütün şiirler, tümü retorik şiirlerdir. Bu yüzden savaşta yaşananlar, insanın ölme ya da öldürme tehlikesi altındayken hissedebilecekleri, düşünebilecekleri gibi öğelerle ilgilenilmez. Önemli olan savaşçının imanla savaşmasıdır<sup>37</sup>. Namık Kemal'in vatanı idealleştirme

---

<sup>37</sup> Laurent Mignon'un, takip eden süreç (1910-1920) için yaptığı belirleme, Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşak şairleri için de büyük ölçüde geçerlidir. Mignon'a göre Batı Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı döneminde yazılan şiirlerin büyük bölümü savaş karşıtı şiirler iken aynı dönemde Osmanlı devletinde yazılan şiirlerin büyük bölümü, “askerlere yönelik propaganda amaçlı” şiirlerdir. Ona göre bu durum, Türk şiirinde savaş karşıtı bir gelenek olmamasından kaynaklanmaktadır (Mignon, 2002: 56-57).



noktasında olduğu gibi, anlatıcıyı bir savaşçı, bir asker olarak kurma noktasında da öncü olduğu görölmektedir:

İşte adû karşıda, hazır silâh,  
Arş, yiğitler, vatan imdadına!  
Arş ileri, arş, bizimdir felâh;  
Arş, yiğitler, vatan imdadına!

Cümlemizin validemizdir vatan,  
Herkesi lûtfiyle besliyen.  
Bastı adû göğsüne biz sağ iken...  
Arş, yiğitler, vatan imdadına! (83)

Vatana karşı yapılması gereken görevler de askerî bir çerçevede düşünölür. Burada bir vatani olan insanlar milletin kendisi değil, askerler, daha da çarpıcısı, rütbe aldıklarına göre subaylardır. Anlatıcı karşıdaki düşmanı işaret ettiğine göre, aynı zamanda komutandır da. Yukarıdaki dörtlükte “arş” nidası üç kez, “yiğitler” sözü ve “vatan imdadına” ifadesi ikişer kez kullanılmıştır. Bütün sözcükler, savaşla ilgili sözcükler kümesine alınabilecek türdedir: “adû”, “silah”, “hazır silah”, “arş”, “yiğitler”, “ileri”, “vatan”, “imdat”. Ancak vatan aynı zamanda, düşman askerlerinin siperlerinin arkasındadır: “Bastı adû göğsüne biz sağ iken”. Vatan, düşman tarafından işgal edilmiştir. Bu yüzden karşıdaki düşmanın üstüne saldırılacak ve vatanın imdadına yetişilecektir. Bu şiir, bir fetih şiiri değil, içerdiği bütün sert sözcükler ve yarattığı bütün havaya rağmen, bir savunma, daha doğrusu “geri alma” şiiridir. Çünkü artık bir ülke, bir belde, bir bölge fethedilmemekte, aksine kaybedilen topraklar, dolayısıyla vatan geri kazanılmaktadır.

Namık Kemal'in bu tür şiirlerinde hangi metinlerden etkilendiğini söylemek güçtür. Tanzimat dönemi Türk edebiyatı üzerinde çalışan isimler, bu dönemde yazılan şiirlerin etkilendikleri Fransızca şiirleri açıklayıp benzerlikleri büyük ölçüde açıklamışlardır<sup>38</sup>. Ancak bu ilgi, Namık Kemal'den büyük ölçüde esirgenmiştir. Eleştire geldiğimiz “öncesiz” ilan etme tavrının bir boyutu da burada açığa çıkmaktadır. Bu noktada bir çözümleme değilse de, bir yoruma gitmeyi istiyoruz. Bize göre Namık Kemal'in söz konusu söylemiyle Fransız ulusal marşı “Marseillaise” arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bunu metinle desteklemek güçtür, çünkü Namık Kemal'in “Marseillaise” çevirisi iki kez yayımlanmıştır. İlk yayımı 2 Ağustos 1868, ikinci yayımı ise 24 Eylül 1886 tarihini taşımaktadır (Kolcu, 1999: 34, 179). İlk tarih, Namık Kemal'in poetik söyleminin tamamlandığı sürecin içindedir, ikinci tarih ise, ölümünden iki yıl öncesidir. Ancak Namık Kemal elbette söz konusu marşı çok önceden biliyordu. Belki çeviriyi de çok önceden yapmıştır. Tez boyunca yaptığımız gibi temel dayanaklarımız her zaman yayın tarihleri olacaktır. Bununla birlikte Namık Kemal'in yaptığı çeviride marşı ne kadar “kendi poetik diline” çevirdiğini ya da kendi poetik dilini nasıl bir “kaynak” üzerine kurduğunu anlamak için söz konusu çeviriyi vermeyi gerekli görüyoruz:

Ey ehl-i vatan gel gidelim, şan günüdür bu  
Zulm açtı yine karşımıza kanlı 'alemler  
Evlâdımızı, ehlimizi kırdaki ordu  
Âgûş-ı vefâmızda tutup boğmağa kükrer  
Saf bağlayın artık sarılın haydi silâha  
Reyyân edelim isrimizi hûn-ı mübâha (Akt. Kolcu 179)

---

<sup>38</sup> Bu anlamda önemli örneklerden biri için Bkz. Mehmet Kaplan. *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser* (1995).

Bu çevirideki sözcüklerin tümünü Namık Kemal'in şiirlerine dağılmış olarak bulmak mümkündür. Sözelimi "Vatan Türküsü"ndeki "İşte adû karşıda, hazır silâh" dizesi, "Marseillaise"deki "Saf bağlayın artık sarılın haydi silâha" dizesine benzemektedir. Yine çevirideki "ehl-i vatan" ifadesi "Murabba I"de karşımıza çıkar: "Dest-i âdadayız, Allah için, ey ehl-i vatan" (Namık Kemal 83). Aynı ifade "Kıtalar"da da geçmektedir: "Ehl-i vatan muhabbetidir gayret-i vatan" (87).

Altı dördlük şeklinde yazılmış olan "Taşlama" şiirinin 2. ve 4. dördlüklerinde, bu kez rütbeliler eleştirilir. Bu şiirin "Vatan Türküsü"nden farkı, askerleri şevke getiren komutanın kendi çevresine, yani komutanlara yönelik eleştirisidir. Öte yandan rütbe, sivil bir anlamda da kullanılmış olabilir. Bu durumda da toplumun içinde yükselmek isteği olarak tanımlanabilecek "rütbe kavgası", sınıfsal bir çelişkiyi vatan söz konusu olduğunda unutmama, yok saymayı da imâ eder:

Geldik vatan kavgasına,

Düştük rütbe yağmasına,

Daldık dünya sefasına,

Ne utanmaz köpekleriz!

[...]

Biz bakmadan sağa sola

Düşman girdi İstanbul'a,

Vatanı sattık bir pula,

Ne utanmaz köpekleriz! (99)

Namık Kemal'in vatan konulu şiirlerinde sıklıkla geçen şehrin İstanbul olduğu görülmektedir: "Düşman İstanbul'a girdi, bu dahi şan oldu" (79) ve "Düşman girdi İstanbul'a" (99) gibi. Namık Kemal, sürgün edildiği yerleri de anar. "Zaptiye Nazırı Hüseyin Hüsnü Paşa'ya" ithaf ettiği şiirde "Menfaları tayin edemezler bu çocuklar /

Kıbrıs da Rodos da benim Akkâ de.... de” (91) der. Sürgün olan anlatıcı sağlık sorunları yaşasa da, “Ben hür yaşarım mahbes ü menfa”da “demeli”dir.

Namık Kemal’in şiirlerinde Kerbelâ, Mekke, Meşhed gibi şehirlerin adları geçse de, bunların Divan şiirinin “masallaşmış” bölgeleri ya da dinî merkezler olduğu görülecektir. İstanbul ise bir şehir olarak değil, bir simge olarak öne çıkar. Düşman tarafından ele geçirilmiş ya da ele geçirilmek üzere olan bir yerdir. İstanbul’da yaşayan insanlar yok gibidir. Bir şehir hayatı söz konusu olmadığı gibi tek tek bireylerin de hayatınlarından söz edilmez<sup>39</sup>. Yansıtılan hava itibarıyla gaflet uykusunda uyuyan bir simge ile onu bu hale getiren komutanlar ve aydınlar vardır. Bu halenin içinde saraydan ve padişahı bahsedilmez. Saraydaki memur ve müktedirlerin de bu haleden oldukları imâ edilir, ama bu imâ padişaha kadar uzanmaz.

“Vatan Türküsü” şiirinde “Cümlemizin validemizdir vatan, / Herkesi lûtfiyle besliyen” (83, özgün imlâ) dizeleri nakarat olarak kullanılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Namık Kemal’in vatan konulu pek çok şiirinde olduğu gibi bu şiirde de vatan bir insandır, annedir. Vatanın bir insan olarak kurgulanması, vatani üzerinde yaşanan bir yer olmaktan çıkarıp onu yaşayan, acı çeken, eziyet gören, gadre uğrayan bir insan yapar. Bu yüzden üzerinde yaşayan insanlardan söz edilmez, zira o bizzat bir “insan”dır. Ancak vatanın herkesin üzerinde yaşadığı bir coğrafya olarak düşünüldüğü şiirler de yok değildir. Buna karşın bu şiirlerde de vatanda yaşayan insanlardan çok, onun herkese ait olan özelliklerinden söz edilir: “Kan ile kılıçtır görünen bayrağımızda, / Can korkusu gezmez **ovamızda dağımızda**, / Her kûşede bin şir yatar toprağımızda” (84, vurgu bize ait). “Murabba II” şiirinde milletin kalbinde kalma, halka hizmet etme ve hamiyet gibi ifadeler göze çarpar (85).

---

<sup>39</sup> Oysa düzyazılar açısından bakıldığında, Namık Kemal’in Türk edebiyatında “Ramazan Mektupları” dizisiyle şehir yazıları yazan ilk yazar olduğu görülmektedir.

“Kıtalar”da ise, “ehl-i vatan” ifadesi dikkati çeker. Ancak bu ehl-i vatanın, askerler olduğu da düşünülebilir. Nitekim VII. kıtada böylesi bir kullanım söz konusudur:

Emvac-ı mevte gark olup sahralar olsun lâlezar  
Dönsün başında düşmanın binlerce seyfi şulebar  
Eyler bugün hâk-i vatan evlâtlarıyla iftihar  
Serhaddi düşman çiğnemiş ey millet-i âli tebar! (88)

Buradaki evlatlar, vatanda yaşayanlar değil, cephede savaşanlardır. Nitekim parıldayan kılıçları vardır. “Vatan Şarkısı” şiirinde de “Şan günü bu gündür bu milletin aslanları / Çekelim kılıçları dökelim al kanları” (103) dizeleri, aynı çerçevede değerlendirilmelidir. Bu şiirde, uğruna ölünen vatanın, milletin dinini kabul etmiş bir insan, bir anne olduğu göze çarpar.

“Vaveylâ” şiiri, adına da yansıyan bir çağrıyla, vatani kara bahtından kurtarılması gereken bir insan yapar. Bu insan, milletin bir üyesi değil, milletin kendisidir. Başka bir ifadeyle, hem vatandır hem de millet. Ancak burada anlatıcının kuruluşunda, yukarıda sayılan karakteristik kusurlara rastlanır. Rüya gören anlatıcı<sup>40</sup>, vatani birinci bölümde sevgili, ikinci bölümden itibaren ise anne olarak anlatır:

Ah, böyle gezer mi hiç canan!  
Gül değil, arkasında kanlı kefen..  
Sen misin, sen misin, garib vatan!  
Bu güzellikte hiç bu çağında. (94)

Şiirin ikinci bölümünde vatan bir anneye dönüşür: “Tuttun evlâdını kucağında. / Sen gidersen bizi kalır sanma!” (94). Anne anlatımı devam eder: “Sen gidersen bütün helâk oluruz, / Koynuna can atar da hâk oluruz” (94). “Hâk” olma, yani toprak olup ölmenin koyna girmek, kavuşmayı istemekle ilişkilendirilmesi, anneye atfedilen

<sup>40</sup> Rüya, vatan-taşra teması içinde ayrı bir araştırmanın konusu olacak kadar sıklıkla karşımıza çıkar. Mekân gibi gösterilen yerlerin hali, anlatıcının duyguları gibi yaşanan yerin eski günleri de rüya ile ilişkilendirilir.

özelliklerin aynı zamanda sevgiliye ait özellikler olması, bu şiiri Namık Kemal'in en ilginç şiirlerinden biri yapar. Buradaki “erotik” kurgu, “Bu temaşaya Hak da âşık olur” (94) dizesiyle sürdürülür. Vatan göğsünü İlâha açmalıdır: “Aç, Vatan, göğsünü İlâhına aç, / Şühedanı çıkar da ortaya saç!” (94). Bu anlamda hâk ve Hak sözcükleri arasında sessel bir ilişki kurulur. Aynı şekilde kan ile şarap arasında da bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur (95). Bir sevgili ve giderek bir anneye dönüşen vatan ise, İslâmın şartlarından olan Hac görevini bile yerine getiren biridir:

Git, Vatan, Kâbe’de siyaha bürün!

Bir kolun ravza-i Nebi’ye uzat,

Birini Kerbelâ’ya Meşhed’e at,

Kâinatta o heybetinde görün!.. (94)

Tanpınar, “Git, Vatan, Kâbe’de siyaha bürün!” dizesini andıktan sonra şunları söylemektedir: “Bilhassa son mısraın işareti çok mühimdir. Şair âdeta hayalin kendiliğinden görünmesini ister. Zaten bütün manzume nakıştan ve hayalden mücesseme geçiştir” (Tanpınar, 2001: 278). Buna karşın “mücesseme geçişle” sınırlı kalındığına dikkati çekmek gerekir. Bu, geçişin önemini azaltmamakla birlikte zikredilen yerler, Tanpınar’ın başka bir bağlamda kullandığı ifadeyle “masallaşmış” yerlerdir.

Bu şiir karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. “O heybet”, yani şanlı geçmiş geride kalmıştır, ancak yeniden kazanılabilir. Beyaz giysilerle gidilen Hacc’a siyah giysilerle gidilmektedir. Anne, dolayısıyla vatan, oraya gidip karalara bürünmektedir. Bir kolunu Hz. Muhammed’e uzatan annenin öbür kolu, Şii kültürün kutsal şehirlerine uzatılır. Namık Kemal’in, Şiiliğin yas kültürünün merkezi olan Kerbela ile en önemli merkezlerinden Meşhed’i işaret etmesi de, dikkat çekicidir. Sünniler için kutsal olan Hazreti Muhammed ve sahabeleri ile Şiiler için kutsal olan Hüseyin

anılır. Yukarıda vatanın kaybedilmesi tehlikesinin nedeni olarak sınıfsal çelişkiler ile dünyevî hırs ve yükselme amacını gösteren, dolayısıyla ancak bunlar ortadan kaldırılsa gerçek kurtuluş ve birliğin oluşabileceğini vazederek anlatıcı, burada Şii ve Sünnî birliğini de öne çıkarır. Dolayısıyla vatanın İslâm coğrafyası kadar genişletildiğini de ekleyebiliriz.

Bu verilerle bakıldığında Namık Kemal'in şiirlerinde vatanın şu özelliklere sahip olduğunu görürüz:

1. Bu şiirlerde en çok öne çıkan tema, vatanın bir anneye benzetilmesidir.

Buna karşın "anne" için kullanılan nitelemelerin bazıları erildir.

2. Vatan gül bahçesidir, bir şair olan anlatıcının kefeni hazırdır, yani her an vatan uğruna ölmeye hazırdır.

3. Vatan, "gelin imdada!" diye çağırır.

4. Bu şiirlerde vatanın geçmişi şaşaa ve safiyetle anılır. Böylece vatanın geçmişi ile bugünkü hâli arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulur.

5. Vatanın bir fizikî coğrafya olduğuna yönelik pek az imâ vardır.

6. Namık Kemal şiirinde tasavvur edilen vatan, bir ideal olarak tanımlanır.

Sınırları olmadığı gibi belli yerleri, noktaları da yoktur. Bu vatanda insanlar yaşamaz âdeta.

7. Vatanın bütün Müslümanların yaşadığı yerler biçiminde genişletildiği görülür.

8. Bu şiirlerde milletin üyeleri olarak hemen hemen sadece askerler anlatılır.

9. Anlatıcı bir kahraman değildir, başkalarını imdada çağırarak bir uyarıcıdır.

10. Kişi vatana karşı görev duygusuyla doludur. Bu algı, tezin ilerleyen bölümünde Ziya Gökalp tarafından formüle edilen "hak yok, görev vardır" düşüncesinin tohumu olarak tanımlanabilir.

11. Vatanın düştüğü durumun tek sorumlusu “biz”izdir.

Namık Kemal’in şiirlerinde öne çıkan bu özelliklerin tamamı ya da bir bölümü, hemen hemen bütün takipçileri tarafından sahiplenildiği gibi, milliyetçi olmayan şairlerce de bir ölçüde tekrarlanmıştır. Namık Kemal’den miras kalan bu vatan tasarımı, pek çok şairin birlikte büyüttükleri bir tür yabancılaşma olarak tanımlanabilir. Buna göre anlatıcı ya asker, ya şair ya da bir aydındır. En azından, taşralılar ya da vatandaşlardan daha bilinçlidir. Onlara doğruyu göstermek ve öğretmekle görevlidir. Bu yüzden bu tür şiirlerde, bir “üstten konuşma”, “bilinç taşıma” tonuyla karşılaşılır.

#### **4. Rezaizâde Mahmut Ekrem**

Tanzimat’ın ikinci kuşak şairleri içinde anılan Rezaizâde Mahmut Ekrem’in şiirlerinde vatan ve taşra üzerinde duracağımız bu başlık altında ilerleyen sürece bakacağız. Rezaizâde Mahmut Ekrem’in Namık Kemal’den farklı olarak seyahatleri ve farklı coğrafyaları görmesi gerçeği ile birlikte düşünöldüğünde, taşrayı değilse bile, vatani işleme beklenbilir. Ancak bu ilgi yoğun değildir. Onun şiirlerinde ideolojiden bir ölçüde uzak durulmaktadır. Bu şiirlerde bazen birtakım düşünceler savunulsa ya da anlatılsa bile, daha rindane bir hava söz konusudur. Bununla birlikte, vatan anlatıldığında Namık Kemal’i hatırlatan öğeler kullanılır.

Rezaizâde Mahmut Ekrem’in şiirlerinde memleket, vatan ya da taşra ile ilgili vurgular, Namık Kemal’le kıyaslandığında daha azdır. Burada şiirlerin yayım tarihini esas aldığımız için, şairin “İstibdat Dönemi”nde yazdığını öne sürdüğü ve 1909’da



yayımlattığı bir şiirinde<sup>41</sup> kötü yönetim ve vatanın elden gitmesinden söz edilmesini değerlendiremiyoruz.

Recaizâde Mahmut Ekrem, Tanzimat kuşağı şairlerinden dava adamı olmamasıyla ayrılır<sup>42</sup>. Sevük, onun duruşunu şöyle özetlemektedir: “Ekrem Bey tanzimat edebiyatı içinde şi’rin his tarafını almakla meşhurdur. Kemal heyecan ve ihtirasın, şiddet ve hamasetin; Hâmid muhayyilede enginliğin ve ulviyette derinliğin şairiydi. Ekrem de ince hislerin, rakik kalb işlerinin, hafif zemzemelerin bir müterennimidir” (Sevük 86, özgün imlâ). Buna karşın 1880 yılında yazdığı “Tasvîr” şiiri, dikkat çekicidir. 1887 yılında yayımlanan *Zemzeme* adlı kitapta yer alan şiirin altında, şairin şöyle bir notu bulunmaktadır:

Bu neşîde “Mir’at-ı Âlem” nâmındaki musavver mecmûanın dokuzuncu nüshasında münderic bir resim için söylenmiştir.

Resm-i mezkûr on üç on dört yaşında bir köylü kızın ve ihtimâl ki bir kız çobanın –yeni doğmuş bir kuzuyu kucağında tutup sevdiğini ve kuzunun anası da müştâkâne ve hâifâne yavrusuna hasr-ı nazar ederek dehen-güşâ-yı feryâd olduğunu irâe eder” (Recaizade Mahmut Ekrem, 160, özgün imlâ)

Bu şiir, bir tabloya bakılarak yazılmıştır. Bu şiiri aynı zamanda anlatılan mekâna gitmeden, orayı görmeden “masa başında yazılan” şiirlerin ilk örneklerinden saymak mümkündür. Bir tabloya bakarak yazılan şiirdeki anlatıcı, anlatılan mekânda kurgulanmıştır. Bir anlamda, yeni Türk şiirinde doğanın manzara resimlerine bakarak

<sup>41</sup> “Zulm ektiler güzel vatanın hâk-i pâkine / Zulmet çökerttiler ufk-ı tâb-nâkine / Kasettiler harâbına, hatta helâkine / Zahm açtılar acıklı dil-i çâk-çâkine” (“Nefrîn” 447).

<sup>42</sup> Recaizâde Mahmut Ekrem’in “sanat için sanat” ilkesine bağlı bir şair olduğu ileri sürülebilir. Politikayla ilişkisi, öncelleri ve çağdaşlarıyla kıyaslandığında zayıftır. Politik duruş bakımından bir “aktivist” olarak nitelenemez. Nitekim, sarayla çıkan bir ihtilafında padişaha övgü şiiri yazar. Bu şiirdeki, “Şâhen-şeh-i âli-tebâr hâkân-ı cemşîd-iştihâr / Sultan Hamîd-i kâm-kâr tahtında olsun berkarâr” beyti dikkat çekicidir. İsmail Parlatır, bu beyti alıntılıyarak onun durumu “idare etmeyi becer[diğini]” ifade eder (Akt. Parlatır, “Sonuç” 281).

yazılan bir şiirle başladığı görülmektedir. İsmail Parlatır'a göre, "tabiat, şüphesiz ikinci kuşak şiirinin en çok işlediği ve yeni damgasını vurduğu bir konudur [...] Bu arada Servet-i Fünun şiirinde, özellikle Fikret'te görülecek olan tablo-şiir tarzının ilk örneğini de Ekrem'de buluyoruz" (Parlatır 22)<sup>43</sup>. Bunun gibi aynı kitapta yer alan "Çoban" şiirinin de<sup>44</sup>, belki de aynı resim üzerine yazıldığını ileri sürmek mümkündür. "Çoban" şiirinde halk dili taklit edilmez. Recaizâde'nin diğer şiirleriyle karşılaştırıldığında daha yalın bir Türkçe ile karşılaşılır, bununla birlikte ağır terkiplere de yer verilmiştir:

Ovalarda ne hoş gezer sürüler!

Sanki onlarla can bulur ovalar.

Bir çocuk bir kuzu bulur kovalar,

Anası haykırır kuzuysa meler,

Arzû ettirir çobanlığını.

Çobanın hâline hased ki odur

Fâriğ-i îñ ü ân ü bûd u ne-bûd.

Ona ömründe olmamış meşhûd,

Menbâ-ı derd-i lâ-yuad ki odur

Şehirlerde bizim ta'ayyüşümüz. (Recaizâde Mahmut Ekrem 172)

Kır-şehir karşıtlığıyla kurulan bu son bölümde, kır hayatı özenilen bir hayat olarak betimlenir. Bir saflık içinde sunulan çoban, şehirlerin ya da şehirlilerin güncel sorunlarından azadedir. Yüce dağlar, çağlayan akarsular, dağ bayır, güzel çayır,

---

<sup>43</sup> İsmail Habib Sevük ise, "Servet-i Fünûn şi'rinin hususiyetlerinden biri de resim levhalarına manzumeler yazmaktır. Bu modayı o mecmuada, henüz Servet-i Fünun ailesi teşekkül etmeden dört beş sene evvel, Nâbizade açmıştı" (Sevük 339-40) demektedir.

<sup>44</sup> Bu şiir de 1887 yılında yayımlanan *Zemzeme* kitabında yer aldığı için, Muallim Nâci'nin köyü ve çobanı anlatan şiirinden sonraya yerleştirilmiştir. Muallim Nâci'yi bu yüzden kırsal hayatı anlatan ilk şair saydık.

kaval gibi sözcüklerin kullanıldığı şiirde, romantik bir dekor kurulur. Bu anlamda Ziya Paşa'nın "Türkü" şiiriyle benzerlikler barındırır. Buradaki dekor da benzer biçimde yapay gözükmektedir. Zira gerçekçi olmayan dekor, çobanın mutlu bir biçimde resmedilmesiyle tamamlanır:

Böyle demler geçer çoban bilmez

Hafta, ay, yıl, esâmil-i eyyâm.

Azalıp bitse de hayât-ı müdâm

Neş'esi, zevki artar eksilmez.

Kâm alır muttasıl tabî'attan! (174)

Burada dikkat çekici olan, bir resme bakarak yazılan şiirdeki taşralının, yani çobanın ifade ediliş şeklidir. Buna göre bilinç, bilgi ve var oluş düşüncesi, yalnızca anlatıcıda vardır. Bu anlamda, taşralının yerine düşünen ve onu "bir bilinci olmayan", "bir bilince sahip olmayan" kişi biçiminde tanımlayan anlatıcının, taşralıyı anlatan diğer şiirlere de geçişinden söz edilmelidir. Nitekim yaklaşık 60 yıl sonra Kemalettin Kâmi Kamu tarafından yazılan "Bingöl Çobanları" şiirinde de anlatıcı hemen hemen aynı bilinçle konuşur. Her iki şiirde de, çobanın hayata ilişkin bir düşünce, bilgi ve bilgeliği söz konusu değildir. Hatta zamanın geçtiğinin bile farkında değildir. Şiirin "Bingöl Çobanları"ndan farkı, buradaki çobanın mutlu olarak gösterilmesidir. "Bingöl Çobanları"ndaki anlatıcı ise, çobanın okuyup dünyayla bir bağ kuramamasından dolayı "üzgün" ve "eksik" olduğunu anlatır.

Recaizâde Mahmut Ekrem, yine *Zemzeme* kitabında yer alan "Murabba" adlı şiirine şöyle bir not düşmüştür: "Muhârebe-i sâbıka hengâmında mevkib-i Hümâyûn taburlarının Çatalca istihkâmına sevke dâir bir aralık şâyi olan havâdis üzerine söylenmiş idi". Bu nottan anlaşıldığı kadarıyla şiir, bir askerî birliğin sevki haberi

üzerine yazılmıştır. Yani anlatıcı anlattığı mekânda olmadığı gibi, şiir de bir duyum üzerine yazılmıştır:

Olur evlâdının ikbâl-i vatan mültemesi,  
Münhasırdır hep onun şânına cümle hevesi;  
Ağlıyor işte vatan âh diyor her nefesi;  
Yâ niçin olmuyoruz sıdkile feryâd-resi?

Mâlikü'l-mülk odur cümlesi Allâh'ındır,  
Nasıl isterse tasarruf o şehenşâhındır!  
Senin ammâ bu yerin izzeti dil-hâhındır;  
Vatanın feyzidir evlâdının elbet hevesi. (186)

Burada Namık Kemal söyleminin tekrar edildiğini görüyoruz. Dolayısıyla Namık Kemal'in ateşli ve yüksek sesli vatanî söyleminin ona poetik anlamda uzak olan şairleri de etkilediği görülüyor. Hatta bu söylemin, Garip şiirine kadar gücünü koruduğunu ileri sürebiliriz. Garip şairleri, Namık Kemal ve takipçilerinin söylemini ironiyle yıkarlar. İlgili bölümde geniş biçimde açıklanacağı gibi, ironi söylemin yerini alır ve vatan için ölenlerle vatan için nutuk çekenler karşı karşıya konulur.

İsmail Parlatır, “tabiat içinde mekân unsuru”nun da ilk kez Recaizâde Mahmut Ekrem’le şiirde yer bulduğunu ileri sürer: “Daha çok mezarlık âlemlerinin getirdiği tabiatı seyretme alışkanlığı, ölüm düşüncesi ile birleşir. Böylece şair, tefekküre dalmak için sık sık tabiata açılır. Bu tablo içinde tabiat-insan iç içedir” (Parlatır 22). Ancak burada, doğanın bir vesile olduğu da ifade ediliyor. Mezarlığın anlatıcının duygularına vesile olması için fazla uzağa gitmeden Namık Kemal’e bakıldığında da örnekleri bulunabilir. Nitekim “Kabr-i Selim-i Evvel’i Ziyaret” şiirindeki şu beyit, mekânın anlatıcının duygularına nasıl vesile olduğu

görülmektedir: “Binası taş yüreğindedir ol cebabirenin / Budur şu kabr-i mübarekte gördüğüm dehşet” (Namık Kemal 74). Dolayısıyla “şair”le birlikte betimlenen “tablo”dan çok, anlatıcının mekânla kurduğu ilişkinin gerçekliğin algılanmasında doğru anahtar olduğu vurgulanmalıdır.

Recaizâde Mahmut Ekrem, tıpkı Cenap Şahabettin gibi ideolojinin dışında durmak istemiştir. Ancak 1908’den sonra o da yaygınlaşan vatanî söylemden etkilenecek benzeri bir algıyı paylaşan şiirler yazmıştır. Bu şiirler, söz konusu dönemde farklılık ve özgünlükleriyle öne çıkmadıkları için ayrıca değerlendirmeye alınmamıştır. Yukarıda işaret edildiği gibi, doğa ve doğa içindeki insanı, bir resme bakarak bile olsa ilk kez o yazmıştır. Bu duyarlık içinde insanın safiyeti ve doğayla ilişkisini daha kapsamlı biçimde ele alan şair, Abdülhak Hâmid’dir.

## 5. Abdülhak Hâmid

Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde genellikle ben-anlatıcı vardır ve kendi macerasını yaşar. Hatta diğer şairlerdeki asker olan anlatıcı yerine, “Ordu-yı Hümâyun’da Bir Şâir” (Abdülhak Hâmid, 1992: 188-90) şiirinde de görüldüğü gibi, anlatıcı orduda da olsa, kıışlada da olsa, önce şairdir. Anlatılan veya anılan yerler ben-anlatıcının ve aynı şekilde şairin özel tarihiyle birlikte düşünüldüğünde anlaşılırlar. Her ne kadar tezde anlatıcı/persona ve şairi bir saymak gibi bir yöntem izlemesek de, bu şiirlerdeki göndermelerin, bizzat Abdülhak Hâmid’in hayatına göndermeler olduğu dikkati çekmektedir.

Abdülhak Hâmid’in 1885 yılında yayımlanan *Makber* kitabında birkaç kez Beyrut’tan söz edilir. Şiirin kişisel bir tragedya olarak kurulması nedeniyle Beyrut, anlatılan olayın çerçevesi içinde kalır: “Bâkî o enîs-i dilden, eyvâh!.. / Beyrût’da bir

mezâr kaldı” (Abdülhak Hâmid, 1948: 19). Bu şiirde Beyrutlulardan söz edilse de, insan manzaraları sunulmaz; ölü, yani Fatma Hanım, onlara teslim edilir:

“Beyrûtlular, o şahs-ı muzlim, / Bir gün onu siz edersiniz yâd” (64). Burada Tevfik

Fikret’in İstanbul için yazdığı “Sis” şiirine benzer sertlikte bir söylemle karşılaşılır:

“Allâh belânı versin ey nêhr!.. / Ömrüm gibi sen de kahrol ey şêhr!.. (67, özgün

imlâ). Beyrut, ölümün gerçekleştiği ve ölünün gömüldüğü şehirdir: “Bombay

neresiydi, nerde Beyrût?.. / Cânan ne idi, nedir cenâze?..” (72). Beyrut’un neredeyse

bütün anlamı şudur: “Beyrût bana olunca zâhir, / Sen olmadasın gözümde dâir”

(102). Yukarıda da belirtildiği gibi anılan diğer coğrafi yerler, anlatıcının, burada

şairin hayatında iz bırakmış yerlerdir:

Îrân ki medfen-i pederdir,

Îrân senin içinde yerdir.

[...]

Gördükçe beni alîl çeşmin,

Tahran geliyor sana müsâfir. (102)

Abdülhak Hâmid’in babası Tahran’da ölmüştür. Şiirde İran ve Tahran’ın kullanılması, benzeri bir ölüm olayının hatırlanmasıyla pekiştirilir. Türk şiiri tarihi açısından çarpıcı bir değişim söz konusudur burada. Zira Abdülhak Hâmid şiirinde geçen gerçek mekânlarda “ben-anlatıcı”, dışarıdan bakan anlatıcının (Tanrısal-anlatıcı) yerini alır. Anlatıcı mekâna bağlıdır, orada yaşar. Anlatıcı mekânı diğer mekânlarla birlikte işler ve bir hayatı olduğunu duyurur. Namık Kemal’de bütün dünyası bir tür vaizlik olan anlatıcıdan, kendine ait bir hayatı olan anlatıcıya geçilir. Bu, tabii *Makber* şiiri çerçevesinde söylenebilecek bir özelliktir. Nitekim Abdülhak Hâmid’in şiirlerinde gerçek yerler ve mekânlardan çok hayalî ya da masallaşmış yerlerden söz edilebilir. Bombay’a “başşehbender” olarak atanan Hâmid’in

şiiirlerinde Hindistan doğası anlatılır. Her ne kadar Osmanlı coğrafyası sayılmasa da, Hâmid’de zaten Hindistan’a yönelik bir ilgi vardır:

Hâmid gibi bir muhayyile için Hindistan gibi bir hayaller diyarı görmek lâzımdı. Bu lüzumun ona yalnız bir nasibe değil bir hak olduğunu şundan anlamalı ki Hâmid Hinde gitmeden beş sene evvel o kıt’aya aid “Duhter-i Hindu”sunu yazmıştı. Muhayyile, tasavvur ettiği yeri görmeden kendi başına eserini veriyor, tasavvur edilen yer de sanki mükâfaten o muhayyileyi davet etmektedir. (Sevük, 1940b: 93)

Görmeden yazmak, yukarıda da örneklendiği gibi yalnız Abdülhak Hâmid’e özgü bir durum değildir. Gerçekten de Cumhuriyet döneminde bile vatan ve taşra konulu şiiirlerin çoğunun görülmeden, gezilmeden, bilinmeden yazılan şiiirler olduğu görülmektedir. Aynı şey roman için de geçerli olabilmiştir. Nitekim Demirtaş Ceyhun, Nabizade Nazım’ın *Karabibik* adlı romanıyla ilgili olarak benzer bir noktaya dikkati çekmektedir. Ona göre bu roman, anlattığı coğrafyayı görmeden yazılmıştır (Ceyhun 8-11). Görmeden yazma, Türk edebiyatının modernleşme sürecinin erken dönemlerinde en sık rastlanan durumlardan biridir<sup>45</sup>. Abdülhak Hâmid’i bu süreçte öne çıkan isim olarak göstermek mümkündür. Hâmid’in bu tutumu, İkinci Meşrutiyet’e kadar devam etmiştir<sup>46</sup>.

Abdülhak Hâmid’in tez kapsamı içindeki en önemli yapıtı, *Sahra* (1880) adlı şiiir kitabıdır. *Sahra*’da ilkel-primitive bir kültür anlatılmaktadır. Bu kitabı, Jean Jacques Rousseau’nun “vahşi soylu” kavramıyla birlikte düşünmek gerekir. Aynı

<sup>45</sup> Gitmeden ve görmeden yazılan şiiirler, Cumhuriyet’ten sonra bazen kusur sayılmaz, aksine vurgulanır -Ahmet Kutsi Tecer’in “Orda Bir Köy Var Uzakta” şiiirinde olduğu gibi.

<sup>46</sup> Sevük şöyle yazmaktadır: “1908 tarihindeyiz. O zamana kadar eski Kâbil Babil tarihlerine, eski Hind âlemlerine, Makedonyalı cihangirin menkıbelerine ve hepsinden fazla Endülüs tarihinin derinliklerine dalan; eski Afgandan ‘Nestren’i, eski Hindden ‘Zeyneb’i, eski Asurdan ‘Sardanapal’ı, eski Pencaptan ‘Eşber’i ve Endülüs islâm tarihinin içinden de ‘Tarık’ı, ‘İbn-i Musa’yı, ‘Nazife’ ve ‘Abdullah-üs-Sağır’i çıkaran Hâmid, zaman ve mekân tanımayan muhayyilesine bütün o eski tarihleri cevelan sahası yaptıktan sonra nihayet İlhaniler tarihini tettebbüe koyulmak suretile kendimize yaklaşmış, bu türk ve tatar tarihi içinden bize İlhan ve Turhanlar vermişti” (Sevük 95, özgün imlâ).

şekilde İngiliz romantiklerinden William Wordsworth'ün panteist yüceltmelerinin izlerine de rastlamak mümkündür (Narlı 39). Rousseau'nun, ilkelerin insanlığın özünü temsil ettikleri düşüncesi Abdülhak Hâmid tarafından da paylaşılır: “*Sahra*'nın biçimi gibi içeriği de çağı için yenidir. Hâmit onunla şiirimize yeni bir doğa anlayışı getirir. Rousseau'dan kaynaklanan bu anlayışa göre doğa temiz ve güzel, uygarlık ise kirli ve çirkindir” (Bezirci, 1983: 40).

Pek çok Batılı sanatçı ve edebiyatçı, Rousseau'nun düşüncelerinden etkilenerek ilkel toplulukların yaşadıkları yerlere gitmiş, onları anlatan yapıtlar vermişlerdir. Ancak Osmanlı sınırları içinde bir ilkel topluluk bulunmamaktadır. Nitekim Sedat Veyis Örnek, ilkel toplumun özelliklerini sayarken şu bilgileri vermektedir:

- a) Doğaya sıkı sıkıya bağlılık,
- b) Doğaya egemen olmak için kullanılan araç-gereçlerin ve tekniğin ilkelliği ve yetersizliği,
- c) Yazının bilinmemesi,
- d) Terbiye ve eğitimde geleneğin önemli rol oynaması,
- e) Politik örgütlenmenin akrabalığa dayanması,
- f) Kolektif düşünce tarzı.

Genel olarak, Kuzey ve Güney Amerika yerlilerine, Eskimolara, Afrika zencilerine, Okyanusya adalarında yaşayanlara, Kuzey Asya etnilerinin kimilerine ilkel diyoruz. (Örnek, 1988: 8)

Dolayısıyla Hâmid'in anlattığı Bedevîler ilkel bir toplum değildir. “Gitmeden ve görmeden” yazılan bu şiirler, Batı'dan gelen şiirin muadilleri olarak düşünülebilir. Abdülhak Hâmid'e göre bu kitap, Türk şiirinde büyük bir devrim yaratmıştır:



“*Sahra*, köylü hayatını tasvir etmesine karşın, anlatı ve uyak biçimiyle bir aydın kentten geldiği için edebiyatımızda büyük bir devrim yapmıştı” (Akt. Bezirci 39, özgün imlâ). Bunun bir devrim olduğu tartışılabilir. Bize göre bu kitabın kendisinden sonraya aktardığı en önemli özellik, Abdülhak Hâmid’in buraya aktardığımız sözleri arasında geçmektedir. *Sahra*’daki “şehirli anlatıcı”, vatan ve taşra konulu pek çok şiirde karşımıza çıkmaktadır.

*Sahra* kitabında doğaya bakışta farklılıklar olduğu gözlenmektedir: “*Sahra*’da doğanın anlatımı da yenidir. Divan şiirinde doğanın “bütünü” değil, ancak bazı öğeleri bulunuyor, bunlar da yalnızca edebî sanatlar için araç olarak kullanılıyordu. Hâmit bu geleneği kırarak doğayı tümel bir varlık, bir esin kaynağı olarak ele alır, ona ilk kez duygusal ve düşünsel bir görüşle yaklaşır” (Bezirci, “Şairliği” 40). Bununla birlikte bu doğa, vatanın bir parçası değildir. *Sahra*’daki anlatıcı, ben-anlatıcıdır. Kendisini insanlığın bugününü temsil eden biri biçiminde kurgular. Nağme: 1, Nağme: 2, Nağme: 3... şeklinde bölümlere ayrılan “Hoş-nişinân” (Göçebeler) şiiri, eski-yeni, temiz-kirli, sükûn-zulmet karşıtlıkları üzerine kurulmuştur:

Bir zamanlar karâr-gâhım idi,  
Bedevîler gibi beyâbanlar.  
Buna mûcib de iştibâhım idi:  
Nasıl imrâr-ı vakt eder anlar.  
Belde halkında görmedim, hayfâ,  
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!  
Bedevîler sükûn u rahatte,  
Sürdüğü dâimâ ganemle safâ.  
Beledî muttasıl esir-i cefâ,

İntiaş âleminde zulmette.

Biri endişeden aman bulmaz;

Biri endişeye zaman bulmaz. (177)

Şiirin “Nağme: 2” adlı bölümünde de bedevî ve beledî hayatları arasındaki karşıtlıklar sayılır. Bedevî süt içmektedir, beledî zehir, bedevî leziz av etleri yer, beledî para harcayarak saz ile nefsinin dindirir. “Nağme: 3” bölümünde geçen “Dağ başında muâf-ı kayd-ı keder” dizesinden de anlaşıldığı gibi bu şiir, çöllerde yaşayan Bedevî topluluğunu değil, kırsal bölgelerde yaşayan insanları anlatır. Dolayısıyla şiirin nesnesi, yukarıda zikredilen karakteristik kusurlar gibi sürekli biçimde değişir:

Beledî hûş-ı zehr-i mihnet eder,

Bedevî tâze tâze şir-i leziz.

O taayyüş deyip cihâda gider,

Bunu av etleri eder telziz.

Medenî sarf-ı nakd edip hattâ

Nefsinin sâz ile hamûş eyler,

Bedevî kulbesinde gûş eyler,

Nagamât-ı tuyûru bâd-ı hevâ.

Bunu bir mâkire edip iğvâ

Sanki çirk-âb-ı zevki cûş eyler.

Âb-ı simin içinde cilve-künân,

Anı da hem-seri eder hayrân. (178)

Bedevî, bütün kederlerden azadedir. Tasalar dünyası karşısında, dünyada olup biten büyük çalkantılar karşısında bir lokma ekmekle yetinir. Beledîlerin dünyasında sorun oluşturan her türlü durumdan uzaktır. Onun hayatına atfedilen saflık, aynı zamanda ideali de temsil eder. Buradaki bedevîler eşleriyle birlikte çalışırlar. Beledîlerin

hayatındaki kadın-erkek ayırımına bu hayatta rastlanmaz. Hayatlarını tarım ve hayvancılıkla sürdürürler, ki bu da, şiirdeki karakteristik kusurlardan biridir. Zira şiirin bazı bölümlerinde gerçekten de Bedevî topluluğu, bazı bölümlerinde ilkel bir toplum, bazı bölümlerinde Osmanlı taşrasında rastlanabilecek konar göçer bir topluluk, bazı bölümlerinde ise tarım ve hayvancılıkla geçinen bir köy topluluğu anlatılır:

Bedevî hem-seriyle çifte gider;

Geçirir zer' ü ra'y ile demini.

Dağ başında muâf-ı kayd-ı keder,

Hiç düşünmez bu gussa âlemine.

İnkılâb ü havâdis-i devrân

Edemez kalb-i sâfına tesir;

Lokma-ı nân-ı huşk ile dil-sir,

Yeter iknâa bir çanak ayran;

Dâima pür-meserret ü handân,

Nefsini eylemez hayâta esir.

Seyredip vâlihâne âfâkı,

Bî-delâlet bulur ol Hallâk'ı. (178-79)

Rousseau'daki "doğa dini" de bu şekilde dile getirilmiş olur: İnsan doğaya bakarak bir yaratıcı olduğu düşüncesine ulaşacaktır. İnsan ancak doğa içinde yaşayarak yitirdiği saflığını bulabilecek, geri kazanabilecektir. Dolayısıyla bu şiiri "tezli" bir şiir saymak mümkündür. Anlatıcı anlatılan mekânda değildir, geçmişte yaşadığı bir deneyimi aktarır. Yukarıda Hâmid'in de belirttiği gibi anlatıcı bir şehirlidir. Anlattığı hayat biçimi hakkında karşılaştırmalar yapar.

Bu şiirde mekânın algılanışı ve doğa öğelerinin kullanılışı, Divan poetikasının içinde değildir. Divan şiirinde araçsal bir doğa varken, burada amaçsal bir doğa söz konusudur. Eski şiirde doğa öğelerinden ancak bir ikisi kullanılırken, burada doğayı pek çok ögesiyle görmek mümkündür: “Hâmit doğayı birçok öğeleriyle görülen, duyulan, düşünülen bir güzellik; bir ‘manzara’ olarak işler” (Bezirci 54). Aynı vurguyu Kenan Akyüz de yapar. Ona göre Divan şiirinde pasif olan doğa, Tanzimat edebiyatının tamamında aktif haliyle işlenir (Akyüz, 1985: 129-30). Bütün bu özelliklere karşın *Sahra* kitabı, taşrayı görmüş müdür? Onu taşrayı keşfeden şiir saymak mümkün müdür?

*Sahra* kitabındaki mekân gerçekçi değildir. Örneklenen “Hoş-nişinân” şiirinde de görüldüğü gibi anlatıcı, daha önce “yaşadığı” bir yeri anlatmakta ise de, onu bir vesile kılmıştır. Bu özellik, Recaizâde Mahmut Ekrem’de de rastlanan bir özelliktir. Nitekim Tanpınar, Recaizâde Mahmut Ekrem’in şiirleri gibi Abdülhak Hâmid’in *Sahra*’sındaki doğanın da “itibarî” olduğunu belirtmektedir (Tanpınar 483). Akyüz de, “Sahrâ’daki tabîatin müşâhedeye değil, kulaktan duyma bilgilere dayandığı pek açık görülmektedir” (Akyüz 130) diye yazmaktadır. Dağ, kulübe, tarla gibi öğeler, bu itibarî havayı ortadan kaldırmaz. Anlatıcı da bu şiirle taşra, kır hayatını değil, medeniyetin bunalımını anlatmaktadır. Bu düşünce için de kır ve kent karşıtlığı kurgulanmış, birinde kötü olan her özelliğin ideal ve iyi olan karşıtı öbürüne aktarılmıştır.

Taşranın keşfi için anlatıcının anlattığı yerde gerçekten yaşamış, bulunmuş olması gerekmektedir. Anlatıcı mekânın içinde olmalı, oradaki doğal, iklimsel, insanî değişimlerden etkilenmelidir. Bütün bunlar için Muallim Nâci’yi beklemek gerekecektir.

## **B. Taşranın Keşfi ve Taşradaki Vatan**

Bu alt bölümde 1898 yılına kadarki süreçte yayımlanan şiirler, vatan-taşra bağlamında ele alınacaktır. Bu anlamda Muallim Naci, Mehmet Emin Yurdakul ve Rıza Tevfik'in tez kapsamındaki şiirleri ele alınacaktır. Bu alt başlığın son bölümü olan “Ziya Gökalp, Süleyman Nazif”te ise, söz konusu şairlerin bu dönemde yayımlanmış şiirleri irdelenecektir.

Yukarıda Divan şiirinin varsaydığı kozmogoni, poetik evren ve gerçeklik bilgisinin yıkılışını irdlemiştik. Aynı şekilde savaşların merkeze yaklaşması, toprak kayıpları ve şiir yazan insanların artık merkeze daha yakın yerlere sürgün ya da tayin edilmeleri gibi öğelerle düşünüldüğünde taşra yavaş yavaş görülmeye başlanır. Aşağıda da gösterileceği gibi, keşfin, Tanzimat sonrası şairler içinde eskiye en çok bağlı olan Muallim Naci tarafından gerçekleştirilmesi, yaşanan dönüşümün çarpıcı bir sonucu sayılmalıdır.

### **1. Muallim Naci ve Keşif**

Devlet katında pek çok alanda bir merkez-taşra ayrımı vardı. Ancak şiir için böylesi bir “görme”den söz edemiyoruz. Burada “keşif” derken, zaten var olan bir coğrafyanın şiire konu olmasından söz ediyoruz. Keşif için anlatıcının anlattığı mekânda olması ya da orada bulunmuş olması, orada gerçekleşen olgulardan etkilenmesi ve bunu ifade etmesi gerekir. Yukarıda geniş biçimde örneklendiği gibi, Muallim Naci'ye kadar gelinen süreçteki şiirlerde anlatıcının görme biçiminde sorunlar bulunmaktadır. Kendini anlattığı mekânda farz etse bile gördüğü ve anlattığı şeylerin gerçeklikle ilişkisi zayıftır. Şiirde konuşan ses, kendi macerasını anlatıyor

olabilir. Ancak bu tür şiirlerde de düzenlenmiş mekân (şehirler) ile doğal mekân (kırlar, nehirler vd.) bir düşüncenin vesilesi kılınır.

1850 yılında İstanbul’da doğan Muallim Naci, başka şairlerin aksine, Osmanlı coğrafyasının pek çok bölgesini gezmiş, görev vesilesiyle de olsa, ülkeyi harita üzerinde değil, yerinde tanımıştır. Bu anlamda bu tezin en önemli vurgularından olan keşif de böylesi bir görev gezisi sırasındaki izlenimlerde gerçekleşmiştir. Bu noktada önce geziye odaklanacak, ardından izlenimlerin söze dönüştüğü şiirlere bakılacaktır.

1879’un Aralık ayından 1880’in Ağustos ayına kadarki süreçte, Kürt Sait Paşa ile birlikte bir görev gezisine çıkan Muallim Naci Diyarbakır, Elazığ, Erzurum, Halep, Sivas ve Trabzon’u kapsayan geziden çok da hoşlanmamıştır: “[B]u Anadolu seyahati Naci’nin bütün sabrını tüketmişti denebilir. Bu garip seyahat dönüşü İstanbulda biraz derbeder dolaşması, gurbetten kazandığı duygular ve bıkkınlıklarla izah edilebilir” (Uçman, 1974: 13-14, özgün imlâ). Bir süre sonra ise, paşayla birlikte Sakız’a gider: “3 Haziran 1881’de Cazâyîr-i Bahr-î Sefid Valiliğine tayin edilen **Said Paşa** vazifesine giderken **Nâcî**’yi de vilâyetin merkezi olan Sakız’a götürür. **Nâcî**, Mektûbî Kalemi mümeyyizi olur. Orada yazdığı eserlerin bir kısmını *Tercümân-ı Hakikat*’a gönderir. **Nâcî**, Sakız’da hayli şiir yazmıştır” (Tarakçı, 1994: 11, özgün imlâ).

Muallim Naci, ilk geziden edindiği izlenimlerini, ikinci görev gezisi sırasında bulunduğu Sakız’da yazmıştır. “Kuzu”, “Dicle” ve “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” adlı bu şiirlerde, Namık Kemal ve takipçileri gibi hamasî bir söyleme rastlanmaz. Aksine, taşra kendisi olarak, bir mekân olarak vardır. Politik ve ideolojik bağlamın zayıflığı şundan da anlaşılır ki, Muallim Naci için vatan, gittiği dolaştığı yerler değil,

ayrıldığı memleketi, yani İstanbul'dur. Bu anlamda siyasî vatan değil, taşra görülmüş olur:

Naci'deki vatan fikrinin kendinden öncekilerde, meselâ Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa vd. görüldüğü şekilde idealize edilmiş politik bir amaç taşımadığını belirtelim. Onda vatan düşüncesi, politik amaçların tam tersine, gerçekçiliğe daha yakın ve daha inandırıcı bir biçimde görünür. Öncekiler İstanbul dışındaki ülkeyi tanımamış oldukları halde, Naci geniş bir ülke coğrafyasını tanımış, belki bundan belki de hayatındaki imkansızlıklar yüzünden, selefleri gibi ütopyik bir hürriyetçiliğe heveslenmemiştir. (Uçman 25)

Muallim Naci'nin taşra ilgisi, bu gezi izlenimleriyle sınırlı kalmıştır. Takip eden dönemde taşra konulu pek az şiir yazmıştır. 1885 yılına kadar yayımladığı şiirlerde gerçekçi taşra manzaralarıyla karşılaşılır. Anlatıcı anlattığı mekândadır, harita ya da masa başında değil. Bulunduğu yerde olup bitenlerden etkilenir. Şimdiki zaman kipiyle konuşan anlatıcı, okuru da anlatılan mekânda farz eder.

Bu şiirler, başka araştırmacılar tarafından da taşra izlenimleri taşıyan ilk şiirler olarak anılmaktadır. Ancak bu değerlendirmelerde tarihsel olarak kurulan öncelik-sonralık bağlantısı sorunludur. Sözelimi Abdullah Uçman, burada taşrayı keşfeden şiir olarak göstereceğimiz “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” şiiri yerine “Dicle” şiiri üzerinde durmakta ve bu şiir için, “Dicle şiiri Muallim Naci'nin Anadolu müfettişi Said Paşa'yla birlikte doğuya yaptığı resmi bir gezinin ürünleridir. Naci bu şekilde ilk olarak Türk şiirine memleket intiba ve tasvirlerini getirmiş oluyordu” (Uçman 53) demektedir. Bu yanlışlık, Uçman'ın adını anmadan İsmail Habib Sevük'ten aldığı ifadeden kaynaklanmaktadır. Sevük, “Dicle” şiirinin üzerine şu notu eklemiştir: “Anadolu Müfettişi Said Paşanın refakatinde yaptığı seyahatin

mahsulü olarak yazdığı manzumelerle Naci, ilk defa memleket intibalarını nazmımıza getirmiş oluyordu” (Sevük 51, özgün imlâ). Aynı yanlışlığın İsmail Parlatır tarafından da yinelediği görülmektedir. Parlatır, Muallim Naci'nin “Dicle”si için, “yeni Türk şiirinde ilk defa memleket coğrafyasını işlediği bu şiir...” demektedir (Parlatır 198).

Muallim Naci'nin bu dönemde *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan şiirlerinin yayım tarihlerine bakıldığında, şöyle bir durumla karşılaşılmaktadır:

1. “Kuzu” şiirinin yayım tarihi: 11 Temmuz 1881
2. “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” şiirinin yayım tarihi: 10 Mart 1882
3. “Dicle” şiirinin yayım tarihi: 2 Ocak 1883
4. “Köylü Kızların Şarkısı” şiirinin yayım tarihi: 23 Kasım 1885

Celal Tarakçı'nın verdiği bu tarihlerle (Tarakçı 57, 62, 68) bakıldığında, “Dicle”nin “Nusaybin Civârında Bir Vâdi”den yaklaşık dokuz ay sonra yayımlandığı görülmektedir. Bu aşamada biz de kronolojik sırayı izleyerek önce yayımlanan ilk şiir olan “Kuzu” üzerinde duracak, ardından diğer şiirlere geçeceğiz. “Kuzu” şiiri, Ziya Paşa'nın “Türkü”süyle başlayan ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in “Çoban” şiiriyle devam eden anlayışın içinde ele alınabilir. 1884 yılında yayımlanan *Âteş-pâre* kitabına da alınan “Kuzu” şiirinde anlatıcı belli bir mekânı işaret etmez. Anılan şiirlerden farkı, anlatıcı ile arasındaki bağıdır. Anlatıcı onu kucağına alır ve onunla özdeşim kurar:

Bilsem şu kuzu neden gam almış  
Her nâlesi kalbe dâğ-zendir  
Feryâd ederek koşar nedendir  
Sütsüz mü refiksiz mi kalmış



Ey sût kuzusu nedir bu nâliş  
Kim oldu sebab bu infîâle  
Mâder vererek sana nevâle  
Pehlûsunu etmiyor mu bâliş (Muallim Naci 46)

Kuzu, aynı şekilde bir vesile olmaya başlar. Kuzuya atfedilen ümit, anlatıcının hakkında söz söyleyeceği bir konuya dönüşür. Anlatıcı kuzuya annesinin sût verip vermediğini sorduktan sonra, ümit konusunu açar. Bu anda ondan koparak ümit hakkında felsefî açıklamalar yapar:

Herkes bir ümmîde hizmet eyler  
Ümmîd iledir cihânda her hâl  
  
Sen olmasan ey hayâl-i ümmîd  
Kâbil midir izdiyâd-ı ömrüm  
Sâyendedir imtidâd-ı ömrüm  
Binler yaşa ey nihâl-i ümmîd (46-47)

Kuzuyu yanına çağırın anlatıcı, onu annesinin de beklediğini hatırlar ve kuzuya annesine gitmesini söyler. Yukarıda açıkladığımız karakteristik kusurlara bu şiirde de rastlanır. Zira anlatıcı kuzuya koşarak annesine gitmesini söyledikten hemen sonra şöyle der:

Zannım memeyi dehâna aldı  
Zîra işitilmez oldu efgân  
Şâd eyledi derd-mendi dermân  
Feryâd edecek daha ne kaldı (47)

Bu şiirlerde anlatıcı noktasında öne çıkan bu çelişkiler, olayın gerçekliğiyle ilgili olmalıdır. Anlatılan olay hakkında yeterli bilgiler yoktur. Şiirin gösterdiği kişi, nesne

ya da yer bir görünüp bir kaybolur. Muallim Naci, anlatıcı açısından bu kadar sorunlu bir şiirden sekiz ay sonra yayımladığı “Nusaybin Cevârında Bir Vâdi” şiirinde ise, Türk şiir tarihinin en önemli örneklerinden birini verir.

“Nusaybin Cevârında Bir Vâdi” şiirinde taşra, kendinden önceki şiirler gibi anlatıcının duygularına vesile olsa bile, kendisi olarak da vardır. Anlatıcı bir grupla birlikte oradadır ve günlerdir pek çok şeye tanık olmuştur. Bulunduğu yeri işaret etmez, zira o anda oradadır. Anlatıcı bir toplum, aydın zümresi adına veya asker, komutan, kurtarıcı, vaiz ya da milliyetçi olarak da konuşmaz. O bir Ben-anlatıcıdır ve toplulukla hareket ettiğini bildirse bile, kendi duygularına öncelik verir ve onları anlatır. Söz konusu topluluk tarif edilmez; bir anlamda önemsizleştirilir. Bu şekilde anlatıcı ön plana çıkarılmış olur. Anlatıcı gördüğü, dolaştığı yerlerden etkilenir. Bu yalnızca duygusal bir etki değil, duymak, görmek, fark etmek şeklinde de gerçekleşir. Bulunduğu yerde suyun sesini duyar, dağa tırmandıklarını anlatır, oranın etkileyici manzarasını iletir, hatta, “Vâdi-i Eymen olmasın görünen?” dizesiyle mekânı kutsal bir vadiyle<sup>47</sup> bir kılar. Dolayısıyla, taşra ile ilgili olarak sonraya da devreden bir özellik karşılıklı olmuş olur, ki bunu İzzet Molla’da da göstermiştik. Buna göre anlatıcı, zihnindeki “mekân bilgisi”ni gördüğü “yeni” mekâna da uyarlar. Nesnenin değişmesi, onun zihnindeki bilgiyi değiştirmez. Yeni bir görüntüyü ancak zihnindeki form bilgisiyle açıklayabilmektedir:

Yine râhı bizim süvârânın  
Tuttu dâmân-ı kûhsârânı  
Hele manzûrum oldu pâyânı  
Bunca gün gezdiğim şu sahrânın

<sup>47</sup> “Vâdi-i Eymen: Musa Peygamberin Tur dağında, Tanrı tecellisine mazhar olduğu yer” (Develioğlu, 244).

Vasat-ı âsümânda mihr-i bahâr  
Azametle ziyâ-nisâr olmuş  
Kûh u deştte eşi'a-bâr omuş  
Eylemiş kâinât-ı şa'şaa-zâr

Dâmen-i kûha doğru gittikçe  
Bir güzer-geh göründü nûrânî  
Geliyor bang-ı âb-ı cûşânî  
Gûş-i tahsîne dikkat ettikçe

Akıyor nûr, gördüğüm dereden  
Âb u eşcârı berk berk olmuş  
Zîr u bâlâsı nûra gark olmuş  
Vâdi-i Eymen olmasın görünen? (52)

Tasavvufî şiirlerde Tanrı'nın güzelliğine ve hayrete konu olan Tur Dağı ve Hazreti Musa, bu şiirde, görülen ve gezilen yerlerin güzelliğini anlatmak için kullanılır. Anlatıcı gördüğü şeyler karşısında büyülenmiş gibidir. Doğa ve mekân onun felsefî düşüncelerini tartıştığı bir vesile olarak değil, kendisi olarak vardır. Hamasî şiirlerin aksine güzellik, anlatıcı ya da ideologun atfettiği bir şey değil, mekânın bizzat kendisinden kaynaklıdır. Öyle ki Mualim Naci gibi geleneksel değerlere bağlılığıyla bilinen bir şairin şiirinde anlatıcı, gördüğü güzelliği kaynağı olarak Tanrı'nın nurunun nerede olduğunu sorar. Ancak işte bu noktadan itibaren yeniden eski algının içine geri döner. Mazmunu mekâna yapıştıran Muallim Naci, yeni formu eski form bilgisiyle "görmeye" devam ediyor:

Bu mudur vâdi-i şerîf-i Tuvâ

O nümâyiş kimin tecellâsı

Bu ise nerde şimdi Mûsâ'sı

Ya değilse nedir o nûr-i Hüdâ? (52)

Etraf anlatıcının duygu ve düşünceleri için dizayn edilmemiştir. Bir manzara söz konusudur ve pek çok ayrıntısıyla ifade edilir. Doğada meydana gelen ve şiirde anlatılan bütün doğal olaylar, hem anlatıcının iç dünyasını hem de mekânı değiştirirler. Bu değişim gösterilirken görsel ve işitsel imajlar kullanılır:

Yuvalarda durur iken hâmûş

Gelerek şevk-i tâze mürgâna

Başlamış âşıkâne elhâna

Yine tutmuş cihânı cûş u hurûş

Ferş olunmuş kenâr-ı nehre çemen

Yeni çıkmış şükûfeler yer yer

Görünür her birinde reng-i diğér

Ediyor hande rû-yı dehre çemen

Ediyor meşk sâye-endâzı

Tâze evrâk-ı sebzi eşcârın

Arada ihtizâzı envârın

Eyliyor arz nakş-ı perdâzı (53)

Bu şiirde taşranın dili taklit edilmez. Her ne kadar insanlar anlatılmıyor, bunun yerine doğa kişileştiriliyor olsa da, örneklerini 1908'den sonra göreceğimiz merkezde ayrı, taşrada ayrı "konuşan" bir anlatıcı yoktur. Dil, mekâna ya da mekânın simgelediği ve kendisinden bağımsız olan değerlere göre şekillenmez. Diğér

şairlerde Türkçe, arı dil, taşra dili, ancak taşra söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir refleks olarak tanımlanabilir. Ancak bu şiirde dil, mekâna göre kurulmuş değildir.

Ağır terkiplerle bir manzara anlatılır:

Cevelanıyla âb-ı hûş-cereyân

İki üç cedvel eylemiş peydâ

Bölünür gâh, gâh olur yektâ

Ederek nûr-ı şems ile lemeân

Su letafetle sîm-i sâf-âsâ

Kayadan muttasıl akıp şarlar

Sanki zencîr-i nûrdur parlar

Olur ehl-i cünûna cezbe-fezâ

Mâ-i cârî taraf taraf çağlar

Bâd-ı hoş-bû eser hafif hafif

Çağladıkça sular latîf latîf

İki yandan sadâ verir dağlar (53)

Vadi, giderek anlatıcının duygularıyla özdeşleşir, bir dramatik etki yaratmak için kullanılır, ancak anlatım belli bir noktada durmaz, kesintiye uğramaz. Öyle ki anlatıcı, yanındakilerden farklı düşünmeye başlar. Oradan o kadar etkilenmiştir ki, hem iç dünyası alt üst olur hem de orayı ayrılamayacak kadar sevmeye başlar. Bu anlamda *Sahra*'nın aksine kır-kent karşıtlığı kurarak birini öbürüne yeğleme ya da eskiyi anlatarak bugünün insanına bir ders vermek amacı yerine, kendini doğaya bütünüyle bırakmış bir anlatıcı söz konusudur.

Bu şiirde bir hareket hissedilir. Doğanın içindeki anlatıcı, yol almaktadır; yaklaşık 50 yıl sonra yayımlanacak olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" ve yine yaklaşık 85 yıl sonra yayımlanacak olan Cahit Külebi'nin "Tokat'a Doğru" şiirindeki anlatıcı gibi. Bir vadi içinde olduğumuzu hissederiz. İki yanda yükselen dağlar da hareketlidir, vadinin tabanından akan dere de:

Vecde gark etti kalb-i hassâsı

Bu temâşâları bahârânın

Hissi bîdâr olunca insânın

Galeyân eylemez mi sevdâsı?

Giderim şi'r-hân olup ederek

Aks-i nağmemle dağları gûyâ

Lahn-ı Dâvûd'u andırır bu sadâ

Böyle bir vâdiye bir Kelîm gerek

Bî-hodâne muvâfakat ediyor

"Evvebî" emrine henüz cibâl

Dere âhengimizle mâl-â-mâl

Bir halâvetli nağmedir gidiyor!

O safasız, susuz bevâdîden

Gerçi geçmiş idik misâl-i safâ

Geçmeğe teşne olsa da rûfekâ

Geçemem ben kolay bu vâdiden

Sığmıyor cisme cân safâsından  
Bu ne âheng-i rûh-perverdir  
Bilse zevkim ne zevk-ı hoş-terdir  
Raks ederdi cihân safâsından (54)

2 Ocak 1883'te yayımlanan "Dicle" şiiri de, aynı gezideki izlenimleri içerir. Bu şiirde vatan sözcüğü de kullanılır, ancak buradaki "vatan"ın doğum yeri, ikamet yeri olan memleket olduğu açıktır. Daha ilk dizede, vatandan "tebâüd" (uzaklaşma, uzak düşme) edildiği ifade edilir. Aynı şekilde kalbi memleketinde kalmış bir anlatıcı söz konusudur burada. Yüreğinde acı hissetmesine karşın, doğadaki sesleri duymakta ve sevmektedir:

Vatanımdan tebâüd etmiş idim  
Sorma ammâ nasıl tebâüd ediş  
Sonra Bağdad'a doğru gitmiş idim  
Unutulmaz o âşıkâne gidiş  
  
Eşk-i hasret eser-nümâ-yı hurûş  
Ser hevâ-dâr, sîne gam-perver  
Dil hayâl-i vatanda, leb hâmûş  
Yine amma kalem nağam-perver (50)

Anlatıcı geçmişi ve şimdiki anlattıktan sonra şimdiki zamana döner. Çevre betimlemeleri, "Nusaybin Civârında Bir Vâdi" gibi, son derece canlıdır. Gördüklerini yüksek bir edebî dille anlatır. Öyle ki Dicle'nin dalgalarını savaş imajları ile anlatır: "Cenk eder senglerle leşker-i mevc". Anlatıcı kendinden söz ederken, "ben" zamirini kullanır. Birtakım insani özellikleri "ben"e çeker, "severim", "Ben de bir başka cûy-i cûşânım / Nice vâdîden eyledim cereyân" (51) gibi.

Burada anlatılan, harita üzerinde kıvrılan Dicle değil, nehrin kendisidir. Nehir, başka bir nehri, özellikle Millî Edebiyat döneminde en çok anlatılan nehir olan ve çoğu zaman harita üzerinde gösterilen Tuna'yı da anlatıcıya hatırlatır. Ancak anlatıcı bu nehirleri vatanın doğu ve batısında bulunan nehirler olarak simgeleştirmeyi. Bu anlamda politik, askerî bir yön yoktur. Aksine son derece insanî, özlemeye dayalı bir duygu söz konusudur: “Feyezânın tezâyüd ettikçe / Tuna cûş eyliyor hayâlimde / Tunalaştın gözümde gittikçe” (194). Mekân, anlatıcının hayatıyla sınırlıdır, başkalarının ortak vatani gibi ortak hayatını, ortak geçmişini ya da ortak geleceğini de simgelemez. Dolayısıyla anlatıcı, imâ edilen şair ikilisi burada da karşımıza çıkar. Zira Muallim Naci'nin bir önceki görev yeri, Rumeli'dir.

Muallim Naci'nin “Köylü Kızların Şarkısı” adlı şiiri, anlatıcı açısından sorunlar taşımasına karşın, belli bir duyarlılığın ilk örneği olarak nitelendirilebilir. Bu şiire, “poetika kuran şiir” diyeceğiz. Çünkü tezin ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi, “köylü kızı”nın bir tema olarak Türk şiirindeki kullanımında bu şiirden miras alınan pek çok özellikle karşılaşılacaktır.

23 Kasım 1885'te *İmâdü'l-Midâd*'da yayımlanan “Köylü Kızların Şarkısı” şiirinde göze çarpan ilk özellik, taşra dilinin taklit edilmesidir. “Yaradan”, “aman”, “helecan”, “oynaş”, “kardaş”, “a kız” gibi sözcükler taşra dilinden alınmıştır. Anlatıcı, nişanlı kızı okura gösterir. Anlatılan insanlar sağlıklı, gülbüz, yiğit insanlardır. Güzellikleri göz alıcıdır, hatta fazla seyredilmelerinde sakıncalar bile vardır. Dünyaları belli bir saflık içinde kurgulanır. Anlatıcı, şiirin dördüncü dörtlüğünde bir genç kızı işaret eder ve kızın nişanlısını beğendiğini anlatır. Şiirin adının hemen altında, “nişanlı kız” ifadesi bulunmaktadır. “Darılır mı adama kardaş” dizesiyle anlatıcının da köylü olduğu ortaya çıkar:

Tepeden nasıl iniyor bakın



Şu kızın nişanlısı şanlıdır  
Yaradan nazardan esirgesin  
Koca dağ gibi delikanlıdır

Fese bak fese ne güzel de âl  
Ne de hoş belindeki morlu şâl  
Demedim ya ben sana bak da kal  
O kadar da bakma ziyânlıdır (56)

Buradan itibaren anlatıcı, kızı uzaktan göstermeyi bırakır ve anlatılan mekânın içine girer. Ancak karakteristik kusurlar burada da göze çarpar. Anlatıcı bize bir olayı gösterir, arkasından kız ve nişanlısı övülür. Kız nişanlısına giderken anlatıcıya yaklaşır. Ardından anlatıcı “kızın nişanlısı”nı ve ona anlatıcının da hayran olduğu anlaşılır. Ardından anlatıcı bu kez kızın kardeşi olduğunu söyler, en sonunda da kıza ya da başka bir kıza dönüşür, zira onu isteyen “daha anlı, daha şanlı”dır. Bütün bu karmaşa, taşra hayatıyla ilgili olarak yazılan ilk şiirlerin karakteristik kusurları olarak tanımlanabilir. Anlatıcı, anlatıcının bakış açısı, anlatıcının kimliği, anlatılan olay, anlatı mekânı birbirine karışır. Belki de bu yüzden Tanpınar, bu şiirin o dönemde moda olan operetlerden biri için yazıldığını tahmin etmektedir (Tanpınar 606).

Anlatıcının durduğu yer açısından düşünüldüğünde, şöyle bir dekor kurulabilir: Anlatıcı kızı, kızın onu görmediği bir yerden okura gösterir. Sonrasında ise kızın yanına gider. Burada anlatılan köylü kızı, yanaklarının kızarmasıyla, utanmasıyla da sonraya kalacak bir özelliği taşır. Takip eden dönemdeki benzeri şiirlerde de köylü kızı sürekli biçimde mahcup sıfatıyla tanımlanır:

Ne kadar kızardın aman aman  
Beri gel, bayılma a kız hemân

Neden öyle başına çıktı kan  
Yüreğin de pek helecânlıdır

Yakışıklıdır seviyor cihân  
Anı ben de pek severim inan  
Benim olsa bâri şu kahraman  
Olamaz ne çâre nişanlıdır

Ne darıldın Ahmed'in oynaşı  
Darılır mı adama kardaşı  
Sana benziyor şu dağın başı  
Ne zaman bakılsa dumanlıdır (56)

Anlatıcının arzu nesnesi, nişanlısından kopup kızın kendisine döner, ancak ondan “yüz bulamaz”. Konuşmalar birbirine karışır. Bütün sorunlar son dörtlüğe taşınır. Ancak burada bir çözüm değil, daha esaslı bir düğüm söz konusudur. İlk üç dörtlükte erkek olan anlatıcı, bir yiğidin istediği bir kıza dönüşür. Bir “ihtiyar”dan söz edilir, ama kim olduğu belirtilmez. Anlatıcının sadece bakış açısı değil, cinsiyeti bile değişir:

Somurtup oturma darıl da git  
Bizi ihtiyâra şikâyet et  
Beni istemekte olan yiğit  
Daha şanlıdır daha anlıdır (57)

Bu şiiri poetika kuran, yani kendisinden sonra benzer algıyla yazılan şiirlere yol açan şiirlerden birincisi saymamıza karşın, başarılı bulduğumuzu söyleyemeyiz. Bu şiir “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” şiiriyle birlikte düşünüldüğünde, birinde gerçekçi

olanın, öbüründe yapaylığa dönüştüğü fark edilecektir. Bunun nedeni olarak ise, dili göstermek mümkündür. “Nusaybin Civarından Bir Vâdi” şiiri, Osmanlıcayla, yani Nâbî’nin İstanbul lehçesi dediği dille yazılmıştır. Şehirli bir aydın olan anlatıcı mekânı görür ve anlatır. Ancak “Köylü Kızların Şarkısı”ndaki anlatıcı, bilmediği bir dille tanımadığı bir mekânı ve insanları, o insanların ilişkilerini anlatır. Türk şiirinde ilk kez yalın Türkçeyle bir taşralı kız, böyle kusurlu bir dille anlatılmıştır ve bunun nedeni, yalın Türkçeyle yeterince hemhal olunmamış olmasıdır.

Yahya, Bir Firkat-zede gibi isimlerle şiirler yayımlayan Muallim Nâci’nin mekânı fark eden şiirler yazmaya başlaması, onun şiiri bildiriden kurtardığı anlarda gerçekleşir. Namık Kemal’le kıyaslandığında ideolog olarak değil, şair olarak öne çıkar. Namık Kemal’in Türk şiirinin Batı şiiriyle tanıştığı dönemde şiirin sorunlarıyla ilgilenmediği, ilk yazılarında şiddetle eleştirdiği Divan şiiri ve Halk şiiriyle ilgili eleştirisini devam ettirmediği gözlenmektedir. Ancak Muallim Naci’nin şiiri gelenek ve kaynaklar bağlamında düşündüğü gözlenmektedir: “Halk edebiyatı mahsullerini estetik bakımdan da benimsemeyen Nâcî Efendi’ye göre edebiyatımızı asra uygun bir şekilde geliştirebilmek için iki kaynak vardır: Birisi ‘eslâf’ın eserleri, diğeri Garb edebiyatı mahsülleri. Biz ‘âsâr-ı şarkiyeyi tenkîhe himmet, âsâr-ı garbiyeyi intihaba dikkat etmeliyiz” (Tarakçı 25).

Muallim Naci’nin tezin bağlamı içinde ele alınan şiirlerinde ideoloji yoktur derken, Namık Kemal’le karşılaştırmayı ölçüt alıyoruz. Yoksa Naci’nin de bir ideolojik-politik dünyası vardır. Uzun süre şiirdeki arayışların karşısında durmasının yanında, eski düzene bağlılığıyla da Cumhuriyet’in yeniden düzenlediği ideolojik-politik yelpazenin sağında tanımlanan bir isim olmuştur. Nitekim 1932 yılında, İstanbul’da basılan *Muallim Naci* başlıklı kitabın yazarı olan Hüseyin Avni, kitabına şu cümlelerle başlar: “Çatık bir çehre ve menfi bir ruhla teceddüt edebiyatının

karşısına bir irtica heykeli gibi dikilen Muallim Naci merhumun hayatı ve edebî asarı hakkında söz söylenebilir, fakat kat'î hüküm verilemez” (Hüseyin Avni 5).

Gerçekten de, Muallim Naci de kendi kuşağı gibi derin çelişkiler barındırmaktadır.

Bir yandan şiirde geleneğe sıkı sıkıya bağlılığı savunan bir Muallim Naci vardır,

öbür tarafta ise, şiire yeni konular ve anlatım imkânları getiren bir Muallim Naci.

Muallim Naci, heceyle şiir yazmayı ilerleyen süreçte denese de, taşra konusuna bir

daha dönmez. Dinsel ve rindane şiirler yayımladığı bu süreçte Rıza Tevfik de şiir

yayımlamaya başlar.

## 2. Rıza Tevfik

1869 yılında Edirne'nin Cesr-i Mustafa Paşa (Tsaribrod) kasabasında doğan Rıza

Tevfik, şiire küçük yaşta başlamıştır. Yirmili yaşlarındayken politik bir aktivist

olmaya başlayan Rıza Tevfik'in İngiliz filozofu Herbert Spencer'in etkisinde kalarak

Sosyal Darwinizme bağlandığı gözlenmektedir. Hayatının hemen her döneminde

muhafif bir kimlik taşıyan şairin siyasi hayatı çalkantılarla dolu geçmiştir. İttihat ve

Terakki'den, ona muhalefet eden Hürriyet ve İtilaf Fırkası'na, Kürdistan Muhibbân

Cemiyeti'nden<sup>48</sup> Türkçülüğe ve Sevr Antlaşması masasına kadar savrulan bu siyasi

hayatın şiir dünyasında da karşılıkları vardır. Bir şiirinde “Babam Arnavuttu, anam

Çerkes / Bilmeyen varsa öğrensin herkes” (Akt. Yücebaş, 1978: 8) derken, bir başka

şiirinde “Her bir Türkün öz dilidir vicdanının feryâdı” (Rıza Tevfik, 1978: 314) der.

Bu çalışma, metni ve kronolojiyi esas aldığı için, Rıza Tevfik'in edebiyat

hayatı, Birinci Bölüm'ün sonuna kadar takip edilmelidir. Zira onun 1998-1908

dönemiyle, 1908-1923 döneminde yazdığı şiirlerde dikkat çekici bir özgünlük

<sup>48</sup> “Molla Hıdır Efendi İstanbul'da 1912'de 'Kürdistan Muhiban Cemiyeti' adında bir cemiyet kurmuştu [...] Filozof Rıza Teyfik de kendisini Kürt muhipler dostu bildirerek Kürtlerin inkişafına çalışacağına dair bir de yemin etmişti” (Nuri Dersimi'den Akt. Munzur Cem 14, özgün imlâ)

bulunmaktadır. Sözelimi Ziya Gökalp'a Turancılık eleştirisi yapması, yine vatani bir "harabe" olarak betimlemesiyle farklı bir noktada durur. Bu dikkatleri ilgili bölümlerde açımlayacağız.

Rıza Tevfik'in bu tez açısından en çarpıcı şiirlerinden biri, henüz yirmi yaşındayken yazmış olduğu "Gelibolu'da Hamza Bey Sahili ve Ayazma İçin" şiiridir. Söz konusu şiir, 15 Temmuz 1889'da *Musavver Terakki* dergisinde, şairin şu notuyla yayımlanır:

Anadolu yakasından Rumeli cihetine geçen kahramanlar iptida Hamza Bey sâhiline çıkmışlar ve (Musalla)da ilk sabah namazını kılmışlar. Mevlid sâhibi Süleyman Dede, memleket fâtihi Süleyman Paşa hazretlerinin fırtınalı bir gecede kırk kişiyle bir sala binip Rumeli'ye geçişlerini takdiren tebrik için irticâlen:

"Kerâmet gösterip halka suya seccâde salmışsın,

Yakasın Rumelinin pençe-i himmetle almışsın..."

beytini söylemiş. Türklüğün şerefli tarihini bilenler bu takdir âvâzını o memleket ufkundan işitir gibi olurlar. O yerlerde başka bir hâl vardır.

(Akt. Yücebaş 10)

Bu anlamda şiirin, Muallim Naci'nin "Gazi Ertuğrul"una benzer bir miti kullandığı görülür, ki bu Süleyman Şah<sup>49</sup> şahsında açığa çıkar. Ancak Rıza Tevfik'in şiirinde Süleyman Şah anılmaz. Anlatıcı, orada yaşanmış olanların anılarını arar, anlattığı yerde değilse de, şiirin üzerine eklenen notu bu kez manzum olarak söyler. "O" zamirini kullanarak söz konusu yere herkesin aynı kutsallığı atfetmesini ister:

O yerlerde güneş mahmûr-ı fikret bir perîdir ki,

Doğar sevdâlı akşamlar nigâh-i vâ-pesininden;

<sup>49</sup> Buradaki Süleyman Şah, Orhan Bey'in oğlu Süleyman Bey'dir. Bizans'taki taht kavgasında Ioannes Kantakuzenos'u desteklemenin karşılığı olarak Gelibolu'ya yerleşme (1352) olayında görev almıştır.

O yerlerde sabâ bir beste-kâr-i serserîdir ki,  
Perîşân nağmeler perrân olur gûyâ enîninden.

Mübârektir o topraklar! Gazâ etmiş, şehîd olmuş  
O sâhilden en evvel yol açıp tekbîr alan erler;  
Mezarlar nâ-bedîd olmuş, ağaçlar hep kadîd olmuş;  
Meâl-i Âyet-i Feth’i bugün mâzîden ezberler (Rıza Tevfik, 1978:  
365)

Rıza Tevfik’in bu şiiri, imaj sistemi, “sentaks”ı ve duyarlılığıyla takip eden dönemi etkilemiştir. Bu “prototip”te toprak, çevre, bölge kişileştirilir, onlara insan özellikleri aktarılır. Namık Kemal’deki gibi bu toprak anne değilse de, insana ait özellikleri taşır. Burada en çok öne çıkan duygu hatırlamak ve özlemektir. Tezin ilerleyen bölümlerinde özellikle toprağa, nehirlere, dağlara, bulutlara, geçim hayvanlarına, hatta taşra hayatına ait kap kacağa aktarılan insanî özelliklerle karşılaşılacaktır. Burada, bu duyarlığın ilk örneğini görmekteyiz. Nitekim burada görünmez hale gelmiş mezarlar ile kurumuş, yaprak dökmüş ağaçlar, hem bugünün yasını tutarlar hem de geçmişin şanlı günlerini hatırlarlar. Kutsallıkları da buradan gelir. Bu anlamda anlatıcı karşıt görsel imajlar kullanarak eski ile yeniye karşılaştırır:

Mübârektir o topraklar! İbâdet-hâneler vardır,  
Ki beş asrın vukuâtı serilmiş âsitînde...  
-Verir aks-i sedâ gezdikçe- çok vîrâneler vardır  
Ki ma’ mûriyyetin târîhi medfundur zemîninde.

Nazar câmid görünür lâkin derûnu şi’r-i pür-âhenk,  
O taşlıklar ki, müzlimdir hayâletlerle mâlîdir.

Düşüp deryâya mevc-â-mevc olan meh-tâbı reng-â-reng

O zulmetgehte her şeb mültemi' fecr-i şimalîdir. (365)

Doğanın bütün öğeleri, eskiye özlem duyma ile yeniye yas tutma arasında gidip gelirler, orayı görene ağlaması gerektiğini söyleyen çağlayan gibi: “O vahşî sâhîli tahdîd eden taşlar hizâsında / Tükenmez giryeler ilhâm eden bir çağlayan vardır”

(366). Eskiye hatırlayan mekânın şimdiki görünümü, yas rengi olan siyahla pekiştirilir. Taşlar mezar taşıdır, çiçekler insan uzvu, çiyler gözyaşdır:

Neler görmüş neler? Yâdıdadır fersûde ahsârın;

Acep kaç def'a sâhil bezm-gâh ü hemz-gâh olmuş?

Tekâsüf eylemiş akşamları edvâr ü a'sârın

Bugün ma'bedlerin dîvarı ser-tâ-ser siyâh olmuş.

Yazılmıştır şuûn-i hilkatın her yerde manâsı,

O seng-istân-ı pür-ibret mezarlık taşlarındandır.

Zemîninde biten vahşî çiçekler insan a'zâsı

Çemen-zârında şebnemler bütün gözyaşlarındandır. (366)

Bu noktada anlatıcı bu mekânla geçmişte kurduğu ilişkiyi açıklamaya başlar. Mekân şiirin başından beri anlatılan tarihsel anlamdan uzaklaşır. Anlatıcı şiirin içine girer; onun denizle kurduğu ilişki dikkat çekicidir. Bu deniz, Boğaziçi değildir, ki Türk şiirinde anlatılan denizin büyük oranda Boğaziçi olduğu göze çarpmaktadır (Bkz. Narlı 343-414). “Düşüncenin aynası” olarak nitelenen deniz, şimdiye kadar anlatılan Gelibolu sahilidir. Bu kez deniz ve taşlıklar (kayalıklar) anlatıcının düşüncelerinin kaynağı ve hayallerinin uyararı haline gelir:

Denizler, pek küçük yaştanberi mir'ât-ı endîşem;

Denizler, her zaman cevân-geh-i fikr ü hayâlimdir;

Gehî rakîd, gehî pür cûş o hayrân olduğum âlem,  
Benim timsâl-i ömrümdür, hayâtımdır, meâlimdir.

Denizlerdir bana bir başka varlık gösteren mir'ât  
Serâb- zindegîde... neşê-yi ru'yâ-yı hestîde;  
Nesîm-i subh ile bidâr olur ufkunda ilhâmât  
Zamân-i hicr ü hasrette... dem-i pür-şevk-i mesti'de. (366)

Şiirin kişiselleşen tonuyla birlikte mekân simgeleştirmesi giderek kaybolur, anılmaz olur. Kayalıklar, pınarlar, sahiller artık kendileri olarak belirmeye başlarlar. Mekân son bölümde yeniden eski simgeselliğine dönse de, artık anlatılan şey, bir ulusal tarih değil, bir kişisel tarihtir. Ağlayan bir kızın sahneye girişiyle anlatıcının özel hayatındaki bir olayı da öğrenmiş oluruz. Ancak bir aşk söylemine dönülmez. Bu da, şiirin sonuna doğru “ben” zamiriyle kurulan söyleme uygundur:

Uyurken kumrular hâmûşî-yi hâilde;  
Leyâl-i künc-i tenhâyî o taşlıklarda çağlardı.  
Serin bir yerde bi âsûde menba' vardı sâhilde,  
Onun dehlîs-i târîkinde dâim bir kız ağlardı.

Dökülmüştür şeb-i yeldâ onun giysû-yı târından,  
Seher bir nazra-yi mahmûrudur ufk-i tecellâya,  
Olup şelâleler peydâ sürûd-i târ-mârından,  
Şafak vaktinde aks eyler sevâhilden Musallâ'ya.

Sekiz yıl ben o hüzn-efzâ temâşâ-gâh-ı ibrette  
Dolaştım şâd ü âvâre; bugün dil-haste, mehcûrum.



Arar dalgın nigâhım âşinâ bir çehre hilkatte,  
O taşlıklarda zâhirdir onun hüsnüyle meshûrum.

O sâhiller ki, hâlâ gûşuma geçmiş zamân söyler,  
Sahâiftir –kopup kalmış- kitâb-ı hâtırâtımdan.  
Verir aks-i sedâ her dalgası bir dâsitân söyler.

Yıkılmış kâinâtımdan, hayâl olmuş hayâtımdan... (367)

Anlatıcının mekânda olup olmaması, ancak şiiri çözümlmek için bir araç olabilir. Burada önemli olan, kullanılan imajlarla yaratılan gerçekliktir. Rıza Tevfik'in bu şiirinde mekânın bir anının temsilinden vesileye, oradan kendine, sonra tekrar vesile ve anı temsiline dönüştüğü görülmektedir. Yeni Türk şiirinin kuruluş yıllarında böylesi dönüşmelere sıklıkla rastlanmaktadır. Yukarıda başka şiirler üzerinden de örneklendiği gibi, anlatıcı-imâ edilen şair ile imajların konuyla ilişkileri zayıf olabilmektedir. Bu durum, şairlerin yetiştikleri toplum, aldıkları eğitim, poetik formasyon gibi öğelere bağlanabilir. Bütün bunlar, giderek yeni ve “çapraşık” bir gerçeklik bilgisine yol açmaktadırlar. Ancak hem eskiyi kafasında taşıyan hem de yeniyi takip ederken aynı zamanda topluma bir şey söylemek isteyen şairlerin bu arada kalmışlıkları şiirlere de yansır.

Rıza Tevfik'in tez kapsamına giren şiirleri, takip eden iki alt başlıkta da anılacaktır. Bu noktada bir devamlılık ilişkisi değilse bile, vatanî söylemi Namık Kemal'den farklı kuran ve bütün poetik eksikliklerine rağmen yalın Türkçe ile şiir yazmayı yeğleyen Mehmet Emin Yurdakul'a geçilebilir.

### 3. Mehmet Emin Yurdakul

Rıza Tevfik’le yaşıt olan Mehmet Emin Yurdakul, Muallim Naci gibi alt sınıflardan gelen bir isimdir. Her ne kadar burada sınıfsal bir çözümleme yapılmıyor olsa da, Türk şiirinde taşranın keşfi gibi taşranın bütün bir kitaba konu edilmesinde de bu iki ismin öne çıkması, bu şairlerin sınıfsal kökenleriyle ilgili olabilir. Zira her ikisi de taşraya bir komutan, bir vali ya da bir paşa olarak gitmemişlerdir. Muallim Naci kuşakdaşlarıyla karşılaştırıldığında küçük bir memurdur, Yurdakul ise bir balıkçının oğlu.

Bir balıkçının evinde dünyaya gözlerini açan Mehmet Emin Yurdakul’un yayımlanan ilk şiiri “Köyde Fırtına”dır. Yurdakul’un ilk kitabı *Türkçe Şiirler’e* almadığı bu şiir, 17 Ekim 1885’te, *Resimli Gazete’de* yayımlanmıştır. Söz konusu şiirde Yurdakul şiirinin hemen hemen bütün özelliklerini görmek mümkündür. Burada sayılacak özelliklerin büyük bölümünün diğer şiirleri için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. Bu özelliklerin başında, atmosferin oluşturulması gelmektedir. Buna göre önce mekânın tamamı gösterilir, ardından olan bitenin neden olduğu olaylar ve durumlar tek tek “yakın çekim”le verilir:

Kara bulut gökyüzünü her taraftan alıyor;

Dumanlı dağ başlarına iniyor,

Bütün kuşlara yuvalara siniyor;

Kırlar ıssız kalıyor. (Yurdakul, 1969: 307)

Bu şiirlerde anlatıcı mekânda olsa bile, anlatılan mekânın içinde bulunan insanlar görünmezler. Anlatıcı insanlarla konuşsa bile, bir yanıt almaz. Sadece anlatıcılar değil, doğa öğeleri ve şiirlerin bizzat kendileri de “şairin mikrofonu” olurlar. Anlatıcı çobana, “Durma çoban, sanırım bir bora var” der. Bu ifade, Yurdakul’da en sık rastlanan özelliklerden olan kötü Türkçe kullanımı için ilk örnek olarak kabul

edilebilir. Yurdakul şiirinin bir diğer özelliği ise, “kuzucuk”, “zavallıcık” gibi küçültme ekleri kullanmaktır, ki takip eden şiirlerde de sıklıkla karşımıza çıkacaktır.

Bu şiirde rastlanan “şehidin evi” vurgusu, onun takip eden şiirlerine de yansımıştır: “Sakın şuna, şu küçücük kulubeye el sunma! / Yıkar isen yapanı yok, âh, oraya dokunma; / O, bir şehid ocağıdır: Ateşini söndürme” (309). Yurdakul köyünün prototipinde dağ, kır, ova, dere, tarla, kulübe, bağ, kum, ambar, ocak, koru gibi öğeler kullanılmaktadır. Bu dekorda denize yer yoktur. Görsel imajlarla kurulan bu köyü düşündüğümüzde, bir ormanın kıyısında, bir dağın eteğindeki bir köyü canlandırabiliriz. Tanrısal anlatıcı bize her şeyi gösterir. Köylülerin sesleri duyulmaz. Anlatıcının gösterdiği dekor içinde kâğıttan yapılmış gibi dururlar. Şiirde, Muallim Naci'nin “Köylü Kızların Şarkısı” şiirinde olduğu gibi, taşra dili taklit edilir.

Yurdakul köyünde yaşayan insanlar kendi yağlarında kavrulmaktadırlar. Bir ya da birkaç şehitleri vardır. Gündelik hayatın içinde son derece ağır hareket ederler. Hemen tamamı, tefecilere borçlanmıştır. Şiirde seslerinin duyulmamasının bir nedeni, hayattaki bu edilginlikleri olabilir. “Şairin mikrofonu” olmasa ya da onun mikrofonunu duymazlıktan gelsek bile bu insanlara baktığımızda, sessiz, hatta dilsiz olduklarını düşünebiliriz.

Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerinde taşra, her ne kadar çarpıcı imajlarla gözler önüne serilemiyor olsa da, görülmüş ve duyulmuş bir taşradır. Yurdakul'un şiirlerindeki anlatıcılar, kendisinden önce ya da sonraki anlatıcılar gibi bir taşra manzarasının yanından, içinden geçmemişler, bizzat orada bulunmuşlardır. Tanık oldukları ve anlattıkları hayat hakkındaki bilgilerinin eksik oluşu, bu gerçekliği değiştirmez. Bir anlamda Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'le başlattığı kalkışmaya hazırlandığı söylenebilir. Nitekim ailesinden İstanbul lehçesini, eşinden de Anadolu lehçesini öğrenen Yurdakul, taşrada uzun yıllar “bulunduğu”nu belirtmiştir:

Şebinkarahisar’da işte böylece dokuz kere bulundum. Altısında altışar ay, üçünde birer yıl oturdum. Burada gözleri yaşlı yetimlere, bağı yanık dullara, ağlamadan gözleri kör olmuş ihtiyarlara rasladım. Milli ruhumu, milli ıstırabımı, milli ülkümü buradan aldım. Tesadüf ettiğim olayları topladım. Halkın acıklı hayatından ve ruhundan aldığım ilhamları şiirime koydum, milletime sundum. Benim milliyetçiliğimin asıl kaynağı budur. (Akt. Uyguner, 1992: 15)

Şiirlerdeki anlatıcılar sürekli biçimde şairin mikrofonuna dönüşse de, mekân anlatımı için kullanılan imajlarla taşra canlandırılır. Bu canlandırma pratiğinde değişen pek az öge vardır. Sözgelimi *Türkçe Şiirler*’de yer alan “Yetim Çocuk yâhud Ahmed’in Kaygusu”nda Yurdakul köyü hemen hemen aynı köydür; en belirgin farkı, ormanın kenarında olmamasıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi, taşra ile deniz arasında bir karşıtlık ilişkisini bu şiirlerde de görüyoruz. Bunun nedeni, belli başlı deniz kentleriyle kıyılarda azınlıkların yaşıyor olmasıdır. Türklük, daha iç bölgelere ait bir olgu olarak anlaşılır. Bu anlamda taşra ile Türklük arasında bir ilişki kurulduğu ileri sürülebilir. Üzerinde yaşanan toprakların “Türk vatanı” olarak tarif edildiği Cumhuriyet döneminde ise taşra ve yeterince Türkleşmemiş ya da modernleşmemiş bölge koşutluğu ile karşılaşılacaktır. “İkinci Bölüm”de gösterileceği gibi taşra, giderek Orta Anadolu’nun bir bölümü ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi olarak tarif edilecektir.

“Yetim Çocuk yâhud Ahmed’in Kaygusu” şiirindeki köyün orman kenarında olmaması, Yurdakul şiirlerindeki mekân algısını değiştirmez. Diğer şiirlerdeki gibi öncelikle bir atmosfer anlatımı vardır. Köyü çevresiyle birlikte görmeye başlarız, arkasından köye zum yapılır. En sonunda ise bir yetim veya şehit evinin içine ya da bir yetim ve dulun zihnine gireriz:

Viran köyü bir yayladan ayıran ıssız dağın,  
Yeşil, penbe gölgelere hasret çeken ırmağın  
Eteğinde, birkaç kırık fidancığın yanında;

Kızıl güneş tepelere son ışığın saldığı,  
Dereleri karanlıklar, gariblikler aldığı

Bir sırada, yeryüzünün en acıklı vaktinde: (30)

“Köyde Fırtına” şiiri gibi bu şiirde de taşra dili taklit edilir: “Gün karardı; şimdiyedek onun yolun gözledim”. Burada nesne edatının düşürülmesiyle halk şiirine de yaklaşılr. Ancak buradaki kullanım taklitle kalmaz, halk diline ait zaman kavramlarına da uzanır, “Çiçek-ayı’nda gitmişti” gibi. Küçültme ekleriyle bu şiirde de karşılaşılır: “Fidancık”, “yavrucuk”, “göğüscük” gibi. Bu şiirdeki köy de viran bir köydür. Şiirde bir çoban vardır, bir de çocuk. Bu çocuk, babasının askerden dönmediği ifade edildiğine göre bir şehit çocuğudur.

Yurdakul köyünde ırmak, rüzgâr, dağlar, ağaçlar, tarlalar gibi bütün öğeler, anlatımı tamamlamak üzere kurgulanmıştır. Irmak akmamakta, ağlamakta ya da hasret çekmektedir, rüzgâr insanlara acımalı ve sert esmemelidir, dağlar ıssızdır, ağaçlar yaprak dökmektedir, tarlalar verimsizdir. Elbette bütün bunlar dramatik etki yaratmak amacını taşır ve kullanılan imajlar büyük ölçüde bütünseldir. Ancak bazen 1914 yılında yayımlanan *Türk Sazı*’ndaki “Anadolu” şiirinde görüldüğü gibi imajlar birbirini dışlar:

Yürüyordum: Ağlıyordu ırmaklar;

Yürüyordum: Düşüyordu yapraklar;

Yürüyordum: Sararmıştı yaylâlar;

Yürüyordum: **Ekilmişti tarlalar.** (53, vurgu bize ait)

Bu dikkat, sadece imajlar arasındaki çelişkiyi vurgulamak içindir. Yurdakul'un mekân algısı aynı şekilde tekrar edilmektedir. Bu girişin ardından şairin mikrofonu devreye girecek ve onun tezi aktarılacaktır. Mehmet Kaplan, "Han Duvarları"nı ele alırken sözü bu şiire getirir ve şunları yazar: "Şair, dış âlemi duyularına göre değil, şairâne muhayyilesine göre çiziyor. Ayrıca bu dekor ile aç ve sefil köylü kadın arasında bir ilgi de yoktur. Irmakların aktığı, yaprakların döküldüğü ve tarlaların ekildiği böyle bir coğrafya içinde sefaletin pek bulunmaması gerekir" (Kaplan, 2000b: 23). Burada ilgi aramaktan ziyade, Yurdakul'un mekân tasarımına dikkat etmek daha doğru bir yaklaşım olabilir. Anlatım genel bir manzaradan başlayıp bir kişiye odaklanacaktır. Nitekim bu şiirde de kocasını savaşta kaybetmiş bir kadın söz konusudur.

Yurdakul her ne kadar 1910'lu yılların ortalarında "Türklerin ilk büyük millî şairi" ilan edilse de, vatan ve Türklük konusunda Namık Kemal ve Muallim Naci arasında yer alır. Yukarıda açıldığı gibi vatanın siyasi bir kavram haline gelmesi, Namık Kemal'de başlamıştı. Burada Yurdakul'un eklediği şeyin, Türklük olduğu düşünülebilir. Muallim Naci'de ilk örneğini gördüğümüz "Ben ki Türk'üm" söylemi, Yurdakul'a "Ben bir Türk'üm"e dönüşür. Bu dönüşüm, vatanın Türk vatani olarak ifade edilmesi anlamında bir sentez olarak değerlendirilebilir. Nitekim yine *Türkçe Şiirler*'de yer alan "Anadolu'dan Bir Ses yâhud Cenge Giderken" şiirinde, Muallim Naci'nin içeriği yenilenen ifadesi ile, Namık Kemal söylemi bir arada kullanılır:

Ben bir Türk'üm dñnim, cinsim uludur

Sînem, özüm ateş ile doludur

İnsan olan vatanının kuludur

Türk evlâdı evde durmaz; giderim! (22)

“Biz” adına konuşan Namık Kemal’deki anlatıcı da adanmayı öne çıkarıyordu, Yurdakul’da “ben” adına konuşan anlatıcı da. Vatana kul ve feda olmak, her iki söylemin de ortaklığıdır. Bu anlamda vatan siyasî simge olmayı sürdürür. Muallim Naci’deki Türkün, aslında Osmanlıya dayandığı belirtilmişti. Yurdakul’daki Türk de Osmanlılık içinde düşünülmüştür: “Osman’cığın bayrağını aldirtmam” (22). Yurdakul’un da etkilendiği ve 1910’lu yıllardan sonra yükselen milliyetçi, ırkçı ya da Turancı söylemin aksine, bir bütün olarak bu kitaptaki Türklük, Türkçülük gibi emperyal bir ideoloji değildir. Nitekim “Yunan Sınırını Geçerken” şiirinde “Milletimiz çocuk idi; bu seslerle büyüdü” (24) diyen anlatıcı, aynı zamanda Söğüt’ü, yani Osmanlının kurulduğu yeri de anar.

*Türkçe Şiirler*, 1897 Türk-Yunan Savaşı sırasında hece vezniyle yazılmış dokuz şiirden oluşmaktadır. Savaştan bir yıl sonra yayımlanan kitaba, yukarıda da belirtildiği gibi “Köyde Fırtına” şiiri alınmamıştır. Şiirlerden üçü, ki bunlara “Anadolu’dan Bir Ses yâhud Cenger Giderken” şiiri de dahildir, askerlere yönelik yazılmış şiirlerdir. Bu şiirlerde anlatıcı bir askerdir ve savaş meydanındadır. Bu kitapta propaganda resimleri de yer almaktadır. Genellikle savaş ve kahramanlık sahnelerine yer verilen bu resimleri yapan Fausto Zonaro’ya ithaf edilen şiir rindane bir hava taşır. Dört şiirde taşra manzaralarına yer verilmiştir. Aşağıda ele alınacak olan “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” ise, manifest bir şiirdir.

“Şehid yâhud Osman’ın Yüreği” şiirinde yeniden Yurdakul köyüyle karşılaşılır. Ancak bu kez köy, Yurdakul köyü olmadan önceki dönemi yaşamaktadır: “Ey güzel köy! Viran olma, sakın şu genç yaşında; / Dağlarında tâze otlar, penbe güller biterken” (28). Aynı mantık sorunu burada da karşımıza çıkar, zira köye “şu genç yaşında” denmektedir. Yurdakul köyünün bu kez, fotoğrafçılık terimiyle söylersek negatifini görürüz. Yedi kez “ey” nidasının kullanıldığı 14 dizelik şiirde,

vatan yolunda her şey feda edilmezse, fotoğrafın pozitifinin gerçekleşeceği vaz edilir. Ancak bu fedanın, diğer şiirlerden farklı olduğu gözlenmektedir. Bu kez olumlu duygular, yaş dönemleri, istek ve sağlığın feda edilmesi söz konusudur: “Sevgi, gençlik, istek, sağlık fedâ olsun yolunda!..” (26).

“Âh Analık yâhud Zeyneb’in Duâsı” adlı şiirde Yurdakul şiirinin tipik özellikleriyle karşılaşılır. Ancak bu kez şiir anlattığı odaktan başladıktan sonra doğal çevreye değil, Allah’a yönelir. Şiir, anlatıcının sesiyle başlar: “Yavrucuğum! Donacaksın; gel bağrıma elin sok; / Yüreğimde yanan ateş belki seni ısıtır” (32). Ancak hemen takip eden üçüncü dizede bu kez, “Ey kardeşler!.. Ses gelmiyor; âh kimseden ümid yok” denmektedir. Anlatılan mekân ıssız bir bölgedir. Burada seslenen topluluk, şiirin mekânında değildir. Şairin mikrofonuna dönüşen anlatıcı, yetimleri olan biridir. Her ne kadar cinsiyeti belirtilmemiş olsa da, bir kadın olduğu düşünülebilir: “Kes neslimi, bu toprağa bizden evlât getirtme!”. “Viran” bir kulübede yaşayan anlatıcı, Allah’a yalvararak yetim hakkını vermesini diler.

Bu kitapta yer alan “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” şiiri, vatan ve taşra temalı şiirler açısından bakıldığında yeni Türk şiirinin ilk manifest şiiridir. Aynı zamanda *Türkçe Şiirler*’in ilk şiiri olan “Biz Nasıl Şiir İsteriz?”de Yurdakul şiirinin özelliklerini bir arada görmek mümkündür. Bu şiirde Anadolu, ıssız-dağ, ev-çamur, köy/cük, rençber, yurt, yetim, keçi-çoban, çiftçi, çocuk, şehit, çift, baba, kız, ana, sine, yürek, ses gibi diğer şiirlerde de karşımız çıkan sözcük ve bağlamlara rastlanmaktadır. Buna göre şiirin belli konuları olmalıdır, ki bu da Anadolu ve halktan başka bir şey değildir. Aynı zamanda şiir, halk dili ve kaynakları, şanlı tarih, köylülük gibi öğeler üzerinde şekillenmelidir:

*Koroğlu* ne? Anadolu dağlarında görünen,

Hep evleri, yapıları çamurlara bürünen,



Köycüklerde, rencberlerin yurtlarında okunur:

Bir kitap ki ya bir yetim keçisini çaldırtır;  
Ya bir çiftçi çocuğunu ıssız dağa kaldırtır;  
Öyle şeyler belletir ki akıllara dokunur.

*Fâti*h nedir? İstanbul'un surlarının altında,  
Karadeniz-boğazı'nda, Hisarlar'ın sırtında,  
Gâyet güzel düşünölmüş, gâyet iyi duyulmuş:

Bir şiir ki şehidlerin al kanıyla yazılmış;  
Bir kılıç ki bir kitabın alt yanına asılmış;  
Bir altundan heykeldir ki bir odaya konulmuş.

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

Başlarını açık, beyaz sînesine koysunlar;  
Yüreğinin özleriçün çarpındığın duysunlar;

Bu çarpıntı, bu ses nedir; neler diyor? Bilsinler. (21)

Evlerin çamura bürünmesi, keçinin çaldırılması, çocuğun ıssız dağa kaldırılması, bir hisarın gayet iyi duyulması, kılıcın “alt yana” asılması gibi Türkçe yanlışları, kitabın adıyla çelişecek kadar barizdir. Şiirde konuşan ses, “Köroğlu” derken aslında bir kitaptan söz etmektedir. Nitekim bu bilgi bir dipnot olarak belirtilmiştir. Fatih ise,

Fatih Sultan Mehmet değil, “Fâtih Türbesini Ziyâret” şiiRIDIR. Bu not da düşülmüştür, ancak şairi belirtilmemiştir. Bu bilgiyle “gâyet iyi duyulmuş” olanın bu şiir olduğu düşünülebilir. Her ne kadar şiirde bir bütünlük yok ise de, yeni, daha doğrusu bundan sonrası yazılacak şiirin konuları ve kapsamı belirlenmiş olur. Tezin “İkinci Bölüm”ünde, Faruk Nafiz Çamlıbel’in 1926 tarihini taşıyan “San’at” şiiri incelenirken gösterileceği gibi, her iki manifest şiir arasında benzerlikler bulunmaktadır.

#### **4. Ziya Gökalp, Süleyman Nazif**

Bu ara başlıkta Ziya Gökalp ve Süleyman Nazif’in 1890’lı yıllarda yayımlanan vatan/taşra temalı şiirleri irdelenecektir. Ziya Gökalp, yayımlanan ilk şiiri olan “İhtilâl Şarkısı”nda, Namık Kemal’in söylemini tekrar eder. 1894 tarihini taşıyan, ancak 1896 yılında II. Abdülhamit’in muhalifleri tarafından Londra’da çıkarılmakta olan *İstikbâl* gazetesinde çıkan şiir, adından da anlaşılacağı gibi, bir isyana teşvik şiiridir. Namık Kemal’in şiirlerinde görüldüğü gibi, burada da anlatıcı insanları imdada çağırır. Ancak bu kez vatan savunması değil, yönetimi devirme amacı işlenir:

Kardeşlerim! Çabuk yetişin, ihtimâm edin,  
Kan ağlayın bugün ki müslümanlar ağlıyor!  
Kardeşlerim! Vatan gidiyor, azm-i tâm edin,  
Şimşîr-i zulm ile nice insanlar ağlıyor.  
Kardeşlerim! Bu dâhiyeye ihtimâm edin,  
Dîn ağlıyor bu zillate, vicdânlar ağlıyor.  
Giryân olun, bu giryelere ihtirâm edin,  
Kan ağlayın bugün ki müslümanlar ağlıyor!

Yok ağlamakta fâide, artık kıyâm edin;

Seyf-i cihâda sîne-i zulmü niyâm edin! (Ziya Gökalp, 1985: 690)

Bu dönemde taşrayı konu alan şairlerden biri de, yine Namık Kemal söylemine bağlı şairlerin başında gelen Süleyman Nazif'tir. 1897 tarihini taşıyan "Ey Ebnâ-yı Vatan" şiiri, Muallim Naci, Rıza Tevfik ve Mehmet Emin Yurdakul'un şiire taşıdıkları gerçekçi ya da yapay taşra manzaralarından ayrılıp yeniden Namık Kemal'in "insansız vatan" söylemine dönüşü temsil eder, ancak "istibdat"a karşı çıkmasıyla siyasî bir bildiriye de taşır. Bu anlamda Ziya Gökalp'ın "İhtilâl Şarkısı"na bağlanır. Her iki şiiri birlikte düşündüğümüzde, vatanî söylemin artık merkezî otorite, yani rejim karşıtlığına dönüştüğünü görürüz. Yukarıda geniş biçimde örneklenen padişah ve ordu övgüleri, yerini eleştiriye bırakmış olur.

Şiirdeki anlatıcı bu kez bir askerî birliğin içinde ya da önünde değil, bir isyancı topluluğun içindedir. Baskıya, adaletsizliğe karşı çıkan topluluk, kanlı bir isyana teşvik edilir. Bir gül bahçesi olan vatanın mahvolmasının nedeni, bizzat karşı çıkılan siyasî rejim ve onun baskılarıdır:

İşte gül-zâr-i vatan mahv oldu istibdâd ile

Bizden istimdâd eder her zerre bir feryâd ile

Geçmesin eyyâmımız beyhûde istimdâd ile

Pençeleşmek muktazî gaddâr ile, bî-dâd ile

Zulm ü istibdâd devri, derd ü ye's eyyâmıdır.

Arkadaşlar, kan dökün kan dökmenin hengâmıdır. (Süleyman Nazif, 1985: 396)

Namık Kemal ve Mehmet Emin Yurdakul'daki söylemin muhalefet tonu, yönetimi de kapsayan bir ortak çıkarın izlerini taşımaktaydı, zira herkes aynı gemideydi.

Vatanın çıkarları, aynı zamanda askerinden köylüsüne, aydınından padişahına kadar herkes için aynıydı. Bu yüzden söz konusu şairlerin şiirlerinde bir isyan tonu yoktur. Ancak Süleyman Nazif'in bu şiirindeki anlatıcı, bir vatan tutkunu değil, vatani kötü idareden kurtarmayı amaç edinen bir asidir:

Arkadaşlar, kan dökün tâ cûşa gelsin kâinât  
Lerze-bahş olsun cihâna bizdeki azm ü sebât  
Zillete, ömre müreccahtır şerefli bir memât  
Ümmete lâzım değildir böyle efsürde hayât  
Zulm ü istibdâd devri, derd ü ye's eyyâmıdır.

Arkadaşlar, kan dökün kan dökmenin hengâmıdır.

“Marseillaise”i çağrıştıran, eski ve kötüyü kanla temizleyip yok etmeyi amaçlayan bu söylem, haksızlık ve gadre uğramışların sözcülüğünü üstlenmiştir. Bu isyanın Mithat Paşa gibi simgeleri bulunmaktadır. Bu şekilde güncelle ilişki kurulur. Aynı zamanda halen ülke sınırları içinde yer alan Ka'be'den söz edilir. Ka'be'de yatan şehitler, vatan uğruna canlarını vermiş değillerdir. Bu şehitler, İslâmın ilk şehitleridir.

Dolayısıyla bu isyanın ideolojisinin en eski kaynağı da dile getirilmiş olur:

Her tarafta bir enîn-i dâimî cûşan iken  
Midhat'ın evlâdına lâyık mı kayd-ı hıfz-ı ten  
Bak şehîd-i a'zama yatmakta bî-kabr ü kefen  
Böyle feryâd eyliyor şimdi civâr-ı Kâ'be'den  
Zulm ü istibdâd devri, derd ü ye's eyyâmıdır.

Arkadaşlar, kan dökün kan dökmenin hengâmıdır. (396)

Şiirde “Zulm ü istibdâd devri, derd ü ye's eyyâmıdır. / Arkadaşlar, kan dökün kan dökmenin hengâmıdır” dizeleri üç kez tekrar edilir. Bu şekilde bir ihtilalci grup içinde olduğumuzu hissederiz. Bu şiirle birlikte Türk şiirinde ilk kez bir ihtilalci şiir

yazılmış olur. Burada mücadele, şiirin öncesi ve sonrasında yazılan vatanî şiirler gibi vatanı dış düşmanlardan kurtarma, mücadelesi değildir. Burada vatanı bir yönetimden kurtarma, yönetimi ele geçirme mücadelesi söz konusudur. Düşman, vatanı ele geçirmeye çalışan bir dış güç değildir. Söz konusu olan bir iç mücadeledir.

Türk şiiri, 19. yüzyılın sonunda, içeride yaşanan türlü çalkantılar ve sınırlarda sürüp giden savaflara karşın, realiteden kopmaya da başlamıştır. *Servet-i Fünûn* dergisinin merkezinde yer aldığı bu süreç, aynı zamanda taşra ve vatana ilişkin tek tük örneği de barındırmaktadır. Ancak şu da belirtilmelidir ki, derginin Tevfik Fikret'in yönetiminin ilk yıllarındaki yaklaşımı farklıdır. Takip eden alt başlıkta söz konusu süreç mercek altına alınacaktır.

### **C. *Servet-i Fünûn* ve Kodlanan Vatan**

Bu alt başlıkta 1899-1908 arasında yayımlanan şiirlerdeki taşra ve vatan olguları irdelenecektir. Bu süreçteki en belirgin özelliğin gerçeklikten kaçış olduğu yazıla gelmektedir. Edebiyat-ı Cedide'nin etkin olduğu sürecin tamamı bu şekilde nitelenebilir mi? Edebiyat-ı Cedide, vatan ve taşra konularında yeni bir söylem kurmuş mudur? Eğer Edebiyat-ı Cedideciler gerçeklikten anlatıldığı kadar uzak iseler, neden 1897 yılındaki Yunan Savaşı sırasında bir “fevkâlade” (özel) sayılar çıkarmış ve orduya ve askere yönelik övücü, şevke getirici şiirler yayımlamışlardır?

27 Mart 1891'de yayım hayatına başlayan *Servet-i Fünûn* dergisi, birçok edebiyat akımını barındıran bir dergi olmuştur. 1896-1901 yılları arasında Edebiyat-ı Cedide, 1909'dan itibaren Fecr-i Âtî, 1919 yılından itibaren Şairler Derneği ve 1928 yılında ise Yedi Meşale gibi toplulukların yayım organı olan dergi, yayınının ilk yıllarında edebiyata da yer veren, magazin ağırlıklı bir dergi niteliği taşımaktaydı.

Tevfik Fikret'in derginin başına geçmesiyle, derginin etrafında Edebiyat-ı Cedide topluluğu şekillenmeye başladı. 1901 yılında, Hüseyin Cahit'in Fransız yazar P. Lacombe'dan çevirdiği "Edebiyat ve Hukuk" yazısında Fransız Devrimi'nden söz edilmesi, derginin yönetim tarafından iki ay kapatma cezasına gerekçe olur. Dergi iki ay sonra yeniden çıkmaya başlar, ancak kapatılma Edebiyat-ı Cedide'nin bir anlamda sonunu getirmiştir (Doğan, Erdal, 1997: 12-13).

Tevfik Fikret, 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayıdan itibaren *Servet-i Fünûn*'un başına geçmiştir. Edebiyat-ı Cedide şairleri içinde vatan konusunda istikrarlı denebilecek tavrı yalnızca Tevfik Fikret'te görürüz demek mümkündür. Her ne kadar bu süreçte yazdığı şiirleri birkaçını yayımlayamamış ve *Rübâb-ı Şikeste*'nin 1910'da yayımlanan 3. baskısına almışsa da, ondaki muhalif tonu hemen her zaman görmek mümkündür.

### **1. Tevfik Fikret mi, Mehmet Emin Yurdakul mu?**

19. yüzyılın son yıllarında iyice yoğunlaşan istibdat rejimi, pek çok şairin söyleminin değişmesine neden olmuştur. Sözelimi Mehmet Emin Yurdakul'un da *Türkçe Şiirler*'deki anlayışından uzaklaştığı gözlemlenmektedir. Yine Namık Kemal'in oğlu olan ve büyük ölçüde onun söylemini sürdüren Ali Ekrem (Bolayır) de, Edebiyat-ı Cedide estetiği içinde şiirler yazmış, 1908 sonrasında hamasî şiirlere geçmiştir. Aynı şekilde akımın en önemli isimlerinden Hüseyin Suad (Yalçın) da, ancak İkinci Meşrutiyet sonrasında vatanî anlayışta şiirler yazmıştır. Tevfik Fikret ise, poetik dünyası içindeki dramatik sapmalara karşın, yazdığı şiirler vasıtasıyla toplumsal duruma itiraz etmeyi hemen her zaman sürdürmüştür. Sözü edilen dramatik sapmalar

içinde daha önce yazdığı şiirlerin tam karşısı düşünceler işleyen şiirler yazması da bulunmaktadır.

Tevfik Fikret, 1908'den önce yazdığı vatanî şiirlerinin büyük çoğunluğunu ancak İkinci Meşrutiyet'ten sonra yayımlayabilmiştir. 1897 yılının bahar aylarında *Servet-i Fünûn* dergisi, arka arkaya özel sayılar çıkarmaya başlar. Bu süreçte yayımlanan “Ken'an”, “Hasan'ın Gazâsı” ve “Asker Geçerken” adlı şiirler dikkat çekicidir. Derginin 320. sayısı (17 Nisan 1897), bir özel sayı olarak şu açıklamayla çıkar:

Biavnillah-i teâla sâye-i satvet-vâye-i hazret-i hilâfetpenâhîde cünûd-i muzaffer-i mevûd-ı Osmanî tarafından hudûd-ı Yunaniyede peyderpey ihrâz olunarak kulûb-ı enâmı lebriz-i mübâhat eden muvaffakiyat-ı celîlenin tafsilât-ı resmîye ve mükemmelesi kısm-ı siyasîmizde mündemic olduğu gibi muzafferiyat-ı vâkıanın ilcâ-yı mefâhiri ile iki şairimizin yek-zebânı hamîyyet olarak inşâd ettikleri manzumeyi de ber-vech-i âti derc-i sahife-i iftihar ediyoruz. (Akt. Kaplan, 1995: 147)

Tevfik Fikret'in bu özel sayılarda yayımlanan “Ken'an”, “Hasan'ın Gazâsı” ve “Asker Geçerken” adlı şiirleri dikkat çekicidir. İlk iki şiirde bu duyurudaki ve takip eden dönemde yazılan şiirlerdeki terkipli, ağır dile rastlanmaz. Bunun nedenini, Yurdakul'un *Türkçe Şiirler* kitabıyla birlikte düşünmek gerekir. Bu kitapla birlikte özel sayılarda yayımlanan şiirler de, öncelikle sıradan askerler için kaleme alınmışlardır. Bu yüzden halk dili, yalın Türkçe tercih edilmiştir. *Servet-i Fünûn*'un özel sayıları, *Türkçe Şiirler* kitabından bir yıl önce yayımlanmıştır. Her ne kadar Yurdakul'un şiirlerden bazıları söz konusu kitaptan bir yıl önce yayımlanmış olsa

da<sup>50</sup>, özel sayı ile *Türkçe Şiirler* arasında da bir öncelik-sonralık ilişkisi kurmak gerekecektir. Bu anlamda Yurdakul'a atfedilen "öncülük" niteliği tartışmalı hale gelecektir<sup>51</sup>.

"Giriş" bölümünde Namık Kemal'e atfedilen öncülük tartışılmıştır. Aynı şekilde Şinasi ve Namık Kemal karşılaştırması yapılarak "tercih" in nedenleri üzerinde durulmuştur. Bu tercihlerin kronolojik yöntem izlendiğinde ve imaj çözümlemesi yapıldığında dayanaktan yoksun kaldığı gözler önüne serilmiştir. Ancak tercihlerin yönü takip edildiğinde, ideolojik tutum fark edilecektir. Yurdakul'a atfedilen öncülük eğer tarihsel olarak tam anlamıyla doğrulanmıyorsa hangi nedene dayanıyor olabilir? Bize göre burada belirleyici olan yaklaşım milliyetçi yaklaşımdır. Şinasi-Namık Kemal bahsinde, Banarlı'nın tutumunun kozmopolitizme tepki olduğu açıklanmıştı. Tevfik Fikret-Yurdakul karşılaştırmasında da, Tevfik Fikret'in aslen mühtedi bir Rum ailesinden gelmesi, öncülüğün Yurdakul'a "verilmesi"nin nedeni olabilir.

Burada şiirler üzerinden gittiğimizde, pek çok özelliğin açığa çıktığı görülecektir. Sözgelimi "Ken'an" şiirine bakıldığında, dikkati çeken ilk özelliğin yalnız Türkçe olduğu görülmektedir. Şiir, Kenan'ın çocukluğundan başlar ve köyüne gazi olarak dönüşüyle tamamlanır. Bu köy, Yurdakul köyüne benzetilmektedir. Bu köyü Yurdakul köyüne benzetmemizin nedeni, Yurdakul köyünün 1895 yılında yayımlanan "Köyde Fırtına" şiiriyle büyük ölçüde şekillenmiş olmasıdır. "Ken'an" şiirinde de küçültme ekleri kullanılır. Aynı şekilde yalnız bir kadın (büyük olasılıkla kocası şehittir) ve oğlu ile karşılaşılır:

---

<sup>50</sup> 1897'de yayımlanan şiirleri: "Yunan Sınırını Geçerken" (27 Mayıs 1897), "Tırhala Kal'ası'na Bayrak Diktikten Sonra" (27 Mayıs 1897), "Şehid yâhud Osman'ın Yüreği" (16 Aralık 1897) (Tansel, 1969: LXXV).

<sup>51</sup> Asım Bezirci tarafından yayıma hazırlanan edisyonda Tevfik Fikret'in adı geçen şiirlerinin *Servet-i Fünûn*'un 319-321 arasındaki sayılarında yayımlandığı belirtilmektedir (Bkz. Tevfik Fikret. *Rübâb-ı Şikeste-Kırık Say* 60, 69, 287). Bu sayılar, tam olarak şu tarihleri taşımaktadır: 319. sayı: 10 Nisan, 320. sayı: 17 Nisan, 321. sayı: 24 Nisan 1897. Dolayısıyla öncelik-sonralık ilişkisi içinde Tevfik Fikret'in Yurdakul'un önüne yerleştirilmesi gerektiğini kanıtlamış oluyoruz.



On beş sene evvel Şu küçük hânede, sessiz,  
bir köylü kadın, bir de onun yavrucağıyle  
merkebcığı sâkindi... Çocuk sıska ve âciz,  
lerzân harekâtiyle, mukavves bacağıyle  
akrânına eğlence olur, hırpalanırdı;

halkın nazarından kaçınırdı, utanırdı. (Tevfik Fikret, 1985: 112)

Çocukluğu ve kişiliğı bu şekilde anlatılan Kenan'ın erginlemesi (inisinasyon) ancak savaşa katılmasıyla gerçekleşecektir. Kenan, yoksulluk, bedensel zayıflık ve çekingenlik nedeniyle topluma katılamamıŐtır. Birtakım erdemleri olsa da, bunların gerçekler dünyası karşısında geçerliliğı yoktur. Topluma katılamayıŐının, toplum tarafından bir kabul görmeyiŐinin nedeni, cehalettir:

Ken'an... Bu soluk çehre, bu uçcube-i fitret,  
şeklindeki noksân ile dúnunda cihânın,  
kalbindeki cevherle fakat, cevher-i gayret,  
hep kendini tezyîf ile memnún cühelânın  
fevkında idi; sanki bulub cismini şansız  
insanlığı toplanmış idi rûhunda yalnız.

Kenan hayatındaki bütün olumsuzluklara ve onu aŐağılayan topluma karşın iç zenginliğini korur. Giderek büyüyecek, gürbüzleşecektir. Ancak üzerindeki mahcupluğu atamayacaktır. Bu şekilde savaşa gidecek askerin saflığı iyice pekiştirilir. Bu masum profil, köyün kızları tarafından da hakir görülmektedir. Kenan bu tablo içinde büyür, ancak hayatında sürekli biçimde karşılaştığı dışlanma bitmek bilmemektedir:

Ken'an büyüdü, hayli de gürbüzledi; lâkin  
hâlâ ona mağtûf idi evvelki nazarlar.

Bîçâre gezer tek başına sâkit ü sâkin,  
en müşkülü, kızlar da görürlerdi muhakkar.  
Hep şerm ü hakâret dolaşırdı üzerinde,  
bir gonca açılmazdı zemîn-i güzerinde.

Kenan'ın erginleme töreni, takdis, Boğaçhan'da görüldüğü gibi güç gösterme, sünnet gibi törenlere benzemez. Onun erginleme töreni, savaştır, savaşa katılmaktır. Ancak savaşa katılması, savaşması da yeterli değildir. Oradan bir gazi olarak dönmelidir:

Harb oldu, bütün köydeki şübbân-ı hamîyyet  
ser-hadde şitâb eyledi... Ken'an da berâber;  
bir gün pusuda bir avuc erbâb-ı celâdet,  
bir fırka harâb eyledi... Ken'an da berâber.

Ken'an köyüne yâreli dönmüş geliyordu.

Pîşinde bir âvâze-i şân yükseliyordu!

Kenan da sonunda “şübbân-ı hamîyyet”e, yani vatan onurunu koruyacak olan delikanlılara katılmıştır. Sınır boylarında gerçekleşen savaşta, “Ken'an da berâber”dir. Tırnak içine aldığımız bu ifade iki kez kullanılmıştır. Tam bu noktada erginlemesi gerçekleşir. Zira kahramanlık gösterir. Ancak bu kahramanlığın bir bedeli, bir de sonucu olmuştur. Bedeli, yaralanıp gazi olmak, sonucu, belki de ödülü ise, topluma saygın bir üye olarak katılmak, toplum içinde kabul görmektir.

*Servet-i Fünûn*'un sözü edilen özel sayılarında Tevfik Fikret'in ayrıca “Asker Geçerken”, “Hasan'ın Gazâsı” ve “Kılıc” şiirleri de yayımlanmıştır. “Hasan'ın Gazâsı” dışındaki şiirler, doğrudan vatan ya da taşralı askerlere ilişkin olmadıkları için ayrıca irdelenmemişlerdir. Ancak bütün bu şiirler, Türk şiir geleneği içinde askerlere, orduya yazılan şiirlerden farklılık göstermektedirler. Mehmet Kaplan, bu

şiiirlerin Fransız şiiirinden etkilenererek yazıldıklarınını göstermektedir. Buna göre “Asker Geçerken” şiiiri, François Coppée’nin “Le Défilé” şiiiri arasında benzerlikler bulunmaktadır. Hatta “Asker Geçerken”deki “Geçmekte zîvakaar u tarab mevkib-i zafer” dizesi, “Le Défilé”den şu dizesinin çevirisi gibidir: “... le beau régiment / Sobre et pesant d’orgueil défile fièrement”. Kaplan, 1870 Fransız-Alman savaşına tanık olan Coppée’nin “Le Défilé” şiiirinde, bir dul kadın ve çocuğun da olduğunu yazmaktadır (Kaplan 147). Tevfik Fikret’in “Asker Geçerken” şiiirinde değil, ancak “Ken’an” şiiirinde dul kadın ve çocuk söz konusuydu. Bu izleği Yurdakul’un şiiirlerinde de görmek mümkündür. Dolayısıyla 19. yüzyılın son yıllarına denk gelen bu şiiirlerin konuları ne kadar yerli olursa olsun, asıl esinlerinin Fransız şiiirinden geldiği ortaya çıkmaktadır.

Tevfik Fikret’in en uzun şiiirlerinden olan “Hasan’ın Gazâsı”nda, Yurdakul köyünün özellikleriyle karşılaşılır. “Ken’an”da da gözlediğimiz benzerliklerin başında bakış açısı gelmektedir. “Hasan’ın Gazâsı”ndaki köy, ormanın kenarında değil, içindedir: “ormanın âgûş-i lerze-dârında” (Tevfik Fikret 118). Burada anlatıcı okuru yanında farz etmektedir. Aradaki mesafe kaybolur. Anlatıcı mekâna âdeta bir dürbünle bakmaktadır. Önce geniş açıdan görünenleri anlatır, ardından, yine Yurdakul’da görüldüğü gibi odağı gittikçe daraltıp bir eve ve bir insana getirir:

Uzakda şöyle beş on köhne dam, beş on bacadan  
ibâret; eski, fakât şâirâne, âsûde,  
yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde...

Ağaçların arasından ufuk sararmakda;  
küşâde-sîne bulutlarla süslenen gökden  
leb-i vedâ-ı nehârın zemîne bûse-fiken.

Sağında bir kuru hendek, solunda bir çalılık,  
şu ince yol –ki açılmış geniş adımlarla-  
bu âsiyâba olur müntehî sapınca sola...

Bu yol bu gün daha bir sâat önce mahşerdi:  
Büyük, küçük ne kadar halkı varsa köyceğizin  
-başında bir iki pîr-i imâme-dâr ü güzîn-

tehaşşüd eyledi, teşyiğ için gönüllüleri,  
o kahraman, o gazanfer yürekli efrâdı;  
bu muhterem vatanın ber-güzîde evlâdı

küşâde bir alemin temevvücâtında  
bir ibtisâmi zafer, şanlı bir seher görerek,  
-kimin bir yatağan, bağısızında bir deynek-

hudûda, harbe, o meydân-ı kâr ü zâre kadar  
yorulmadan gidecekler, yorulmadan... Hattâ  
yorulmadan edecekler cinâne istiğlâ. (113)

Belirtildiği gibi kullanılan yalın Türkçe, küçültmeler gibi özelliklerle Yurdakul köyüyle ortaklıklar kurulur. Burada “Ken’an” şiirinden farklı olarak bütün gençler toplanıp sınırlara gitmek üzere yola çıkmışlardır. Anlatıcı olayın bir saat önce gerçekleştiğini iletir. Gönüllüleri büyük bir kalabalık uğurlamıştır. Ancak Yurdakul’un şiirleri gibi Tevfik Fikret’in bu şiirlerinde de mantık hatalarına

rastlanmaktadır. “Beş on köhne dam”dan oluşan bir köyden nasıl bir mahşeri kalabalık çıkabilir? Yine bir saat önce gerçekleşen olayda söylenen sözler de “şimdi”de verilmektedir.

Bu şiirde, anlatıcı-imâ edilen şair ilişkisi açısından bakıldığında, yeni bir özellikle karşılaşılır. Buraya alıntıladığımız bölümden hemen sonra konuşmalar duyulur. Sonra “muhterem bir pîr” olduğu belirtilen sesin sahibi, şairin mikrofonu oluverir:

“Cinâne, cennete ü dîdâre bî-melâl ü ta’ab

“kavuşmak... Âh, bu her gün nesıyb olur şey mi?

“Gazâ, gazâ! Bize Hakk’ın ne mutlu bir keremi!

“Evet, yiğitler, evet... Siz fedâ-yi nefis ediniz;

“vatan yolunda fedâ-yi hayât eden ölmez...

“Kadınlar, ağlamayın, cenge her giden ölmez!..”

Diyordu vak’u salâbetle muhterem bir pîr. (113-14)

Mehmet Kaplan, Coppée’nin şiirlerinin öyküler üzerine kurulduğunu yazıyordu.

Burada da bu genel plandan sonra bir özel öyküye dönülür. Şiire adını veren

Hasan’la ilk kez bu noktada karşılaşılır. Anlatım, -mişli geçmiş zamana döner.

Hasan’ın (mantıksal hata barındıracak şekilde) günlerce tarlasında olduğu için savaşa

giden gönüllülerden haberi olmamıştır. Kenan gibi Hasan da savaşa katılarak

erginlemesini tamamlayacaktır. Hasan, Kenan gibi “kusurlu” da değildir. Onun iç

sesini duyduğumuzda neyinin eksik olduğunu sorar. Soyunda şehitler vardır. Hem

köyün çocukları savaşa oynarken o “kadın mıdır ki evde yatsın?” Savaşın oyuna

benzetilmesi, savaşmanın oynaşma sayılmasıyla ilk kez bu şiirde karşılaşılır:

Hasan, kaç gecedir tarlasında kalmışdı;

bu gün gelib de haber-dâr olunca işlerden:

“Bütün gönüllü yazılmış bizimkiler, bir ben

“köyün yabancıısı, bir ben uzak o devletden’

“Niçin? Benim nerem eksik? Çolak mı, hasta mıyım?

“Soyumda hepsi şehîd: İşte amcam, işte dayım.

“Ne sandılar beni, bir torba ot kadar cansız!

“Köyün çocukları hep cenge oynaşarak,

“kadın mıdır Hasan evde bekleyip yatacak?..”

Demiş, ve kimseye sezdirmeden, dağarcığını

omuzlayıb yola düşmüşdü, pür-neşât-i merâm...

Zemîne toz gibi rîzandı rûh-i esmer-i şâm. (114)

Kenan’ın aksine Hasan’ın “güzel” bir nişanlıısı da vardır. Dolayısıyla toplum tarafından kabul de görmüştür. Ancak savaşa katılma, onun sakat, hasta ya da kadın olmadığını kanıtlayacaktır. Bu yüzden gönüllülere yetişmek için acele eder. Köyünü sevmektedir, “hayalî el” başını köyüne çevirdiğinde gözyaşları içinde kalır. Hem nişanlıısı ve akrabaları, hem de peyzajın cansız, insan yapımı öğeleri de, ona “dön” diye seslenirler:

birer birer geçiyor pûş-i iştiyâkından,

güzel nişanlıısı, kardeşleriyle vâlidesi;

değirmenin ona “Dön, dön!” diyor yavaşca sesi.

Hayır, o dönmiyecek; bak şu karşı dağlardan

Esen havâ ne kadar şanlı müjdeler veriyor;

Hayâl pîşine bir levha-i zafer seriyor:

Köy arkadaşları, hep ellerinde martiniler,

atılmış on kişi yüzlerce düşmanın peyine

sürüb, kırıp gidiyor... Sanki bir avuç iğne

Hasan'cığın deliyor ince ince her yanını;

“Niçin? diyordu, niçin? Ben çolak mı, hasta mıyım?”

Bu infîâl onu koşdurdu öyle bir kaç adım. (115)

Yolda namaz kılıp dua eden Hasan'ın savaş için bir eğitim almasına gerek yoktur. Çünkü “savaş oyunları zâten köyünde bildiği şey”dir (115). Bu taşralı, askerlik için bütün şartları taşımaktadır: “nizam-perver, itâatli, tendürüst, çevik / kanında var yiğitin belli işte askerlik” (115). Onun dünyası, nişanlısı, akrabaları, köyü ve kahramanlık gösterme arzusuyla sınırlıdır. Böylesi sınırlı iç dünya, cepheye sürülecek kişi için yeterlidir. Önceleri geri hizmete alınmasına da bu yüzden içerler. Sonunda asıl savaşa katılır. Orada kahramanlık gösteren Hasan, yaralanır. Yarasından akan kana bakarken, cılız bir kurşunun, demirden bedenini yere sermesine şaşırır. Yaralı Hasan, bulunduğu yerden savaşı seyretmeye başlar. Onun gözünden hem savaşı seyreder, hem de iç sesini duyarız, ancak hemen sonra tekrar anlatıcının sesi duyulur:

koğan, kaçan, boğuşan, öldüren, ölen, ezilen...

Mehîb mahşer-i heycâ!.. Zevallı yâreli, sen

bu harbi seyr edecek miydin öyle hâricden?..

Zevallı yâreli, harbin safâlı vaktinde

tenezzül eyledi bir sedyenin îânetine (117-18)

Hasan da Kenan gibi bir gazi olarak köyüne döner. Savaş toplam üç ay sürmüştür: “Uzakda köy üç ay evvelki vaz’-ı sâfiyle” (118). Hasan’ın en sevdiği mevsim olan yaz gelmiştir. Ancak gönüllülerin gidişinde toplanan “mahşeri” kalabalık, karşılamada yoktur. Hasan, gazi olmakla kazandığı manevi kıvancı tek başına yaşar. Köylülerden, ailesinden ve nişanlısından hiç söz edilmez. Onun gaziliği ve kahramanlığını köylüler değil, peyzajdaki cansız öğeler kutlar: “Bu şanlı avdeti gûya selâmlıyor öteden: / Değirmenin açılan kollarında bir şefkat, / ağaçların eğilen dallarında bir hürmet!..” (119).

Şiir bu üçlükle tamamlanır. Şiirdeki savaş sahneleri, Avrupa savaş resminin tablolarından alınmış gibidir. Hasan’ın köyü de, bir manzara resmi gibidir. Yukarıda gösterilen maddi hataların yanında, şiirdeki kişinin anlatıcısıyla aynı düşüncelere sahip olması, daha doğrusu şairin mikrofonu olması en belirgin özelliklerden biridir. Bir torba ot, cenge oynaşmak gibi hatalar, şiirin yazılış ve yayımlanış amacı karşısında önemsizleşir. Bu şiirlerin “teşvik şiirleri” olduğu görülmektedir. Bu tür şiirler yalnızca Tevfik Fikret’e özgü değildir. Nitekim ordu ve asker için yazılmış yüzlerce propaganda şiiri, onlarca şiir kitabından söz edilebilir<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Bkz. Altınkaynak, 1977: 41-42, 117; Berktaş, 2008: 10; Kurdakul, 1992: 118; Mignon 56; Narlı 175-76, 309. Yurdakul’un *Ey Türk Uyan* (1914) kitabının birinci basımı 10.000, ikinci basımı ise 15.000 adet basılıp askerlere dağıtılmıştır (Tansel XXXIX). Yine Yusuf Ziya Ortaç’ın 1917 yılında yayımlanan *Akından Akına* ve *Cenk Ufukları* adlı kitapları, resmî makamlarca ısmarlanmış şiirlerden oluşmaktadır. Resmî ideoloji doğrultusunda şiir yazmak, Cumhuriyet’ten sonra da teşvik edilmiştir. Sözelimi Faruk Nafiz Çamlıbel’e “Han Duvarları” şiiri için elli altınlık bir ödül verilmiştir. Teşvik, bazen rejime muhalefet eden isimlerce de desteklenmiştir. Sözelimi Hikmet Kıvılcımlı, 1937’de yayımlanan bir yazısında, “halkçı bir millî edebiyatın” nasıl yaratıldığını açıklamaktadır: “**Pratik** alanda birtakım araştırmalar ve yoklamalar yapılıyor. Hatta, son zamanlarda İç Bakanlığı ‘tanınmış’ yazıcılara birer genelge gönderdi. Kalabalık kitlelerin okuduğu konulara Cumhuriyetçi bir ruh verecek yazılar için, forma başına elli lira vadediyor. Bu, **halkçı** edebiyat uğruna yapılmış **devletçi** bir teşebbüs sayılabilir” (Kıvılcımlı, “Edebiyat-ı Cedide ve Demokrasi Edebiyatı” 26, özgün imlâ).



*Servet-i Fünûn* dergisinin özel sayıları gibi, Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'i de, Yunan Savaşı dolayısıyla kaleme alınmıştır. Zaten derginin özel sayıları, geliri bu savaşta ölenlerin ailelerine verilmek için çıkarılmıştır (Gözler, 1990: 27). Dolayısıyla yukarıda belirtildiği gibi vatanî şiirler yazmak, her dönemde savaşların yıkıcılığıyla ilgili olmuştur. Savaşların merkeze yaklaşması, şairlerin bu türde şiirler yazmalarına neden olmuştur. Bu şiirlerin devletçe teşvik edilmesi, şairlere para verilmesi ve bu şiirlerin büyük sayılarda basılıp dağıtılması şeklinde olmuştur. Her ne kadar *Türkçe Şiirler* için böyle doğrudan bir teşvikten emin değilsek de, bu şiirlerin belli bir duyarlılık çerçevesinde kaldıklarını gözlemek mümkündür. Nitekim böyle teşvik ya da duyarlıklarla şiir yazan isimlerden bazılarının, önce Meşrutiyetçi, sonra Türkçü, ardından Turancı, onun ardından Halkçı, en sonunda Atatürkçü oldukları, ancak Cumhuriyet estetiğiyle uyşamayarak bu süreçten sonra vatanî ve hamasî söylemden uzaklaştıkları, mistisizme yöneldikleri gözlenmektedir.

## **2. Duygusallık ve Felaket Anlatımı**

1908'e kadarki süreçte Edebiyat-ı Cedide şairleri arasında vatanî şiirler yayımlananlar, yok denecek kadar azdır. Yukarıda belirtildiği gibi Yurdakul ve Ali Ekrem gibi şairler de, Edebiyat-ı Cedide estetiği içinde ifade edilebilecek şiirler yazarlar. Ancak bu süreçte Rıza Tevfik'in "Dîvân" (478-79) şiiriyle, Faik Ali Ozansoy'un "Dicle Vâdîsi" adlı şiiri dikkat çekicidir. Her iki şiir de, söz konusu dönemdeki genel havanın birtakım özelliklerini taşırlar. Bununla birlikte birkaç açıdan belli bir özgünlüğe sahip olduklarını da teslim etmek gerekir.

"Dîvân" şiirine bakıldığında, büsbütün harap olmuş bir vatandan söz edildiği görülür. Şiirin altına, "Bebek, Halim Paşa Yalısı 1906" notu düşülmüştür, dolayısıyla

İstanbul’da kaleme alınmıştır. Anlatıcı, vatanı gezmiştir, orada karşılaştığı şeyleri anlatmaktadır. Halk şiiri tarzında ve heceyle kaleme alınmış olan şiirde, vatan, “felâket bağı” şeklinde betimlenir:

Felâket bağıni gezdim serseri,  
Feryâd ü zârımı duyan kalmamış.  
Aradım o şâhin, yiğid erleri,  
Yattıkları yerden nişân kalmamış.

Kapılar kapanmış, bacalar tütmez,  
Kimsecik o çölde bir koyun gütmez;  
Ağaçlar kurumuş, bülbüller ötmey,  
Baykuşlarda bile figan kalmamış. (478)

Bu şiirde genellikle görsel imajlar kullanılır. Görsel imajlar, vatan-taşra konulu hemen bütün şiirlerin en belirgin özelliğidir. Anlatıcı mekânda olsa da olmasa da, katılmadığı, dahil olmadığı bir hayatı ve yeri anlatır. “İkinci Bölüm”ün 1930’lu yılları ele alan ikinci alt başlığında geniş biçimde gösterileceği gibi, vatan-taşra konulu şiirlerin çoğunluğu, bir röportaj havası taşır. Röportajdan farklı olarak kişilerle pek konuşulmaz. Anlatıcı her şeyi görmekte ve bize aktarmaktadır. “Dîvân” şiirinde anlatıcı, anlattığı mekânla arasında bir mesafe varsayar. Onun görevi, olan biteni başkalarına duyurmaktır:

Hânedân kişiler hep yoksul olmuş;  
Düşman kapısında bağlı kul olmuş;  
O nazlı gelinler şimdi dul olmuş,  
Cemiyet dağılmış, cânân kalmamış  
[...]

Düşmanın sitemi yürekler ezer,  
İnsan bu kahr ile canından bezer;  
Gül-şende yabancı köpekler gezer,  
Erler meydanında insân kalmamış. (478-79)

Namık Kemal ve Süleyman Nazif’te vatanın gül bahçesine benzetilmesi, örnekleriyle gösterilmişti. Bu şiirde aynı benzetme ile karşılaşılmaktadır. Bir anlamda Divan şiirindeki gülşen-gülzar-gülistanın vatana dönüştüğü söylenebilir. Yine Namık Kemal ve Süleyman Nazif’in bazı şiirlerindeki gibi bu şiirde de, anlatıcının yalnızlığıyla karşılaşılmaktadır. Herkes gaflet uykusuna yatmıştır. Onları uyandırmak isteyen anlatıcı ise, yalnızdır. Aynı şekilde “hayalî” bir havayı solumaktadır. Zira “aslı, faslı yok” bir davanın peşine düşmüştür:

Bende bu ye’s ile râhat uyku yok,  
Halbuki kimsede tasa, kaygu yok;  
Korku yok, umut yok, saygı, duygu yok;  
Kimsede hâsılı vicdân kalmamış.  
[...]  
Hey Rızâ, ne aceb sevdâya düştün?  
Aslı, faslı yok bir dav’âya düştün!  
Vatan uğruna bir belâya düştün,  
Hep mezar olmuş, vatan kalmamış! (479)

Süleyman Nazif’in kardeşi olan Faik Ali Ozansoy ise, 1908’de yayımlanan *Fânî Tesellîler* adlı kitabında yayımlanan “Dicle Vâdîsi” (1985: 422) şiirinde Muallim Naci’yi tekrar eder âdetâ. Ancak aynı şekilde Edebiyat-ı Cedide estetiği içinde kalan bir duyarlık da göze çarpar. Bu şiirde anlatıcı-imâ edilen şair ikilisini uyum içinde

görürüz. Zira Ozansoy Diyarbakırlıdır. Şiirde çocukluk ve gençlik dönemleri dile getirilir:

Hüzne medfûn şu kimsesiz yerler,

Benim enkaaz-ı hâtırâtımdır;

Bu sükût-i medîd ü hüzn-âver

Aks-i savt-i teessürâtımdır

[....]

Evvelîn matla’-i garâmım olan

Bu cebeller, bu vâdî-yi handân

Beşiğim, me’menim, mezârımdır.

[....]

Ey bu vâdîde şimdi vâ-hayfâ,

Fikr ü hülyâma yâd-ı girye-fezâ

Bırakan birçok âşinâ-yı hayât! (Ozansoy, Faik Ali 422)

Anlatıcı anlattığı yerdedir, “bu” şeklinde göstererek okuru da aynı mekânda farz eder. Dicle ve vadisi, anlatıcının duygularına vesile olurlar. Kendilerine ait bir özellikleri yoktur. Onlara insana ilişkin olan duygular atfedilmiştir. Bu şekilde, doğanın duygulara vesile olmasına yeniden dönülmüş olur. “Fikir ve hülyaya ağlatıcı anılar bırakan tanıdık hayat”, ifadesi, 1908’den önceki kuşağın doğayla kurdukları ilişkiyi simgeler:

Servet-i Fünûn döneminde hayata karşı alınan tavır da, tabiata karşı alınan tavır ile bazı bakımlardan benzeşmektedir: Nasıl tabiat bir dekor (levha) ve manzaradan ibaret ise, nasıl şair tabiatı daha ziyade kendi ruhunun yansıdığı bir mekân, ruhunun bir aynası olarak görüyor ve bunun tabii sonucu olarak tabiat hakiki gerçekliğini kaybederek

hayali bir şey haline dönüşüyorsa, hayat da biraz öyledir; dışarıdan, uzaktan, âdeta bir doktor soğukkanlılığı ile seyredilmektedir. (Akay, 1997: 54-55)

Ne tezde ne de burada konumuz, şiir-doğa ilişkisi olmayacaktır. Biz, bir şiirdeki doğayı eğer İstanbul dışının, yani taşranın doğasıysa dikkat halemize alıyoruz; çünkü bu doğa taşradadır. Ancak öyle anlaşılıyor ki, Servet-i Fünûn şairleri, İstanbul doğasıyla, romantiklerin ve parnasçıların doğa anlayışını taşra ile ilgili olarak yazdıkları tek tük şiirlere de yansıtılmışlardır. Bu noktada tabloya bakarak şiir yazma geleneğini de dışarıda tutarak, söz konusu kuşağın şairlerinin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi irdelemekte fayda görüyoruz.

Servet-i Fünûn estetiğinde toplumsal romantizm yerine kişisel/bireysel romantizm öne çıkar. Kendinden önceki kuşak (Tanzimat'ın ikinci kuşağı; Abdülhak Hâmid, Recaizâde Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai gibi) doğayı düşünce ve hikmete vesile kılarken, kendileri resme özgü bir yaklaşımla doğayı canlandırdılar. Kaplan'ın özetlediği gibi doğa, şiirdeki anlatıcının duygularının resimle çizilmiş örneği gibidir:

Dış âlem idraki, kendilerinden önceki nesle nazaran çok geniş olan Servet-i Fünun şairlerinin, tabiata karşı aldıkları tavır nasıldır? Bu tavır iki noktada toplayabiliriz: a) Servet-i Fünun şairi tabiata bu cepheden baktığı zaman, gördüğü renk, şekil, aydınlık ve gölgeyi gerçekçi bir ressam gibi tesbite çalışır, fakat bu merhalede fazla kalmaz. B) Tabiatı, daha çok kendi ruhunun bir aynası olarak görür. Tasvir ettiği manzaranın içine mutlaka kendini, rüyasını, hulyâsını ve arzusunu yerleştirir. Böyle hallerde tabiat, realitesini kaybeder; hayalî bir şey olur.

İçinde yaşadığı devirden, çevreden ve hayattan nefret eden Servet-i Fünun şairi için, tabiat, içinde mesut olunan bir periler ülkesidir. Rousseau tarafından ortaya konulan romantik tabiat görüşü, Servet-i Fünuncular üzerinde çok tesirli olmuştur. Fakat romantiklerin tabiat görüşü gerçeğe oldukça yakın bir tabiatı. Servet-i Fünuncuların tabiatı ise, bizzat kendi gözleriyle gördükleri tabiat değil, kitaplardan ve resimlerden gelme bir tabiatır. Servet-i Fünuncular kendilerine mahsus bir tabiat manzarası yaratmışlardır. Tasvir ettikleri göller, denizler, köyler, yeldeğirmenleri, nehirler, hep Fransız romantiklerinin tasvir ettikleri tabiattan alınmıştır. (Kaplan, 1995: 56-57)

Bu uzun alıntı, Servet-i Fünûn estetiği hakkında önemli belirlemeler barındırmaktadır. Taşraya giderek ya da gitmeyerek konusu taşrada geçen şiirler yazan şairlerdeki bu algıyı ve benzeri bir görme biçimini takip eden dönemlerde de görebiliyoruz. İdealize ve estetize edilen mekânlarla ilgi gerçeklik algısı, mekânın kendisinden değil, genellikle resimden edinilmiş bir bilgiden kaynaklanmaktadır.

### **3. Kaçışın ve Kaçamayışın Estetiği**

Servet-i Fünûn şair ve yazarları arasında yaygın duygunun kaçış olduğu söylene gelmiştir. Bu, reel politik durumdan kaçış olabildiği gibi, bizzat ülkeden kaçış da olabilmektedir. Bu kaçışı söz konusu edebiyatçıların kişisel özelliklerinden sınıfsal kökenlerine kadar farklılaşan nedenlerle anlatan pek çok yazıdan söz edilebilir. Ancak kaçış da içinde olmak üzere geliştirdikleri poetik ve politik tavırlarında kodlanmış bir muhalefet olduğu teslim edilmelidir:

Servet-i Fünuncuların müşterek vasıfları, istibdat idaresine karşı kanlı, yırtıcı bir husumetti. Bu husumet Saray'a karşı başlamışken yavaş yavaş bu idareye tevekkül ve tahammül ve onu tagdiye ve idame eden memleket hayatına da sirayet etmişti. Her gün menfur tecelliyatına şahit olduğumuz Saray şenaatleri bizi zehirliyor, artık burada yaşamayı tahammül edilemeyecek bir işkence haline getiriyordu. Bilhassa Fikret, bu hususta herkesten ziyade galeyanlıydı. O, bu hallerden artık hasta gibi olmuş, nefret ve tahammülsüzlüğünü bütün Boğaziçi'nin serapa nur ve şaşaaaya müstagrık bırakıldığı Rumelihisarı'ndaki yalısında bir kandil bile yaktırmayıp o geceyi sabahlara kadar zulmet içinde geçirecek derecede cesaretini ilerletmişti. (Mehmet Rauf, 2006: 87)

Hemen her yeni duruma, olguya tutkuyla bağlanıp kısa sürede meydana çıkan olumsuzluklar nedeniyle hayal kırıklıkları yaşayan bu edebiyatçı topluluğunun, tez kapsamı içinde değerlendirdiğimiz en ilginç çıkışlarının başında, İstanbul'dan kaçma isteği ve planları gelmektedir. Bu ara başlık altında, Yeni Zelanda'ya, bunun gerçekleşmemesi üzerine Manisa'nın Sarıçam köyüne kaçma tasarıları üzerinde durulacaktır. Hazırlıkları ve bitişleriyle bu tasarıların Tevfik Fikret tarafından söze dökülmesi, dikkat halemizde olacaktır.

#### **a. Nuvel Zelanda: Yeni Yurt**

M. Kayahan Özgül, Edebiyat-ı Cedide içindeki edebiyatçıların “hoşnut olmadıkları ve değiş(tiril)mesi ümidi taşımadıkları bir iktidar” karşısında doğaya sığınmaktan ilk kez 1897 veya 1998 söz etmeye başladıklarını yazmaktadır (Özgül, 2006: 95). Bu

tarikhler aynı zamanda, *Servet-i Fünûn*'un burada sıklıkla vurgulanan özel sayılarına denk gelmektedir. Dergi bir taraftan “muhalif” olduğu rejimle işbirliğine gitmekte, bir taraftan da ondan kaçıp kurtulmaya mı çalışmaktadır? Tevfik Fikret'in bu konuda yazdığı şiirlere bakıldığında, “Ömr-i Muhayyel”, “Bir Ân-ı Huzûr” ve “Yeşil Yurd” şiirlerinin altında 1314/1898, “Bir Mersiye” şiirinin altında ise, 1315/1899 tarihleri bulunmaktadır. Aynı konuda yazılmış “Berîd-i Ümmîd” şiirinin ise altında tarih bulunmamaktadır. İlk üç şiir, Yeni Zelanda ve Sarıçam tasarıları için yazılmıştır. Son iki şiir ise, bu tasarıların gerçekleşmemesi üzerine kaleme alınmıştır.

İstanbul'dan ayrılma fikrinin kime ait olduğu bilinmemektedir. Konunun gündeme gelmesiyle ilgili olarak anlatılanların büyük bölümü birbiriyle çelişmektedir. Bu anlamda öncelikle Anadolu ya da Trakya'ya değil de, Yeni Zelanda'ya gitmenin düşünülmesi, bu topluluğun vatan ve taşrayla kurdukları bağın zayıflığını akla getirmektedir. Bununla birlikte o dönemde İstanbul'dan ayrılmak zor bir şeydir. Nitekim Hüseyin Cahit, bu zorluğu şöyle dile getirmektedir: “Bugün Manisa'ya gitmekten sade bir şey yoktur. Fakat Abdülhamid devrinde bu ne zor, karışık bir siyasî mesele idi! İstanbul'dan Avrupa'ya değil Anadolu'ya gitmek için mürur tezkeresini derhal vermezlerdi” (Akt. Tarım, 2006: 83).

Özellikle Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahit'in kendilerini bu fikre en fazla kaptıran kişiler oldukları bilinmektedir (81). Bu anlamda yazılan şiirlerin de Tevfik Fikret'in kaleminden çıkmasının nedeni bu olmalıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi Tevfik Fikret, Yeni Zelanda ve Sarıçam'a gidiş ile ilgili tasarıların gerçekleşmemesi üzerine beş şiir yazmıştır. Bunlardan birincisi, “Ömr-i Muhayyel” şiiridir. Bu şiir, Yeni Zelanda'ya gidiş düşüncesi ertesinde yazılmıştır. Şiir, *Servet-i Fünûn* estetiği içindeki “hayal ülkesi”ne ilişkindir:

Her sahn-ı hakıykatden uzak, herkese mechûl;



bir safvet-i mağsûmenin âgûş-i terinde,

bir leyle-i aşkın müteenni seherinde

yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgûl. (Tevfik Fikret 234)

“Ömr-i Muhayyel” şiirinde, doğa içinde yaşamaktan söz edilir. Her ne kadar dekor, Servet-i Fünûn estetiği içinde tarif edilebilirse de, anlatıcı orada yine de mutlu olmaz. Bedbin bir ruh hali, doğaya da yansıtılır. Orada sadece hayaller kurulacak, hayaller avlanacaktır.

### **b. Yurt İçindeki Yeni Yurt: Yeşil Yurd**

Yeni Zelanda tasarısının gerçekleşmemesi üzerine Hüseyin Kâzım Kadri, arkadaşlarına Manisa'nın Sarıçam köyünde bir arazisi olduğunu ve orada yaptıracakları köşkte birlikte yaşayabileceklerini anlatır. Daha tasarı için kayda değer bir girişim başlatılmadan Hüseyin Cahit bir öyküyle, Tevfik Fikret ise bir şiirle gidilecek yeri anlatmaya başlarlar. Tevfik Fikret, “Bir Ân-ı Huzûr” şiirinde Sarıçam'da yaşanacak hayatı betimler:

Seyreliyorum çeşm-i hayâlimle uzakdan

bir gülbe-i mes'ûd;

üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan

yükselmede bir ince duman, mâil ve memdûd.

Sâfi, lekesiz karların altında cevânib

mahfûf-i sükûnet;

bir köy bu sükûnetle ezilmiş gibi gâib,

her yer bu sükûnetle hem-ârâmiş-i cennet... (266)

Daha köye gidilmemişken, bu şiirdeki anlatıcının o köyde yaşadığını hayal ettiği görülmektedir. Bu köy, anlatıcının hayata ilişkin bütün dertlerinden kurtulduğu bir yerdir. Bu şiir, öncelikle “şiirin hikâyesi”ni bilmemizden dolayı bize gerçekçi gelmemektedir. Ancak burada ilk kez, taşradaki bir köye gidip yaşamak düşüncesinin işlendiğini görürüz:

Ben sürmedeyim şimdi hayâlimde bu köyde  
bir köylü hayâtı  
karşımda ocakdan süzülen dūd-i sefide  
kaybolmada hep leyl-i hayâtım zulemâtı. (268)

Burada tamamını verdiğimiz şiir, gerçekçi bir taşra dekorunu sunmaz, bir tanıklığa dayanmaz. Bunun yerine, benzerlerini ancak 1940’lı yıllarda, Ceyhun Atıf Kansu’da göreceğimiz taşraya yerleşme düşüncesi işlenir. Tevfik Fikret’in aynı psikolojiyi yansıtan ve aynı yıl yazılan “Yeşil Yurd” adlı şiirinde, yine bir köyde yaşamayı hayal eden, hayalinin peşi sıra giderek kederini dindiren bir anlatıcı ile karşılaşırız:

Bahâra benzetilir bir yeşil seâdettir  
gülümsiyen ovanın vech-i pür-gubârında;  
köyün, uyur gibi, müstagrak-ı sükûnettir  
bütün hayâtı ufak bir çayın kenârında.

Uzak yakın bütün âfâka neşreder safvet  
tabîatin o samîmî tevekkül-i sâfî;  
şu yanda bir meşe –dalgın, vakûr, pür-şefkat,  
kucaklıyor gibidir o kollariyle etrâfı.

Bu köyde her gece bir kaç dakıyca meksederim  
olub hayâlime pîrev [peyrev, M. S. E.] seyâhat eylerken  
dühûr-i muzlimenin sîne-i melâlinde;

ve bir dakıykacık olsun sükût edib kederim  
yavaş yavaş duyarım, bir inilti hâlinde,  
kaval sadâları târ-ı alîl-i şîğrimden. (270, 272)

İkinci tasarı, her şeye karşın birincisinden daha gerçekçi ve akla yakındır. Ancak gidiş için her şey hazır olmasına karşın, bundan birdenbire vazgeçilir. Bu vazgeçiş, Tevfik Fikret'in değişken ruh haline bağlayan yazılar ve kitaplar bulunmaktadır. Gitmekten vazgeçmek de, Tevfik Fikret'in yaratıcı imgelemine kışkırtmış ve "Bir Mersiye" ile "Berîd-i Ümmîd" şiirlerini yazmasına neden olmuştur. Bu şiirler, doğrudan taşraya ilişkin olmadıkları için tezin kapsamı dışında tutulmuştur.

Bu alt başlıkta gösterildiği gibi, Edebiyat-ı Cedide şiirinde vatan ve taşra olgusu birbirine taban tabana zıt özellikler gösteren şiirler barındırmaktadır. 1908'den önce yazılan şiirler bağlamında bakıldığında, yalnız Tevfik Fikret'in şiirleri irdelenmiştir. Zira, daha önce de belirtildiği gibi bu kuşağın şairleri, daha çok İkinci Meşrutiyet'ten sonra vatanî ve hamasî şiirler yazmışlardır. Tevfik Fikret'in yazdığı bazı şiirler, yayım tarihleri açısından Yurdakul'un bazı şiirlerinden eskidir. Bu anlamda iki şairin bu dönemdeki şiirleri arasındaki benzerlik-farklılık ve öncelik-sonralık ilişkisi kurulmuştur. Tevfik Fikret'in 1908'den önce yazıp, bu tarihten sonra yayımladığı şiirler ise, dışarıda bırakılmıştır. Bu kuşak şairleri içinde yalnızca Faik Âlî Ozansoy'un "Dicle Vâdîsi" şiiri irdelenmiştir. 1908'den sonra, âdeta Namık Kemal şiirinin poetik iktidarı gerçekleşir. Çok sayıdaki şair vatanî ve hamasî şiirler

yazmaya başlarlar. Bu dönemde savaşlar merkezin içine kadar sokulur. Bu kez karşımıza siyasî bir proje olarak Turancılık ülküsü çıkar.

#### **D. Taşraya Muhtaç Olmak: Yüceltme ve Gerçekçilik**

Bu alt başlık altında, İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadarki süreçte yayımlanan şiirler, vatan-taşra algısı bağlamında irdelenecektir. Bu bölümlendirme, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla başlamakta, bugünkü Türkiye topraklarının işgalci güçlerden tümüyle arındırılmasına kadar devam etmektedir. İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte gerçekleşen özgürlük ortamında şiirin de farklılaştığı gözlenmektedir. Şairler, 1908'den önce yazdıkları ya da yazdıklarını iddia ettikleri şiirleri yayımladıkları gibi, dönemin yaygın duyarlılığı içinde tarif edilecek “yeni” şiirler de yazıp yayımlarlar. Bu şiirlerdeki en belirleyici vurguların hürriyetçilik ve vatanseverlik olduğu görülmektedir. Söz konusu vurgular, belli bir vatan tasarımı içinde şekillenir.

1908-1922 yılları, en politiğinden en apolitiğine pek çok şair açısından dikkat çekici özellikler barındırmaktadır. Bu dönemdeki toplumsal durum-şiir ilişkisine bakıldığında, saf şiir anlayışına bağlı şairler ile şiirden toplumsal, siyasi yarar uman şairlerin söylemsel ortaklıkları fark edilecektir. Şiir ile siyaset arasına mesafe koyan şiir bildirilerine karşın, yoğun bir toplumsal durum ilgisi de gözlemlenir. Bu ilginin uçları ise, Kızıl Elma mitolojisinden sosyalist ideolojiye kadar uzanır.

23 Temmuz 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet, “İstibdat Dönemi”nin sonunu getirmiştir. Basın üzerindeki sansürün bir ölçüde kalkmasıyla bütün siyaset “tarz”ları kendi yayın organlarını yayımlamaya başlamışlardır. İlandan önce çıkan gazeteler de, özgürlük ikliminden hisselerini alırlar. İttihat ve Terakki'nin yarı resmi yayın organı olan *Tanin* gazetesi de bunlardan biridir. *Tanin* gazetesi, Meşrutiyet'in

ilanından birkaç ay sonra Ahmet Şerif adlı muhabirini “taşralara” gönderir. Beş yıllık süreçte aralıklarla yayımlanan taşra izlenimleri, dönemin şiirinde yankısını bulan özellikleri barındırması itibarıyla önemlidir. Bu alt başlıkta öncelikle, Meşrutiyet’in ilanından kısa süre sonra, Ahmet Şerif’in *Tanin* gazetesinde çıkan gezi yazıları üzerinde durulacak, bu yazılardaki algının şiirdeki yansımaları gösterilecektir. Zira bu gezi yazılarındaki algının, takip eden dönemde yayımlanan şiirlerde de tekrarlandığı gözlenmektedir.

### **1. Taşrada Bir İstanbul Aydını**

Ahmet Şerif’in 1909-1914 tarihleri arasında Osmanlı coğrafyasında yaptığı geziler, *Tanin* gazetesinde yayımlanmıştır. Ahmet Şerif, *Tanin* gazetesini tarafından, Meşrutiyet’in ilanından hemen sonra taşraya gönderilir. Bu gezi yazıları çözümlendiğinde, İstanbul’un, dolayısıyla merkezin taşrayı nasıl alımladığı, nasıl görmek ve nasıl yansıtmak istediği açığa çıkar.

*Tanin*’in taşra ilgisi, aslında sözü edilen gezi yazılarından bir yıl önce başlamıştır. Gazetenin sahibi ve başyazarı olan Hüseyin Cahit, bir yazı kaleme alır ve taşraya bakışın yeni bağlamını bir bakıma tanımlar. Mehmed Çetin Börekçi, Hüseyin Cahit’in söz konusu yazısını anarken, taşraya açılmanın nedenlerini de çözümlenmektedir:

Bunda da, muhtemelen, İttihâd ve Terakkî Cemiyeti’nin Anadolu’yu tanıyıp, teşkilâtlanma endişe ve arzûları başlıca rolü oynamıştı.

Nitekim; Hüseyin Câhid, daha Ahmed Şerîf Beg’in gezi notlarının, *Tanin* Gazetesi’nde yayınlanmasından bir yıl kadar önce, “Taşralarda” başlıklı bir yazısında; taşralarda ağa, eşrâf ve müteneffizânın baskıları,

bu gibi kimselerin, meb'ûs seçimlerinde, halk üzerindeki baskılarına dikkati çekmiş, İttihâd ve Terakkî Cemiyeti'nin taşralara nasihâtçılar göndermesini tavsiye etmişti. (Börekçi, 1999:, özgün imlâ)

İttihat ve Terakki'nin taşra ilgisi, orada örgütlenme, bir tabana dayanma amacını taşımaktadır. Parti kendi tabanını, halkta, dolayısıyla taşrada bulacaktır. Bu tasarı, İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra gerçekleşme yoluna girer. Bunun yayıncılık ayağı, *Tanin*'de gerçekleşecektir. Nitekim gazete, Ahmet Şerif'in "taşralar"a çıkmasından önce bir ilan yayımlar. Bu ilan, İstanbul'dan taşraya bakmanın eleştirilmesi anlamında önemlidir. Mehmet Çetin Börekçi tarafından sadeleştirilen metinde, bu geziyle birlikte gezi yazılarının amaçları vurgulanır:

İstanbul'da hepimiz, bir politika illetine uğradık. İşimiz gücümüz, konumuz, konuşmamız, hep siyâsetle ilgili. Hâlbuki, biz, birtakım iktisadî, malî, toplumsal ve tarımımızı ilgilendiren mes'eleler karşısında bulunuyoruz. Taşralar ne durumdadır? Köylüler ne yapıyor? Ne istiyor? Memleket neye muhtaçtır?

İşte birtakım sorular ki, bunlara cevâb verebilmek için, taşralara, ta köylere varıncaya kadar gidip, **her şeyi gözle görmek**, köylüyü dinlemek, inceleme yapmak gerek.

Bu incelemeleri yapmak üzere, Anadolu'ya, yazarlarımızdan birini gönderdik. Bütün Anadolu'yu, Kürdistân'ı, Irak ve Sûriye'yi dolaşacak, gördüklerini, bize, mektûblarla, bildirecektir. Anadolu'da Tanîn, işte, bu incelemenin sonucudur. Hürriyetin başlangıcında,

Türkiye'nin ne hâlde bulunduğunu gösterecek, önemli bir belgedir.

(Ahmet Şerif, 1999: 1, vurgu bize aittir)

Ahmet Şerif'in gezi yazılarında daha çok taşradaki eşraf egemenliği üzerinde durduğu görülmektedir. Bu eşraf, Osmanlı sisteminin bir uzantısı olduğu için, İttihat ve Terakki ideolojisinde karşı tarafta konumlandırılır. Zira toplumsal yapı solidarist, halkçı değerlerle donatılmak istenmektedir. Ahmet Şerif de bir "nasihatçi" gibi konuşur. Bu metinler düzyazı metinler olduğu için, söz konusu metinlerde konuşan kişiyi, "konuşmacı" olarak tanımlayacağız. Buradaki konuşmacı, takip eden dönemde yayımlanan ve taşra dekoru önündeki olayları anlatan pek çok şiirdeki anlatıcı gibi, taşralının yerine konuşur. Ona dışarıdan bilinç taşır. Ancak en çarpıcı ve takip eden dönemde yazılan şiirlere de geçen özellik, konuşmacının taşralının yerine konuştuğunu unutması ve onun adına söylediği sözleri "taşralının kendisi söylemiş gibi" övmesidir. Ahmet Şerif'in 17 Temmuz 1909'da, Balıkesir'den gönderdiği mektup, bu notların tipik özelliklerini barındırır:

Yaralarını şu şekilde sayan bu zavallı köylüye, bu yolsuzlukların nasıl düzeleceği, bu hastalığın tedâvisi için ne beklediği hakkında sorduğumuz soruya susmaktan başka bir cevâb veremiyor yâhûd "onu hükümet düşünsün" diyor. Bu öyle bir hasta ki, hastalığının kökünü bilmiyor, vücûdunun hangi noktalarının hasta bulunduğunu kestiremiyor. Fakat, o, bir müstantik gibi, karşınıza dikilerek, tavır ve lisân-ı hâliyle, size soruyor: "Bu memleketin hayâtı, bizim sapanlarımızın ucundadır. Biz çalışırız, çapalarız, büyük şehirlerde yaşayan insânları besleriz, verdiğimiz vergilerle, birçok insânların zevklerini, sevinçlerini, debdebe ve gösterişlerini hazırlarız, tüfeğine dayanarak, sınırda bekçilik eden, harb olunca, düşmânın saldırılarına

göğsünü siper ederek, vatan koruyan köylüdür, memleketteki yolları yapan, özetle, onun saâdeti için, dâimâ, dâimâ çalışan yine köylüdür. Bizim bu fedakârlıklarımızla, görevlerimize karşılık, gördüğümüz mükafât, hak nedir?” (7-8)

Konuşmacı, köylünün yerine kendisinin konuştuğunu unutarak, “İşte, pek samîmî bir dil ve tavırla, elemlerini döken bu bîçâre köylüler” (8) diye devam eder. Bu söylem, şiirdeki taşra ve taşralı algısının da bir bakıma belirler. Artık “bir bilinci olmayan”, “bir bilince sahip olmayan” taşralının yerine daha bilinçli bir taşralı gelmiştir. Ancak bu bilinç, onun kendisine ait sesi değil, anlatıcının iç sesidir. Üstelik bu iç sesin, Ahmet Şerif örneğinde de görüldüğü gibi, taşralıya ait olduğu düşünülür. Tezin ilerleyen bölümlerinde bu özelliklerin şiirdeki yankıları gösterilecektir.

## 2. Hürriyet, Şekavet, Uhuvvet

İttihat ve Terakki'nin 1908'i getiren sloganlarının başında “Hürriyet, Müsavat, Uhuvvet” geliyordu. 23 Temmuz 1908'in siyasal alandaki karşılıklarından biri buydu. 1908'in şiire getirdikleri ise, hürriyeti ve askeri öven, taşradaki asileri ise eşkıyalıkla suçlayan şiirlerdir. Bu başlık altında öncelikle şiirin gerçekleşmekte olan devrimle ilgili algısı üzerinde duracak, arkasından taşrayı bir korku ve isyan mekânı olarak anlatan ilk şiir olan Ziya Gökalp'ın *Şakî İbrahim Destanı* çözümlenecektir.

Uzun süre şiir yayımlatmayan Tevfik Fikret'in İttihat ve Terakki'yle mesafeli bir ilişki kurduğu gözlenmektedir. Her ne kadar “teşkilat” a katılmış ve *Tanin*'in yayın kurulunda yer almış ise de, “tahlif yemini” etmemiştir (Kaplan, Mehmet, 1995: 165). Ancak teşkilatla ilişkide olduğu da bir vakiydir. Onun ihtilalden kısa süre önce yazdığı “Millet Şarkısı”, Süleyman Nazif'in “Ey Ebnâ-yı Vatan” şiiri gibi isyana



teşvik eden bir şiidir: “24 Temmuz 1908 ihtilâlinden on beş gün kadar önce ihtilâlcilerle temasta bulunan birkaç kişi –Hoca Fatih Efendi, Mahmud Sadık Bey ve Salih Feridun Bey- Fikret’e yakında ihtilâl olacağını haber verirler ve ondan ‘uzak dağlara coşkun yüreklerden aksedecek bir millet şarkısı’ isterler” (165). Tefik Fikret, “Millet Şarkısı”nı kısa sürede yazar. Bu şiiide, Namık Kemal söyleminde görüldüğü gibi vatan annedir ve herkes vatanın imdadına çağrılır. Geçmişin hatırlatılması da aynı söylemin uzantısı olarak anlaşılabilir. Ancak Namık Kemal’den farklı olarak yönetim de eleştirilir:

Çiğnendi, yeter, varlığımız cehl ile kahre;  
doğrandı mübârek vatanın bağı sebsiz.  
Birlikde bugün bulmalıyız derdine çâre;  
can kardeşi, kan kardeşi, şan kardeşiyiz biz.

Millet yoludur, hakk yoludur tutduğumuz yol;  
ey hakk, yaşa; ey sevgili millet, yaşa... Var ol!

[...]

Vaktiyle baban kimseye minnet mi ederd?

Yok, kalmadı hâşâ sana zillet pederinden.

Dünyâda şerefdir yaşatan milleti, ferdi;

Silkin, şu mezellet tozu uçsun üzerinden.

[...]

Haksızlığın envânını gördük... Bu mu kânun?

En gamlı sefâletlere düştük... Bu mu devlet?

Devletse de, kânunsa da, artık yeter olsun;

artık yeter olsun bu denî zulm ü cehâlet... (Tefik Fikret, 1985: 96-

İhtilalin gerçekleşmesinden sonra ise, Hamdullah Suphi'nin (Tanrıöver) "Askerlerin Şarkısı" adlı şiiri yayımlanır. 5 Kasım 1908'de, *Musavver Muhit*'te çıkan şiirin, bu dönemde yazılan çok sayıdaki şiir arasında, daha önce yayımlanması dışında bir özelliğinden söz etmek güçtür. Nitekim bu şiirde de asker, bayrak ve geçmiş övgüsü vardır: "Siz söyleyin bu sesde dönen kıvranan, giden / Bir bayrağın temevvü-i rengîni var ki ben" (Tanrıöver, 1988: 540). Şiir bugünde yaşayanlara seslendiği gibi geçmişe de seslenir: "Ey yadı ihtişamı vatandır, biraz görün".

İhtilalle birlikte yükselen hürriyetçi söylem, Türk şiirinin siyasetten uzak duran şairlerinin başında gelen Ahmed Haşim'i bile etkilemiştir. Ahmed Haşim, çağdaşlarından farklı olarak hürriyeti yıllardır beklenen bir kadına benzetir: "Bilirsin, ey gülen âsûde-rûh ü çehre kadın / Leyl-i vahdet ü gurbette beklenen sendin!" (Ahmed Haşim, 1972: 30). Böylelikle hürriyet ilk kez hamasî söylemin dışında işlenmiş olur. Ancak bu dönemde şiir, bütünüyle siyasetin içine girer. Şairler de siyasî militan, ideolog, aktivist rollerine bürünürler.

Şiiri ideolojinin aracı kılan isimlerin başında Ziya Gökalp gelmektedir. Ziya Gökalp, düşünceleri, şiirleri ve kitaplarıyla dönemi en çok etkilemiş isimlerden biridir. Onun şiirle ifade ettiği düşüncelerin, İttihat Terakki'nin 1908-1918 yılları arasındaki iktidar dönemindeki en revaçta düşünceler olduğu ileri sürülebilir. Sonradan Hecenin Beş Şairi ya da Beş Hececiler diye adlandırılan şairlerin de fikir babası olan Gökalp'ın ilk şiir kitabı, hem taşrayı bir korku ve isyan mekânı olarak gösterir, hem de İttihatçı militanların bu isyandaki rolünü işler. Ziya Gökalp'ın 1908 yılında yayımlanan *Şakî İbrahim Destanı* kitabının sonuna eklediği not, amacın şiir olmadığını bir bakıma açıklar:

Bu manzûmelerin nâzımı, Milli Aşireti Reisi'nin yaptığı ve yaptırdığı zulümlerin hemen hepsine şahit olmuş ve ilhamını meşhûdâtından almıştır. *Telgrafhane* Vak'ası'nda İttihat ve Terakki Şubesi'nin teşekkül ve idaresini eline almış ve Harbiye Nezareti'ni, İbrahim daha Şam'da iken tevkif ve firarında on üç mevkiden yolu üzerine ve Viranşehir'e kuvvet sevkettirilmesine Cemiyet vasıtasıyla mecbur etmiştir. (Ziya Gökalp 30, özgün imlâ)

Destan türü genellikle olumlu kahramanları anlatır. Ancak *Şakî İbrahim Destanı*, olumsuz bir kahraman hakkındadır. Bu şiirde taşra, suç ve korku mekânı biçiminde anlatılır. Güzelleme değil, yerme söz konusudur. II. Abdülhamit'in 1891 yılında kurduğu (Kuzey Afrika, Filistin ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da) Hamidiye Alayları'ndan birinin başında olan ve 2 Aralık 1902'de saraydan paşalık unvanı alan İbrahim Paşa, Diyarbakır ve çevresinde yağmalama olaylarına girişmiştir. Gökalp'a göre Diyarbakır halkı birincisi 1905 Temmuz, ikincisi ise 14 Kasım 1907'de gerçekleşen olaylarda galeyana gelerek Diyarbakır'daki telgrafhaneyi işgal eder. İkinci isyanın önderleri arasında Gökalp da bulunmaktadır. Avrupa'nın Hindistan, Çin ve Avustralya ile iletişimde önemli istasyonlarından olan telgrafhane işgali, on bir gün sürmüştür (Beysanoğlu, 1976: 131-33).

“Şakî İbrahim Destanı”, Hamidiye Alayları'nın kurulma sürecinin anlatılmasıyla başlar. Anlatıcı, devletin güç kullanma yetkisini aşiretlerle paylaşmasını yanlış bulur ve eleştirir: “Aşiretler Erzurum'a gittiler / Üçer, dörder alay teşkil ettiler / Haydutların oldu eli beratlı” (Ziya Gökalp, 1976: 6). Şiirde aşiretler, aşiret liderleri ile onların bölgedeki faaliyetleri anlatılır. İbrahim Paşa'nın mensup olduğu Milli aşireti “hain, çöl kurdu, haydut” gibi sıfatlarla anılırken, onlara

karşı savaşılan aşiretler için “aslan gibi savaşılan” nitelemesi kullanılır. İbrahim Paşa'nın şekaveti üzerine Diyarbakır halkı saraya şikâyet telgrafları gönderir:

Diyarbakır ahalisi coştular

Küçük, büyük telgraf'a koştular

Başladılar feryat, figan etmeye

O zamanki dubaracı hükûmet

Göstererek yalancı bir merhamet

İğfal için müfettişler gönderdi (10)

Anlatıcı bir tarih dersi vermektedir. Dünü, bugünkü verili durum içinde çözümler.

110 üçlükten oluşan şiirde İbrahim Paşa'dan pek söz edilmez. Kişisel, fiziksel

özellikleri yoktur. Yeryüzüne yağma ve çapul için gelmiş gibidir. Anlatıcının

Hamidiye Alayları ile ilgili bir düşüncesi vardır ve bunu “azgın kurtlar, alçak” gibi

sıfatlarla dile getirir. Şiirin tezi, sıklıkla odak kaymalarına neden olur. Böyle anlarda

üçlükler birbirinden kopuverir. Nitekim şiirdeki son üçlük, İttihat Terakki'nin ihtilal

için örgütlenmesi, dağa çıkmasına ilişkindir. Şiir, anlatılan mekândan kopar:

“Rumeli'de millet, asker birleşti / Fedayiler dağa çıktı yerleşti / Padişah'tan istediler  
hürriyet” (17).

Gökalp'in 29 Ekim 1908'de *Diyarbakır* gazetesinde çıkan “Köy Gazetesi” şiiri de tezli bir şiirdir. Gökalp, pek çok şairi etkileyen bu tezli şiirleriyle “ideal toplum”u bir bakıma tarif eder. Bu ideal toplumun bir de köyü, taşrası olacaktır. Bu şiirde ilk kez halkçılık ideolojisinin mekâna ve taşralıya, köylüye aşılması, temel amaç olarak belirlenir. “Köy Gazetesi” şiirinde önce bir imam tanıtılır. Genç yaşlı bütün köylülerin “güzîdesi” olan imam feragat edince bir köy gazetesi getirip

köylülere okumaya başlar. Daha önce Cuma günleri vaaz veren imam, bilimin “yeni bedîaları”nı “haber verir”:

Köy halkı dinledikçe bu kıymetli sözleri,  
Dünyayı başka türlü görür ferli gözleri,  
Fenden köyün semâsına bir incilâ gelir.

Bir savt-ı ihtişâm ü nezâhetle ol zaman,  
Bir yüksecik mahalde müezzin okur ezan,  
Canlar birer niyâz ile lâhute gelir. (50)

Bu şiirde de Yurdakul’un köyünü anlatırkenki küçültmelere rastlanır. Ancak artık köy, asker devşirilen bir yer değil, aydınlanmaya başlayan bir yerdir. Bu aydınlanmanın bir imamın eliyle gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Hutbenin yerini bilimsel konuşmalar almıştır. Bu anlamda Gökalp’in tasarımı ilk örneğini vermiş olur. Burada “efendi”, kendini her şeyi gören ve bilen olarak kurgulayan şair-anlatıcı değil, köylüdür, taşralıdır, gerçek halktır.

Gökalp’in 12 Temmuz 1909’da *Peyman* gazetesinde yayımlanan “Ağa Kimdir?” şiirinde köylü, gerçek efendi olarak nitelenir. “Ağa Kimdir?” şiirinde bir baba ile oğlu konuşurlar. “-Kimdir ağa?” diye soran çocuğa, baba, “-Bizim rençber Mustafa / Çünkü o çift sürer biz safâ” yanıtını verir. Çocuk itiraz eder: “-Babacığım, o âdi bir hizmetçi”. Baba, “Hizmet etmek değil mi en birinci” diye sorar. Eski efendi-köle düzeni, “hürriyet”in, yani İkinci Meşrutiyet’in öncesinde kalmıştır. Yeni toplumsal düzende efendi ile köle yer değiştirmişlerdir:

Hürriyetten evvel beylik, ağalık  
Zorbalara olmuş idi arpalık

Tarlalarda alın teri dökenler  
Zorbalara kulluk eder, dayak yer

Köpeklerden daha sefil yaşardı  
Şimdi artık o zulümler kalmadı

Şimdi hizmet edenlerdir ağamız  
Şu kadar ki çalışanlar yalnız

Ameleler değil, zihin yoranlar  
Öğüt veren, yol gösteren insanlar

Hekimlerle vâizler de rençberdir  
Kimi bize şifa, kimi ruh verir

İşlerini doğru gören memurlar  
Memleketin rahatını hazırlar

Millet için çektikleri emekle  
Onlar dahi sayılırlar amele

Şimdi millet hakikatı öğrendi  
Hizmet edenleri tanır efendi (43)

Bu şiirde de görüldüğü gibi, artık yeni bir ideoloji ortaya çıkmıştır. Solidarizm ve halkçılık olarak nitelenebilecek olan bu yeni ideoloji, kendini “hizmet” mefhumunun

üzerine kurar. Burada sınıfsal bir göndermeden çok, bir ulus inşasının nüvelerinden söz edilebilir. Namık Kemal’de ümmetin vatanı olan ülke, ulusun vatanına dönüşmeye başlar. Bu ulusun kurucuları, asker ya da aydınlar değil, köylüdür. Zira köylü hem üretmekte, hem de ulusun en saf, katışıksız, bozulmamış özünü temsil etmektedir. Bu yeni düzende aydınlar da hizmetçidir, önemli olan halka hizmet etmektir. Ahmet Şerif’in gezi yazılarında görüldüğü gibi, “konuşmacı”-“anlatıcı” taşralı adına konuşur, onu kendi mikrofonu yapar. Bu şiirdeki anlatıcı da, anlatıcı da şairin mikrofonudur. Köyü, taşrayı uzaktan gören anlatıcının yerini, içeriden konuşan ve “imâ edilen şair”i temsil ve tekrar eden anlatıcı almıştır.

Bu yeni söylemin en önemli özelliklerinden biri de, “çalışma”dır. Vatan davası uğrunda çalışma, özgürlük için çalışma gibi düşüncelerden millete hizmet etmek üzere çalışmaya gelinmiştir. Bu çalışma, öncekiler kadar soyut değildir. Bizzat emek sarf etmeyi anlatır. 1930’lu yıllardaki şiirlerde de bu özellikte karşılaşılacaktır. Özellikle Ahmet Kutsi Tecer’in şiirlerinde tekrar eden çalışma ilkesini ilk olarak Ziya Gökalp’ta görüyoruz.

1908 sonrasında ortaya çıkan hürriyet söyleminin hemen bütün şairlerce yoğun biçimde kullanıldığı gözlenmektedir. Neredeyse bütün bu şiirlerde anlatıcının Ahmet Şerif’in ve Ziya Gökalp’in söylemiyle koşut özellikleri söz konusudur. Bazı şairler ya yazdıkları şiirlerin altına İkinci Meşrutiyet’in ilan tarihini yazarlar (eski takvimle “10 Temmuz”) ya da bu yeni süreçte belki de kabul görmek için daha önce yazdıkları ama sansür ve baskı nedeniyle yayımlayamadıklarını belirttikleri şiirleri yayımlarlar:

Özellikle Meşrutiyetin ilk yıllarında, sanat ve edebiyat endişesinden uzak bir roman, hikâye, tiyatro ve şiir repertuarı dikkatleri çeker. Bu durumdan en az etkilenmesi gereken şiirde bile meşrutiyet, hürriyet

çıgıllıkları, geçmiş idarenin hicvi, en azından bir baskıdan kurtulmanın sevinci müşahade edilir. Kolayca tahmin edilebilir ki bunların büyük kısmı şiir değerini haiz olmayan alelâde manzumelerden ibarettir.

Çoğunun altında, hemen o günlerde, alelacele intibamı veren

“Temmuz 1324 (1908)” tarihi de bulunmaktadır. (Okay, 1992: 288)

Okay, bu şiirleri sayarken, kalabalık bir şair ve şiir listesi sunar: Recaizâde Mahmut Ekrem’in “Nefrîn”, Abdülhak Hâmid’in “Hürriyet Neşidesi” ve “İkinci Hürriyet Neşidesi”, Tevfik Fikret’in “Doğan Güneşe” ve “Rücû”, Ali Ekrem’in “Ey Kırmızı Fesler”, “Osmanlı Askerine”, “Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyetine”, “Osmanlı Bayrağına” ve “İngiltereye”, Faik Âli’nin (Ozansoy) “Ey Bu Âlemde En Büyük Mazlûm”, Süleyman Nesip’in “Hürriyet”, A. Rıfkı’nın “İnkılâp”, Ahmed Haşim’in “Perî-i Hürriyet”, “Hilâl-i Semen” ve “Bayrak”, Ömer Seyfettin’in “Müvekkele-i Hürriyete” ve “Temmuz” ile Mehmet Akif’in “İstibdâd” adlı şiirleri.

Bütün bu şiirler, belli bir söylemi tekrar ettiklerinden tez için en tipiklerini seçip yorumlamak yoluna gittik. Söz konusu listeyi uzatmak mümkündür ve bu söylem içine dönemin hemen hemen bütün şairlerinin girdiği gözlenmektedir. Bu tablo, şiirin tezimiz kapsamındaki serüveni açısından dikkat çekici özellikler sunmaktadır. Hem buradaki liste hem de aşağıda genişlettiğimiz listeye bakıldığında, şairlerin çoğunun bu dönemden önce, şiirin farklı sularında seyrettikleri görülecektir. Ancak yeni süreç, poetik karşıtlık ya da farklılığı toplumsal durum karşısında ortadan kaldıracak kadar güçlüdür. İkinci Meşrutiyet, bu anlamda şiirde benzeri tekrarlanmayan bir etki yaratır.

II. Meşrutiyet’in birincisinden farkı, “devrimsel” bir içerik taşımasıdır. İttihat ve Terakki Partisi’nin silahlı ve siyasî mücadelesinin sonucu olarak ilan edilmesi, edebiyat alanında da yankılar yaratmıştır. Bu yankıları yalnızca yukarıda sayılan şiir



ve şairlerle sınırlı saymamak gerekir. Yine devrimin İstanbul'un, yani merkezin dışından başlaması, merkez dışında da bir yerler olduğu düşüncesinin bilince çıkarılmasına yol açmıştır.

### 3. Çocukluk Anlarındaki Taşra

Yukarıda irdelenen “Perî-i Hürriyet” şiiri, Okay'ın sözünü ettiği yaygınlığın içinde, Ahmed Haşim'in verdiği örneklerden biridir. Onun şiirlerinde değilse de, düzyazılarında taşraya ilişkin duygunun yüceltme değil, iğrenme olduğu gözlenmektedir<sup>53</sup>. Şiirlerdeki taşra ilgisi, “imâ edilen şair”le, yani Ahmed Haşim'in kendisiyle sınırlıdır. Bu noktada “Çöller”, “O” ve “Sensiz” şiirleri dikkati çeker. Üçü de 1909 tarihini taşıyan şiirlerde taşra, yaşanmış, yaşantılanmış bir yerdir. Bunlardan “Çöller” şiirinde anlatıcı anlattığı yerdedir. Ancak ara sıra kullandığı “o” zamiriyle arada bir mesafe olduğunu duyurur. Söz konusu şiir, yeni Türk şiirinde çölün bir mekân olarak kullanıldığı ilk şiirlerden biridir. Buradaki çöl, Divan şiirindeki simgesel çöl değil, yaşanılan bir yerdir. Şiirde bir yolculuk anlatılmaktadır. Önce bir çevre betimlemesi söz konusudur. Bu betimleme, Ahmed Haşim şiirinin genel atmosferi içindedir; zira gecedir ve görüntüler, insanlar, duygular belli belirsizdir:

Bir ufk-ı tehî, bir gece, binlerce sitâre

Samt-ı ebediyyetle bakar hâb-ı bahâre

Bir kaafîle, üç beş deve âheste ilerler;

Tâ önde gider gölgeli bir şekl-i mükedder.

<sup>53</sup> Ahmed Haşim bir teftiş için gittiği Anadolu'yu, o zamanların Manisa milletvekili olan Refik Şevket İnce'ye, 3. 9. 1917'de Niğde'den yazdığı bir mektupta şöyle tanımlar: “Anadoluluların bütün bildiği öküz tezeğini kullanmak ve onu yararlı bir hale sokmaktır. Tezek bu adamlar için hayret edilecek derecede değerlidir [...] Anadolu baştan başa frengilidir. Anadolu'nun güzelliği de bozulmuştur. Bir köy, bir kasaba ya da bir kentteki insanlara baktığınızda çoğunun topal, cüce, kambur, kör ve çolak olduğunu görürsünüz. Topalların bile çeşitleri var. Kendinizi eşyanın şeklini bozan lunapark aynalarının karşısında sanırsınız” (Akt. Alkan, Erdoğan, 1996: 32).

Sâkit, mütereddîd ve bütûn his ile mâlî

Bir çan sesi ervâha doker nevm-i leyâlî. (Ahmed Haşim

159)

Gösterme, vatan-taşra duyarlığında kullanılan en yaygın izleklerden birisidir.

“Çöller” şiirinde de aynı izlek söz konusudur. Ancak diğerlerinden farklı olarak buradaki anlatıcı olan bitene karışmaz, betimlemekle yetinir. Kendisiyle ilgili herhangi bir bilgi vermeyen anlatıcı, görsel, işitsel ve ruhsal imajlarla yolculuk eden kabileyi ve çevreyi anlatır. Bütün görsel, işitsel ve ruhsal imajlar, çölü, karanlığı ve peyzajı tamamlarlar. Mekân, vatanî bir duygunun değil, bireysel duyguların, yani keder, yalnızlık, tereddüt, ölüm ve ölümsüzlük arzusu gibi duyguların yaşandığı bir sahne olur:

Boşlukta gezen sâf ebedî gölge dudaklar

Gözlerdeki ru’yâlara bir nağme fısıldar.

A’sâr ile memlû yine bir rîh-i tahassüs,

Eyler o karanlıkta, o çöllerde teneffüs.

Ettikçe o bâd arzı saran otları tehzîz

Leylin geçer esrârını bir şi’r-i hevâ-rîz;

Göklerden inen râz-ı hafî, râz-ı münevver

Zulmette gümüş, gizli perîler gibi titrer...

Pür hande perî gözleri şeklindeki encüm,

Yollar o sefer-berlere bir gayş-ı tevehhüm...

Ses yok o derin çölde, ne bir hadşe-i bî-sûd

Bir kalb-i umûmî gibi, hep zulmet-i mes’ûd

Dalgın heyecânıyla büyüklükleri dinler;

Lerzîşle geçer zulmeti bir necm-i hevâ-per...

Lâkin seherin, işte, emel yıldızı gülmüş;

Bir hâre-i nûr ince, soluk zulmete düşmüş.

Bir gölde yüzen zülf-i tahayyül gibi mağmûm,

Meh-tâba dolan girye-i eşyâ gibi mevhûm... (159-60)

Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında yer alan “Dört Hüzünlü Yalnız Yazar” başlıklı denemesinde Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Ekrem Koçu ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Osmanlı’nın yıkılışı ve Cumhuriyet’in kuruluş ideolojisi karşısında rüyaya sığındıklarını yazar. Ona göre rüyaya sığınma, bir tür karşı çıkıştır (Pamuk, 2006: 108-14). Bu listeye Ahmed Haşim de eklenmelidir. Ahmed Haşim’in takip eden dönemde yazdığı şiirler ile Tanpınar’ın “rüya estetiği” diye tanımlanan şiir anlayışının pek çok öğelerini bu şiirde görmek mümkündür. Yukarıda Namık Kemal’in “Vaveylâ” şiirinden Servet-i Fünûn estetiğine kadar pek çok şiirde rüya fonu ile karşılaşıldığı gösterilmiştir. Burada Ahmed Haşim’de farklılaşan şey, gerçek mekânı rüyaya çevirme özelliğidir. Anlatıcı rüya görmez, ancak mekân ve mekânda yaşananlar rüyaya benzer. Şiirin son bölümünde doğanın pek çok ögesi, rüyanın içine çekilir:

Gittikçe solan samt ile, ru’yâ ile gaaib

Bir maî ipek boşluğun üstünde kevâkib,

Binlerce ziyâ kuş gibi bir ufka giderken,

On gün yürüyen yolcuların boş gecelerden,

Çöllerde süren samt-ı müebbedle bunalmış

Rûhunda açar neş’eli bir nûr-ı nevâziş.

Zulmette köpek sesleri, mes’ûd sedâlar...

Bir va’d-ı tesellî gibi meskûn havâlar... (Ahmed Haşim 160)

Ahmed Haşim'in poetikasının ipuçlarını veren "Çöllere" şiiriyle aynı yıl yayımlanmış olan "O" ve "Sensiz" şiirlerinde de rüya, hayal gibi öğelerle karşılaşılır. Aynı şekilde gece, sis, mahmurluk, meçhuliyet, karanlık, ışık, titreyiş, uyum, sükûnet, esrar gibi öğelere de yer verilir. Ahmed Haşim'in sonraları şehre uyarlayacağı bu atmosferde her öğe, anlatıcının ruh halini kuşatır ve tarif eder. "O"daki çocukluk anıları, anlatıcı tarafından anlatılmaz. Anlatıcı, "kendini", "sen" diye tanımlar. "Çöllere"de kendini saklayan anlatıcı ile birlikte düşünüldüğünde, buradaki mesafe algısının, Türk şiirinde yeni bir anlatıcının doğuşunu gösterdiği ileri sürülebilir:

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam  
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm  
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler.

Yorgun gibi mühmel duran âsûde ufuklar  
Titrer, silinir... dâmen-i şeb her şeyi saklar.  
İklîm-i hayâlâta bakan bir nazar-i dûr  
Hüznüyle doğar necm-i semâ sâkit ü mahmûr;  
Bir mâilik üstünde yanar gizli ziyâlar;  
Leylin bütün ezhârı semâlarda açarlar,  
Leylin bütün ezhârı, bütün rûh-ı ziyâsı,  
Bir nefha-yı meçhûlenin eşyâya temâsı,  
Zulmetlerin esrârını baştan başa sallar.  
Sen âh doğarsın o zaman, mest ü ziyâ-dâr...  
Sâhilleri sessiz dolaşan hasta hayâle,  
Bir nûr-ı tesellî taşır alnındaki hâle;  
Hattâ o soluk çehreye nûrun dokunurken,

Bir bûseye benzerdi ki gelmiş ona senden. (150)

Ahmed Haşim'in Bağdat'ta doğduğunu biliyoruz. Şiirde Bağdat sözcüğü geçmese ve şiirdeki mekân flu şekilde anlatılmış olsa da, anlatılan şehrin Bağdat olduğunu anlayabiliyoruz. Çöl, bütün görüntüleri flulaştırır. Görsel imajlar, bu flu görüntüleri tamamlar. Nesnelere ve doğa öğeleri, şekillerini gizlerler. Aynı şekilde duyulan şeyler de işitsel imajlarla benzeri bir fluluğun içinde tarif edilmiştir. Gamlı bir kuşun sesi ile bir kadına mı, bir erkeğe mi ait olduğu belli olmayan ağlayış da aynı rüya fonunun içindedir.

“Çöllere” şiirindeki anne gibi “Sensiz” şiirindeki anne de simgesel değil, şiirdeki anlatıcının annesidir. Yani Namık Kemal'den beri göre geldiğimiz vatan, dolayısıyla “herkesin annesi”nden bir kişinin annesine geçilir. “Sensiz” şiirinde de Ahmed Haşim poetikasının pek çok öğesiyle karşılaşılır. Şiirde her şey sis içindedir ve rüyaya dönüşür. Ancak diğer şiirlerden farklı olarak anlatıcı, “ben” zamiriyle konuşur. Yine diğer şiirlerden farklı olarak anlatılan zaman, geçmişte kalmıştır:

Annemle karanlık geceler ba'zı çıkardık;  
Boşlukta, denizler gibi yokluk ve karanlık  
Sessiz uzatır tâ ebediyyetlere kollar...  
Gûyâ o zaman, bildiğimiz yerlerdeki yollar  
Birden silinir; korkulu bir hisle, adımlar  
Tenhâ gecenin vehm-i muhâlâtını dinler...  
Yüksekte semâ haşr-ı kevâkible dağılmış,  
Yoktur o sükûtunda ne ru'yâ, ne nevâziş.  
Bir sâir-i mechûl-i leyâlî gibi rüzgâr,  
Hep sisli temâsıyla yanan hislere çarpar. (152)

Ahmed Haşim'in 1908 tarihli "Çıktığın Geceler" ve 1909 tarihini taşıyan "Nehir Üzerinde" başlıklı şiirlerinde de çocukluk anıları işlenir. Genel olarak Ahmed Haşim'in bütün bu şiirlerinde mekânın dramatik etki için biçimlendirildiği gözlenmektedir. Şiirlerdeki anlatıcı, anlattığı olayların içindedir. Doğa, çevre, mekân gibi öğeler onun duygulanımının etrafında bulunur ve ona göre şekillenir. Servet-i Fünûn estetiğinin resimle kurduğu ilişkinin bir benzeri de bu şiirlerde görülür. Anlatılan olaylar, bu resmin ön planında geçer. Arka planda ise, silik, flu görüntüler vardır. Onların bu belli belirsiz görüntüsü, ön plandaki yaşantıyı daha belirgin hale getirir.

Ahmed Haşim'in şiirlerinde mekânla kurulan ilişki, bir ideolojinin izlerini taşımaz. Poetik kaygı her zaman ön plandadır. Bu yüzden mekânın, doğanın herhangi bir öğesinin siyasî bir göndermesi, imâsı da yoktur. Aslında Ahmed Haşim'in bu şiirleri yazdığı dönem, Türk şiirinin siyaset ve ideolojiyle en fazla haşır neşir olduğu dönemdir. Bununla birlikte siyaset ve ideoloji ilgisi, şiirin gerçeklikle kurduğu ilişkinin sıhhati hakkında her zaman olumlu işaretler vermez. Nitekim bu dönem şiirinde gerçeklikten kaçış, bu kez, gittikçe daralan sınırlar içinde imkânsız bir hayale kapılmakla gerçekleşir: "Turan" ülküsü, 1911 yılından itibaren Türk şiirinin yaşayan pek çok şairini etkilemeye başlar.

#### **4. Turan, Vatan, Çekilme**

Ziya Gökalp'ın 1911 yılında *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan "Tûrân" şiiri, aynı yıl şekillenmeye başlayan Milli Edebiyat akımının ilk metinlerinden biri olması nedeniyle önemlidir. Bu şiirde "Türk mitolojisi"ne de geçen eski hanlar ve

komutanlar (Mete, Attilâ, Cengiz, Oğuz Han) birlikte anılırlar. Artık milletin yerini, ırk alır:

Nabızlarımda vuran duygular ki, târîhin  
Birer derin sesidir, ben sahîfelerle değil,  
Güzîde, şanlı, necîb ırkımın uzak ve yakın  
Bütün zaferlerini kalbimin tanîninde,

Nabızlarımda okur, anlar, eylerim tebcîl. (Ziya Gökalp, 1985: 692)

Türkler için yeni bir vatan tarifi de yapılır. Bu vatan Türkiye ya da Türkistan değil, Turan'dır: "Vatan ne Türkiye'dir Türkler'e, ne Türkistan; / Vatan, büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan...". Bu ülkünün siyasal alanda da yansımaları olacaktır. Ancak dikkat halemizde yalnız şiirler olduğu için, "Tûrân" şiirinin açtığı çığır üzerinde duracağız. Bu çığırı sürdüren Gökalp, yazdığı pek çok manzumeyle Türk mitolojisini bir bakıma tanıtır. *Genç Kalemler* dergisinde uç veren "yeni lisan" hareketiyle birlikte düşünüldüğünde, halk dilinin poetik alanda daha çok rağbet görmeye başladığına tanıklık edilir. Bu süreç, Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşak şairlerinin dekoru taşra olan şiirlerde yeğledikleri yalın Türkçenin, Türkçülük ideolojisini taşıyan bir dile dönüşmesi anlamına da gelir.

Dilde sadeleşme, 1900'lü yılların başından itibaren bilinçli bir hareketin konusu olmaya başlamıştır. Servet-i Fünûn ve onu izleyen Fecrî Âtî şiirinin Divan şiiri döneminde bile rastlanmayan ağır terkiplere yer vermeleri karşısında, sadeleşme akımının etkin hale gelmesi bu yıllarda mümkün olamamıştır. 1911 yılında çıkmaya başlayan *Genç Kalemler* dergisi, yüzyılın başındaki cılız hareketten el ve ilham almıştır:

316-317-318 senelerinde İzmirde Türkçü Necip [,] Edirneli Şeref ve  
Tevfik Nevzat gibi yenilik taraftarları Türk diline ait bir hareket

vücade getirmiş ve büyük hizmetlerde bulunmuşlardı. İlhamını buradan alıp Selâniğe gitmiş olan Ömer Seyfettin merhum, orada millî edebiyat hareketinde şüphesiz faydalı bir âmil olmuştur [...] Ziya Gök Alpin lisan nazariyesi etrafında toplananlar edebiyatımıza yeni ve millî bir veçhe vermişlerdir. (Hüseyin Avni, 1932: 31, özgün imlâ)

1911-1912 yılları arasında toplam 27 sayı çıkan *Genç Kalemler* dergisi, Ziya Gökalp, Nesimi Sarım, Ömer Seyfettin ve Ali Canip (Yöntem) tarafından yayımlanıyordu. Derginin çıkışıyla birlikte Ziya Gökalp, “Tûrân” gibi hece ve yalın Türkçeyle yazdığı şiirlerini burada yayımlatmaya başladı. Bu süreçte yazdığı ve yayımladığı şiirleri 1913 yılında çıkan *Kızıl Elma* kitabında topladı. Bu şiirler, Türk şiirinde Turancı ideolojiyi savunan ilk şiirlerdir. Şiirlerin genel özellikleri arasında maziye övmek gelir. Ancak bu mazi, konusunu Osmanlı mazisinden değil, Osmanlı’dan önceki Türk tarihinin sayfalarından alır. Bir tür asr-ı saadet olarak kurgulanan bu mitik geçmiş, mitolojik öğelerle donatılır: “Kızıl Elma’daki manzumelerinin çoğu eski Türk tarihini diriltmek isteyen destanlardır. Türk esatirini ilk defa nazımla o meydana çıkardı” (Sevük, 1940a: 525).

Turan idealinin özellikle Enis Behiç (Koryürek) ve Celal Sahir (Erozan) gibi şairlerde yankılandığı gözlenmektedir. Koryürek, pek çok söyleşide ustasının Gökalp olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde Hecenin Beş Şairi’nden biri sayılan Orhan Seyfi Orhon da edebiyat hayatında Gökalp’ın büyük etkisi olduğunu anlatır: “Karşıma Ziya Gökalp çıktı. Bir Hitit heykeli gibi görünen bu adamın içinden ışıklar geliyordu” (Akt. Gözler 247). Koryürek’in Gökalp etkisi altında yazdığı şiirler arasında akla ilk gelenler “Süvariler” ve “Millî Neşide” adlı şiirlerdir. “Süvariler” şiirinde, Gökalp’ın Turan’ı tekrarlanmakla kalınmaz, şiirin “görüntüsü” de değişir. Şiirin içinde akıncı ruh övülür. Dizeler öyle uzunlu kısalı biçimde yazılmıştır ki, dört



bölümlük şiirde bir ordunun savaş meydanındaki dizilişi, görsel olarak gözler önüne serilir. Bunun nasıl bir yenilik olduğunu göstermek için, şiirin üç ve dördüncü bölümlerini buraya alıyoruz:

Akşam üstü, alaylarla biz geçerken bu yollardan,  
Mızrakları gören sanır: Yerde uçan bir orman!  
Kabardıkça kır atların yeleleri.  
Nâralarla kişnemeler ne korkunç!..  
Korkusuzlar, arş ileri!..  
Gün batısı kızıl tunç!..  
Ova: Tûfan!..  
Gök: Duman!..

Ey vatan!  
Güzel Turan!  
Sana fedâ biz varız.  
Düşman oğlu, meydana çık!  
Kahramanlık kimde ise anlarız.  
Ilgarlarda yiğitlerin bahtı açık.  
Hak yolunda gazilerin kılıçların bütün kan!  
Her zaman kan!.. Fakat bizim bayrağa şan

bayrağa şan!.. (Koryürek, 1994: 83)

Bu şiirin kendisi bizzat bir görüntü oluşturur. Birbirinin ardı sıra hilal şekilleri ortaya çıkar. Şiir, iki kez yinelenen “bayrağa şan” sözleriyle tamamlanmaktadır. En son “bayrağa şan”ı, savaş meydanında dizilmiş bir ordunun birliklerinin en sağındaki bayrak olarak düşünmek mümkündür. Turan ülküsünün dillendirildiği şiirlerde en

çok rastlanan sözcükler bayrak, asker, bayrak gölgesi, (ordunun geçtiği) yol, toprak, mızrak, ana, at, esir, feda, düşman, can (vermek), kılıç, hakan, *Kur'an*, kan gibi sözcüklerdir. Bu şiirler de birer düzyazı olarak okunabilirler. Sözcükler kümesi, mitik bir zamanın sözcükler kümesidir. Modern savaş araçları gibi modern hayata ilişkin sözcükler ve kavramlar da zikredilmez.

Koryürek'in "Millî Neşide" şiiri de, benzeri bir algıyı taşır. Geçmiş vurgusu, Osmanlı anılmadan yapılır. Anlatım, arkasında bıraktığı yıkımla birlikte, ülkeler ve beldeler fetheden bir ordunun hızını taşır. Bu şiirdeki "biz", Turanî söylemin temel özelliklerini taşır. Bu şiirde bir ajitatör olarak bile "ben"e, bireye yer yoktur:

Demir dağlar delmiş olan "Bozkurt"larınız ki

"Orkun'da" var "Kül Tiğın"den kalma yazımız...

Hamlemizden yere geçer kanlı saraylar.

Bizce birdir gedâlarla baylar, giraylar...

Medeniyet şimşeginden gelir hızımız;

Sorma: Kimdir kanatlanmış bu genç alaylar?

Bunlar bütün nûra doğru akın eden Türk!

Hey koca Türk, uzakları yakın eden Türk! (82)

Uzun yıllar "aşk ve kadın şairi" olarak tanınan Celal Sahir Erozan, Millî Edebiyat'tan sonraki süreçte Turanî şiirler yazmaya başlamıştır. Bu şiirler de birer düzyazı olarak okunabilir. Sözgelimi 1913 yılında *Türk Yurdu* dergisinde çıkan "Vatan Duygusu" adlı şiir, Abdullah Cevdet'le tartışmak için yazılmış ve yayımlanmış gibidir.

Nitekim, şiirin adının altında, Abdullah Cevdet'in "Vatan, hür ve muhterem olarak yaşanılan yerdir" sözü yer alır. Şiir, bu görüşle tartışır:

İnsan için hür, muhterem yaşanılan yer vatandır

Düşüncesi bilgiçlerin dimağında yer bulursa  
Ve bu fikrin zulmetine gençlik gözü doğrulursa,  
İstikbalin temelleri böyle fena kurulursa  
Artık bizi bekleyecek boğmak için bir imandır.

Hayır, gafil vatandaşım, bu fikrine ben düşmanım!

Turan için yola çıkan bu fikrinle barışamaz. (Erozan, 1992: 156)

Turan ülküsü, Edebiyat-ı Cedidecilerin “Nuvel Zelanda” hayalinden de dramatik bir kaçış olarak nitelenebilir. Ülke en yıkıcı savaşları yaşarken böyle bir kaçış konusu bulmak, Gökalp tarafından 1914 yılında fark ve terk edilmiştir. Şiir yeniden ülkenin o günkü sınırları içine çekilir. Şiirlerdeki anlatıcılar nutuk söyleyen, isyana teşvik eden, hayali ordular başında ülkeler fetheden, mitik geçmişin şaşaaşı içinde ve asr-ı saadet dekorları önünde esriyen kişiler olmaktan çıkarlar. Anlatıcılar, bu kez askerleri düşman üstüne sürer, bu savaşlarda yer almazlar. Erozan’ın 1914 yılında yayımlanan “Köyde Kalanın Türküsü” şiiri, bu açıdan önemlidir. “Akçuraoğlu Yusuf’a” ithafla yayımlanan şiirde, anlatıcı, bir köylü kızıdır. Sevdiği adamı savaşa gönderen kız, onun düşmanları ezmesini ister:

Dere boyunda sıra söğütler  
Daları ağlarken güneşe güler  
Beni de ayrılık ağlatır, fakat  
Kim düşmanları ezmeyi diler...

Git aslan yürekle, git yurdu kurtar;

Gitmezsen gözyaşım eksilmez, artar!

Kurşunun Moskof’un karnını yarsın;

Açılsın önünde yolları Kars’ın.

Seni unuturum sanıp üzölme,  
Yanımda yoksan da gönlümde varsın...  
Evet, orda varsın, o senin yurdun;  
Han oldun, orada tahtını kurdun!

[...]

Unutma... ilk önce düşmanı öldür;  
Kafkas'a hilâlin nurunu götür;  
Tanrı'nın ve yurdunun hakkını de  
Sonragel ağlayan yüzümü güldür...

Bunları yapmazsan öl, fakat dönme!

Sevgimin güneşi! Bat, fakat sönme!... (161-62)

Bu şiirdeki kız, şairin mikrofonudur. Şiirdeki kız, mani okur gibi konuşur. Yukarıya alınan bölümlerde görüldüğü gibi ilk iki dizede başka bir şeyden söz eder, son iki dizede başka. Laurent Mignon'un Birinci Dünya Savaşı süresince yazılan şiirlerle ilgili olarak yaptığı belirleme, bu şiir için de geçerlidir: "Aşkı işleyen Birinci Dünya Savaşı şiirlerinde yavuklunun edilgenliği göze çarpmaktadır. Güzel hayatın mekânı olan köyde bir sakinlik vardır ve köyde kalanlar cephedeki sevdiklerinin dönüşünü beklerler. Köy felç olmuş gibidir ve köylü kızı bütün vaktini sevgilisini anmakla geçirir" (Mignon 57).

Erozan'ın aşk ve kadın şairliğinden Turancılığa savrulan poetik macerası hakkındaki son notu, onun "Kardeşlik Türküsü" şiirine düşmek gerekir. Yukarıda sözü edildiği gibi Türk şiirinde vatan ve taşra, Türkleşmiş bölgeler olarak anlaşılmıştır. Bu yüzden vatanî şiirlerde, sözgelimi Arap coğrafyasına rastlamak güçtür. Önceki dönemde milletin uzun süre bütün Müslümanları tarif ettiği belirtilmişti. Bu millet nadiren imparatorluğun bütün unsurlarını kapsayan şekilde

tarif edilir ki, bu anlamda rastladığımız ilk örneklerden birisi, “Kardeşlik Türküsü”dür. 1916 yılında *Türk Yurdu* dergisinde “Arap gençlerine” ithafıyla çıkan “Kardeşlik Türküsü”ne dergi, şöyle bir notu düşmüştür:

TÜRK YURDU ve TÜRK OCAĞI idare heyetleri âzasından olup Suriye, Filistin, Hicaz’ı ziyaret eden İstanbul hey’eti arasında bulunan Celâl Sâhir Bey’in Türk ve Arap kardeşliğine müterennim olan bu şiiri, Arapça tercümesiyle beraber “BEYRUT” gazetesinde intişâr etmiştir. Bir Türk milliyetçisinin ‘Arap’ unsuruna karşı tahassüslerini gösterdiği için biz de iktibâs ediyoruz. (Akt. Erozan özgün imlâ)

Derginin notunda da görüldüğü gibi, bir Türk milliyetçisinin “Arap unsuru”na yönelik ilgisi dikkat çekicidir. Arap, bir unsur olarak tarif edildiğinde göre, Türk asıdır. Bir anlamda, tezin yukarıdaki bölümlerinde tartışıldığı gibi “şehrî”nin özelliklerinin “Türk”e aktarıldığı ileri sürülebilir. Aynı zamanda vatan ilk kez, iki halkın evi olarak tanımlanır:

Türk ve Arap iki kardeş,

Vatan ikisinin evi

Kalplerinde aynı ateş

Saçar mukaddes alevi

Ver elini Arap genci

Senin ruhun saf bir inci

[....]

Bütün hudutlarda bugün

Akan kanlar karışıyor

Türk ve Arap vatan için

Can vermekte yarışıyor

[....]

Cennet gibi güzel vatan

Alnımızdan istiyor ter (163-64)

Yukarıda Yeni Zelanda'dan Orta Asya'ya, Hindistan'dan Endülüs'e kadarki yerlerin Türk şiirinin görüş menziline girdiği anlatılmıştır. Elbette bu süreçte yazılan aynı içerikli şiirler, bir ölçüde Cumhuriyet sonrasına da taşmıştır. Bu şiirleri tek tek ele almanın yararlı olmayacağını düşünüyoruz. Zira çok sayıdaki şiirin belli konularda yeni bir özellik taşımadan var olan söylemi tekrar ettikleri gözlenmektedir. Bu anlamda, burada çeşitli izlekler altına bir döküm vermeyi yeterli göreceğiz, ardından 1922'ye kadarki süreçte yayımlanan ve yeni özellikler barındıran şiirlere bakacağız.

Bu süreçte yayımlanan bazı şiirleri yukarıda açıklanan tipik özellikleri taşımaları itibarıyla şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Namık Kemal'in vatanî söylemini sürdürenler: Enis Behiç Koryürek, "Vatan Mersiyesi", "Ey Türkeli!.."; Abdülhak Hâmid, "Ordu-yı Hümâyun'da Bir Şair".

2. Anadolu'yu esas yurt olarak tanımlayan şiirler: Rıza Tevfik, "Anadolu"; Mehmet Emin Yurdakul, "Anadolu".

3. Ziya Paşa'nın "Türkü" şiirinin devamı sayılabilecek damara ait şiirler: Ziya Gökalp, "Çoban ile Bülbül".

4. Kaybedilen topraklara ağıt olarak yazılmış şiirler: Rıza Tevfik, "Rumeli İçin", "Gümölcine"; Yusuf Ziya Ortaç, "Kafkas'ta Kalanlara", Süleyman Nazif, "Dicle ve Ben"<sup>54</sup>; Celal Sahir Erozan, "Öç"; Ziya Gökalp, "Balkanlar Destanından", Enis Behiç Koryürek "Tuna".

---

<sup>54</sup> Bu şiirde Arap coğrafyası vefasızlık suçlamasıyla anılmaktadır.

5. Turan ülküsü yolunda yazılmış şiirler: Mehmet Emin Yurdakul, *Ey Türk Uyan* (1914), *Türk Sazı* (1914), *Ordu'nun Destanı* (1915), *Tan Sesleri* (1915), *Dicle Önünde* (1916) ve *Turan'a Doğru* (1918) adlı kitapları, Ziya Gökalp'ın pek çok şiiri, Ömer Seyfettin'in "Fecr" ve "Yeni Gün" adlı şiirleri.

### **5. Sosyal Gerçekler, Her Yer, Pagancı Sahneler**

Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılından itibaren yazılan şiirlerde taşra algısının büyük ölçüde değiştiği gözlenmektedir. Bunun çeşitli nedenleri sayılabilir. Özellikle Balkan Savaşlarının kaybedilmesiyle birlikte Osmanlı coğrafyası, bugünkü Türkiye Cumhuriyeti sınırlarına yaklaşır. Elde kalan toprakların savunulması ana yaklaşımlardan biri haline gelir. Her ne kadar Birinci Dünya Savaşı'na Almanya safında girmek, kaybedilen toprakları geri alma amacını taşıyorsa da, bunun şiire güçlü bir yansımından söz etmek güçtür. Yine yukarıda belirtildiği gibi bu kuşağı en çok etkileyen isimlerin başında gelen Ziya Gökalp'ın Turancılıktan vazgeçmesi, bir etken olarak sayılabilir. Bu anlamda 1914-1921 yılları arasındaki süreci iki ara başlık altında incelenmek doğru olacaktır:

a. Sosyal Gerçekler: Gerçek ve İdeal

b. Her Yere Giden Anlatıcı

#### **a. Sosyal Gerçekler: Gerçek ve İdeal**

1914'ten 1921'e kadarki süreçte yayımlanan şiirlerde pek çok özellik göze çarpmaktadır. Yukarıda bir dökümünü verdiklerimizle birlikte bir önceki dönemden devralınan özelliklere rastlansa bile, taşranın farklı biçimde işlenmeye başladığı da

görülür. Bu dönemde taşra, asker devşirilen bir yer değil, sosyal gerçekleriyle işlenen bir coğrafyaya dönüşür. Bu değişim, şiir serüveninin başında taşrayı asker devşirilen yer olarak gören Yurdakul tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yurdakul'un 1914 yılında yayımlanan *Türk Sazı* kitabında yer alan "Zavallılar" şiiri, Yurdakul şiirinin belli özelliklerini taşır. Bu özelliklerin başında, küçültme ekleri gelir; "kızcağız, yetimcik" gibi. Ancak Yurdakul'un bu dönemde yayımlanan şiirlerinde kocasını askere gönderen, kocası askerde ölen bir kadın değil, kocasını askerden kurtaran bir kadın söz konusudur. Daha önceki şiirlerde bir yetimi olan kadının bizzat kendisi yetimdir. Ona zulmeden ise, bütün millete zulmeden düşman değil, kayınbabası olan muhtardır:

Köy muhtarı beş yıl evvel kur'a çeken oğluçün  
Üç-dört köyü üst-üstüne aratarak birkaç gün  
Yetim, yoksul, yosma, güzel bir kızcağız bulmuştu.

O yetimcik kocasını kurtararak askerden

Bu ocağa "Evim!" diye sevinerek girmişken

Biraz sonra bir ortağın beslemesi olmuştu. (Yurdakul, 1992: 62)

Anlatıcı, bir Tanrısal-anlatıcıdır. Şiirdeki anlatıcıyı kendi düşünceleri doğrultusunda anlatır. Yetim kız, bir ikbal kapısı bulmuştur. Ancak muhtarın gelini olmak gibi yüksek bir statüye gelmiş olmasına karşın, ona evin hizmetçisiymiş gibi davranılır. Şiir beş yıllık süreci anlatmaktadır. Buna göre ilk dört yılda bir sorun yaşanmamıştır. Ancak muhtarın gelini, son bir yılda sahip olduğu statüyü kaybetmiştir. Onun cinsel durumu da anlatılır, bir yıldır "dul gibi" yaşamaktadır. Dolayısıyla kocası ona ilgi göstermemekte, hatta ona şiddet uygulamaktadır. Bu büyük evin hanımı olmak dururken, bir ırgat gibi çalıştırılmaktadır:



Bir yıl var ki dirlik yüzü görmemekte zavallı;  
Bir yıl var ki bir dul gibi yürek yanık, göz yaşlı;  
Bir yıl var ki ishak gibi ah etmede her gece..

Bir yıl var ki ırgat gibi bayırların sırtında;  
Bir yıl var ki hayvan gibi yumruk, sopa altında.  
Şimdi ise koğulmaklık isteniyor bu evce.. (62)

Bu şiir, inanılan ve savunulan davanın mekânı ve cephe gerisi olarak kurgulanan taşranın değişimini göstermektedir. Bu algının değişmesi, taşrada en dezavantajlı durumda olan bir bireyin, bir kadının üzerinden gerçekleşmektedir. Kadının aynı zamanda yetim ve arkasız olması, dramatik yoğunluğu artırır. Böylelikle taşra bir ideal olmaktan çıkıp türlü haksızlıkların, toplumsal eşitsizliklerin ve zulmün mekânı haline gelir. Bu şiirde açığa çıkan algı değişikliğinin diğer şairlerce paylaşılmadığı ileri sürülebilir. Söz konusu algının tam karşıtı olan ve Faruk Nafiz Çamlıbel’ce betimlenen taşraya geçmeden önce, Rıza Tevfik’in “Koca Hasan Dayı” şiiri üzerinde durulmalıdır. Zira bu şiir, kronolojik olarak Çamlıbel’in burada ele alınacak şiirlerinden önce yayımlanmıştır. Aynı şekilde “Zavallılar”da öne çıkan duygu ile Çamlıbel’de üretilen karşıtlığın ortasında tarif edilebilir.

1915 yılında yayımlanan “Koca Hasan Dayı” şiiri, Rıza Tevfik’in Edirne milletvekili iken yaşadığı bir anının manzum halidir. Nitekim Rıza Tevfik, şiirin altına koyduğu notta: “**Koca Hasan Dayı**’yı ben Edirne mebusu olduğum zaman, Edirne’de doğduğum yere, yâni (**Cisr-i Mustafa Paşa**) ya sefer ederken (**Sel Büküm**) köyünde tanımış ve uzun uzadıya görüşmüştük; çünkü üç gün üç gece orada kalmıştım. Bu manzumede onun sözlerinden çoğu aynen naklolunmuştur” (Rıza Tevfik, 1978: 377, özgün imlâ) demektedir. Şiir, anlatıcının gezi güzergâhının

anlatımıyla başlamaktadır. Anlatıcının bu gezide herhangi bir amacı yoktur, oralarda niçin dolaştığı bilinmemektedir:

Issız dağlar, gür ormanlar, akar sular geçerek,  
Rumeli'nin bir yanını baştan başa dolaştım.  
Yaz günüydü, uzaklardan mezarlığı seçerek,  
Sabah vakti çukurda bir virân köye ulaştım. (373)

Rumeli'ye (yakın taşra) yerleştirilmiş taşrada doğa cömerttir. Ancak köy viran sözcüğüyle nitelenir. Bu anlatım, olumlu ve olumsuz nitelemelerin, izlenimlerin aynı kıta, hatta aynı dizede kullanılmasıyla devam eder. Sayılan olumsuzluklardan hemen sonra, söz konusu mekânın olumsuzluklara rağmen sevilecek bir yer olduğu vurgulanır:

Lâkin bilmem ne hikmettir! O kırlarda, bağlarda.  
Bir perişan güzellik var sevdâsına doyulmaz.  
Sular çağlar, rüzgâr ağlar gece gündüz dağlarda;  
Irmaklarda iniltiden başka bir şey duyulmaz. (373)

Yer yer kasvetli de olan doğa, “elâ gözlü”, “gül benizli” gelinlerin anlatımından sonra birdenbire değişir: “Laleleri al al olmuş vahşi, kara ormanın; / Kudret eli kalem çalmış şehidlerin kanından” (374). Bu anlatım yas, duman, düşman, gaza etmek gibi ifadelerle sürdürülür. Anlatıcı “bir düş görür gibi o kimsesiz” yerlerden geçip köye varır. Köyün çeşmesinin yanındaki ağaca yaslanmış bir yaşlı alim-bilgeyle karşılaşan anlatıcı onu “loş bakışlı”, “gürebüz”, “paslanmış bir demir”, “temiz beyaz sakallı”, “zararsız” (374-75) gibi nitelemelerle anlatır. Anlatıcıyla yaşlı adam sohbeta başlarlar. Yaşlı adam anlatıcıya nereli olduğunu sorar. Anlatıcı, “İstanbul” yanıtını verir. Şiirin burasından sonra yaşlı adam kendi hayatını anlatır. Buna göre beş yıl askerlik yapmıştır. Kaç oğlu olduğunu belirtmese de, bütün oğullarının askere

gittiğini, ama hiçbirinin dönmediğini söyler. Şiirin sonunda ise, üç oğuldan söz eder. Dolayısıyla o bir şehit babasıdır da. Bu anlamda Rıza Tevfik'in 1890'lı yıllardaki söylemin bir benzerini tekrar ettiği gözlenmektedir. Anlatıcı onu İstanbul'a götürmek ister, ama yaşlı adam bunu kabul etmez ve kendi köyünde ölmek istediğini söyler.

“Koca Hasan Dayı” şiiri, mekân algısı anlamında Rıza Tevfik'in “Gelibolu'da Hamza Bey Sahili ve Ayazma İçin” şiiriyle benzerlikler gösterir. Her ne kadar düşmanın “kayaların başını tuttuğu” ifade edilse de, içinde huzurla yaşanan bir doğa da anlatılır. Bu şiirde anlatıcının bakış açısının sürekli biçimde değişmesi, şiirin yapay bir hava taşımasına neden olur. Aynı şekilde şiirde de belli bir düzen bulunmamaktadır. Şiirdeki bazı dörtlüklerde 1. ve 3. dizeler ile 2. ve 4. dizeler, bazı dörtlüklerde 1. ve 4. dizeler ile 2. ve 3. dizeler, bazı dörtlüklerde bütün dizeler birbirleriyle uyaklıyken bazı dörtlüklerde hiç uyak bulunmamaktadır. Belirtildiği gibi şiirde, ne Yurdakul'un “Zavallılar” şiiri gibi tam anlamıyla sosyal gerçekliğe olumsuzlukları zikrederek yaklaşma söz konusudur ne de Çamlıbel'in aşağıda örneklenen şiirleri gibi idealizasyona gidilir.

1910'lu yıllarda şiir yayımlamaya başlayan Faruk Nafiz Çamlıbel'in ilk şiirlerinde idealize edilmiş bir taşra hayatı bulunmaktadır. Tezin ikinci bölümünde gösterileceği gibi, Anadolu'yu “bütün gerçekliğiyle” yansıttığı savunulan Çamlıbel'in ilk dönemlerdeki taşrasının Yurdakul'un “Zavallılar” şiirinde çizilen resimden çok farklı olduğu gözlenmektedir. Bu anlamda kronolojik sırayla gidildiğinde, karşımıza önce 1918 tarihli “Köyde Kış” şiiri çıkar.

“Köyde Kış” şiirinde yaşama sevinci ve mutlulukla ifade edilebilecek bir köy dekoru bulunmaktadır. Ocaklar tütmede, dereler “çocuk sesiyle gülmektedir”. Bu anlamda söze döküldüğünden beri, Tevfik Fikret'in muhayyel köyünü dışarıda

tutarsak, ilk kez taşra mamur bir yer olarak anlatılır. Anlatılan köy, deniz kenarında değildir, dağ yamacına kurulmuştur. Bu şiirde mevsim, adına da taşındığı gibi kıştır:

Her ocaktan tüter bir ince duman,  
Dereler bir çocuk sesiyle güler;  
Çıngıraklarla canlanır korudan,  
Çoban ardında, bem beyaz sürüler.

Karlı dağlarda çağlayanlar akar,  
Sarar etrâfı bir gümüştan ses;  
Doldurur boş kalan geçitleri kar;  
Damlar altında gün sayar herkes.

Gamlı bir yolcu ürperir tepeden,  
Hasta kalbinde bir damar sızlar:  
“Nerde, omzunda destisiyle geçen,  
Çeşmelerden su dolduran kızlar?” (Çamlıbel, 1959: 106)

Burada Çamlıbel’in aşk şiirlerindeki özelliklerle karşılaşılır. Şiirin son dördlüğünde sesi duyulan gamlı yolcunun, söz konusu aşk şiirlerindeki anlatıcı olduğu düşünülebilir. Zira Çamlıbel’in aşk şiirlerinde anlatıcı hem garip, hem yolcu, hem de gamlıdır. Nitekim 1916 tarihli “Yolcu” şiirinde şu dize dikkati çeker: “Gurbet akşamlarının bağı yanık yolcusuyum” (Çamlıbel, 2005: 61). “Köyde Kış” şiirinde, ayrıca, Yahya Kemal’in “Sicilya Kızları”na da bir gönderme yapılmaktadır. Omzunda testi olan kızlar, hem idealizasyonu hem de Nev-yunanî söylemi hatırlatmaktadır.

Taşranın idealize edilmesiyle, Halit Fahri Ozansoy'un şiirlerinde de karşılaşılır. Ozansoy'un 1920'de yayımlanan *Bulutlara Yakın* kitabındaki "Anadolu Akşamı" şiirindeki köy, esenlik ve huzur içinde betimlenir. Şiirin adının hemen altına, "Bir mektup parçası" ifadesi düşülmüştür. Şiir de bir mektup gibi kurulmuştur. Anlatıcı, sevgilisine halen bulunduğu yeri anlatır:

Sevgilim, ne kadar hüznü bilsen

Bu ölgün akşamın ölgün bestesi;

Uzak tepelerden, dağlardan esen

Âşinâ olduğum rüzgârın sesi. (Ozansoy, Halit Fahri, 1994: 48)

Şiirde, anlatıcının öğretmen ya da asker gibi bir mesleği bulunup bulunmadığı yönünde bir bilgiye rastlanmaz. Ancak onun "aydın" niteliği taşıdığı gözlenmektedir, zira anlattığı köyü Anadolu ile birleştirmektedir. Bu anlamda takip edecek dönemde Anadolu'yu konu alan şiirlerin belli başlı özelliklerinden biri ortaya çıkar. Buna göre anlatıcı şairin mikrofonu olsun ya da olmasın, gördüğü ve anlattığı yeri Anadolu'nun diğer yerleriyle "birleştirerek" anlatır. Bu bir dağ olabildiği gibi bir nehir, bir ova, bir köy de olabilir:

Gölgeler içinde ağaçlar yorgun;

Her tarafta yetim bir tevekkül var.

Sanki fısıldıyor Anadolu'nun

Uyan rûhuna ninniler rüzgâr.

Sürüler iniyor karşı bayırdan.

Günün son ışığı vurmuş dereye.

Bir Muğla türküsü yükseldi kırdan:

"Ayşem, aygın baygın Ayşem, nereye?" (48)

Bu şiirde, takip eden süreçte sıklıkla işlenen bir özellik daha vardır: Anlatıcı duygularını anlatmak için bir taşra türküsünden alıntı yapar. “Han Duvarları”ndan (Çamlıbel) “Yol Türküleri”ne (Kanık) kadar pek çok şiirde bu tür alıntılarla karşılaşılacaktır. Bu şiirle ilgili olarak söylenecek son şey ise, kullanılan çok sayıda noktalı virgüllerle ilgili olacaktır. Elbette daha önce üzerinde durulan şiirlerde de bu noktalama işaretiyle karşılaşılmıştır. İster şairlerin kendi yeğlemeleri olsun, ister eski yazıyla yazılmış şiirleri yeni alfabeyle çeviren araştırmacıların yeğlemeleri olsun, noktalı virgülün vatan-taşra konulu şiirlerde belli bir işlevi bulunmaktadır: Anlatılan çevre türlü öğeleriyle betimlenmek istenir. Nitekim aşağıda Mehmet Akif Ersoy’dan örneklenen “El-Uksur’da” şiirinde pek çok noktalı virgülle karşılaşılacaktır. Cumhuriyet sonrasında memleketçi şairler olarak nitelenen taşra konulu şiirlerinde de sıklıkla bu noktalama işaretiyle karşılaşılacaktır.

### **b. Her Yere Giden Anlatıcı**

1914-1918 yılları arasında anlatıcıların dolaştığı yerler de çoğalır. Bir anlamda bir coğrafya genişlemesi yaşanır. Önceleri sadece kaybedilen Rumeli coğrafyası ilgi halesi içindeyken Kuzey Afrika, Arap yarımadası ve Anadolu da şiirde işlenmeye başlanır. İlk iki bölge, tarihsel, iklimsel ve dinsel özellikleriyle anlatılır. Anadolu ise, artık soyut bir yer olmaktan çıkıp şehirleriyle anılan bir yere dönüşür.

Mehmet Akif Ersoy’un 28 Ocak 1914’te yazıp 11 Şubat 1915’te yayımladığı “El-Uksur’da” şiiri (Düzdağ, 2006: 47), adından da anlaşılabilceği gibi Mısır’da geçmektedir. Şiir, Ersoy’un pek çok şiiri gibi mesnevi nazım tarzıyla kaleme alınmıştır. Anlatıcı anlattığı yerededir. Orada olup biten şeylerden etkilenir:

Havâ ağırdı, fakat, pek dokunmuyordu sıcak;

Gurûba vardı esâsen yarım sâ'at ancak.

Yakındı sâhile mihmânı olduğum mesken;

Yavaş yavaş iniverdim ağaçlı bir tepeden. (Ersoy, 2006: 294)

Gerçeği, nesnel olanı hayale, rüya ya da seraba çevirmekle bu şiirde de karşı karşıya gelinir. Nitekim Nil'in dalgaları anlatıcıya "serâb-ı hayât" gibi görünür. Anlatıcı okuru kendi bulunduğu mekânda varsayar ve ona seslenir: "Şu imtidâda bakın, var mı yâl ü bâline eş". Bir evde misafir olduğunu öğrendiğimiz anlatıcı, vaktin akşama doğru olduğunu belirtir. Şiirde artlama (enjambement) tekniğiyle yazılmış dizelere rastlanmaktadır. Anlatıcı görsel imajlarla çevreyi betimler. Anlatılan çevrede bulunan insanlar, mutludur:

Gülümsüyor kıyılardan beş altı hatve kadar,

İçerde, ipli sırıklarla işleyen kuyular;

Gülümsüyor suyu kırbayla aktaran fellâh;

Gülümsüyor bunu ömründe görmeyen seyyâh;

Gülümsüyor çalılıklarla örtülen dereler;

Gülümsüyor sayısız tarlalarla meşcereler;

Gülümsüyor karılar, başlarında topraktan,

Güğüm kılıklı birer kap dönerken ırmaktan;

Gülümsüyor derelerden balık tutan, çıplak,

Çoluk çocuk suyu kepçeyle aktarıp durarak... (295)

Buna rağmen olan biteni seyredip gülen seyyâh, anlatıcı değildir: "Fransız, İngiliz, Alman, üç kadar seyyâh" (296). Bu seyyahlar gülerken anlatıcı gülmez. Çünkü o vatanın düştüğü durumu düşünüp içlenmektedir: "İçinde ben, yalnız ben zavallı gülmüyorum... / Oturmuş ağlıyorum, ağlasam da ma'zûrum: / Vatan-cüdâ gibiyim ceddimin diyârında!" (297). Bu noktada Mısır'ın söz konusu tarihte Osmanlı sınırları

içinde olmadığı hatırlanabilir. Tarihsel olarak da böyledir. Ancak buradaki vatan, Osmanlı vatanı değil, İslâm vatanıdır:

Ne toprağında şu yurdun, ne cûybârında,  
Bir âşinâ sesi, yâhud bir âşinâ izi var!  
Sadâma beklediğim aksi vermiyor ovalar.  
Bileydim ey koca Şark, ey cihân-ı dûrâdûr,  
Senin nerendeki evlâdının nasîbî huzûr?  
Başın belâlara girmiş; elin, kolun pâmâl;  
İçinden esti mi bir gün hevâ-yı istiklâl?  
Görür müyüm diye karşımda müslüman yurdu,  
Bütün diyârını gezdim, ayaklarım durdu...  
Yabancı sesleri geldikçe reh-güzârımdan,  
Hep inkisâr-ı emel taşı rûh-i zârımdan!  
Vatan-cüdâ olayım sînesinde İslâm'ın?  
Bu âkıbet, ne elîm intikâmı eyyâmın! (287)

Şiirde zaman ilerlemektedir. Nitekim gece olur. Gece matem şeklinde tanımlanır. Böylece gece ve karanlık, İslâm dünyası üzerine çöken kaderi de niteler. Son iki dize, bu algının bir ifadesi olarak kurulmuştur: “Cihân-ı sâmiti karşımda ağlıyor sandım... / O gölgelikten inip nûra doğru tırmandım” (298). Bu şiirde “şark”ın, bir medeniyet dairesi, daha doğrusu İslâm dünyası olarak anlaşıldığı gözlenmektedir. Aynı şekilde “Şark” şiirinde de benzer bir algı işlenir:

“Ne gördün, Şark’ın çok gezdin?” diyorlar. Gördüm: Yer yer,  
Harâb iller; serilmiş hânumanlar; başsız ümmetler;  
Yıkılmış köprüler; çökmüş kanallar; yolcusuz yollar;  
Buruşmuş çehreler; tersiz alınlar; işlemez kollar;



Bükülmüş beller; incelmış boyunlar; kaynamaz kanlar;  
Düşünmez başlar; aldırılmaz yürekler; paslı vicdanlar;  
Tegalübler; esâretler; tehakkümler; mezelletler;  
Riyâlar; türlü iğrenç ibtilâlar; türlü illetler;  
Örümcek bağlamış, tütmez bacalar; yanmış ormanlar;  
Ekinsiz tarlalar; ot basmış evler; küflü harmanlar; (439)

“El-Uksur’da”, “Şark” ve “Necid Çöllerinden Medine’ye” adlı şiirler, Ersoy’un Teşkilat-ı Mahsusa görevlisi olarak yaptığı gezinin izlenimlerini taşımaktadır. Teşkilat-ı Mahsusa üyesi olması (Düzdağ 60), geziyi bir görev gezisine çevirmektedir. Bu anlamda vatan-taşra konulu pek çok şiirle benzerliği açığa çıkar. Yukarıda da gösterildiği gibi taşra ve vatan konulu şiirlerin çoğunda bir yolculuk anlatımı bulunmaktadır ve bu yolculuk, bir görev gezisiyle ilintilidir. Bunlardan birisi olan “Necid Çöllerinden Medine’ye” şiirinde anlatıcı anlattığı yerdedir. İşıtsel ve görsel imajların kullanıldığı şiirde anlatıcı, mekânı yeniden “serap”la anlatır: “Ne soluk var, ne de ses... Bâdiyenin hâli harab! / Çağlıyor sâde ufuklardaki âvâre serab” (Ersoy, “Necid Çöllerinden Medine’ye” 328). Anlatıcı bir kafiyeyle birlikte hareket etmektedir: “Koca bir kâfile Mecnun gibi hâib, hâsir”.

Anlatımdaki gerçekçi hava, gerçek mekânların, binaların gösterilmesiyle pekiştirilir: “Karşıdan ‘Kubbe-i Hadra’<sup>55</sup> edivermez mi zuhûr? / O nasıl heykel-i dîdâr, o nasıl cebhe-i nûr” (328-29). Cehenneme benzeyen vadi, şimdi cennete dönüşmeye başlar. Dindar bir kimliği olan anlatıcı, Cânân’ın yurduna gelmiştir. Bu sevgili, Hazreti Muhammed’dir:

“Menâha”dan geçiyorduk, ikindi olmuştu.  
Çıkınca karşıma Cânân’ımın yeşil yurdu,

<sup>55</sup> “Merkad-ı Nebevî’nin üzerindeki kubbe” (Ersoy’un dipnotu).

Gözüm karardı, atıldım harîm-i câzibine;

Yarıp cemâ'ati, düştüm direklerin dibine. (329)

Anlatım bu noktadan sonra bir müminin İslâm tarihine, özellikle de Muhammed'in ilk dönemlerine odaklanır. Anlatıcı vecd ile kendinden geçer. Mekân anlatıcının ideolojisinin, dünya görüşünün simgesel yerlerinin başında gelmektedir. Vatanî söylemin mekânla kurduğu ilişki bu kez, İslâmcı bir pencereden yinelenir.

Celal Sahir Erozan'ın 1918 tarihli "Güzel İzmir" şiiri, Türk şiirinde İzmir'i konu alan şiirlerdeki tipik özellikleri başlatır. Takip eden dönemde yazılacak şiirlere aktarılan özelliklerin başında, İzmir'in "güzel" sözcüğüyle anılması gelmektedir. Şehrin güzelliği "sevimli", "inci" "gerdanlık", "taç", "zümrüt tarlası", "tılsımlı saray", "rayihadan örülmüş bir çelenk" gibi imajlarla dile getirilir. Aynı şekilde İzmir'in semtleri de birbirlerinden farklı olmalarına karşın olumlu imajlarla anlatılır. Kapdâne, Bayraklı, Bornova, Buca, Göztepe, Karşıyaka gibi semtlerin her biri, başka bir güzelliği temsil eder.

"Güzel İzmir" şiirindeki anlatıcı, "şair" değildir. İzmir'e bir görev nedeniyle gitmemiştir. Şehirde yaşayan insanlardan söz etmez. Bunun yerine şehri kişileştirir ve onu "sen" zamiriyle anlatıya ekler. Aynı şekilde ona seslenir de: "Ey piyâlelerde gülen üzüm kızı! / Ey aşkına geçit cennetin eşiği" (Erozan 169). Anne olan vatanın yerini kız-kadın olan şehir almıştır. Şiirin başında "Seni görmek, bana karanlık bahtımın / Nâdir bir lûtfudur, ey sevimli şehir" (168) diyen anlatıcı, şiirin sonunda sohbet diline döner. Kişileştirilen şehrin yerini, anlatıcının var saydığı bir meraklı dinleyiciler topluluğu almıştır. Türk şiirinde belki de ilk kez Boğaziçi dışında bir deniz anlatımı söz konusudur:

Evet, gül ve üzüm diyârı bu şehir.

Bakarken şuuru mest eder bağları,

Güllerinin kokusunda var bir sihir.

Tepesini bulutlar saran dağları,

Andırır aşk ile dumanlı bir başı.

Vücudunu meftûn kollarla kucaklar;

Deniz eteğini ıslatan gözyaşı;

Gök hüsnüne hayrân firûze bir nazar.. (169)

Yahya Kemal Beyatlı'nın bu dönemde yayımlanan (1920) "Ses" şiirindeki vatan, takip edecek dönemde yazacağı şiirlerdeki vatan algısını özetliyor gibidir. Buna göre vatan, İstanbul dışındaki yerlerdir. Hatta vatan İstanbul'un Anadolu yakası ve Avrupa yakasındaki belli semtler olarak düşünülür. Avrupa yakası için vatan sözcüğü, yalnızca yoksul ve dindar semtler için kullanılır. Ama genel eğilim, vatanın İstanbul'un Anadolu yakasında tarif edilmesi üzerinden şekillenir: "Sâkin koyu, şen cepheli kasriyle Küçüküsu, / Ardında vatan semtinin ormanları kuytu" (Beyatlı, 1969: 125-26). Giriş bölümünde Tanpınar'ın Yahya Kemal'deki vatan için söyledikleri eleştirilirken belirtildiği gibi, Beyatlı'nın vatanı İstanbul'un Avrupa yakasının yoksul ve muhafazakâr semtleri ile Anadolu yakasıdır<sup>56</sup>. 1923'ten sonra yazdığı şiirlerde de aynı algı büyük ölçüde sürdürülür. Bunların dışında vatan olarak tarif edilen yerlerin çoğu, artık sınırların içinde değildir. Onun şiirindeki anlatıcılar ya fetih ve eski şaşaalı günlerin rüyasını görürler ya da artık sınırlar dışında kalmış olan yerlerdeki çocukluğu hatırlarlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1920'de *Altıncı Kitap*'ta çıkan "Musul Akşamları" şiirinde, Yahya Kemal'in 1913'te yayımlanan "Nazar" (Beyatlı 143-44) şiirine benzer bir hava bulunmaktadır. "Nazar"da, 1912 yılında Paris'ten İstanbul'a dönen Yahya

<sup>56</sup> "Üsküdar'ın Dost Işıkları" şiirinden "Bilmem kaçını fecri vatan toprağında, biz, / Görmekle şimdi bir yaşatan vecd içindeyiz" (30) dizeleri ile "Koca Mustâpaşa" şiirindeki "Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakir İstanbul! [...]" "Öyle sinmiş bu vatan semtine milliyetimiz" (42) dizeleri de örneklenebilir.

Kemal'in bir süre savunduğu Nev-Yunanîliğin yansımaları bulunmaktadır. Bu anlamda kusursuzluk ideali bir özellik olarak öne çıkar. Aynı zamanda bu poetik anlayışta aşk, Akdeniz'in kıyısındaki bir köy ya da kasabada özgür biçimde yaşanmaktadır. Her ne kadar Musul'da ve "Musul Akşamları"nda deniz yoksa da, "sahil" sözcüğü kullanılır:

Son ziyalar iner uyuyan nehre,  
Ufku mineleyen kızıl akşamdan.  
Nakş eder her hüzme ihtiyar şehre,  
Titrek, loş gölgeler, hicranla gamdan...

Sularda açılır fâni çiçekler,  
Ufka ezaların yükselir âhı.  
Şimdi boş sahili gurbetle bekler,  
Kimseniz çöllerin yorgun seyyahı... (Tanpınar, 1989: 99, özgün imlâ)

"Musul Akşamları"ndaki mutlu dekor içinde gamlı bir seyyah da bulunmaktadır. Tanık olduğu olaylar karşısında yalnızlığı iyice koyulaşır. Zira o beklerken, az sonra kolları ve çıplak belleri (çünkü rüzgâr bellerini sarmaktadır), ellerinde testilerle sahile inmeye başlarlar:

Böyle haşır olurken akşamla belde;  
Sahile inerler dik yokuşlardan  
Şen bakışlı kızlar, destiler elde...  
Farkı yok hepsinin ürkek kuşlardan. (99)

Yahya Kemal'in "Sicilya Kızları"nda da kızların omuzlarında testi bulunmaktadır: "Sicilya kızları üryan omuzlarında sebû" (Beyatlı 159). Yahya Kemal bu şiiri Paris'te ya da İstanbul'a 1912 yılında döndükten hemen sonra yazmıştır (Uysal,

Sermet Sami, 2006: 370-72). Müjgan Cunbur ise, şiirin yayım tarihini 22 Temmuz 1943 olarak vermektedir. Buna göre söz konusu şiir, *Akbaba* dergisinde çıkmıştır (Cunbur, 1994: 106). Yahya Kemal'in şiirlerinin yayım tarihleri üzerinden bir öncelik-sonralık ilişkisi kurmak güçtür. Çünkü bu şiirlerin büyük bölümü yazıldıktan ve şairler ve şiir okurları arasında yayıldıktan çok sonra yayımlanmışlardır. Hem testi hem de şarap kabı olan “sebû”, Tanpınar'da dengeli biçimde kullanılmıştır, zira ezan sesleri duyulmaktadır. “Nazar” (Çamlıbel) ve “Sicilya Kızları”nda çırılçıplak olan kızların, “Musul Akşamları”nda yalnızca kolları ve belleri çıplaktır. Tanpınar kokusal imajlara da başvurur, ki bunun örneğini “Sicilya Kızları”nda da görmekteyiz.

Tanpınar'ın bu dönemde yazdığı “Sonbahar” ve “Bir Yolcuya” başlıklı şiirleri de, dikkat çekicidir. Bu şiirlerde hem farklı bir deniz anlatımı, hem de “yolcu” simgesiyle karşılaşılır. Yukarıda belirtildiği gibi Türk şiirinde deniz, genellikle Boğaziçi'dir. Ancak Tanpınar'ın “Sonbahar” şiirinde Antalya'nın denizi anlatılır.

15 Nisan 1921'de *Dergâh* dergisinde yayımlanan “Sonbahar” şiiri, adından da anlaşılacağı gibi sonbahar mevsimini anlatmaktadır. Deniz de sonbaharın rengine bürünmüştür. Denizde bir matem havası bulunmaktadır. Ancak artık matem, daha önce incelediğimiz şiirlerde görüldüğü gibi bir toplumsal davanın simgesi değildir. Deniz kişileştirilip vatanî bir davanın katılımcısı kılınmaz. Denizin bütün matemini, yaz mevsiminin bitmesinden kaynaklanır:

Sahillerin yasda, ufkun bütün sis;  
Deniz, bu akşam bir matem mi var?  
Sularında soldu son açan nergis,  
Yaza mersiye mi ufkunda rüzgâr?  
[...]

Hayata sırttan iskeletiyle

Son kalan dalları kırıyor eli

Sularda eriyen kan ve etiyle

Ufukta çökerken yazın heykeli. (Tanpınar 101)

Aralık 1922’de, yine *Dergâh*’ta yayımlanan “Bir Yolcuya” şiiri, tezimiz açısından son derece önemlidir. Zira bu şiirde anlatıcı “eski bir yolcu”dur. Görüp tanıdığı taşrayı, başka yolcu ya da yolcu adaylarına anlatır. Cumhuriyet döneminde sıklıkla yinelenen bu söylemde, taşra, dolayısıyla vatana yolu düşeceklerle orayı nasıl görmeleri gerektiği anlatılır. Bu açıdan şiirdeki seslenme ve öğüt tonu, takip eden dönemde de yinelenir. Aynı şekilde ülke coğrafyası, her iki uçta oldukları için simgeleşmiş Edirne ve Kars’ın anılarak verilir, ki bu kullanım da sonradan sıklıkla karşımıza çıkacaktır:

Yolcu! Bir gün gelir de eğer yolun uğrarsa,

Toprağında kan tüten bu mukaddes illere.

Her harabe önünde Edirne’den ta Kars’a

Kadar yaşlı gözlerle ağla diz çöküp yere.

[...]

Kalbin hürmetle çarpsın bu mezarın yanında!

Bil ki şehitlere ebediyet baş eğer,

Ölüm çiçek açmıştı bu gençlerin kanında

Zafer bir haledir ki kemiklerini bekler. (110)

Ziya Gökalp’ın 1919 tarihli “Limni’de Dicle Vadisi” ve 1922’de *Küçük Mecmua*’da çıkan “Karacadağ” başlıklı şiirleriyle bu ara başlığı tamamlayacağız. Bu iki şiire bakıldığında, 1908’den itibaren yükselen ve 1911 yılından sonra Turancı özellikler kazanan milliyetçi söylemin, 1920’li yılların sonuna doğru radikalliğini yitirdiği

görülecektir. Limni ve Dicle, coğrafi olarak o günkü sınırların iki ucunda yer almaktadır. Ziya Gökalp gibi aşırı milliyetçi şairler yazan bir ismin, bu coğrafi durumu simgeleştirmemesi dikkat çekicidir. Bu şiirde, Muallim Naci'nin Dicle ve Tuna arasında kurduğu bağlantı gibi, ideolojik olmayan bir bağlantı söz konusudur. Bu şiirdeki anlatıcı, Limni adasındaki yerleri, Dicle vadisine benzetir. Bu yeni ve yabancı mekânı ancak zihnindeki form bilgisiyle tanımlayabilmektedir. Bunun en geçerli yolu ise, ancak benzetme, benzeşim kurma olabilir. Kurulan benzerlik ilişkisine rağmen, şiirde aslında Dicle anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu şiirde, merkezden yayılan form bilgisinin aşıldığı ileri sürülebilir. Çünkü anlatıcı bir ögeyi merkezdeki bir öge ya da estetik ideolojiden edindiği bilinen bir ögeye benzetmez. Anlatıcı Dicle vadisini tanımaktadır; Dicle etrafındaki köylerin adlarının da anıldığı şiirde, söz konusu yörenin birtakım kültürel gelenekleri de anılır. Şiir, burada ve orada karşılaştırmasıyla tamamlanır:

Var burada hulâsa

Orada her ne varsa;

Tam bir iş yapmaz felek

Burada yok yalnız kelek<sup>57</sup> (89)

Gökalp'ın "Karacadağ" şiiri de, şiire başlarken savunduğu ideolojinin etkisinden uzaktır. Birinci Dünya Savaşı'nın ağır bir yenilgi ve felaketle sonuçlanması, diğer şairler gibi Gökalp'ı da etkilemiştir. Pek çok vesile ve konuyu ideoloji içinde alımlayan Gökalp'ın, Muallim Naci'nin başlattığı izlenimciliğe yaklaştığı gözlenmektedir. "Karacadağ" şiirinde anlatıcı, çocukluk ve ilk gençliğinin geçtiği bir

---

<sup>57</sup> Burada "kelek" sözcüğü hem dalavere, hem de Dicle üstünde yük ve yolcu taşıyan ve Kürtçede (Kurmancîde) "kelek" adı verilen sal anlamında kullanılmıştır.

çevreyle karşı karşıyadır. Burası, öncelikle anlatıcının hayatındaki önemi itibarıyla özelleşir:

Karacadağ her kış hurrem,  
Beyaz kürke bürünürdü...  
Yüksekteydi kütüphanem,  
Penceremden görünürdü. (106)

Anlatıcı yalnızca bir aydın değil, aynı zamanda bir şairdir de: “Gönlüm burada kaptırmıştı / Bütün şi’re hulyasını” (107). Anlatıcının babasının sesi duyulmaya başlanır. Baba, asıl şiirin dağ olduğunu söyler ve mutlu maziyi anar. Anlatıcı da mutlu çocukluğuyla ulusun mutlu mazisi arasında bir benzerlik ilişkisi kurar.

Benzetme, bununla sınırlı kalır. Ulusun mazisine uzanan ilgi ise, dilbilimsel, kültürel bir ilgidir. Nitekim anlatıcı Karadağ adının aslında Orta Asya’daki Farab şehri yakınlarındaki Karacuk’a dayandığını anlatır, ancak Karacadağ ile Karacuk arasında coşkun bir sefere çıkmaz. Nitekim Turancı söylem gibi Turancı şairler de, Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra poetik evrenlerini Misak-ı Milli sınırlarının içine çekerler. Geçmişte Turan için kullanılan imajlar, yeniden tarif edilen vatan için kullanılmaya başlanır.

## 6. Nâzım Hikmet: Millî Edebiyattan “Yalnayak”a

1916-1921 yılları arasında ismi Millî Edebiyatçılar arasında geçen, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Yusuf Ziya Ortaç’a ithaf ettiği şiirler yayımlayan Nâzım Hikmet’in (Ran), bu süreçteki şiirlerinde dönemin yaygın özelliklerini bulmak mümkündür. Hatta *Alemdâr* gazetesinin 1920 tarihinde açtığı şiir yarışmasında, Cenab Şahabettin, Celal Sahir, Hüseyin Siret, Yusuf Ziya ve Halit Fahri’nden oluşan ödül jürisinden



birincilik almıştır. Kerim Sadi'nin *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri* (1969) adlı kitabında bu süreç, örneklerle ortaya konmaktadır.

Nâzım Hikmet, 1921 yılının başlarında Vâlâ Nûreddin, Yusuf Ziya Ortaç ve Faruk Nafiz Çamlıbel'le birlikte Anadolu'da yürütülen Millî Mücadele'ye katılmak üzere İnebolu'ya gider. Burada Avrupa'dan aynı amaçlarla gelen ve Spartakist hareketler içinde yer almış insanlarla tanışır. Bu şekilde Nâzım Hikmet'in radikal sol düşüncelerle tanışması gerçekleşir. Ankara Hükümeti, Ortaç ve Çamlıbel'e gerekli onayı vermez. Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nûreddin ise, onay alırlar. Bundan sonra İnebolu ve Ankara arasındaki 300 kilometrelik yolu yaya olarak almak gibi zorlu bir mücadele başlar (Göksu ve Timms, 2001: 42-50).

Nâzım Hikmet'in 1921 yılı içinde yayımladığı şiirlerinde, İnebolu'dan Ankara'ya kadar süren yolculuk anlatılmıştır. Bu şiirlerde anlatıcı mekânın içindedir ve iki kişi adına konuşur. Görülen yerlerin yoksulluğundan, viranlığından söz edilmez. Aksine iki genç, “güzel Anadolu” şeklinde idealize edilmiş bir yerde seyahat etmektedirler: “İki arkadaş tuttuk dağlara giden yolu. / Öyle yükselmişiz ki sahilde İnebolu / İnce sokaklarıyla ufaldıkça ufaldı” (Nâzım Hikmet, 1969: 105). Şiirde bir kurtuluş mücadelesine katılmak isteyen gençler değil, âdeta bir doğa gezisine çıkmış gençler söz konusudur:

Dökülmüştü yerlere yığınla kuru yaprak.  
Yaprakların üstünden sendeleyip kayarak  
Dağın son kayasının dibine varabildik.  
Bu tepede bu kaya mağrur bir baş gibi dik!  
Çıkıp onun üstünden bakabilirsek eğer,  
Çocukken masallarda dinlediğimiz bir yer,  
Güzel İçanadolu görünecekti bize.

Onu nakşetmek için bir anda kalbimize

Son adımı atmadan gözümüzü kapadık (106)

Anadolu ya da İç Anadolu, kurtuluş mücadelesi verilen bir yer değildir âdeti. Mekân birden masallaşır, masal diyarına döner. Her iki genç gözlerini kapatırlar. Açtıkları anda ise kendilerini rüyalı Anadolu'ya gelmiş bulurlar: “Gözümüzü açınca karşımızdaydı artık / Sisli vadilerile rüyalı Anadolu” (106). *Anadolu'da Yeni Gün* gazetesinde yayımlanan bu şiirin birkaç varyantı bulunmaktadır. Kerim Sadi, Nâzım Hikmet edisyonlarında değişik biçimde yer almış şiirin, söz konusu gazetede ilk yayımını esas almıştır. Bu dönemde yazılmış olan “Yol Türküsü” şiiri de, bir yolculuğun izlerini taşır. Bu şiirde de birden çok genç söz konusudur. Anlatıcı, “İç Anadoluya Bakış” şiirindeki gibi kaç kişi olduklarından söz etmez. Bununla birlikte “Yol Türküsü”nde de ideolojik bir alımlamaya rastlanmaz. Bu şiirdeki gençler, nerde sabah orda akşam diyecek kadar maceracı gençlerdir:

Alnımızda yanar gençliğin tacı,

Yorgunluğun anasını satarız.

Elimizde neşemizin kırbacı,

Ufukları önümüze katarız...

Göğsümüz kuvvetli, gönlümüz temiz,

Tükenmez yolları tüketiriz biz,

Ne saray, ne hamam, ne han isteriz,

Nerde gün batarsa orda yatarız.

Sabah burdaysak, akşam ordayız.

Günlerin peşinde bir hovardayız.

Bazı mısra gibi dudaklardayız.

Bazı “Kimsin” diye soran bulunmaz.

Hey anam hey! Yolcu yolunda gerek.

Bazı altımızda kuştüyü döşek,

Bazı örtünecek yorgan bulunmaz! (113-14)

Burada tamamını verdiğimiz şiirde de “İç Anadoluya Bakış” şiiri gibi apolitik bir algı söz konusudur. Oysa Nâzım Hikmet’in İstanbul’dayken yayımladığı şiirlerinde vatanî söylem içinde tarif edilebilecek dizelere sıklıkla rastlanmaktadır<sup>58</sup>. Ancak Nâzım Hikmet’in, Anadolu’ya geçtikten sonra yayımladığı ilk şiirlerinde böylesi bir ideolojik yaklaşım yoktur. İdeoloji için yine *Yeni Gün* gazetesinde çıkan “Ağa Camii” şiirini beklemek gerekecektir. 21 Mart 1921’de yayımlanan şiirin üstünde “Beyoğlu’nun kirli muhitinde yegâne zavallı Türk camiidir” notu yer alır. Bu şekilde Ağa Camii, kozmopolit İstanbul’un “en az Türkleşmiş” semtinde, Türklük ve Müslümanlığın simgesi şeklinde kullanılır:

Ey bu Camiin ruhu: Bize mucize göster

Mukades huzurunda el bağlamıyan bu yer

Bir gün harab olmazsa Türkün kılıç kanıyla,

Baştan başa tutuşsun göklerin yangınıyla! (128)

1916-1921 yılları arasındaki poetik serüveninde Nâzım Hikmet, Milli Edebiyat’tan aşıkâne şiirlere uzanan bir salınım içinde tarif edilebilir. Anadolu’ya geçişinin ilk dönemlerinde ise, hülyalı bir delikanlının anlatımı vardır. “Ağa Camii” şiiriyle vatanî söyleme dönen Nâzım Hikmet, asıl büyük poetik dönüşümünü 1921 yılında gittiği

---

<sup>58</sup> “Yolcu, yolun Şarksa, ansızın çöken / Her taşı mukaddes harabeyi sor” (47); “İslâmın beklediği en şerefli gündür bu; / Rum Konstantaniyyesi oldu Türk İstanbulu” (103).

Rusya’da geçirir. 1922 tarihini taşıyan “Yalnayak” şiiri, bu dönüşümün önemli belirtilerini içerisinde taşımaktadır.

Nâzım Hikmet’in yayımlanan ilk şiiri olan 1918 tarihli “Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?”dan dört yıl sonra geldiği nokta, vatan-taşra temalı şiirlerdeki en dramatik dönüşümlerden biridir de. Bizzat Nâzım Hikmet’in da yinelediği ideal taşra, “Yalnayak”ta (2008: 118-22) bir suç, zina, sömürü ve cehalet mekânına dönüşür. Diğer şiirlerin aksine artık “gerçek” insanlar söz konusudur. Anlatıcı onlar adına konuşmaz, onlar hakkında bilgiler verir, ki bu bilgiler yüceltmeden uzaktır. Anlatılan coğrafya bitki örtüsünden insanına, hayvanından ekinlerine kadar bir ütopyayı değil, bir distopyayı anlatıyor gibidir. Çalışma ve tekniğin övüldüğü bu şiir de, bir yolculuk şiiridir:

Kafamızda güneş  
ateş  
bir sarık.  
Arık toprak  
çıplak ayaklarımıza çarık.  
İhtiyar katırından  
daha ölü bir köylü  
yanımızda,  
yanımızda değil  
yanan  
kanımızda.

Omuz yamçısız  
bilek kamçısız

atsız, arabasız

jandarmasız,

ayı ini gibi köyler

balçık kasabalar

kel dağlar aştık.

İşte biz o diyarı böyle dolaştık! (118)

“Yalnayak” şiiri de, “İç Anadoluya Bakış” ve “Yol Türküsü”nde anlatılan yolculuğun izlenimlerini taşır demek mümkündür. Ancak bu kez mekân bungun ve kasvetli biçimde verilir. Anlatıcı yine bir topluluğun içindedir. Her şeyi çıplak bir şekilde görür. Önemli olan, ona anlatılanlar ya da kafasındaki bilgiler değil, gerçekler, görünenlerdir. Öküzler hasta, öküzlerin gözleri yaşlı, tarlalar taşlıdır. Burası artık hülyalı gençlerin rüyası, çocukken dinledikleri masalların ülkesi değildir: “Rüyada gezer gibi gezmedik. / Hayır, / bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık” (119).

Bu şiir ile 1925 yılında yayımlanan ve yukarıda belirtildiği gibi elli altıncı bir telifle ödüllendirilen “Han Duvarları” şiiri arasında bir öncelik-sonralık ilişkisi kurulmalıdır. “Yalnayak” şiiri, Çamlıbel’in “Han Duvarları” şiirine atfedilen önceliği taşımaktadır. Aynı şekilde bir yolculuk şiiri olan “Yalnayak”ta, taşra aydınlatılması gereken bir yerdir. Buradaki anlatıcı, çevreyi insanlarıyla birlikte görür. “Han Duvarları”ndaki gibi bir yüceltme söz konusu değildir. Bununla birlikte taşraya bilinç götürülmesi düşüncesi taşınır. Bu bilinç, Kemalist bir bilinç değil, diyalektik-materyalist bir bilinçtir. Ancak bu düşünce ifade edilirken “o” zamiri kullanılır. Dolayısıyla uzaktadır ve içinde olduğu durumu birilerine anlatmaktadır. Bu tutum, taşraya ilişkin hemen hemen bütün şiirlerde tekrarlanan bir tutumdur:

Biz

biliriz

o memleket

neye hasret çeker.

Bu hasret

bir materyalist kafası kadar

çizgileşmiştir,

bu hasrette

madde var

madde. (119)

“Yalnayak” şiirinde, “İç Anadoluya Bakış” gibi belli bir bölgenin adı zikredilmez. Dolayısıyla buranın bütün taşra olduğu düşünülebilir. Evlerden tarlalara, insanlardan giysilere kadar gözle görülen her öge, olumsuz imajlarla verilir. Bu şekilde çizilen atmosfer, içinde yaşanan olayları da kendine benzetir. Zina, sömürü ve eşcinsellik iç içedir. Bütün bu olumsuz tablo, ancak yeni teknik imkânlarla ortadan kaldırılabilir:

Basık

suratı asık

evler

köstebek yolu sokakların üstünde

vermiş kafa kafaya.

Cin gözlü

güvercin sözlü

abani sarıklılar

dükkânlara bağdaşmış.

Yarık

tabanı çarıklılar önlerinde.

Yarma

bir jandarma

tarlada zina eden

bir çifti sürür.

Kahvede

piri mugan<sup>59</sup> dede

sulanırken çırağa

“Lâhavle ve lâ” çekip derin derin

bu geçenlerin

suratına tükürür.

İşte şu

ekşimiş uyku kokan çömlek gibi şehrin

kara sevdası öyle romantik,

onun

ruhunun

iki kıvrak kelimecik

hasreti var:

BUHAR

ELEKTRİK! (119-20)

Bütün bu olumsuz tabloya karşın, anlatıcı, “kör değilseniz” eğer diyerek seslenir ve bu mekânda çalışan insanların toprağa ve çalışmaya bağlı olduklarını vaz eder. Şiir bu noktadan sonra tümüyle bir ideolojik bildiriye dönüşür. Şiirde Cumhuriyet

---

<sup>59</sup> “Pîr-i Mugân”, Divan şiirinde sıklıkla kullanılan mazmunlardan biridir. Bu şiirdeki kullanımı olumsuzdur ve ahlâkî düşkünlüğü anlatır. Divan şiirinde ise, olumlu bir anlamı vardır: “Meyhanecilerin eskisi, ihtiyarı ve Yunan esatirine göre Bakus gibi, İranlılara göre meyhanecilerin pîri” (Onay, 1993: 295).

sonrasındaki memleketçi şairlerin çalışmayı övmelerine rastlanır. Ancak o şiirlerdeki ideoloji, kurucu ideolojinin İkinci Meşrutiyet'ten devraldığı halkçı, solidarist değerler üzerinde şekillenir. “Yalnayak”ta ise Fütürist şiirin çalışmayı öven lirik dili söz konusudur. Bu anlamda makineler, teknolojik buluşlar övülür:

Dağların tarlaların özlediği,  
arzulu bir kadın gibi şehvetle gözlediği  
her tırnağında 1.000 manda kuvveti  
demirleşen  
ve su çalkalar gibi toprağı eşen  
ruhu buhar  
makinalar! (121)

Vladimir Mayakovski ve Namık Kemal'in şiirlerinde rastlandığı gibi burada da aydınlara (“eli kalemlî efendiler” 122) yönelik eleştiriye geçilir. Burada da anlatıcı, üç atlı yaylısıyla yolculuğa çıktıklarında “sağır, burunsuz ve kör” köylülere bakarak ah çeken aydınları hedef tahtasına koyar. Ona göre bu ah ve yazıklanma, Pierre Loti'nin oryantlizminden başka bir şey değildir. Hepsinin kafasına dank etmelidir ki köylü toprağa, toprak da makinelere hasrettir. Yayımlandığı yıl büyük yankılar yaratmış bir şiir (Sertel, 1969: 83) olan “Yalnayak”, bu gerçekçi havasına karşın üzerinde yeterince durulmuş bir şiir değildir. Söz konusu şiiri, bu çalışmada doğru yere yerleştirdiğimizi düşünüyoruz.

Bu bölümde yeni Türk şiirinin kurucusu İbrahim Şinasi'den, Türk şiirinin en çarpıcı dönüşümlerinden birine imzasını atmış Nâzım Hikmet'e kadarki süreç, vatan-taşra algısı ve kullanılan imajlar noktasında incelenmiştir. Bu şiirler ve burada yapılan çözümlemelere bakıldığında, sürecin insansız vatandan, sömürü ve cehaletten kurtarılmayı bekleyen insanlara doğru geldiği görülecektir. Sürecin ilk



dönemlerinde vatan bir coğrafi bölge olarak değil, bir ideal olarak savunulur. Ortak bir vatanî söylem oluşturulur, ki söylemin en belirgin özelliklerinin başında, insana yer verilmemesi gelmektedir. Şiirlerdeki anlatıcıların taşrayı fark etmeleri, İstanbul'un dışına çıkmaları ve orayı bir mekân olarak algılamalarıyla gerçekleşir. Önceleri taşrayı kendi mekân algılarına çeviren anlatıcılar, süreç içinde kendilerini içinde hissettikleri, bununla kalmayıp fark ettikleri bir taşrayı işlemeye başlarlar. Yaşanan savaşlar, yoğunlaşan siyasal baskılar nedeniyle kesintilerle sürmüş olsa da, Türk şiirinin mekân algısı değişmeye başlar. Divan şiirinin sınırlarla ifade edilen dünyasında şekillenen gerçeklik bilgisi, nesnel gerçeklik karşısında gerilemeye başlar. Belli bir ideoloji adına konuşan anlatıcıların yavaş yavaş taşra ve taşralıların sosyal sorunlarına eğilmeye başladıkları görülür. Kimi şairler zihinsel olarak gördüklerini mevcut mekân algılarına çevirseler de, yeni toplumsal yapının muhtaç olduğu halk taşrada yaşamaktadır. Geniş bir coğrafyadan dar bir coğrafyaya gerileyen sınırlar, sürgün gibi görev ve gezi yerlerini de merkeze yaklaştırır. Politik olarak ise, kurtuluş mücadelesi taşranın örgütlenmesi ya da örgütlenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Yeni süreçte, yani 1923-1959 yılları arasında taşra hem politik hem de poetik olarak iktidara yürümeye, merkeze yerleşmeye başlayacaktır. Ancak politik merkez taşradaki Ankara iken, poetik merkez İstanbul olmaya devam edecektir.

“Birinci Bölüm”de memleketten vatana doğru bir ilerleme söz konusu idi. “İkinci Bölüm”de ise vatandan memlekete doğru gidilecektir. Çünkü artık vatan kurtarılmıştır ve memleketleşmelidir. Bu memleketleşme, merkez dışındaki her yeri ifade eden vatanın bir hizmet mekânına dönüşmesiyle mümkündür. Bu değişim, “retorik vatanî söylemden romantik memleketçi-yurtsever söyleme geçiş olarak da ifade edilebilir. Vatan sözcüğündeki retorik ağırlık, yerini memleket sözcüğündeki

romantik öze bırakır. Memleket, artık vatan sözcüğünü de içeren taşradır. Kurtarılmış ve elde kalmış topraklar olarak tarif edilebilecek memleket yeniden tanımlanacaktır. Bunun yolu ise, onu sevmektir; idealize ederek ya da idealize eden söylemi eleştirerek.

## BÖLÜM II

### VATANDAN MEMLEKETE

Yeni Türk şiiri hakkında yapılan çalışmaların en önemli vurgularından birisi, şiirin siyasal durumla olan ilişkisine odaklanır. Çeşitli sorunlar barındırmasına karşın, bu yakın ilişkiyi biz de zaman zaman hissettik. “Birinci Bölüm”de görüldüğü gibi 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet, poetik evreni büyük ölçüde etkilemiştir. Bu bölümde de 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet’in şiire yönelik etkileri gözlemlenecektir. Burada yapılacak en büyük yanlışlıkların başında, siyasal durumun etkilerini göz ardı etmek gelir. Ama bundan da büyük yanlış, şiirin özerk durumunu yeterince vurgulamamak olacaktır. Türk şiiri, hem siyasal durumdan etkilenmiş hem de özerkliğini korumak istemiştir. Bunun en önemli göstergelerinden birisi, Cumhuriyetle birlikte dayatılan estetik algının çok erken dönemde kendi karşıtını da ortaya çıkarmasıdır. 1928’de ortaya çıkan ilk toplu karşı çıkış olan Yedi Meşalecilerin Türk şiirindeki önem ve etkilerinin zayıflığından söz edilebilir. Ancak bizim için belirleyici olan olgu, şiirin özerkliğini zikretmiş ve kurucu ideolojinin estetiğine karşı çıkmış olmalarıdır. Yine Nâzım Hikmet’in 1929 yılında başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyasında özellikle vatanî söylemin simge isimlerinden Mehmet Emin Yurdakul’u hedef alması önemlidir.

Türk şiirinin özerklik arayışı, süreç içinde yine merkeze dayanarak gerçekleşmiştir. Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan Garip ve İkinci Yeni çıkışlarının Ankara'dan başlayarak İstanbul'da tamamlanmasıyla karşılaşılır. Alphonse Karr'ın “Şairler taşrada doğar ve Paris'te ölürler” (Akt. Abacı, 2008: 49) sözü, Osmanlı dönemi gibi Cumhuriyet sonrası Türk şairleri için de geçerlidir.

Edebiyat sosyolojisi açısından bakıldığında, taşra kökenli şairlerin nicelik ve nitelik olarak merkezi ele geçirdikleri görülür. Bu konudaki en açık belirlemelerden birisi, Cemal Süreya tarafından yapılmıştır. Cemal Süreya, Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* başlıklı çalışmasını baz alarak yaptığı araştırmada, edebiyatçıları doğum yerlerine göre sınıflandırmaktadır. “Tanzimat”, “Servet-i Fünûn”, “Sonrası”, “1900-1923” ve “1923'ten Sonra” gibi dönemleri kullanan Cemal Süreya, “İstanbul doğumlular”, “Bugünkü sınırlar dışında doğanlar” ve “Anadolu'da doğanlar” ayrımını yapar. Burada son üç kolonu İstanbul doğumlular ve Taşra doğumlular diye iki kolona indirdiğimizde şöyle bir manzarayla karşılaşılır:

	İstanbul doğumlular	Taşra doğumlular
Tanzimat	11 (79,5)	3 (21,5)
Servet-i Fünûn	19 (73)	7 (27)
Sonrası	38 (65,5)	26 (34,5)
1900-1923	50 (35,9)	89 (64,1)
1923'ten sonra	29 (29)	71 (71) (Cemal Süreya, 1967b: 1-4)

1967 yılında yayımlanan bu yazıdaki dikkat, taşra doğumlu edebiyatçıların giderek arttığını açığa çıkarmaktadır. Özellikle İkinci Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in taşraya yönelik ilgisinin bir uzantısı olarak kabul edilebilecek modern eğitim kurumlarının etkisi vurgulanmalıdır. Bu yeni edebiyatçıların sınıfsal kökenleri de eskiye göre

farklıdır. Alt sınıflardan gelen ve modern eğitim süreçlerinden geçen edebiyatçılar, giderek taşra adına söz almaya, onun edebiyatını yapmaya başlarlar. Bu anlamda Anadolu'yu en çok işleyen şairler olan Beş Hececiler'in tamamının (Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy) İstanbul kökenli olması, ama Edip Cansever dışındaki bütün İkinci Yeni şairlerinin, üstelik “yatılı” okumuş taşralılar olması dikkat çekicidir. Değişen poetik algı, daha önce İstanbul'dan anlatılan taşrayı da değiştirir. Zira yeni kuşak şairler, bizzat taşradan gelmişlerdir. Uzun süre merkezin algısını paylaşıyorlar da, 1940'lı yıllara doğru farklı ve gerçekçi bir taşrayı anlatmaya başlarlar.

Politik merkezin Ankara'ya taşınması ve yeni rejimin halkçı özelliği, şiirdeki merkez algısını da bir ölçüde etkilemiştir. Her ne kadar 1923-1959 sürecinde Ankara hakkında çok önemli bir şiir yazılmamış olsa da, şiirin kendini başkente ve oradan yayılan yeni ideolojiye göre şekillendirdiği de gözlemlenmektedir<sup>60</sup>. Aşağıda geniş biçimde açıklanacağı gibi, başkentin Ankara'ya taşınması, yeni sınırların “doğal ve gerçekçi” sınırlar olarak iktidar merkezince de deklare edilmesi, vatan sözcüğünün yerine memleket sözcüğünün geçmesinin yolunu açmıştır. Vatan sözcüğüne yüklenen kutsal içerik, yerini memleket sözcüğündeki romantik içeriğe bırakmıştır. Cumhuriyet'in taşralıyı taşrada eğitmesi politikası, Cumhuriyet ideolojisinin taşrada hayata geçirilmesinin aracı olan Halkevlerinin yaygınlığı, yeni ulusal dilin kuruluşu sürecindeki folklor ilgisi gibi öğeler, şairlerin memleketi bir hizmet mekânı olarak görmelerini sağlar. Bu anlamda taşra kökenli şairlerin çoğalması, edebiyat sosyolojisi açısından Türk şairlerinin kimyasını değiştirir. Cumhuriyet'in yeni aydın tipi olan memur ve özellikle öğretmen kimliği taşımalarıyla, bu şairlerin (Şükûfe Nihal Başar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Zeki Ömer Defne, Orhan Şaik Gökyay, Necmettin Halil

---

<sup>60</sup> Ankara ile ilgili şiirler için Bkz. Atabaş, Hüseyin ve Ali Cengizkan, haz. *Ankara Rüzgârı* (1998).

Onan, Faik Ali Ozansoy, Halit Fahri Ozansoy, Hüseyin Siret Özsever, Ahmet Kutsi Tecer, Halide Nusret Zorlutuna vd.) kurucu ideolojiye olan yakınlıkları artar.

1923-1959 sürecinde, Türk şiirinde memleketi anlatmayı hedefleyen birkaç söylemin bir arada ortaya çıkmasına tanıklık edilir. Bu anlayışları ülkücü, halkçı, tutucu, sosyalist, milliyetçi gibi belli siyasal anlayışlar altında toplamak mümkündür. Ancak böyle bir sınıflandırmanın işlevsel olamayacağı da ileri sürülebilir. Çünkü anlatıcının siyasî görüşünün görülen ve anlatılan mekân hakkında her zaman niteliksel bir dönüşümü içermediği de gözlemlenebilmektedir. Şiire yansıyan ve artık Anadolu ya da memleket sözcükleriyle ifade edilen taşra hakkında, anlatıcıların zihninde hazır bir bilgi olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda sınıflandırmayı tek tek şiirler üzerinden yapma ile benzerlik ve farklılıklar üzerinde durmanın daha anlamlı olacağını düşünmekteyiz.

1923-1959 sürecinde, vatanî söylem büyük ölçüde geriye çekilmiştir. Vatanî söylemin 1890-1920 arasında ürün veren isimlerinin büyük çoğunluğu, yeni estetik anlayış karşısında dönüşmüş, bir bölümü kurucu ideolojinin yanında, bir bölümü ise karşısında konumlanmışlardır. Her ne kadar yoğun biçimde ürün verdikleri dönemde seküler bir evrenleri varsa da, yeni dönemde dergâhlara kapanma, uhrevî hayata çekilme gibi durumlarla da karşılaşılır.

Bu bölümde, 1923-1959 yılları arasında yayımlanmış şiirlerdeki taşra ilgisi, belli tarihsel periyotlar içinde irdelenecektir. Bu periyotların birbirlerinden ayırıcı özellikleri bulunmaktadır. Nitekim 1923-1929 yılları arasında yeni poetikanın kuruluşu ve ilk karşı çıkışlardan söz edilebilir. 1930-1939 yılları arasında toplumcu yönleri ağır basan, yoksulluklardan söz eden bir röportaj dilinin öne çıktığı görülür. 1940-1949 yılları arasında ironi ve yeni söylem dikkati çeker. 1950-1959 yılları arasında ise taşralı şairlerin iktidarı söz konusu olmaya başlar.

“İkinci Bölüm”ün birinci alt başlığı olan “1923-1929: Yeni Poetika, Memleketçi Söylem ve Karşı Çıkmışlar”da, “Han Duvarları” şiirinden “Putları Yıkıyoruz” kampanyasına kadarki süreç ele alınacaktır. Yeni şiirin kurulduğu bu dönemi belirleyen asıl olgu, merkezin (İstanbul’un) gücünü bir ölçüde yitirmesidir; bu yüzden öncelikle “yeni ve simgesel merkez” kavramı üzerinde duracağız. Bu dönemde Faruk Nafiz Çamlıbel, Ömer Bedrettin Uşaklı ve Kemalettin Kâmi Kamu’nun memleketçi poetikayı kurmalarına tanıklık edilmektedir. Bu poetikanın sonraya miras olarak bıraktığı özellikler vurgulanacaktır. 1928’de ortaya çıkan “Yedi Meşale” grubunun zayıf eleştirisi ile Nâzım ve kuşağının etkin eleştirisi içinde şekillenen memleketçi şiir, dikkat halemizde olacaktır.

İkinci alt başlık olan “1930-1939: Röportaj Duyarlığı” altında Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar, Fazıl Hüsni Dağlarca ve Cahit Külebi’nin şiirleri yorumlanacaktır. Bu şairlerin kurdukları dil, bu dönem gibi takip eden dönemde de şairlerce paylaşılmıştır. Bu şairlerin aynı zamanda 1939’dan sonraki süreçte de devam eden şiir serüvenleri bulunmaktadır ve ilgili başlıklar altında yeniden değerlendirmeye tâbi tutulmuştur.

Üçüncü alt başlık olan “1940-1949: Adanma ve İroni” altında, Ceyhun Atuf Kansu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, 40 Kuşağı şairleri ve Garip şairlerindeki memlekettaşra ilgisi tartışılacaktır. Bu dönemde kurucu ideolojinin ilk güçlü muhalifleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Cumhuriyet’in yeni yorumu ve yarattığı hayal kırıklıkları ile çok partili hayata geçişin yarattığı değişim, şairleri taşraya gitmek ve orayı röportaj diliyle anlatmaktan daha ileri bir aşamaya iter, ki bu da siyasal tavır almak, hatta gidip orada yaşamaktır. Bir anlamda kurucu ideolojiyi şiirle kitlelere taşıyanlar iktidardan muhalefete düşerler. Bu süreçte Garip kuşağı şairleri, taşrayı anlatmaktan

çok memleketçi ve yeni vatanî söylemi ironiyle yıkmayı hedeflerler. Doğrudan taşra hakkında yazdıkları şiirlerde ise eski ve yeni öğelerle karşılaşmak mümkündür.

Dördüncü ve son ara başlık olan “1950-1959: Taşralıların İktidarı” altında, İkinci Yeni şairlerinin yaşadıkları dönüşüm üzerinde durulacaktır. Edip Cansever dışında hepsi taşra kökenli olan bu şairlerden, taşra hakkında yeni bir söylem geliştirmeleri beklenebilir. Ancak bu alt başlık altında gösterileceği gibi, İkinci Yeni şairleri merkezin bakış açısını yinelemişlerdir. Bu yineleme ilişkisi, İkinci Yeni’nin edebiyat kamuoyunda en çok tartışıldığı dönemde açığa çıkmaktadır. Bu anlamda İstanbul’un yeniden ve bu kez net çizgilerle ve yine bizzat taşralılarca merkeze dönüştürüldüğü gözlenmektedir. Bu olgu, Türk şiirinin kurucuları olarak iki taşralıyı (Nâbî ve Nefî) gösteren Ziya Paşa’nın dikkatine benzer bir durumu açığa çıkmaktadır. Söz konusu şairlerin taşra ile ilgili asıl dikkatleri ise, ancak 1960’lı yıllarda yayımlanan kitaplarında belirlemektedir.

#### **A. 1923-1929: Yeni Poetika, Memleketçi Söylem ve Karşı Çıkişlar**

Bu alt başlıkta, 1923-1929 tarihleri arasında yayımlanmış şiirlerdeki memleket-taşra ilgisi üzerinde durulacaktır. Bu dönem, vatan-taşra-memleket söylemi açısından bakıldığında yeni Türk şiirinin başlangıç noktası olarak belirlediğimiz 1859 tarihinden beri aynı anda bir arada var olan lirik ve retorik söylemlerin örneklerini barındırmaktadır. Şiirler lirik de olsa, retorik de olsa, merkezin simgesel olarak Ankara’ya taşınmasından ve bu yeni merkezden yayılan devrimci heyecandan etkilenmişlerdir<sup>61</sup>. Bununla birlikte bu simgesel taşınma çok kısa süreli olmuştur.

---

<sup>61</sup> “Ankara ise, bir anlamda aynı gelenek içinde, Kurtuluş Savaşı’nın yönetildiği yer ve daha sonra da genç Türkiye Cumhuriyeti’nin başkenti olarak, bağımsızlığın simgesi olması nedeniyle şiirde çokça yer almaya başladı. Ancak o günlerin doğası gereği, Ankara üzerine söylenen ilk deyişler, yazılan ilk şiirler ağır bir hamasi hava içindedir” (Atabaş ve Cengizkan, 1998: XVII).



Nitekim Türk edebiyatının en uzun ömürlü ve etkili dergilerinden olan *Varlık*, 1933-1946 yılları arasında Ankara’da, devamında ise İstanbul’da çıkmaya başlar. Yeni poetikaya ilk karşı çıkışlar şeklinde andığımız *Meşale* ve *Resimli Ay* dergileri, İstanbul’da çıkmıştır. Bu durum, dönemin etkin dergileri için de geçerlidir.

Dolayısıyla Ankara’nın merkez olmasından çok, simgesel merkez olmasından söz edilebilir. Ankara, içerdği bütün ideolojik yüke karşın Millî Mücadele’nin diğer simge şehirleri gibi işlenmiştir. Ankara merkezli kurucu ideoloji, en açık etkisini, poetik coğrafyayı değiştirerek göstermiştir. Kurucu ideoloji, kendini “doğal ve gerçekçi” sınırlar içinde tarif eder. Bu yüzden de artık Anadolu, vatan, memleket, yurt denirken sadece Türkiye Cumhuriyeti sınırları kastedilmeye başlanır.

Doğal ve gerçekçi ya da doğal ve meşru sınırlar olarak tarif edilen Türkiye Cumhuriyeti sınırları içine çekilme düşüncesi, Osmanlı’nın son döneminde beliren düşüncenin devamı olarak değerlendirilmelidir. Nitekim daha 1910’lu yılların sonlarında Turanî söyleme rastlanabiliyordu. 1918 yılında iktidardan düşürülen İttihat ve Terakki hükümeti de büyük ölçüde Turanî ideolojiyi savunuyordu. 1918 yılı hem iktidar değişikliğinin, hem de Birinci Dünya Savaşı’nın bitişinin tarihidir. Savaşın galipleri, merkez de, İstanbul da içinde olmak üzere, elde kalmış son toprakları ele geçirmeye başlamışlardır. Bu anlamda doğal ve meşru sınırlara çekilme, Turanî söylem ve şiirin üretileceği ortamı da yok etmiştir<sup>62</sup>.

Osmanlı’nın son dönemlerinde aydın iktidarından söz edilebilir. Bu aydınların vatan tasarısının şiire etkileri “Birinci Bölüm”de açılmıştı. Buna göre gittikçe daralan vatan toprakları, vatanın tanımını ve sınırlarını da değiştirmekteydi.

---

<sup>62</sup> 1940’lı yıllarda, özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde yeniden ortaya çıkan Turanî söylemi unutmuyoruz. Bu süreci iki şekilde yorumlamak mümkündür: 1. Söylemi dirilteler güçlü şairler değillerdir. 2. Bu dönemdeki söylem, kendinden önceki Turanî söyleme bağlanmaktadır. Birincisi gibi ikincisi de, en imkânsız dönemde ve bir felaketle yüz yüze iken ortaya çıkmıştır.

Önceleri kaybedilen topraklar olarak tarif edilen vatanın giderek elde kalan topraklar olarak tarif edilmesi söz konusuydu:

Kâğıt üstünde varlığından haber oldukları vatan topraklarını, hayatlarında ilk ve son defa oraları savunmak için gördüler, yenildiler ve oralardan çekildiler. Her şey çok kısa sürdü ve bu hızlı yenilgi, onların zihninde “vatan”ın daha makul bir coğrafya mantığı üzerinde mayalanması lüzumunu hissettirdi. Filistin, Basra, Hicaz, Kanal, hatta Selanik bizim neyimize idi; ama Trabzon, Aydın, Adana, elbette onlara göre daha fazla vatandı. (Alkan, Ahmet Turan, 2005: 71)

Cumhuriyet kadroları da büyük ölçüde Alkan’ın sözünü ettiği kadrolardan oluşuyordu. Bu kadroların yenilgileri, Misak-ı Millî şeklinde tanımlanan sınırlara çekilmeye neden olmuştur. Bu anlamda *Nutuk*’ta “doğal sınır”, “meşru sınır” tariflerinin yapılması nedensiz değildir. *Nutuk*’ta Panturanist ve Panislamist anlayışlara karşı çıkılmaktadır. Mustafa Kemal, “Yapamadığımız kavramlar üzerinde koşarak düşmanlarımızın sayısını ve üzerimize olan baskılarını çoğaltmaktansa, doğal sınıra, meşru sınıra dönelim” (Akt. Solok, 1991: 257 özgün imlâ) düşüncesini taşıyordu: “Bu ‘doğal sınır’, bu ‘meşru sınır’, Kurtuluş Savaşı’nda ‘*Mîsâk-ı Millî*’ (ulusal and) ile çizilen sınırdır” (Solok 257). Tabii ki başta Yahya Kemal olmak üzere pek çok şair, “geçmişin rüyası”nı görmeye devam etmişlerdir. Ancak doğal ve meşru sınırlar, Cumhuriyet sonrası şiirin poetik evreninin coğrafi sınırlarını büyük ölçüde belirlemiştir.

Devletin merkezinin İstanbul’dan Ankara’ya taşınması hakkında pek çok siyasal ve sosyolojik yorum yapmak mümkündür. Bu anlamda poetik merkez açısından da koşut özelliklerden söz edilebilir. Bu taşınmanın poetik merkezin taşınması anlamına gelip gelmediği de tartışılabilir. Nitekim ilk dönemlerde bu

taşınmanın bir heyecan yarattığı gözlemlenmektedir. Çünkü bu taşınma, basit bir başkent değiştirme olarak anlaşılamaz: “1923 ise yalnız bir rejim değişmesinin değil, birkaç yıldır hükûmet merkezinin fiilen Ankara’da oluşunun, aynı zamanda fikir, kültür ve edebiyat hareketlerinin de Anadolu’ya intikal etmesinin sembolik başlangıç tarihidir” (Okay 287). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi Ankara, Kurtuluş Savaşı’nın simge şehirleri gibi işlenmiş, onlar içinde “ışık saçan” bir yer olarak anlaşılmıştır. Bu ışık, Ankara’dan yayılan yeni ideolojiyi simgelediği gibi, bizzat Mustafa Kemal’i de simgeleyebilmiştir.

### 1. “Sıkıntı”dan Önceki Taşra

Kronolojik açıdan bakıldığında, Cumhuriyet döneminde ilk taşra şiirinin Süleyman Nazif tarafından yayımlandığı görülecektir. Süleyman Nazif’in 1923 yılında yayımlanan *Gave Destanı* adlı kitabındaki “Sinob” şiiri, dikkat çekicidir. Bir retorik şiir olan “Sinob”da, Osmanlı donanmasının sığındığı Sinop limanında, Rus donanmasınca yok edilişi hikâye edilir. Ama şiirin aynı zamanda güncele de göndermeleri vardır. Anlatıcı, anlattığı mekândadır. Şehri kişileştirir ve ona seslenir. Şiirin sonunda ise, yeni kurulan Cumhuriyet’e karşı bir “saygı duruşu”nda bulunulur. Bu anlamda şiirin, kurucu ideolojiyi dillendiren ilk şiirlerden olduğu da söylenebilir:

Târihte kanlı tablo,

Ey Sinob, sen misin o?

Burada mı bir sabah

Yandı büyük bir filo?

Dalgalar, fırtınalar,

Kızılırmak, Tuna'lar,

Silin Karadeniz'den

Bu mâzîyi, ne zarar!

Ne pâdişah, ne bir çar,

Yoktur artık tâb-dâr,

Yaşasın Cumhuriyet,

Yaşasın haşre kadar! (Süleyman Nazif, 1985: 353-54)

Bu şiir, bir şehir ve taşra olarak Ankara'nın nasıl anlaşıldığına ilişkin algının ilk örneği olması açısından da önemlidir. Şiirlerdeki Ankara, eski düzeni alaşağı eden bir simge olarak anlaşılır. Ankara, Kurtuluş Savaşı'nın diğer simge şehirleri gibi aktarılmasının yanında, yeni düzenin merkezi olarak da söze dökülür:

Savaşların yaşandığı cepheler, savaşın komuta merkezi olan ya da cephelere asker yollayan şehirler, sevgi, coşku ve inanç merkezleri olarak parlarlar. Çanakkale, İzmir, Samsun, Erzurum, Kütahya, Afyon, Ankara, Maraş gibi şehirler, verilen mücadelenin bayrak şehirleri olarak, insanıyla, doğasıyla kurtuluşun ruhu olarak yansır ve vatan sevgisiyle birleşirler. (Narlı 179-80)

Ancak Ankara'nın kısa sürede destanî havasından sıyrıldığı da göze çarpmaktadır: Narlı'nın belirlemesi, daha çok 1930'lu yıllarda ürün vermeye başlamış olan Arif Nihat Asya, Behçet Kemal Çağlar, Orhan Şaik Gökyay ve Ahmet Kutsi Tecer için geçerli olabilir. Cumhuriyet döneminde kurucu ideolojinin estetik anlayışı olan heceyle şiir yazıp, yukarıdaki belirlemeleri doğrulayan Halide Nusret Zorlutuna ve Şükûfe Nihal Başar gibi şairler de 1930'lu yıllardan sonra görünmeye başladılar. Yeri geldiğinde açıklanacağı gibi bu tür şiirlerde Anadolu gerçekten de bir saflık ve

arınma mekânıdır. Hemen hemen bütün şehirler, dağlar, nehirler övülür, kendi türdeşleriyle tevriyeli biçimde kullanılarak bir “birlik” düşüncesi iletilir. Bu şiirlerdeki ideolojik algıyı ve onun yansıması olan “güzel, saf Anadolu” söylemini Cumhuriyet’in kuruluşuyla doğrudan ilişkili görmemek gerekir. Bu tür şiirler daha çok 1930’lu yıllarda beliren CHF (1935’ten itibaren CHP) ideolojisiyle ilişkilidir. Zira 1930’ların başına kadar yazılan şiirlerin çoğunda, Anadolu’nun hal-i pürmelali anlatılmaktadır.

Devrim edebiyatı, 1930’lu yıllardaki ideolojik kampanyanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Elbette M. Faruk Gürtunca’nın 1926 tarihli “Anadolu” şiiri gibi idealize edilmiş Anadolu söylemini<sup>63</sup> unutmuyoruz. Ancak memleket edebiyatıyla devrim edebiyatını birbirinden ayırmak gerekmektedir. Memleket edebiyatı, burada memleketçi şiir poetikası, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ömer Bedrettin Uşaklı ve Kemalettin Kâmi Kamu tarafından 1930’lu yıllardan önce şekillendirilmiştir. Devrim edebiyatı, 1930’lu yıllardan itibaren Çağlar, Nihal, Tecer ve Zorlutuna gibi şairlerce temsil edilmiştir, ki onlara memleketçi poetikanın ikinci kuşağı diyeceğiz. Birinci kuşak durumbelirlemesi yaparken, ikinci kuşak buna kurucu ideolojiyi taşra dekoru önünde canlandırmak ve temsil etmeyi ekler.

Bir memleket edebiyatı tanımlaması yapılırken, ilk kuşak memleketçi şiir ile devrim edebiyatı kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerekir. Bu anlamda dönemler arasından farklı duyarlılıkların öne çıktığı göz ardı edilmemelidir. Nitekim İnci Enginün’ün dikkati de, her iki olgunun aynı şey sayılması nedeniyle tartışmaya açıktır. Enginün, 1930’larda yaygınlaşan ancak Türk şiiri tarihinde “sonraya

---

<sup>63</sup> “Sen ne güzel bulursun, / Gezsen Anadoluyu! / Dertlerden kurtulursun, / Gezsen Anadoluyu! // Billur ırmakları var, / Buzdan kaynakları var, / Ne hoş toprakları var / Gezsen Anadoluyu! [...] Orda bahar başkadır, / Kışlar, yazlar başkadır, / Ah.. bu diyar başkadır / Gezsen Anadoluyu!” (Gürtunca, 1939: 3, 5).

kalamayan” söylemi genel özellikler olarak anlamak istemektedir. Burada “memleket edebiyatı” kavramını kullanmakta, ancak niteliksel farklılıkları göz ardı etmektedir:

Memleket kurtarılmıştır. Anadolu coğrafyası ve ülkenin kalkınması ön plândadır. Bunu da yapacak olan ülkenin kurtarıcılarıdır. Şairlerin çoğu Anadolu halk şairlerinin yolundan giderek yeni bir şiir yaratmaya çalışırlar. Kaynakları başlangıçta Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul’dur. Bu gruba giren şairlerde:

- a. Konu memlekettir.
- b. Şekil halk şiir şekilleridir, vezin hecedir.
- c. Dil sadedir, halk dili, mahallî söyleyişler, hatta argo şiire girer.
- ç. Ton, hitabete kaçır.
- d. İşlenen konulara uygun olarak gurur, iyimserlik ve irade ön plândadır.
- e. Lirikten çok didaktiktir. (Enginün, 1992: 572)

Bütün bu özelliklerin örnekleri “Birinci Bölüm”de verilmiştir. “Birinci Bölüm”de gösterildiği gibi memleketi (Anadolu’yu) konu alan, heceyle yazılan, taşra dilini taklit eden, hitabî özellikler taşıyan ve olumlu duygular işleyen pek çok örnek vardır. Yani memleket edebiyatı, sayılan maddeler gibi ayırıcı özelliklere sahip değildir. Bütün bu öğeleri -az ya da çok- içeren örneklere Cumhuriyet döneminde de rastlanır demek ve taşranın farklı şekilde görülmeye başlanmasından söz etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Nitekim Çamlıbel, Uşaklı ve Kamu’nun ilk dönem şiirlerinde anlatılan taşra, hiç de Cumhuriyet ideolojisinin ideal taşrası değildir. Bu şiirlerde Anadolu’da yaşayan insanların yoksullukları, toplumsal eşitsizlikler, sınıfsal çelişkiler söze dökülür. Burada Haydar Ergülen’in “sıkıntıdan önceki taşra” kavramına başvurmak yararlı olacaktır:

Taşra henüz bir ‘sıkıntı yuvası’ olmadan önce, şiire ve hikâyeye bir ‘hal tespiti’, bir ‘hal beyanı’ olarak girmiştir. Taşra yolları, bir kaçıştan, geri dönüşten çok, masumiyete, iyiliğe, sakinliğe bir övgü olarak gerçekleştirilen bir yolculuğu imler [...] “Taşra sıkıntısı” kavramı şehirleşmeyle birlikte, köyden kasabaya değil, doğrudan köyden kente göçün başladığı, kasabanın da bu göçten payını aldığı 1950’lerin sonunda ortaya çıkar ve edebiyat eserlerinde görünmeye başlar. (Ergülen, 2005: 218-19)

Ergülen’in bütün belirlemelerine katılmak mümkün değildir. Ancak birinci kuşak memleketçi söylemin gerçekten de hal tespiti ve hal beyanı özellikleri taşıdıkları gözlemlenmektedir. Bu tespit ve beyan, Kaplan, Ahmet Oktay, Narlı ve Enginün’ün genellemelerinin ötesindedir. Nitekim söz konusu yazarların işaret ettikleri şiirler, Türk şiiri kamuoyunda etkili olmuş şiirler değildir. Bu tür şiirler yazan şairleri bugün antolojilerde görmek bile güçtür. Bu şairlerin söz konusu özellikteki şiirlerine ancak okul kitaplarında rastlanmaktadır.

Birinci kuşak memleketçiler, memleket anlatımında idealist olmamışlardır. Gördüklerini, fark ettiklerini gerçekçi biçimde betimlemişlerdir. Bu anlamda böylesi bir ortalıklarından söz edilebilir. Ancak bu şairleri bir öncelik-sonralık ilişkisi içinde değerlendirmek güçtür.

Burada birkaç tartışmalı belirlemeyi irdelemek gerekmektedir. Memleketi, Anadolu’yu, taşrayı görmek ve “gerçekçi” biçimde işlemek gibi çok yaygın söylemin bir içeriğe kavuşturulması gerekir. Memleket edebiyatının bir metin üzerinde gösterilmesi için metnin hangi özellikleri taşıması gerekir? Taşranın anlatılması, ancak geniş manzaraların söze dökülmesi anlamına mı gelir? Gerçekçi anlatımın

kurucu, egemen ideolojiyle ilişkisi bir ölçüt olarak alınabilir mi? Memleketçi şiirin önce poetik manifestosu mu yoksa şiiri mi yazılmıştır?

Bu dikkatlerle bakıldığında, bugüne kadar sıklıkla tekrarlanan pek çok görüş tartışmalı hale gelecektir. Bu anlamda Çamlıbel'e atfedilen öncülüğün bütün temelleri sarsılmaya başlayacaktır. Nitekim Anadolu, memleket ve yurt-vatan sözcüklerinin tümünün anlamını içeren bir sözcük olarak taşrayı anlatan ilk şiirin "Yalnayak" olduğunu göstermiştik. Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiiri ise, sıklıkla belirtildiği gibi 1923'te yazılmış olsa da 1925'te, *Türk Yurdu*'nun 15. sayısında yayımlanmıştır. İkinci olarak eğer taşranın görülmesi ve anlatılmasından geniş manzaraların anlatımı anlaşılıyorsa, bu konudaki öncülük Çamlıbel'e değil, Uşaklı'ya ait olmalıdır. Uşaklı, aşağıda örneklenen ve 1926 yılında yayımlanan "Ayşe'nin Aşkı" şiirinde taşra ve insanını tekrarlanması güç bir imaj sistemi içinde işlemiştir. Üçüncü olarak, Çamlıbel'e atfedilen, "memleketçi şiirin poetikasını kurmuş şair" nitelemesi de tartışmaya açıktır. Bu niteleme, Çamlıbel'in "San'at" şiiri dolayısıyla yapıla gelmektedir. Ancak "San'at" şiiri, Yurdakul'un yukarıda irdelenen "Biz Nasıl Şiir İsteriz?" şiirindeki estetik önerinin şiir dışındaki sanatlara da aktarılması olarak değerlendirilebilir. Üstelik eğer "San'at" poetikayı kurmuş ise, "Han Duvarları"nın bu poetika içine girmemesi gerekir. Çünkü "San'at" şiiri, 1926 yılında yayımlanmıştır.

Bütün bu dikkatlere karşın, genel eğilim doğrultusunda hareket edecek ve burada Çamlıbel, Uşaklı ve Kamu sıralamasına göre bir çözümlenmeye gideceğiz. Bu sıralama, pek çok görüşün tartışılması biçiminde olacağı için, olgu daha açık biçimde gözler önüne serilecektir. Bu anlamda her üç şairin benzer ve farklı yönlerini göstermek mümkün olabilecektir.



### a. Faruk Nafiz Çamlıbel

Pek çok edebiyat tarihçisi, “gerçek Anadolu”nun Çamlıbel’in “Han Duvarları” şiirinde gözler önüne serildiğini ileri sürmektedirler. 1922 yılında Ankara’ya gelen, oradan da Kayseri Lisesi’ne edebiyat öğretmeni olarak atanan Çamlıbel, görev yerine Ulukışla üzerinden bir yaylı arabayla gider. “Han Duvarları” şiiri, bu anlamda bir yolculuk şiiridir ve taşranın kâşifi olarak nitelendirdiğimiz “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” şiiriyle benzer özellikler taşır; görev gezisi, böyle bir geziden edinilen izlenimlerin sonradan yazılması gibi.

H. Fethi Gözler, Çamlıbel’in 1928’de de zamanın Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati başkanlığındaki Şark Vilâyetleri Tetkik Heyeti’yle birlikte Sivas, Erzincan, Gümüşhane, Trabzon ve Kastamonu’yu kapsayan bir geziye çıktığını, söz konusu geziden sonra memleket edebiyatı düşüncesine tam anlamıyla bağlandığını yazmaktadır (Gözler 152). Ancak Çamlıbel, aslında 1928 tarihine kadar memleketçi şiir olarak adlandırılabilir belli başlı şiirlerini çoktan yazmış ve yayımlamıştır: “Faruk Nafiz’in memleketçi şiir akımı için yazdığı şiirlerin sayısı az değildir. Bu şiirlerin hemen hepsi 1925-1928 yılları arasında toplanır” (Birinci, 1993: 902).

İnci Enginün, “Han Duvarları” şiiri için “İstanbullu aydın bir gencin ilk defa haşin Anadolu tabiatı ve suskun insanı ile karşılaşması” (Enginün 574) ifadesini kullanmaktadır. Oysa Çamlıbel, “Birinci Bölüm”de gösterildiği gibi, 1916 yılında yayımlanan “Köyde Kış” şiirinde son derece ideal bir Anadolu’yu betimliyordu. Bu şiirde çocuklar gülmekte, ocaklar tütmeğe, çobanlar bembeyaz sürülerini gütmektedir. Üstelik “Köyde Kış” şiirinde kendine “gamlı bir yolcu” diyen anlatıcının “Han Duvarları”nda da yankısına rastlanmaktadır. “Han Duvarları”nın anlatıcısı, daha beşinci dizede “gurbeti duya duya” yol alan bir yolcu olduğunu

söylemektedir. O halde ne değişmiştir de “Han Duvarları” şiiri, “gerçek Anadolu”yu yansıtmaya başlamıştır?

Nâzım Hikmet’in “Yalnayak” şiirinin “Han Duvarları”ndan önce yazıldığını göstermiştik. Her iki şiirin benzer ve farklı özellikler taşıdığından söz etmiştik. Burada “Han Duvarları”yla ilgili geniş bir çözümleme yaparken, onu “Yalnayak” şiirinin önüne koymuş olmuyoruz. Aynı şekilde bu şiirin Çamlıbel’in manifest şiiri olan “San’at”la birlikte de düşünülmesi gerekir. Burada sözü edilen üç şiirin de tezli olduğu açığa çıkmaktadır. Nitekim “Yalnayak”ın anlatıcısı Pierre Loti oryantalizmi ve İstanbul aydınlarını eleştiriyordu. “Han Duvarları”nın anlatıcısı, bir zamanlar Çamlıbel’in de işlediği ideal Anadolu anlatımından uzak bir Anadolu’yu göstermektedir. “San’at” şiiri ise, Batı kültürü yerine yerel kültürün konmasını salık vermektedir. Bütün bunlar, Cumhuriyet sonrası şiiri büyük ölçüde etkilemiş tezlerdir.

### **i. “Han Duvarları”**

“Han Duvarları”, yukarıda da belirtildiği gibi bir yolculuk şiiridir. Bu anlamda Türk şairlerinin taşra ile karşılaşmaları ve onu anlatmalarındaki temel özellik yeniden ortaya çıkar. Şairler taşrayı bir yolculuk sırasında görürler. O yolculuk, taşrayı tanıma ve anlatma amacıyla çıkmış bir yolculuk değil, bir görev gezisidir ya da görev yerine gidilirken yolculuk sırasında birtakım olaylar gözlemlenir. Böylece yazılan izlenim şiirleri, artık daha çok “Anadolu” sözcüğüyle karşılanan taşrayı gerçekçi biçimde sunan şiirler addedilirler. “Han Duvarları” şiiri, aynı zamanda Cumhuriyet’in devraldığı vatanın, memleketin ne halde olduğunu gösterdiği için de kanondaki müstesna yerine yerleştirilir. Dolayısıyla bu tezli şiiri kuşatan bir tez daha vardır, ki bu da kurucu ideolojidir. Daha önce sözü edildiği gibi, Nâzım Hikmet’le

Anadolu'ya geldiğinde Ankara Hükümeti'nden onay alamayan Çamlıbel, yeni dönemin estetine dönüşür.

“Han Duvarları”, ideolojik bir hale içine saklanmış şiirlerden biridir. Çünkü “Han Duvarları” şiirinde mekân artık gerçek bir mekândır. Necat Birinci, Çamlıbel'in şiire başladığı dönemde yazılan vatanî şiirlerin gerçek bir mekâna dayanmadıklarını yazmaktadır. Ona göre, “belirli bir coğrafya ve tarih anlayışından uzak, tamamiyle dile ve fikre dayalı bir vatan ve milliyetçilik üzerine kaleme alınmış şiirler boy veriyordu” (Birinci 11, özgün imlâ). Birinci, Çamlıbel'in bu anlayışa uzak durduğunu belirtir. Ancak Çamlıbel'in aynı anlayışta şiirler yazdığını yukarıda belirtmiştik. Bu anlamda Birinci'nin sözünü ettiği döneme atfettiği özellikleri “Han Duvarları” öncesi olarak anlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Gerçekten de “Yalnayak” şiirinde bile belli bir coğrafya yoktur. Ancak “Han Duvarları” belli ve gerçek bir coğrafya içine yerleşmiştir.

“Han Duvarları” şiirindeki anlatıcı, Ulukışla'dan Niğde'ye kadar süren üç günlük bir yolculuğunu anlatır. Yolculuk, atların kişnemesiyle başlar. İlk üç dize, at, kırbaç, araba, demir yaylar gibi öğelerle kurulmuştur. “Gözlerimin önünden geçti kervansaraylar” (Çamlıbel, 2005: 15) dizesiyle, yani dördüncü dizeyle anlatıcı kendini görünür kılar. Beşinci dizede kendini gurbette duyan anlatıcı, yedinci dizede “İlk sevgiye benzeyen ilk acı, ilk ayrılık!” diyerek bütünüyle yabancı olduğu bir coğrafyaya açıldığını duyurur. Şiirdeki bütün gerçekçi havaya rağmen anlatıcı, daha önce yaptığı bir yolculuğu anlatmaktadır. Yani o anda anlattığı mekânda değildir.

Issızlığın içine doğru ilerleyen bu yolculukta başkaları da vardır. Yani “Nusaybin Civârında Bir Vâdi” şiirindeki anlatıcı gibi bu şiirdeki anlatıcı da yalnız değildir. Ancak farklı olarak bir heyet içinde değildir. Diğerleri, aynı yöne giden yolculardır. Bu durum, yalnızlığın daha da koyulaşmasına neden olur. Arabadaki

diğer yolcuların nitelikleri belirtilmez. Üşüme, yorulma gibi “ortak” durumlar dışında şiirde görünmezler. Niçin yola çıktıklarını, kim olduklarını bilmeyiz. Aslında anlatıcının da belli bir kimliği yoktur. Elbette metin dışındaki bilgilerimizden onun “imâ edilen şair” olduğunu, öğretmen olarak Niğde Lisesi’ne gittiğini biliyoruz. Ancak bu tür bilgiler, bu çalışmada şiirleri incelerken kullandığımız bir bilgi türü değildir. Çalışmamız sadece metnin söyledikleri ve gizledikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu yüzden bu şiirdeki anlatıcının kimliği hakkında pek bir şey bilmediğimizi söyleyebiliriz, zira anlatıcının niçin oralarda yolculuk ettiği, nereye gittiği açıklanmamıştır.

Şiirin, uzunca tutulan başlangıç bölümünde öne çıkan öğelerin başında araba, yollar ve coğrafyanın iklimsel özellikleri gelmektedir. Bu yol, Selçuklu kervan yoludur. Çünkü anlatıcı sürekli biçimde kervansaraylarla karşılaştığını, bazılarında konakladıklarını anlatır. Niğde’ye varıldığında kullanılan “viran han” simgesi, vatanî söylemin tekrarlanması olarak anlaşılabilir. Nitekim burası, gariplerin toplandığı yerdir: “Bir noktada birleşmiş vatanın dört bucağı” (16). Bütün bu garipler, dolayısıyla vatan inlemekte, gurbet acısı çekmektedir. Anlatıcı pek çok ayrıntı vererek gerçekçi bir havayı yansıtır: “Şişesi is bağlamış bir lambanın ışığı / Her yüze çiziyordu bir hüznün kırışığı”. Anlatıcı diğer insanlarla diyalog kurmakta, onlar gibi doğadan, soğuktan etkilenmekte, onlarla ateş etrafında oturmaktadır. Ancak anlatıcı bir noktadan sonra şairin mikrofonu olur. Nitekim han odasına geçince “dört damla kan” a benzeyen dört dizeyle karşılaşır. Bu dörtlük, yolculuğun ilerleyen bölümlerinde kimliği öğrenilecek olan bir askere aittir. Anlatıcı onun ilk dörtlüğünü okur. Ancak kim olduğunu öğrenemez: “Altında da bir tarih: Sekiz mart otuz yedi... / Gözüm imza yerinde başka bir ad görmedi” (17).

Bu noktada şiire dört öge eklenmektedir. Birincisi merak ögesidir. Bu dörtlüğün şairi merak edilmeye başlanır. İkinci öge, bu dörtlüklerin etkileyici gücüdür. Nitekim şiirin sonunda halk şiiri, imâ edilen şairin şiirinin önüne geçer. Çünkü ondan daha etkili, daha hayata ilişkin, daha doğrudan ve daha süsüzdür. Üçüncü öge de işte bununla bağlantılıdır. Zira halk şiiri, anlatıcının 14 hecelik ölçüyle yazılmış mekanik şiiri içinde parıldar. Bununla birlikte pek çok araştırmacının “San’at” şiirindeki poetika önerisini bu şiire atfetmelerinin hatalı olduğunu belirtmek gerekir. Anlatıcı halk şiirinin esas ve yeni kaynak olduğunu zikretmez. Bu şiirde halk şiirinin onun kaynak olduğuna ilişkin bir imâyâ rastlanmamaktadır<sup>64</sup>. Son öge olan şiirin altında isim arama ise, anlatıcının kafasındaki poetika bilgisini ve modern zihni örneklemektedir. Anlatıcının şiirle ilgili zihni, dergi ya da kitaplarda gördüğü şiirlerle belirlenmiştir. Şiir, kâğıt düzleminde algılanır. Ancak dörtlük hem bir duvara yazılmıştır, hem de altında bir imza bulunmamaktadır.

Yolculuğun birinci gününün sonunda karşılaşılan bu dörtlük, o ana kadar mekanik biçimde ilerleyen şiire hız kazandırır. Dörtlüğün yazarı, on yıldır savaştan savaşa yollanan, memleketinden uzak biri olduğunu yazmıştır. Bu noktada şairin mikrofonu devreye girer:

Artık bahtın açıktır, uzun etme arkadaş!

Ne hudut kaldı bugün, ne askerlik, ne savaş;

Araya gitti diye içlenme baharına,

Huduttan götürdüğün şan yetişir yârına!..

---

<sup>64</sup> Nitekim Mehmet Kaplan, Çamlıbel’in bir halk şairine atfettiği dörtlüklerin kendi yazdığı dörtlükler olduğunu belirtmektedir: “Faruk Nafiz, Maraşlı Şeyhoğlu’na izafe ettiği kafiyelelere de bir çeki düzen vermiştir. Halk şairlerinin derbeder yaşayış ve duyuş tarzlarına yaraşan yarım kafiyeleleri yerine, Parnas şairlerinin fazla sıkı kafiyelelerini kullanıyor” (Kaplan, 200b: 31). Dolayısıyla halk şiiri, bir ideal olarak kurgulanmış değildir. Anlatıcı bu dörtlüklerden çok etkilense de, o dörtlükleri “dizayn” eder. Bu anlamda yeni bir metinsellik bilgisiyle karşılaşılır. Divan şiirinde sıklıkla rastlanan tahmiş geleneği yerine, metne başka bir “hikâye”nin estetize edilerek eklenmesi şeklinde bir pastiş yapılmış olur.

Bu söylemi ise, iki yönden ele almak mümkündür. Birincisi için, şairin mikrofonu ifadesi yeterlidir. İkinci yön ise, hamaset söylemidir. Savaşmış olmanın kazandırdığı şan, bir şekilde, ama mutlaka yâre ulaşacaktır. Bu anlamda cephedeki askeri evde bekleyen sevgilisi klişesi tekrarlanmış olur. Aynı zamanda bu söylem, şiirin 1922/1923 (Çamlıbel'in atandığı yere gidiş tarihi ile şiirin yazıldığı tarih olarak gösterilen tarih) yıllarında düşünülmediğini de göstermektedir. Alıntılanan dizelerdeki söylemin daha sonraya ait olması gerekir. Bunu, yukarıda belirttiğimiz gibi, anlatıcının yolculuğu sonradan hatırlayarak anlatmasına ilişkin düşüncemiz bağlamında söylemiyoruz. Zira şiirin 1923'te yazıldığı kabul edilse bile, Cumhuriyet'in henüz kendini tam anlamıyla güvende hissetmediği de açıktır. 1921'de İnebolu'dan geri çevrilen Çamlıbel, iki yıl içinde Cumhuriyet'in 20. yılında hissedilebilecek bir "güven" duygusuyla yazmaktadır. Buradaki mikrofonu rağmen diğer dörtlüklerle karşılaştığında, hamasî söylem, yerini hüzne bırakacaktır. Çünkü anlatıcının zihnindeki hamasî söylem, dörtlüklerin yazarının kaderi karşısında geçersiz, içi boş bir söylem halini alacaktır. Bunu anlatıcı da itiraf eder, ileride gösterileceği gibi kendi yolculuğunu anlatmayı bırakır.

Yolculuğun ikinci gününde Mart ayı zikredilir. Böylesi bir zamansal gösterge, yalnızca şiiri gerçekçi havaya büründürmekle kalmaz. Zira birinci dörtlükteki "8 Mart" ile de bir bağlantı kurulur. Bu anlamda anlatıcının dörtlüklerin şairiyle bir özdeşim kurduğunu görürüz. Ancak bu dramatik etki, belli bir dozda bırakılır. Çünkü beklenti ve merak yaratılmıştır. Şiir yeniden anlatıcının kişisel evrenine döner. Birbirine benzeyen manzaraların içinden, hanların önünden geçilir. İkinci günün sonunda yine bir hana varılır. Burası da viran bir handır, ancak artık vatani simgelemez. Ocağın etrafında toplanmış insanlar vardır. Anlatıcı onlarla konuşmaz, ama onları dinler. Bu kez ikinci dörtlük belirir. Dörtlük, ocakta yanan ateşin

yansımasıyla ortaya çıkar, ki bu da şiirin en çarpıcı yerlerinden birisidir. Dörtlüğün anlatıcıya olan etkisi de, “ateş gibi” ifadesiyle verilerek ocak ve ateşiyle ilişki kurulur.

Yolculuğun üçüncü günü, yalnızca iki dizeyle verilmiştir. Yeniden bir hana gelinir. Ertesi gün, sabah saatlerinde anlatıcı üçüncü dörtlükle karşılaşır. Bu “aydınlanma”nın sabah saatlerinde gerçekleşmesi tesadüf değildir. Zira bu üçüncü dörtlükte şairinin adı bulunmaktadır: Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış. Bu aydınlanmanın da üç yönünden söz edilebilir. Birinci olarak dörtlüklerin şairi, halk şiiri geleneğinde olduğu gibi son dörtlükte kimliğini açıklamıştır. İkinci olarak anlatıcı onun veremden öldüğünü öğrenir. Bu şekilde Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’ın macerasının sonu öğrenilmiş olur. Üçüncü olarak bu bilgi, anlatıcının hamasî söylemini ortadan kaldırmaktadır. Anlatıcı yeniden dörtlüklerin şairiyle konuşur: “Bir kitabe kokusu duyuluyor yazında, / Korkarım, yaya kaldın bu gurbet çıkmazında” (19).

Yukarıda da belirtildiği gibi anlatıcı anlattığı mekânda değildir. Nitekim hancıdan Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’ın ölüm haberini aldıktan sonra şöyle der: “Aradan yıllar geçti, işte o günden beri / Ne zaman yolda bir han raslasam irkilirim” (19). Bu son dize, bariz bir Türkçe yanlısını taşımaktadır<sup>65</sup>. Bu yanlılık, dizeyi heceye uydurmak için yapılmış gibi gözükmektedir. Ancak “Han Duvarları” şiirindeki maddi hatalar ve anlatı sorunları bu örnekle sınırlı değildir. Şiirde bazen geniş zaman kipi kullanılır, bazen de geçmiş zaman kipi. Duygular ve manzaralar eklektiktir. Şiirde, ona sonradan atfedildiği gibi Anadolu’yu anlatma duygusu ve amacına rastlanmaz. Nitekim anlatıcı Anadolu’yu gurbet olarak görmektedir. Hatta her bir konağı, her bir menzili de gurbet olarak adlandırmaktadır: “Bu gurbetten gurbete giden yolun üstünde” (18).

<sup>65</sup> Bunun Yapı Kredi Yayınları edisyonundaki bir dizgi yanlısı olduğu düşünülebilir. Ancak incelediğimiz başka iki edisyonda da aynı kullanım söz konusudur, Bkz. Çamlıbel, 1981: 20 ve 2001: 8.

Yukarıda “garip” ve “gurbette olma” olgusunun, amlıbel’in ilk Şiirlerinde de görüldüğü belirtilmişti. Bu Şiirler gibi “Han Duvarları” Şiirindeki anlatıcının da bunların dışında bir duygusu yok gibidir. Onun, Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış gibi bir trajedisi, güçlü bir kişiliği de yoktur. Onun kadar anlattığı topraklara ait değildir. Satılmış, gittiği her yerde iz bırakmıştır, kök salmıŐtır. Yazdığı dörtlükler de Şiirin geri kalan bölümlerinden daha güçlüdür. Anlatıcı tarafından anlatıya eklenmiştir. Ancak giderek bir kişilik kazanır ve anlatıcının duygusununnne geçer.

Taşralı asker-Şair Satılmış ile ilk kez 62. dizede karşılaşılır. Anlatıcı, ondan “Şair arkadaş” diye söz eder. Hemen sonrasında da ilk drtlğn verir. 30 dize sonra ikinci dörtlükle tekrar ortaya çıkar. Son dörtlük ise, 8 dize sonra verilir. Bu anlamda başka bir metni içermesiyle yeni Türk Şiirinde (Halit Fahri Ozansoy’un “Anadolu Akşamı” Şiirine göre daha güçlü ve belirgin) bir yeniliğe yol açan “Han Duvarları”nda bir “dengesizlik”ten söz etmek de mümkündür. Dramatik etkiyi artıran dörtlükler, metin içerisine dengeli biçimde dađılmamıŐtır. Satılmış’ın dörtlükleri sayılmazsa, toplam 120 dizeden oluşan “Han Duvarları”, aslında gerçeğin, kurgulanmış olanın yerini alması olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı Şiirin sonunda yeniden yola çıkar, ancak Şiirde onun duygusu değil, Satılmış’ın kaderi etkindir. Anlatıcı yeniden Şairin mikrofonu olur ve son dört dizede kez “ey” nidasıyla yollar ve han duvarlarına seslenilir.

Bu Şiirdeki anlatıcının yolculuğu tamamlanmamıştır. Şiirin ilk yarısı, yani ilk 62 dize boyunca anlatılan yolculuk bir yere varmamıŐ olur. Şiirin en büyük çeliŐkilerinden birinin bu olduğu ileri sürülebilir. Ancak Satılmış’ın kaderinin anlatıcının yolculuğunu anlamsızlaŐtırdıđı da düşünülebilir. Onun trajedisi, anlatıcının gurbetterettiği duyarlığı bastırır.



“Han Duvarları” şiirinin amaçsız olduğu da gözlenmektedir. Eğer anlatılan şey, anlatıcının “yıllar önce” yaptığı bir yolculuk ise, bu yolculuğun bir amacı ve bir sonucunun olması gerekir. Ancak bu iki ögeye de rastlanmaz. Peki bütün bu çelişkilere karşın “Han Duvarları” şiiri neden güçlü bir şiir addedilir? Bu sorunun cevabı, şiirin doğru zamanda doğru yerde olmasına bağlanabilir, belki de bir “doğuş anına” yerleştirilmesinden. Öte yandan “Han Duvarları” şiiri hakkında ileri sürülen düşünceler, onun “San’at” şiirindeki düşüncelerin örneği sayılması üzerinden şekillenir. Yukarıda her iki şiir arasındaki zamansal ilişkiyi açıklamıştık. Dolayısıyla bu görüşlere katılmak güçtür.

“Han Duvarları” şiiriyle ilgili olarak yapılan değerlendirmelerin çoğunda, aydının Anadolu’yla karşılaşması gibi bir ifade de kullanılır. Aslında bu ifade, sıklıkla tekrar edilen ve içeriği boş bırakılan bir ifade olmaktan kurtulamamıştır. Burada şiire mi bakılacaktır, anlatıcıya mı, “imâ edilen şaire”, hatta bizzat şaire mi? Anadolu’yla “karşılaşma” şiirlere yansıyan özellikler üzerinden mi değerlendirilecektir, metin dışı bilgilerle mi?

Şairlerin kafasında elbette poetik bir öneri bulunabilir. Ancak bu önerinin görülebileceği tek düzlem, şiirin kendisidir. Şairler de diğer insanlar gibi kafalarındaki gerçeklik bilgisi ve gerçekliğin kendisi arasında bir özdeşim ya da karşıtlık ilişkisi üzerinde düşünmüşler ve bunu söze dökmüşlerdir. Bu anlamda bir şiiri herhangi bir konuda öncü olarak tanımlamak, o şiirin kendinden önceki şiirlerle kurduğu ilişkiyle belirlenebilir. Ancak “Han Duvarları” şiiri, genellikle kendisinden sonraki algı içinde değerlendirilerek çözümlenmiştir. Örneğin Necat Birinci, söz konusu şiirin aydın ve Anadolu ilişkisi açısından belirleyici olduğunu ileri sürmektedir:

Bu şiirin önemli bir tarafı vardır: Türk aydınının Anadolu gerçeği ile ilk defa yüz yüze gelmesinin uyandırdığı intiba ve duyguları samimî bir dille ifade etmesi. Şiirin güzelliği ve tesiri de buradan geliyor. Faruk Nafiz şiiri bir düşünce konusu, zihnî bir faaliyet olmaktan, itibarîlikten çıkardı, onu doğrudan, karşı karşıya gelinen hayatın ifadesi haline getirdi. “Han Duvarları”ndaki gerçeklik duygusu buradan gelir. (Birinci 895)

Türk aydını, Anadolu’yla çok önceden yüz yüze gelmiştir. Söze dönüşen karşılaşmada anlatıcının bir aydın olarak belirlediği şiirler de bulunmaktadır. Taşranın gerçekçi biçimde betimlenmesiyle itibarîlikten kurtulma örnekleri de bulunmaktadır. “Han Duvarları” şiirindeki anlatıcının da bir fikrî, zihnî dünyası vardır ve bunları şiirde yer yer anlatıcıyı mikrofonu çevirerek vermiştir. Dolayısıyla bütün bu özellikler, söz konusu şiirle ortaya çıkmış değildir. Yukarıda çözümlenen ve hatırlatılan “Yalnayak” şiiri bile tek başına Birinci’nin belirlemelerini tartışmalı hale getirmektedir. Nitekim Cahit Külebi de, bu anlamda öncünün Nâzım Hikmet olduğunu söylemektedir:

Anadolu’nun şiirimizde ilk gerçek yansıması Nâzım Hikmet’le olmuştur. Yalnız, Nâzım Hikmet Anadolu’yu şiirlerinde uzak aralıklarla ve oldukça da somut biçimde çizmiştir. Bir başka deyimle, Anadolu’nun çelişkilerini, sorunlarını dar bir çerçevede içinde vermiştir. Ama buradaki Anadolu, yalnızca sorunlar ve kişilerden oluşmaktadır.

Faruk Nafiz’in “Han Duvarları” ise soyutlamaya özenilen, buna karşın imgesel çizgide kalan bir denemedir. (Külebi, 1985: 22)

“Han Duvarları” şairinin estet olmasının nedeni, Cumhuriyet’in kurucu ideolojisinin estetik önerisiyle birlikte düşünülmelidir. Kurtuluş Savaşı’nın gerçekleştiği topraklar, şiirde memleketçi yaklaşımla ele alınmıştır. Nâzım’daki sosyalist ve materyalist yaklaşım, onun Çamlıbel’in arkasında kalmasına neden olur. Çünkü Cumhuriyet’in politikası ile Çamlıbel’in Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazdığı şiirler arasında bir paralellik bulunmaktadır: “‘Han Duvarları’, devrin özlediği gerçekçilik ile Halk edebiyatı terkinin başarılı ilk denemelerinden birisi olmuştur” (Kaplan, “Han Duvarları” 29). Şiiri, böylesi bir toplumsal ve psikolojik atmosfer içinde görmek ya da aynı anlama gelen bir yaklaşımla onu etrafındaki ideolojik haleden çıkarmak, onu “okumak” için iyi bir kılavuz olacaktır.

## ii. “San’at”

Faruk Nafiz Çamlıbel’in 1926 yılında *Hayat* dergisinde yayımlanan “San’at” adlı şiiri, manifest bir şiirdir. Şiir boyunca eski ve yeni estetik anlayışlar karşılaştırmaya tâbi tutulur. Bu anlamda Yurdakul’un “Biz Nasıl Şiir İsteriz?” şiiriyle benzerlikler söz konusudur. “Biz Nasıl Şiir İsteriz?”de de yeni şiirin sınırları belirlenir. Buna göre belli konular yalın Türkçeye anlatılmalıdır. Yeni şiirin kiblesi, Anadolu ve insanıdır. “San’at”ta ise, Batı’ya ilişkin pek çok öge, yerel karşısında ve yerelin düşmanı olarak ele alınır. Şiirin adından da anlaşılacağı gibi, önerilen yeni estetik yalnızca şiirle sınırlı değildir.

Necat Birinci’ye göre bu şiir, “bütün bir milliyetçi ve memleketçi şiirin poetikasını olarak kabul edilir” (Birinci 891). Ancak memleketçi poetika, bu şiirden önce biçimlenmeye başlamıştır. Bu anlamda Çamlıbel, Kamu, Uşaklı ve Orhon’un<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Örneğin, Bkz. Orhon, 1994: 27. Bu şiir, Orhon’un 1922 yılında yayımlanan *Gönülden Sesler* kitabında yer almaktadır.

aynı poetik algı içinde kaleme aldıkları pek çok şiir bulunmaktadır ve aşağıda geniş biçimde örneklenmektedir. Memleketçi poetika, Tevfik Fikret, Yurdakul ve Gökalp'tan beri giderek olgunlaşmıştır.

Çamlıbel'in kendisinin ilerleyen süreçte "San'at"la belirlediği poetikaya bağlı kalmadığı gözlenmektedir. Doğrudan bu manifest şiir ekseninde yazmış olan Behçet Kemal Çağlar gibi ikincil şairlerden söz edilebilir, ancak "San'at" şiiri, Cumhuriyet'in Batılılaşma ülküsünün karşında yer alır. Burada sadece şiir için söylenenlerin kurucu ideolojiye uygunluğundan söz edilebilir. Müzik, mimari ve dansla ilgili söylenenler ise, kurucu ideolojiye aykırıdır. Kurucu ideoloji için Batılılaşma, bir hedef olarak belirlenmiştir.

Kurucu ideolojinin köy ve Anadolu hakkında belli bir politikası bulunmaktadır. Bu politika, köklerini İkinci Meşrutiyet sonrasında gelişen solidarist düşünceden almaktadır. Ziya Gökalp'ın 1909'da yayımlanan "Ağa Kimdir?" şiirinde köylünün "efendi" olarak tanımlanması, en geniş ifadesini kurucu ideolojide bulacaktır. Nitekim Mustafa Kemal, Kurtuluş Savaşı sürerken köylüyü efendi olarak tanımlar: "Atatürk daha Kurtuluş Savaşı sürerken, TBMM'nin üçüncü toplantı yılını açış konuşmasında '... Türkiye'nin sahib-i hakikisi ve efendisi, hakiki müstahsil olan köylüdür [...]' (Türkân, 1999: 213-14). Atatürk, aynı konuşmada efendi olarak tarif edilen köylünün refahtan sadece hak ettiği payı değil, daha fazlasını alması gerektiğini ekler: "O halde herkesten daha çok refah, saadet servete müstahak ve elyak (lâyık) olan köylüdür. Binaenaleyh, Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin siyaset-i iktisadiyesi bu gaye-i asliyeyi istihsale matuftur" (Akt. Özdemir, 1988: 62, özgün imlâ). Hikmet Özdemir ayrıca, savaştan sonra yurt gezisine çıkan Atatürk'ün söyleminin değiştiğine, hükümetin büyük toprak sahipleri ve taşra eşrafiyla ittifak kurduğuna dikkati çekmektedir.

17 Şubat 1923'te İzmir'de toplanan Türkiye İktisat Kongresi, hem yeni rejimin İstanbul yerine Anadolu burjuvazisiyle ittifak kurması hem de kırsal bölgelere yönelik yasal düzenlemelerde büyük toprak sahiplerinin lehine kararların alınmasıyla sonuçlanmıştır. Cumhuriyet tarihi boyunca sıklıkla gündeme gelen bütün toprak reformu talep ve yasa önerileri, iktidardaki konumunu güçlendiren, bakanlık ve Adnan Menderes örneğinde görüldüğü gibi başbakanlık yapan büyük toprak sahiplerinin engellemeleriyle karşılaşmıştır. Bu anlamda, örneklenen birinci kuşak memleketçi şiiirlerde topraksızlık, toprak reformu gibi olgulardan söz edilmemesi tesadüf değildir. Yoksulluk ve toprağın verimsizliğinden söz edilir, ancak toprak reformundan söz edilmez. Tarımda makinalaşma ve “çalışkanlık” ise, aslında söz konusu kongrenin sonuç bildirisine yansıyan görüşlere koşuttur. Topraksızlık ve toprak reformu, 1930'lar şiiirde işlenmeye başlanır. Bu anlamda CHP'deki halkçı kanadın talepleri özellikle Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiiirlerinde yankılanır. Yine bu olgular, daha yoğun olarak 1950'li yılların romanında işlenecektir.

Köylü sanatı şiiirde de yankısını bulmuştur. Ancak asıl köycülük, 1930'lu yıllardan sonraya ete kemiğe büründürülecektir. Birinci kuşak memleketçi şairlerin şiiirlerinde kurucu ideolojinin yerlici ve millici anlayışı paylaşılır. Aşağıda bazı şiiirlerdeki köy ve köylü ilgisine odaklanılacaktır. Ancak hiçbirisi, “San'at” şiiiri gibi doktriner değildir. “San'at” şiiirinde, “sen” diye nitelenen bir Batıcı sanatçı -ki bu sanatçı bir müzisyen, bir mimar, bir şair olmaktadır, “biz”in karşısına yerleştirilir:

Şiiir baştan sona (sen) ve (biz) zamirleri üzerinde kuruludur. Sen-biz

bir farklılığı, (sen) azınlığı, (biz) çoğunluğu, kalabalığı ifade eder.

Ancak bu (sen-biz) üzerine kurulu monolog her kıtada yeni ve değişik unsurlarla zenginleşir. Değişmeyen tek husus (sen) in gayri millî, (biz)

in millî oluşudur. (Sen) ile (biz) bir mukayese etrafında işlenir. Şiirin kompozisyonuna bu karşılaştırma hakimdir. (Birinci 893, özgün imlâ) “San’at” şiirinde anlatıcı, “biz” adına konuşur. Birinci dördlükte, bahçe ve diyar karşıtlıkları kurar. Buna göre “sen” bir bahçede dolaşmaktadır, ancak o bahçede çiçek açmayacaktır. “Bizim diyarımız” ise, içinde “bin bir baharı saklar!” Birinci’nin “gayri millî” olarak ifade ettiği olguyu, “kozmpolit” olarak adlandırmanın daha doğru olacağını düşünmekteyiz. Zira bu şiirdeki “sen”, “biz”in içinde yer alanları kendine doğru çekse de, “İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar” ifadesiyle ötelenir. Böylece moderniteye ait pek çok unsur karşıda tarif edilir. İkinci dördlükte, mimari ve mimari öğeleri karşılaştırılır. Üçüncü dördlükte ise, bale sanatı ve zeybek oyunları karşılaştırılır:

Sen raksına dalarken için titrer derinden

Çiçekli bir sahnede bir beyaz kelebeğin,

Bizim de kalbimizi kımıldatır yerinden

Toprağa diz vuruşu dağ gibi bir zeybeğin. (Çamlıbel 91)

Burada kelebek ve dağ karşıtlığı dikkati çekmektedir. Takip eden dördlükte bu büyüklük/irilik-nazeninlik ilişkisi tersinden kurulur. Bu kez “sen”in dinlediği fırtınaya benzetilen orkestra sesinin karşısında ıstırap çekenlerin acıklı nefesi bulunmaktadır. Beşinci dördlükte kadın heykeli ve kıvrılmayan bel karşılaştırması yapılır. Sen, bir sanat eseri olarak heykeli “anlayan bir gözle” süzmektedir. Ancak biz, ruhun en büyük zevkini “bir köylünün kıvrılmayan belini” görünce duyar. Bu köylü belinin bir kıza, kadına ait olduğu düşünülebilir. Her ne kadar bu belirtilmemişse de, karşılaştırıldığı heykelin bir kadın heykeli olması bu düşünceyi sezdirmektedir. Şiir asıl olarak son dördlükte şiir alanında bir yoruma gider. Burada

bir karşılaştırma yapılmaz. Çünkü “sen”in sanat görüşü daha önce tanımlanmıştır.

Ancak “biz”in son sözleri de söylenmelidir:

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken

Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz.

Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken

Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz! (91)

Bu şiirde de, Türk romanında sıklıkla işlenen ve Doğu-Batı karşıtlığını temsil eden tiplere rastlanır. Buna göre “sen” kozmopolittir ve yurt gerçeklerinden habersiz olduğu gibi yerli ve millî öğeler onun dikkatini çekmez. Yukarıda da belirtildiği gibi köycülük söylemi daha çok 1930’lu yıllara özgüdür ve takip eden alt başlıkta geniş biçimde irdelenecektir. Ancak halkçılık söylemi, bizzat köylülük üzerinde kurulmuştur ve 1900’lü yılların başlarına kadar uzanan temelleri varsa da, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında “yöneten ideolojiye” dönüştürülmüştür:

Halkçılık, 1923 sonrası Cumhuriyet döneminde de üzerinde önemle durulan bir söylem oldu. Zaman içinde çeşitli değişikliklere ve vurgu kaymalarına uğrasa da önemini muhafaza etti. Atatürk’ün *Halkçılık Programı* adlı metnin etkileri daha 1921 Anayasası’nın içeriğinde gözlemlenebilmekteydi. Nisan 1923’te kabul edilen 9 Umde’de ve CHP’nin Ekim 1927’deki ikinci kurultayında da halkçılık düşüncesinin izlerini görmek mümkündür. CHP’nin 1931 ve 1935’teki üçüncü ve dördüncü kurultaylarında halkçılık diğer ilkelerin yanında partinin temel vasıflarından birisi olarak kabul edilmiştir.

(Karaömerlioğlu, 2006: 43)

“San’at” şiiri tam da bu algının içinde şekillenmiştir. Bu anlamda kozmopolitliği simgeleyen şehrin karşısına köy, kozmopolit sanatın karşısına milli sanat çıkarılmış

olur. Mignon bu algının Beş Hececiler ya da Hecenin Beş Şairi gibi isimlerle ifade edilen şairlerde de rastlanan bir özellik olduğunu yazmaktadır: “Şehir kozmopoliti, yani milli olmayanı temsil ederken, köy yerliyi, milli olanı temsil eder ve sömürge sonrasında gelişen edebiyatlarda olduğu gibi ulusal toprağı temsil eden taşra yüceltilir” (Mignon 47). Bu şiirdeki anlatıcı da, bir aydın ve asker yönetimi olan Cumhuriyet devrimini şiirde temsil eder. Bir Cumhuriyet aydını olan anlatıcı, hem yerli hem de yabancı olanı bilmekte, tanımakta, ancak yerli ve milli olanı seçmektedir. L. Funda Şenol Cantek, “Cumhuriyet aydını”nı tarif ederken, bu anlatıcıyı da tarif eder gibidir:

Yönetici seçkin kimliğiyle de ortaya çıkabilen Cumhuriyet aydını kendisini mensup olduğu cemaate karşı sorumlu hisseder. Çünkü kendisini bir dönüştürme değil, bir yeni baştan inşa projesinin mimarı olarak konumlamaktadır. Cumhuriyet aydını, aydınların öğretmenlik vasfına sahiptir. Halk terbiyesi seferberliğinde yazdıkları, söyledikleri ve yaptıklarıyla sergilediğı didaktizm bunun göstergesidir. (Cantek, 2003: 50)

Dolayısıyla “San’at” şiiri, belli bir ideolojik çerçeveye yerleştirilebilir. Şiirdeki anlatıcı kendisini toplum karşısında sorumlu hisseder. Her ne kadar bu şiir, kendinden önceki “Biz Nasıl Şiir İsteriz?”e bağlansa da, her şeyi yeniden inşa etmeyi önüne koyar. Şiirdeki didaktik algı da bu yeniden inşadan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte Çamlıbel’in şiirleri arasında “San’at”a benzeyen ya da “San’at”ın algısını doğrudan paylaşan şiirler çok azdır.



### iii. Çamlıbel'in Diğer Şiirleri

Çamlıbel'in, "San'at" başlıklı manifest Şiirine karşın taşrayı gerçekçi gibi itibarı Şekilde işlediği Şiirleri de bulunmaktadır. Mignon, amlıbel'in birçok Şiirinde Anadolu'daki hayatın hiç de güllük gülistanlık olmadığını belirtmektedir (Mignon 53). Bu duyarlık, Mignon'un da işaret ettiği gibi "Kız Hüseyini Vurdular" ve "Kolsuz" Şiirlerinde açığa çıkar. Burada amlıbel'in 1930'dan önce yayımlanmış ve değişik duyarlıklar taşıyan diğer Şiirlerine baktığımızda, onun hiç de tek boyutlu Şiirler yazmadığını görürüz.

1923 yılında yazılan "Talas Bağlarında Batı" (2005: 32-33) ve "Melek'l-Mevt" (68) Şiirleri izlenimci Şiirlerdir. "Talas Bağlarında Batı" Şiirindeki anlatıcı, anlattığı mekândadır ve baskın duygusu hüzündür. Ancak bu hüzün onun geçmişi ve kiŐilięinden değil, doğadan kaynaklanır. Akşam, laleler ve kuşlar anlatıcının kendini bungun bir atmosferde hissetmesine neden olurlar. Bu Şiirde taşralılar, Talas'a dönen atlılar ile hayvanlarıyla yol alan köylülerden oluşur. Ancak Şiire pek de katılmazlar. Zira onlar anlatıcının gördüğü kimselerdir. Vatanı, haması söyleme rastlanmayan Şiirde anlatıcı, "San'at" ya da "Han Duvarları" Şiirinde olduğu gibi belli bir ideolojik görüşe bağlı değildir.

*Ss* dergisinde yayımlanan "Melek'l-Mevt" Şiirinde herkesi kendine aşık ederek dertlere salan bir sevgili vardır. Olay, " yüz evlik" bir köyde geçer. Şiirde abartılı anlatımlar dikkati çeker: "Yedi köy halkı sebil etti bu yıl kanlarını", "Gmyor can veren evladını yüzlerce nine" gibi. Bu Şiir, amlıbel'e atfedilen gerçekçiliğin bütün Şiirleri için geçerli olmadığını göstermektedir.

AŞka ilişkin Şiirler arasında "Ayşe, Sana" (183) Şiiri dikkat çekicidir. Bu Şiirde obana aşık olan kız klişesi göze çarpmaktadır. Anlatıcı, oban-genç kız kliŐesinin ilk rneği olan, Recaizâde Mahmut Ekrem'in 1887 yılında yayımlanan

*Zemzeme* kitabında yer alan “Çoban” şiirinin anlatıcısı gibi kızla konuşur ve ona öğütte bulunur: “Güvenme sana and içtiği güne, / Ya bütün sözler yalansa, Ayşe?” Bu şiirde de Ziya Paşa’nın Türkü ve Recaizâde Mahmut Ekrem’in “Çoban” şiirinde olduğu gibi anlatı sorunları göze çarpar. Nitekim anlatıcı Ayşe’ye söylediği öğütleri bitirmeden Ayşe anne olur. “Kızıl Saçlar” (20-21) şiirinde benzer bir kırsal aşk söz konusudur. Anlatıcı kağnıyla birlikte yamaçtan inen bir kızla karşılaşmaktadır. Ancak kız, bir aşk ve arzu nesnesi değildir. Kızın kağnısı da, “‘İnleyen, memleketimdir bu tekerlekte!’ dedim” (20) dizesinde görüldüğü gibi simgeseldir. Anlatıcının dikkati, kızın kızıl saçlarında toplanır. Bu saçlar da milli bir namusun simgesi haline dönüşür: “Anladım ben ki dokunmaz sana ağyârın eli...” (21). “Çoban Çeşmesi” (217) şiirinde de kırsal aşk anlatılır. Ancak “Tarihe karıştı eski sevdalar” dizesiyle kırsal ve saf aşkın bittiği dile getirilir.

*Hayat* dergisinde yayımlanan “Memleket Türküleri” şiiri, “San’at” şiirinde savunulan düşüncelerin söze dökülmüş hali gibidir. 1927’de yayımlanmış olan şiir, Anadolu’da dolaşan birine seslenmektedir. Şiirde Anadolu, insanı ve sanatıyla (türküler) birlikte işlenir. Yine kız-çoban klişesi işlenir. Ancak bu kız, “Kızıl Saçlar” şiirinden farklı olarak yosma olarak nitelendirilir. Yani işvelidir ve bir arzu nesnesidir:

El gibi dolaşma Anadolu’nda,  
Arkadaş, yurdunu içinden tanı:  
Dinle bir yosmayı pınar yolunda,  
Dinle bir yaylada garip çobanı.

Bir ıssız ev gibi gezdiğin bu yurt  
Yıllarca döktürür sana gözyaşı,

Yavrunun derdiyle ah eder Bayburt,  
Turnanın hasreti yakar Maraş'ı...

Bir çölü andırır, bil ki, dört yanın  
Bağrını delmezse yanık türküler,  
Varlığı bu korla tutuşmayanın  
Kirpiği yaşarsa gözleri güler. (122)

“Kız Hüseyini Vurdular” şiirinde cinsel seçimi farklı bir erkeğin konu alındığı düşünülebilir. Ancak bu tam anlamıyla doğru değildir. Zira “kız gibi” nitelemesi, Hüseyin’in yakışıklılığını anlatmaktadır. Anlatıcı, gerçekleşmiş bir olayı kendi yargılarını da katarak anlatmaktadır. Bu şiirde taşrada işlenmiş bir cinayetle karşılaşılır. “Köyün yiğitleri”, ardında da “genç efeler” denilen bir grup genç, bir gece önce Hüseyin’i bıçaklayıp öldürmüşlerdir. Cinayetin nedeni hakkında pek bir şey söylenmez. Ama imâ edilen şey, söz konusu gençlerin kıskançlığıdır. Nitekim “bütün köy” ona, Hüseyin’e âşıktır. Bu bütün köyün içinde erkeklerin de olup olmadığını bilemiyoruz. Ancak Hüseyin’in “bir köyü dul bıraktı”ğı düşünülürse, bir eşcinsel aşka da gönderme yapıldığı düşünülebilir. Nitekim “kız” nitelemesi gibi Hüseyin’i anlatan pek çok niteleme dişildir ve daha çok kadınlar için kullanılır:

Gözleri aydan aydın, alnı buluttan aktı,  
Onun kara haberi bir köyü dul bıraktı.  
Nice kızlar, kadınlar bağrını nâra yaktı,  
Baş ucunda yaşlarla aheder, dururdular. (176)

Şiirdeki anlatı sorunsalı gibi Türkçe yanlışları da dikkati çekmektedir. Nitekim “bağrını nâra yakmak” gibi bir “deyimsel ifade” kurulmaktadır. “Han Duvarları”nda

da gösterildiği gibi şiiri hece kalıbına dökmek, Çamlıbel’de sıklıkla böylesi anlatım bozukluklarına rastlanmasına neden olmaktadır.

Taşrada gerçekleşmiş bir cinayeti anlatan başka bir şiir ise, “Ali” (182) şiiridir. Anlatıcı cinayet işlemek üzere silahını eline almış Ali’yle konuşur. Ardından cinayet tasarısının nedeni anlatılır. Buna göre Ali bir kızı sevmiştir. Kız, onun çocukluk aşkıdır. Ancak “söğüt boyunca” büyüttüğü “gonca” “kendini ellere ver[miştir]”. Ali bu yüzden cinayet işlemeyi kafasına koymuş ve pusu kurmuştur. Kızın, sonradan bir çoban olduğunu öğreneceğimiz sevgilisiyle birlikte ormana geleceğini bilmektedir. Sıra her ikisinin ormana gelişini anlatmaya gelince, yine imlâ yanlışı yapılır: “Geldiler beklenen çiftler ormana”. Ancak burada tek bir çift söz konusudur. Nitekim hemen sonraki dizede “Duruyor iki genç, ne hoş, yanyana” (özgün imlâ) denir. Ali, iki kurşun sıkır, “Bir kurşun kadına, bir de çobana”. Ancak cinayet bu şekilde anlatıldıktan sonra, zamansal olarak yeniden geriye dönülür:

Görünce uzanmış yâr kucağına,

Boynunu dolamış zülfü bağına,

Kurşunu kahpeye atacağına

Kendine çevirdin... Aman, be Ali!

Bu şiiri anlamak gerçekten de güçtür. Şiir bu son dörtlülle bitmektedir. Ancak bu dörtlülük şiiri daha da içinden çıkılmaz hale getirir. Bir önceki dörtlülükte cinayet gerçekleşmiştir. Zaten şiirin başından beri Ali’nin cinayeti planladığı ve pusuya yattığı bilinmektedir. Ancak son dörtlüğe göre cinayeti işlemesinin nedeni, çoban ve kadının birbirleriyle sarmaş dolaş olmalarıdır. Üstelik Ali kurşunu “kahpe” diye nitelenen kadına değil, kendine “çevirmek”tedir. Kurşunu kendine çevirmek, boynunu zülfü bağına dolamak ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde, karakteristik kusurlar daha da açık hale gelir.

Aynı yıl yayımlanan “Mustaripler”de bir hak arayışı işlenmektedir. Şiir dört bölümden, her bölüm de iki dördlükten oluşmaktadır. Bu iki dördlükten de birincisi, “Aç”, “Kahpe”, “Âşık” ve “Pek çokları”na, ikinci dördlük ise, anlatıcıya aittir. Her bir dördlük, konuşma çizgisiyle başlar. Dolayısıyla önce Aç, Kahpe, Âşık ve Bir çokları, her birinin arkasından ise anlatıcı konuşur. Aç, kendi durumunu, “yokluk denen rüzgârın” uğuldaması ve “kireçli bir toprağa dikilen” ağaç şeklinde tanımlar. Hemen arkasından gelen dördlükte Çamlıbel şiirinin en radikal sözleri sarf edilir:

-Bir kavmi uykusundan uyandırır bu haller,  
Doğar aç midelerden nur topu ihtilaller:  
Bir diyarda almazsa herkes irfan hakkını  
Her çekilen hançerin boş kalacaktır kını... (99)

Bu devrimci söylem, doğrudan kurucu ideolojiye bağlanamaz. Zira burada kurulu düzene isyandan söz edilmektedir. Bu isyan da, kanlı olacaktır, zira çekilen hançer hep işleyecek, kınına geri dönmeyecektir. Ancak şiirdeki çarpıcı özellikler burada bitmez. Kahpe’nin konuştuğu bölüm de dikkat çekicidir. Çamlıbel şiirlerinde sıklıkla kahpe, yosma gibi sözcükler geçmektedir. Ancak buradaki Kahpe, kendini anlatırken “-Her yolcuya açıktır vücudumun her yanı” der. Dolayısıyla bir hayat kadını olduğunu söyler. Ancak anlatıcı ona seslenir ve sözcüğün geçtiği diğer şiirlerin aksine “kahpe” burada olumlu bir özellik taşır:

-Ey kirpiği sürmeli, gözü tahrirli Fatma,  
Göğsünde yaşayanı yüreğinde yaşatma!  
Benim için şenlenir sen derdini eştikçe,  
Güzelleşir gözümde kadın kahpeleştikçe.

Âşık kendini anlatırken yaygın aşk anlayışını dillendirir ve titreme, elden ayaktan düşme, verem, gençlik, emel gibi sözcükler kullanmaktadır. Bütün bunlar, geride

kalmış bir aşk anlayışının öğeleridir. Anlatıcı sözü aldığı anda hepsini demode ilan eder. Onun dünyasında gönül ile mide arasında kurulan bir benzerlik söz konusudur. Ancak anlatıcı Âşık'ı gösterirken gönül sözcüğünün taşra dilini taklit ederek telaffuz eder, kendi aşk anlayışı anlatırken ise, “gönül” der:

-Hâlâ o eski dert mi? Ya çılgınsız, ya deli!

Göynündeki kadını değiştirmeli.

Gönül de mide gibi her ne yükletsen taşır,

Yalnız sütle yaşamak hastalara yaraşır... (100)

“Pek çokları” ise, aslında tek kişidir. Çamlıbel şiirindeki anlatı sorunlarından biri daha bu noktada ortaya çıkar. Zira “Pek çokları”, birinci tekil şahıs gibi konuşur. Bu “kişi” bir köylüdür. İçinde bulunduğu toplumsal sorunları dile getirir. Hayatında sıklıkla karşılaştığı şey, sömürülmektir:

-Dert bağrımı kanatır, toprak ayaklarımı,

Kızgın güneş kurutur dışıma sızan kanı;

Ben sabana koşsam da kızlarımla karımı,

Buğdayımı eller yer, bana kalır samanı...

Bu “kişi”nin bütün köylüleri temsil ettiği ileri sürülebilir. Ancak anlatıcı konuşmaya başladığında, ikinci tekil şahısa, yani “sen”e konuşur. Burada anlatıcının “aydın” nitelikleri taşıdığı gözlenmektedir:

-Senin yaran kapanmak nedir bilmez, derindir;

Teselli denen deva fani kederlerindir.

Ezeli bir ıstırap, imkânı var mı, dinsin?

Sen ki, ey çulsuz gezen, ıstırapın kendisin!

Çamlıbel'in daha pek çok şiiri burada örneklenebilir. Bu şiirlerin büyük çoğunluğu, 1929 yılına kadar yayımlanmış şiirler olacaktır. Nitekim 1929-1935 yılları arasında

yayımladığı şiir sayısı, önceki yıllarla kıyaslandığında yok denecek kadar azdır (Birinci 57). 1932 yılında tayini İstanbul'a çıkan Çamlıbel, burada edebiyatın değiştiğini fark etmeye başlamıştır. 1935 yılında milletvekili adayı olan ancak adaylığı kabul edilmeyen Çamlıbel, 1946'da Demokrat Parti'ye katılır ve milletvekili seçilir. Artık karşı devrim safındadır. Nitekim o da 1960'ta Yassıda'da yargılanmıştır. Bu süreçte tek tük memleketçi şiir yazsa da, artık eskisi kadar etkili bir şair değildir.

Çamlıbel'le aynı dönemde memleketçi söyleme bağlanan Ömer Bedrettin Uşaklı ve Kemalettin Kâmi Kamu, memleketçi şiirin birinci kuşağının diğer şairleridir. Onlar da hececi şiiri savunmuşlardır. Onların şiirlerinde de hal tespiti ve beyanına rastlanmaktadır. Bu şairlerin 1923-1929 sürecinde yazdıkları şiirlere bakıldığında Çamlıbel'e benzeyen ve ondan farklılaşan anlayışları barındırdıkları görülecektir.

## **2. İki Memleketçi: Uşaklı ve Kamu**

İnci Enginün'e göre Uşaklı ve Kamu, Çamlıbel'in en önemli takipçileridir (Enginün 576). Ancak kronolojik sıra izlendiğinde, Uşaklı'nın taşra ilgisinin erken dönemlerde ortaya çıktığı gözlenmektedir. Uşaklı'nın ilk dönem şiirlerinde taşralılar, belli bir ideoloji içinde gözlemlenmezler. Anlatıcının zihnindeki siyasal tasarım, bir taşra manzarası üzerinden doğrulanmaz. Kamu'nun şiirlerindeki anlatıcılar ise, taşra-şiir ilişkisinde sıklıkla rastlandığı gibi seyahat halindedirler ve bazen durup bir manzarayı, bir şehri, bir taşralıyı "gösterirler". Bu gösterme ilişkisi, anlatıcının dünya görüşünün içinde gerçekleşir. Anlatıcı, bizim yerimize düşünür ve şiiri yeni ve farklı anlam katmanlarına kapatır. Her iki şair de, Çamlıbel'in aksine hayatları boyunca

kurucu ideolojinin içinde kalmışlardır. Çamlıbel'e yönelik övgüler de yazan Uşaklı ve Kamu'nun kendi serüvenleri konusunda kendi önem derecelerini göz ardı ettikleri de gözlemlenmektedir. Ancak ilk dönem şiirleri yakından okunduğunda, şiire farklı özellikler, deyiş ve anlam imkânları getirdikleri görülecektir. Elbette memleketçi söylemin yaygın klişelerine başvurdukları şiirlerin sayısı da az değildir. Ancak bu, Çamlıbel'in aksine taşra kökenli olan bu şairlerde rastlanan ilginç özellikleri işaret etmeye engel olmamalıdır.

#### **a. Uşaklı: Laik Kahramanlar ve Taşralılar**

1904 yılında Uşak'ta doğan, bir süre Gökbelen soyadını kullanan ve 42 yıllık kısa ömründe kaymakamlık ve milletvekilliği de yapan Uşaklı'nın tez kapsamında gördüğümüz ilk şiiri, 1924 tarihli "Efenin Bayramı" şiiridir. *Türk Yurdu*'nun Temmuz 1925 tarihli sayısında yayımlanan şiir, menkıbevî kahramanları değil, örneklerini daha çok 1940'lı yıllarda Attilâ İlhan, Enver Gökçe ve Ahmed Arif göreceğimiz "laik kahramanlar"<sup>67</sup> işler. Bu dönüşüm, aynı zamanda gazi, derviş, mücahit gibi dinsel yönleri olan kişiliklerin yerine seküler bir bakışı getirir. 1920'li yılların sonunda Yusuf Ziya Ortaç'ın da yineleyeceği söylem, Türk edebiyatında 1950'li yıllarda yoğun tartışmaların konusu olmuştur. Öte yandan Attilâ İlhan ve Ahmed Arif'in şiirlerinde "sosyal eşkıya", hatta "direnişçi" özellikleri taşıyan eşkıya anlatımı, Uşaklı ve Ortaç'ta yoktur.

---

<sup>67</sup> "Laik kahraman" kavramı Vecihi Timuroğlu'na aittir ve yazar bu kavramı, Ahmet Kutsi Tecer'in "Yiğitlik müessesesi, gazilik müessesesinden oldukça farklıdır. Gazilik, dini bir ideale bağlı kahramanlık ananesidir" sözü üzerine kullanmaktadır: "Ahmet Kutsi Tecer'in burada da salt gözleme dayandığı, derin bir araştırmaya girmediği anlaşılıyor. 'Gazi' kahramanların yanına bir de 'eşkıya' kahramanları ekliyor. Ve bu eşkıya kahramanları laik kahramanlar ilan ederek Cumhuriyet'in kültür politikasına uygun bir halkçılık yaratıyor" (Timuroğlu, 199: LXXX, özgün imlâ). Bu ara başlıkta gösterileceği gibi, aynı kavramı önce Uşaklı için kullanmak gerekmektedir.



Güçlü, boyun eğmez, yiğit efeler söylemi taşıyan “Efenin Bayramı” ile laik kahraman anlatımı başlamıştır. Burada efeler, doğa dekoru içine yerleştirilmişlerdir. Hayatlarında dinsel bir öge ya da sınırlama yoktur:

Eğilmez başın gibi,  
Gökler bulutlu efem!  
Dağlar yoldaşın gibi;  
Sana ne mutlu efem!

Oyna, yansın cepkenin;  
Yansın güneşten tenin!  
Gün senin, şenlik senin;  
Bayramın kutlu efem!... (Uşaklı, “Efenin Bayramı”)<sup>68</sup>

Anlatıcı bir efeye seslenmektedir. Her şeyi bilen ve hem taşralı adına konuşan hem de taşra ve taşrayı aydın bir zihnin süzgecinden geçirerek anlatan anlatıcı, yerini taşralılara bakan, onları öven anlatıcıya bırakmıştır. Anlatıcının edilgin durumu, farklı bir memleketçi söyleme yol açar. Dolayısıyla daha bu ilk örnekten Uşaklı’nın farklılığı ortaya çıkmaktadır. Uşaklı’nın anlatıcısı, 1920’li yıllarda taşranın karşısına geçmiş bir seyirci olarak tarif edilebilir. Gördüğü ve ideolojik bir yorum katmadan anlattığı taşrayı yakından tanır. Bu yüzden şiirlerinde taşralıları kullandığı zaman, onları mikrofonu kılmaz. Gösterdiği hayatın bütün öğelerini bilir, ancak onları bir elemeye de tâbi tutar. Bu anlamda en çarpıcı örnek, “Ayşe’nin Aşkı”dır.

1926 yılında *Hayat* dergisinde yayımlanan “Ayşe’nin Aşkı”nda örtük bir anlatım vardır. Şiirde olan bitenleri anlamak, ancak imaj sisteminin çözülmesiyle mümkün olabilir. Burada şairin yaptığı, şiirde kullanılan yöresel sözcüklerin

---

<sup>68</sup> Uşaklı’nın toplu şiirlerinden aldığımız bu şiirin sayfa numarası, diğer şiirlerde olduğu gibi gösterilmemiştir. Bu yüzden Uşaklı’nın hiçbir şiirinde sayfa numarası gösteremiyoruz.

dipnotlarla anlatılmasıdır, ki bunlar metin dışında oldukları için müdahale olarak tanımlanamaz. Ahmed Haşim'e ithaf edilen şiirde, Ahmed Haşim poetikasını çağrıştıran öğeler bulmak da güçtür. Aksine daha doğrudan bir anlatım vardır ve anlatı mekânını, atmosferi sisin, bulutun, akşamın arkasına gizlemek söz konusu değildir.

Şiirdeki mekân, bir halı dokuma işliğidir. Şiir, “simsar geliyor” haberiyle (seslenme, nida) başlar. Bu haber, dokuma işçisi kızların hareketlenmesine (dokumayı hızlandırmalarına ve başlarını örtmek, toparlanmak gibi kendilerine çeki düzen vermelerine) neden olur. Bu anlamda kızların değer sistemine girilmiş olur. Bir erkek olan simsar, mekâna erkek değer sistemini getirir, bir anlamda kızların özgürlüğüne son verir. Aynı şekilde bu emekçilerin daha çok çalışmalarına, dolayısıyla daha çok sömürülmelerine neden olur. Bu toparlanma, simsarın anlatı mekânında olmadığı sırada kızların bir konuda konuştuklarını da duyurur. Konuştukları konu, şiirin devamında verilecektir, ancak taşra ile ilgili şiirlerin çoğunda rastlanmayan ölçüde örtük olarak. Burada Uşaklı kuşağındaki şairlerin doğrudan anlatımından izler bulmak güçtür. Bu şiirde öğrendiğimiz hiçbir bilgi, doğrudan verilmez, aşağıda şiirden aktarılan bilgiler sözler, davranışlar, imajlar ve hareketlerden anlaşılmalıdır. Şiirdeki ritim, halı dokuma ritmidir. Nasıl halı dokunurken şekiller çok yavaş biçimde ve sırayla ortaya çıkıyorsa, şiirdeki olay da aynı yavaşlıkta ilerlemekte ve açığa çıkmaktadır. Bu anlamda “Ayşe'nin Aşkı”, şiir-mekân, şiir-konu, şiir-tema ilişkisinin benzerine az rastlanır bir örneğidir.

Üçüncü dizede, “Kınalı, narin eller son ilmikleri ildi” denir. Bu şekilde halının dokuma işleminin bittiğini anlarız. Ancak, halı dokuma hakkında pek bir şey bilmesek bile, dokumanın bitmiş olmasının son işlem olmadığını da öğreniriz. Zira simsar, halının Cuma gününe kadar “kesilmesi” gerektiğini de söyler. Simsar, içeriye

“dolaşık adımlarla” girmiştir. Bu ifadeden, onun sarhoş olduğu anlaşılmaktadır. Belki de, sadece genç kızların olduğu bir mekâna ancak sarhoş şekilde girebilmektedir. Yine kızlardan biri ya da birkaçıyla ilişkisi olduğu da düşünülebilir. Daha da ileri giderek, hiçbiriyle bir ilişki kurmadığı, erkek kimliği içinde birtakım cinsel sorunlar yaşadığı da düşünülebilir. Sarhoşluk, hem bu üç farklı durumun hem de zalimliğin simgesi olabilir. Her durumda, kızların değer sistemiyle simsarın değer sistemi arasında koşutluk ve karşıtlıklar bulunmaktadır. Eğer ilişki ya da ilişkileri varsa, “simsar geliyor” haberi geldiği anda kızların önce başlarını örtmeleri daha da anlamlı olacaktır. Öte yandan sarhoşluğu, onun ilişki kurmadaki sorunlarından kaynaklanıyorsa bile, erkekçi ahlâkı temsil etmeye devam edebilmektedir.

“Ayşe'nin Aşkı”, her bir imajda birden çok yorum ve anlam katmanı yaratır. Neredeyse Garip şiirindeki kadar örtük, yalın ve ancak derinlemesine irdelendiğinde kendini veren imajlar söz konusudur. Halı, kızlar, simsar, sömürü, işlik gibi mekânı çevreleyen ya da dolduran her bir öge hakkında bütün gerekli bilgileri öğreniriz. Ancak bütün bunlar belli birtakım hareketlere, sözlere, imajlara bağlanmıştır. Anlatıcının sesi, kimliği, dünya görüşü hiçbir biçimde fark edilmez.

Simsarın kızlara söylediği birkaç söz ile bütün kızların aynı halı üzerinde çalıştıklarını öğreniriz. Buna göre halı, şimdiye kadar sipariş edilmiş en büyük halıdır. Bu konuşmada Hasan adı geçer. Halı en pahalı halı olduğuna göre, Hasan'ın sınıfsal kimliği de açığa çıkar. Hasan ile kızlar arasındaki ilişki, en pahalı halıyı sipariş eden ile en pahalı halıyı dokuyanlar arasındaki ilişkidir. Simsar gittikten, dolayısıyla odaktan çıktıktan sonra, “beş on kuruşa çalışan” kızlar, kendi aralarında fısıldaşmaya başlarlar. Fısıldaşmanın konuşmaya dönmesi için, simsarın iyice uzaklaşması gerekmektedir: “Dediler ki: ‘Ayşecik artık ayrıldı yardan!’ / Bütün ona çevrildi gülümseyen bakışlar; / Ayşe'nin gözlerinde yılan oldu nakışlar...”

Ayşe ile ilk kez bu dizelerde karşılaşılır. Kızlar, onun sevgilisinden ayrıldığını söylerler. Bütün bakışlar ona döner, ancak bu bakışlar gülümseyen bakışlardır. Nakışların onun gözlerinde uğursuzluk, korku, soğukluk ve kısmetin simgesi olan yılan dönüşmesi, Ayşe ile sipariş edilen halı ve sipariş eden Hasan arasında birbirine karşıt duygularla işleyen bir ilişki olduğunu gösterir. Yine de ilişkiyi tam anlamıyla anlamak için, bir halı desenini anlamak için yapmamız gerektiği gibi, hem önceye, hem de sonraya bakmamız gerekecektir. Henüz bu şiir, “bir halı olarak” tamamlanmamıştır. Bu yüzden yapabileceğimiz tek şey, geriye doğru gitmektir ki, “Ayşecik artık ayrıldı yardan” ifadesinden, Ayşe’nin Hasan’dan ayrıldığını öğreniriz. Ancak paradoks yine de çözümlenmiş olmaz. Eğer Hasan, Ayşe’nin eski yârî ve en pahalı halıyı sipariş edecek kadar varlıklı biri ise, Ayşe neden halı işçisidir? Neden Hasan’ın sipariş ettiği halıyı dokumaktadır? Daha da ilginç, halının nakışları onun gözünde yılan dönüşmesine karşın neden halıyı dokumaya devam etmek zorundadır?

Bütün bu soruların cevapları, “Ayşe’nin Aşkı” şiirinde yeni bir katmanın açığa çıkmasıyla, ama aynı örtük anlatım içinde verilmeye başlanır. Şiir hececi, çağdaş, yazınsal özelliğinden soyunur. Çünkü tam bu noktada şiir kesilir ve “mani”ler başlar. Birbiri ardına sekiz mani okunur. Bu maniler, şiiri bu noktaya kadar taşıyan ve kendini gizleyen anlatıcının ağzından değil, kızların ağzından dökülür. Bununla birlikte bu maniler, “yazılmış” manilerdir de. Yukarıda “Han Duvarları” şiirindeki dörtlükler hakkında Mehmet Kaplan’dan aktardığımız halk şiiri dönüştürümüne de burada da rastlıyoruz. Çünkü mani türünde ilk iki dize, konuyla ilgisiz, son iki dize ilgilidir. Ancak buradaki sekiz manide de her bir dize öbürüyle ilişkilidir. Aynı zamanda bu maniler, doğrudan Ayşe’ye yönelik söylenir ve onun macerasına ışık tutar:

Kız Ayşe, dilber Ayşe!

Halıyı sen ger Ayşe.

O zengin çocuğunu

Sana vermezler Ayşe!

Güzel bir kız olan Ayşe'nin, güzelliğinden başka sermayesi yoktur. Aynı şekilde çalışmaya devam etmek zorundadır. Ancak halı dokumasıyla ilgili germe işlemini de kendisinin yapması istenir. Bu istek, Ayşe'nin canını daha çok yakmak için değildir. Bu söylem, gelinleri ağlatma geleneğine benzemektedir. Gelin, sonunda sevdiği adama kavuşuyordur. Ancak bu mutlu olayda bile, onun ağlatılması gerekir. Bu gelenele kurulan bağlantı, gelin olmayan Ayşe'yi gelin olarak düşünme, şiirdeki anlamı iyice yoğunlaştırır. Buradaki tek dönüştürüm, gelin ve ağlatma ilişkisini tersinden işletmek değildir. Maninin son iki dizesi, evlenme ilişkisindeki sentaksı da değiştirmektedir. Evlenme ilişkisinin ilk aşaması olan isteme-vermede, kız erkeğe verilir. Ancak "o zengin çocuğu" Ayşe'ye verilmemiştir. Ayşe'nin istenmesi, onun zengin çocuğuyla aynı sosyal sınıftan olmasına bağlıdır. Böyle bir şey söz konusu olmadığı için, Ayşe sevdiğine verilmemiştir de. Bu dönüştürüm, şiirdeki trajik havayı koyulaştırmaktadır. Ayşe'ye sürekli biçimde mensup olduğu sınıf hatırlatılır. Ayşe, halıya "al yanağından" renk de verecektir. Buna mecburdur ve bu mecburiyeti ona sürekli biçimde hatırlatılır:

Gözlerin yine doldu,

Gül yüzün yine soldu;

O kınalı elinde

Kirkidin ateş oldu!

Bu maniler, kızlar tarafından söylenmektedir. Bu kızları ve söylediklerini antik Yunan tragediyalarındaki koroya benzetmek mümkündür. Zira bu tragedyalarda koro,

olayın kahramanları değildir. Okudukları parçalarla sahnelenmeyen ya da sahnelenmesi mümkün olmayan bilgileri, olayları aktarırlar. Nihayet bu şiirde de bir akış vardır. Şiirin sentaksı, bazı bilgilerin verilmesi durumunda kesintiye uğrayacak, bozulacaktır. Nitekim koro, simsarın gelmek üzere olduğunu söyler. Bu bilgiyi, şiirin içine bir dize olarak yerleştirmek, bütün akışı bozabilir. Bu yüzden koro, işlevseldir.

“Elin zengin beyini” hâlâ sevmekte olduğu anlaşılan Ayşe, manilerle ağlamaya başlar. Ağlama da, sıralı bir anlatım içinde gerçekleşmiştir. Ağlama ile son manide verilen bilgi, dramatik etkiyi belli bir örgü içinde vermenin iki boyutu olarak yorumlanabilir. Nihayet Cuma günü bir düğün olacaktır. Ancak bu düğün, Ayşe'nin aşkıyla düğünü değil, Hasan'ın kendi dengi olan bir kızla düğünüdür. İşlenen halı, o düğün içindir. Ayşe, âşık olduğu Hasan'ın düğünü için halı dokumaktadır. Ancak bu bilgi, aşkın adanmayla ilişkisi üzerinden tarif edilir ve şiir son maniyle tamamlanır:

Ağlama yana yana,  
Bilsen ne mutlu sana;  
Hasan'ın ayağına  
Bu halı serilecek.

Koro, tragedyayı mümkün olan en çarpıcı duygulardan birisiyle tamamlar. Artık olay hakkında bilmediğimiz bir şey kalmamıştır. Ancak bütün bu çapraşık ilişkiler, aşk karşısında insanî bir duyguya bağlanarak çözülür. Aşkın bu tanımında, âşık kişinin mutluluğu, âşık olduğu kişiyle kuracağı ilişkiye bağlanır. Bu mutluluk, kavuşma demek değildir. Hatta dokunsal bir şey de değildir. Ayşe rengini kendi yanaklarından verdiği, kınalı elleriyle dokuduğu, gözyaşlarıyla ıslattığı halının sevdiğinin ayaklarının altına serilmesinden dolayı mutlu olmalıdır. Bununla birlikte bu halı, Hasan'ın ve doğal olarak karısının da üstüne bastıkları, ayaklarıyla ezecekleri bir şey olacaktır.

Uşaklı, memleketçi poetika içinde hemen her zaman izlenimci özelliğiyle öne çıkmaktadır. Onun şiirindeki anlatıcılar mekâna bağlı olmalarına karşın, şairin mikrofonuna dönüşmezler. Bu anlamda şiirlerinde ideoloji geride durur:

Duruş olarak yaşadığı yerdedir. Kırsalı içinden algılayan bir şiir geliştirmiş; kırsalın kendiliğini, hayranlıkla gören/süzen bir bakış yakalamıştır [...] Kırkı anlatırken varoluşunu denetler. Şiirlerinin en önemli ayıranı, varoluşun araştırılmasından ileri gelir. Bu, şairin sıradan memleket güzellikleri yazmasını da sağlar. Memleket güzelliklerinde verili olan sesleri kullanmaz; kendi bulduğu sesin peşine düşer. “Uşak İçin” adlı şiirinde,

Âşıklar rengi olduğu belli

Bir şarap rengi var akşamlarında!

dizeleriyle memleketini anlatırken, bakışı, memleketin güzelliğini imajlarla yeniler. (Doğan, Mehmet Can, 2006: 68, özgün imlâ)

1926 Eylülünde *Türk Yurdu* dergisinde çıkan “Uşak İçin” şiirinde, Mehmet Can Doğan’ın işaret ettiği güçlü dizeler bulunsa da, yine onun “sıradan güzellikler” dediği özellikler de bulunmaktadır. Özellikle memleketçi poetikanın bir şehirle ilgili olarak “diyar” klişesine bu şiirde de rastlanır. Buna göre Uşak da “âşıklar diyarıdır”. Şiirde bir manzara anlatımı da vardır. Bunun yanı sıra şehrin Kurtuluş Savaşı’ndaki simgesel özellikleri hatırlatılır. Uşaklı’nın 1934-1939 yılları arasında yayımlanan “Çoruh Akşamları”, “Deniz Hasreti” ve iki farklı şekilde yazdığı “Munzur Dağları” adlı şiirlerinde de anlatıcı, anlattığı yerdedir. Şiirler de anlatılan yerlerde yazılmışlardır. Bu şiirlerin altında Artvin 1933, Ovacık 1936 tarihleri bulunmaktadır. Ancak bu şiirler, Uşaklı poetikası içinde genel özellikler barındıran şiirlerdir. Uşaklı’nın bir daha “Ayşe’nin Aşkı” gibi bir şiir yazmadığı gözlemlenmektedir.

Ancak 1928’de yayımlanan “Bursa’da Akşam” şiiri, bu poetika içinde göz ardı edilemeyecek özellikler taşıması itibarıyla dikkat çekicidir.

Reşat Nuri Güntekin’e ithaf edilen ve *Hayat* dergisinde yayımlanan “Bursa’da Akşam” şiiri, yeni dönemde Bursa’yı konu alan şiirlerin hem ilkidir, hem de bir anlamda Bursa’yla ilgili şiirlerde kullanılan imajları barındırır. Bu şiirdeki akşam, sonbahar, dağ, gölge, Uludağ, etek, ipek, yeşil, ova, kubbe, ufuk, bulut, servi, belli semtlerin adları, dua, rüzgâr, ay, güneş, ışık-nur, damla, saray, cennet, gönül, gök, nefes, kanat, ses gibi sözcükler büyük ölçüde takip eden dönemde yazılan Bursa şiirlerinde yer almaktadır. İleride, Uşaklı’nın “Bursa’da Akşam” şiiriyle anacağımız bu şiirler, Halit Fahri Ozansoy’un aynı adlı şiiri (“Bursa’da Akşam”), Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Bursa’da Hayal Saatleri” (sonrasında “Bursa’da Zaman”), Niyazi Akıncıoğlu’nun “Bursa”, Attilâ İlhan’ın “Bursa’dan Yayılım-ateş”, ve Selâhattin Batu’nun “Bursa’da Yeşiller” adlı şiirleridir. Bütün bu şiirlerde Uşaklı’nın büyük ölçüde belirlediği sözcükler ve duygular evreni kullanılsa da, hepsini bir ve benzer saymak yanlış olacaktır. Ancak Uşaklı’nın şiirinden başlayarak bütün Bursa şiirlerinde Bursa, mutlu bir geçmişi simgelemektedir. Bunu, Yahya Kemal’deki İstanbul anlatımının Bursa’ya aktarılması olarak görmek de mümkündür. Çünkü bu şiirlerdeki geçmiş tasarımı, övgü, huzur ve güzellik gibi belli başlı öğelere Yahya Kemal’in İstanbul konulu şiirlerinde de rastlanmaktadır.

Uşaklı’nın “Bursa’da Akşam” şiirinde anlatıcı, anlattığı yerdedir, ki bu özellik sözü edilen diğer Bursa şiirleri için de geçerlidir. Yani Bursa, diğer şehirler gibi görmeden yazılmış bir yer değildir. Bursa’nın İstanbul’a yakınlığı ve eski başkent ve merkez olması da önemli nedenler olarak düşünülebilir. Uşaklı’nın şiirinde Bursa, güzel, ferah, uhrevî bir yerdir ve her bir köşesi ve anıtıyla geçmişin rüyasını, mutlu günlerini iletir. Bununla birlikte Uşaklı, bazı doğal olayları, kullanıla



gelen sentaksın içinden çıkarır. “Ayşe’nin Aşkı”nda kıza verilen erkek örneğinde görüldüğü gibi, burada da akşam doğmaktadır:

Bugün de sonbahardan süzülüp doğdu akşam,  
Dağların yere indi koyu, serin gölgesi;  
Uludağ etekleri al ipekten bu akşam;  
Düştü yeşil ovaya kubbelerin gölgesi!..

Ufuklarda bu akşam ne sis var, ne bulut var;  
Selviler içinde bir alev Emir Sultan...  
İçten dualar gibi geçiyor sanki rüzgâr,  
Bir ilâhî adaya benziyen Yıldırım’dan.

Anlatıcı bize içinde ancak huzur duyulabilecek bir manzara sunmaktadır. Bu manzara içinde insanlar görünmezler. Ahmet Oktay’ın Oktay Rifat şiirini incelerken manzara resmiyle ilgili yaptığı belirlemeler bu şiir ve benzerleri için de geçerlidir. Nitekim manzara resminde insan ögesine pek yer verilmez. “Ayşe’nin Aşkı”nın tersine Uşaklı’nın taşrayı anlatan pek çok şiirinde insanlara rastlanmaz. İnsana rastlamama, taşrayı konu alan pek çok şiir için de geçerlidir. Özel olarak Bursa şiirlerinde mekân, insanların, insan ilişkilerinin yerini almıştır. Bu anlamda Uşaklı’nın “Bursa’da Akşam” şiiri, şehri bir manzara resmi gibi “çizer”. Bu manzarada, elbette güzelliği bozan şeyler de vardır. Ancak manzara, onları da genel güzelliğe katar: “Şu karşiki kulübe bir saray görünüyor!..”

## **b. Kamu: Okurun Yerine Düşünen Anlatıcı**

1901’de, babasının memuriyeti dolayısıyla bulunduğu Erzurum’da doğan Kemalettin Kâmi Kamu, daha çok “gurbet şairi” olarak tanınmıştır. Rize ve Erzurum milletvekillikleri de yapan Kamu’nun bu bilgilerle düşünüldüğünde, Cumhuriyet dönemi şairleri için emsal oluşturan iki özelliğiyle karşılaşmış olur. Bunlardan birincisi, memuriyet dolayısıyla bir yerde doğma, öbürü ise milletvekilliğidir. Nitekim memleketçi poetikaya bir şekilde bağlanan ya da memleketin merkez dışındaki bir yerini işleyen hemen hemen bütün şairlerin milletvekilliği yaptığı gözlenmektedir. Bu milletvekillikleri, çoğu zaman şairlerin kendi memleketleri olmadığı gibi hiçbir zaman görmedikleri, uğramadıkları iller de olabilmektedir. Beyatlı, Çağlar, Çamlıbel, Erozan, Orhon, Tanpınar, Tarhan, Uşaklı, Yurdakul gibi Kamu da, sayılan isimler gibi, İstanbul dışındaki illerin milletvekilliğini yapmıştır.

Kamu’nun şiirlerinde taşraya ilişkin yeni bir söylemden, orayı tanıyarak üretilmiş şiirlerden çok, simgeleştirmeden söz etmek yerinde olacaktır. Kamu, kurucu ideolojiyi taşra manzaraları üzerine yapıştirarak işlemektedir. Bu tavrı, daha çok 1930’dan sonraki şiirlerinde gözlemlemek mümkündür. Bu şiirler, genellikle Kurtuluş Savaşı’nın simge şehirleri, simge yerleri hakkındadır.

Kamu’nun 1926 yılında yayımlanan “Bingöl Çobanları” (Kamu, 2007: 12-13) şiiri, bu tezde üzerinde duracağımız tek şiiridir. Bunun nedeni, bir dönüşüm söz konusu olmasına karşın tekrar çoban klişesine dönülmesi ve takip eden süreçteki birkaç şiiri etkilemiş olmasıdır. “Bingöl Çobanları” şiirine, hazırladığı *Bingöl Şiirleri Antolojisi*’nde yer veren Ömer Berdibek, şiirin altına eklediği notta, birtakım bilgiler vermektedir. Buna göre “Bingöl”, söz konusu ilin ilçelerinden olan Karlıova’nın o dönemdeki adıdır ve şairin Bingöl merkezle bir ilişkisi olduğuna ilişkin bir kayda rastlanmamaktadır.

Şiirdeki sorunlar, şiirin adından başlamaktadır. Zira şiirin adı “Bingöl Çobanları” olmasına karşın, aslında tek bir çoban anlatılmaktadır. Ancak şiirle ilgili bir inceleme yazan Mehmet Kaplan’da bu dikkat görülmemektedir. Kaplan, memleketçi şairler için pek çok yazar tarafından kullanılan klişeleri art arda sıralamaktadır:

Kemalettin Kamu, “Bingöl Çobanları”nda Anadolu insanını, kendi yaşayışı içinde ele alıyor. O, bir yolcu veya yabancı değil, bu toprakların yerlisidir. Soyu “bu dağların eskiden beri âşinâsı”dır. Onlar buraların “ebenced” bekçisidirler. “Tenha derelerin, vahşi kayaların” onları sürü peşinde görmediği gün yoktur. Burada bir “geçiş” değil, bir “kalış”, öteden beri bu topraklarda yaşayan bir insanın hayatı ve duyuş tarzı bahis konusudur. Bu aslî durum, şiirin muhtevası ile birlikte şekil ve üslûbuna da “Han Duvarları”ndan farklı bir hüviyet veriyor. (Kaplan, Mehmet 2000b: 37)

Bu ifadeler son derece karmaşıktır. Burada Kaplan, “O” diyerek Kamu’yu işaret ediyor. Ancak şiirde ebenced bu topraklarda olduğunu söyleyen, anlatıcı ya da Kaplan’ın tercih ettiği kullanımla şiirin kendisi değil, Bingöllü çoban, yani şiirdeki kişidir. Üstelik Kaplan, “Şiirin ancak son kısmında şair konuşuyor” dese de, anlatıcıya söylenen pek çok sözü şaire atfeder. Şiirin dağınık bir söyleyiş tarzı olduğunu belirten Kaplan, Kamu’nun çobanı “santimantal bir şehir şairi ağzı ile konuşur”duğunu da kaydetmektedir (41). Kaplan daha da ileri giderek, “Bingöl çobanının arkasında, kendisini onunla birleştiren şair vardır. Aslında konuşan Bingöl çobanı değil, şiirin kendisidir” (42) demektedir. Dolayısıyla anlatıcı şiirin mikrofondur. O halde nasıl oluyor da şair “Anadolu insanını kendi yaşayışı içinde ele alıyor”?

Memleketçi şairler, Anadolu'yu anlatmış sayıldıkları için genellikle eleştirel gözle ele alınmamışlardır. Hatta gerçek hayatlarında milletvekillikleriyle kazandıkları dokunulmazlığın şiirleri için de tekrar edildiği gözlenmektedir. Bu “taarruzdan masun” olmanın nedenleri üzerinde düşünüldüğünde, kurucu ideolojiyle kurulan bağ dikkati çekmektedir. Kurucu ideolojinin taşra ilgisi, onu anlatmanın temel ilkelere bağlılığın işareti sayılması, eleştirel bir yaklaşım geliştirilmemesinin nedeni olarak düşünülebilir. “Birinci Bölüm”de gösterildiği gibi, taşraya çıkma, orada taban bulma arayışı, öncelikle İkinci Meşrutiyet, dolayısıyla İttihat ve Terakki ideolojisinin bir özelliğidir. Elbette bu düşüncenin Cumhuriyet dönemindeki yansımaları da söz konusudur. Bununla birlikte eleştirilmezlik, böylesi bir tarihsel bağlam içinde düşünülmemiştir. Neredeyse bütün şiirler, birer düzyazı olarak anlaşılmalı, Türk aydını ifadesiyle karşılanan şairin gördüklerine ve aktardıklarına yansıttığı dünya görüşü olarak değerlendirilmiştir. Bu söylem içinde en çok göze çarpan klişelerin başında, “Anadolu insanını kendi yaşayışı içinde ele almak” ifadesi ve çeşitlemeleri gelmektedir.

“Bingöl Çobanları” şiirindeki anlatıcı, anlatılan yerde gibidir. Ancak şiirin sonuna doğru, “o gün bugün” denerek, anlatılan şeyin geçmişte yaşandığı belirtilir. “Han Duvarları”nda da işaret ettiğimiz bu özelliğe, diğer memleketçi şiirlerde de rastlanır. Dolayısıyla asıl derdin, bir manzara, bir yaşam sunmak olmadığı ortaya çıkar. Asıl amaç şiir yazmak değildir, anlatıcı daha önce yaşadığı şeyi hikâyeye etmektedir ve okuyanın yabancı hayatlara tanık olarak ibret almasını ister. Anlatıcı, şiirin başında, çobanın adına konuşur. Ancak çobana atfedilen bilinç, bir şehirli bilincidir. Dolayısıyla Ahmet Şerif’in söylemi tekrarlanır. Zira bu çoban, dünyayı kendi hayat koşullarıyla kıyaslayabilecek kadar tanımaktadır. Buna karşın onun bir zaman bilgisine bile sahip olmadığı söylenir. Aynı şekilde soyunun ezelden

beridir orada yaşadığını da bilir. Şiir böylesi çelişkilere ilerler. Çoban, içinde yaşadığı doğayı da kendi gözleriyle değil, şehir uygarlığının gözünden görür. Zira kayalar için “vahşi” nitelemesini kullanmaktadır:

Daha deniz görmemiş bir çoban çocuğuyum,  
Bu dağların eskiden âşinasıdır soyum.  
Bekçileri gibiyiz ebenced buraların,  
Bu تنها derelerin, bu vahşi kayaların  
Görmediği gün yoktur sürü peşinde bizi,  
Her pınardan doldurup destimizi  
Kırlara açılırız çingiraklarımızla  
Kırlarda buluşuruz kızımız karımızla. (12)

Şiirin başında çoban çocuğu olduğunu söyleyen anlatıcı, birinci bölümü bir ailesi ve çocukları olduğunu söyleyerek tamamlar. Bununla çobanın çobanlık yapan bir aileden geldiğini öğrenmiş oluruz. Buradaki soy da, çobanların soyu olmalıdır, yani bir ulus düşüncesi yoktur. Çoban, romantik duyguları da bilen ve ifade eden biridir. İçinde yaşadığı doğa gibi toplumsal statüyü de dışlar. Onunki bir dert anlatımıdır. Ancak bu dert anlatımı, kendisine dışarıdan bakan bir gözün gördükleriyle dile getirilir:

Okuma yok, yazma yok, bilmeyiz eski, yeni,  
Kuzular bize söyler yılların geçtiğini,  
Arzu, başlarımızdan yıldızlar gibi yüksek;  
Önümüzde bir sürü, yanımızda bir köpek,  
Dolaştırıp dururuz aynı dâüssılayı,  
Her adım uyandırır acı bir hâtırayı.

Hayatının hep aynı ritimde, aynı tekdüzelik içinde geçtiğini söyleyen çoban, giderek kendisi hakkında daha özel bilgiler vermeye başlar. Onun özel hayatı hakkında verdiği bu bilgiler, taşradaki eşitsizliğin yeniden gösterilmesini sağlar. Anlatıcı bu bilgileri, karşıtlıklar üzerinden kurar. İlk karşıtlık, doğum ve ölümün bir arada anılmasıdır. İkinci karşıtlık, kuzuyu kurda verme ile sevgilinin başkasıyla evlenmesi üzerinden verilir:

Anam bir yaz gecesi doğurmuş beni burda,  
Bu çamlıkta söylenmiş son sözlerini babam;  
Şu karşıki bayırda verdim kuzuyu kurda,  
“Suna”nın başka köye gelin gittiği akşam.

Buradaki “çamlık”, mekâna uyan bir öge değildir, zira Bingöl bölgesinde çam ormanları yoktur. Anlatıcının zihnindeki form ve manzara bilgisi, bu şekilde şiire taşınır. Bu sözler, anlatıcının kendisinin söylediği son sözlerdir. Bu bölüm bitmeden aydın nitelikleri taşıyan diğer anlatıcının sesi duyulmaya başlanır. Yeni bir bölüm başlatmaya gerek duyulmamıştır. Üstelik her iki anlatıcı arasında henüz bir karşılıklı konuşma yoktur, ona söz sırasını verilmiş de değildir. Dolayısıyla Ahmet Şerif’te örneklediğimiz “hâl diliyle” konuşmanın başka bir örneği ortaya çıkar. Çobanın hayatı ve dünya hakkındaki bilgisi, anlatıcının onun söylediğini varsaydığı şeylerdir. Ancak çobanı kendi mikrofonu kılmakla yetinmez, sözü alır ve bizzat kendisi konuşmaya başlar:

Gün biter, sürü yatar ve sararan bir ayla,  
Çoban hicranlarını basar bağrına yayla.  
-Kuru bir yaprak gibi kalbini eline al  
Diye hıçkırır kaval:  
Bir çoban parçasısın, olmasan bile koyun,

Daima egeceksin başkalarına boyun. (12-13)

Yeni bir bölüme başlamadan, şiirin sonuna kadar gidilir. Buradaki anlatım, konuşmaların birbirine karıştığı bir anlatımdır. Bu kez çobanın söyledikleri doğrudan alınmaz, onun anlatıcıya söyledikleri, anlatıcının diliyle anlatılır. Burada da şehirli bir bakış açısı söz konusudur. Bu anlamda şiir, düzyazıya çok yaklaşır:

Hülyana karışmasın ne şehir, ne çarşı,  
Yamaçlarda her akşam batan güneşe karşı  
Uçan kuşları düşün, geçen kervanları an,  
Mademki kara bahtın adını koydu çoban!  
Nasıl yaşadığından, **ne içip yediğinden**,  
Çıngırak seslerinin dağlara değdiğinden  
Anlattı uzun uzun.

Şehrin uğultusundan usanmış **ruhumuzun**  
Nadir duyabildiği taze bir heyecanla,  
**Karıştım o gün bugün bu zavallı çobanla**  
Bingöl yaylalarının mavi dumanlarına,

Gönlümü yayla yaptım Bingöl çobanlarına. (13, vurgular bize aittir)

Şiirde sürekli biçimde odak kaymalarına rastlanır. Buraya tamamını aldığımız şiirin sonunda, anlatıcı bu kez başkalarına bir şeyler anlatır. Ancak kendini hâlâ mekânda gösterir de. Çünkü çobanı “bu” diye göstermektedir ki, “bu”, “yerde, zamanda ya da söz zincirinde konuşana en yakın olanı gösterir” (Püsküllüoğlu 299). Dolayısıyla çoban, anlatıcının hemen yanında olmalıdır. Ancak buradaki tek sorun bu da değildir. Zira anlatıcı “ruhumuz” da der. Ruhumuz, “şehrin uğultusundan usanmış” ise, kimin adına konuşulmaktadır? Bunun şiirde bir yanıtı yoktur. Öte yandan memleketçi şiirde

en sık rastlanan özelliklerden olan bozuk imlâ da dikkati çeker. Zira yiyip içmek, içip yemek şekline dönmüştür.

Bu şiirin çoban-kır söyleminde bir kırılma yarattığı belirtilmelidir. Recaizâde Mahmut Ekrem'in mutlu çobanı, mutsuz çobanla yer değiştirmiştir. Abdülhak Hâmid'in mutlu kır, şehirden usanmış ruhları dindirirse de, üzerinde yaşanan hayat mutlu bir hayat değildir. Bununla birlikte Attilâ İlhan'ın, aşağıda irdelenen, "Sığırtaç", şiirinde yeniden mutlu çobana dönülür.

### 3. Diğerleri

Bu ara başlık altında, memleketçi poetikada çok belirgin bir yer tutmasalar da, 1930'dan önce aynı doğrultuda şiirler yazan Şükûfe Nihal Başar, Necmettin Halil Onan, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy'un birer şiiri incelenecektir. Söz konusu şairlerin burada incelenen şiirlerine benzeyen pek çok şiiri söz konusudur. Ancak tezin ilerleyen bölümlerinde bu isimlere geri dönülmeyecektir. Çünkü sayılan isimler ya şiire devam etmemişler ya da genellikle burada incelenen şiirleriyle bilinmişlerdir.

Onan'ın "Bir Yolcuya" şiiri, memleketçi poetikanın önemli özelliklerinden birini açığa çıkarır. Bu şiir, bir öğüt şiiridir ve kişiye ne düşünmesi ve hissetmesi gerektiğini söyler<sup>69</sup>. Bu tür şiirlere 1930'lu yıllardan sonra da sıklıkla rastlanır. Ancak bu şiirler, artık iyice özerkleşen yeni Türk şiiri içinde önemli bir yer işgal etmezler. Behçet Kemal Çağlar, Arif Nihat Asya, Orhan Seyfi Orhon gibi kanona giremeyen şairlerce tekrar eden söylem, elbette özellikle 1940'lı yıllarda yükselen

---

<sup>69</sup> Bu şiir, İzmir Halkapınar Şehitliği'ndeki "Vatan ve Namus" anıtı için yazılmıştır (Yıldız ve Hüseyin Tuncer'in hazırladıkları *Şiirimizde İzmir* adlı antolojideki dipnot, s. 40). Dolayısıyla kastettiği yerin anıt ve şehitlik olduğu ileri sürülebilir. Ancak şair bu şiiri aynı zamanda dergide yayımlattığı gibi kitabına da almıştır. Buna karşın belli bir yerle ilgili bir şiir olmaktan çıkıp geneli anlatan bir şiir olarak düşünülmelidir. Şiirdeki amacın da bu olduğu gözlenmektedir.



Turanî şiiirlerle de buluşur. Ancak bu bölümde işaret ettiğimiz memleketçi poetika artık başka bir yola girmiştir. Onan'ın şiiirindeki geçmişi hatırlatma, toplumsal hafıza oluşturma ya da yenileme düşüncesi, pek çok şiiire değişik ölçülerde dağılmıştır.

Onan'ın 1927 yılında yayımlanan *Çakıl Taşları* kitabında yer alan “Bir Yolcuya” şiiirinde anlatıcı bir yolcu değildir. Aksine onun yol boylarında durup gelip geçenlere bir tarihi hatırlatan kişi olduğu gözlemlenmektedir. Dört dörtlükten oluşan şiiirde, yolcular belli bir bilinç taşımazlar. Anlatıcı onları gezdikleri, geçtikleri yerlerden habersiz kişiler olarak düşünür:

Dur yolcu! Bilmeden gelip bastığın  
Bu toprak, bir devrin battığı yerdir.  
Eğil de kulak ver, bu sessiz yığın  
Bir vatan kalbinin attığı yerdir.

Bu ıssız, gölgesiz yolun solunda  
Gördüğün bu tümsek, Anadolu'nda,  
İstiklâl uğrunda, nâmûs yolunda

Can veren Mehmed'in yattığı yerdir. (Onan, 1985: 922)

Anlatıcının seslendiği yolcunun yolculuğunun belli bir amacı yoktur. Artlama tekniği kullanılmasıyla benzeri şiiirlerden ayrılan “Bir Yolcuya”da doğanın öğelerine insana ilişkin özellikler verilmiştir. Bu imaj sistemine göre bu toprak, canlıdır ve sessiz olduğuna göre kendini ifade edememesine karşın, altında bir kalp saklamaktadır. Anlatıcının durduğu yol boyu, “bu” ile gösterilir. Yolun solu da işaret edildiğine göre, anlatıcı sürekli olarak oradadır. Yolun solundaki tümsek ise, mezarlı askerinin yattığı yerdir. Burada ölüm sözcüğünden söz edilmez. Zira asker şehit olduğuna göre ölmüş değildir. Bu özellik, takip eden dönemdeki pek çok şiiirde de gözlemlenecektir.

Buna göre dinsel bir kategori olan şehitlik kullanılsa bile, dinsel gönderimlerden arındırılır. Bu şehit din yolunda değil, vatan yolunda ölmüştür. Bu şekilde vatan için ölmek, kutsallık değeri olarak dinsel olanın önüne de geçirilir.

Seküler havanın baskın olduğu şiirlerden biri de, Yusuf Ziya Ortaç'ın “Zeybekler” şiiridir. Ortaç'ın, Uşaklı'nın “Efenin Bayramı”ndan iki yıl sonra, yani 1928 yılında yayımlanan *Yanardağ* kitabına aldığı “Zeybekler” şiiri, laik kahraman algısını örneklemektedir. Anlatıcı anlattığı yerededir. Tepeleri “şu” işareti ile gösterir, dolayısıyla okuru da aynı yerde farz eder:

Ay doğarken şu tepeden iner zeybekler,  
Karşı bağın yosmaları dört gözle bekler.  
Bir çardağın gölgesinde kurulur sini,  
Dağ, taş dinler efelerin yanık sesini.  
Uzanırlar çimenlerin üstünde bî-tâb,  
Salkımlardan damla damla süzülür meh-tâb.  
Bir tarafta raksa başlar İzmir'in gülü,  
Sırma saçlar topuklara kadar örgülü.  
Zil sesleri uzandıkça karşı yakaya,  
Genç efeler silâh çekip başlar şakaya.  
Kimi oynar elde pala, kimi sendeler,  
Karanlığın sükûtunu kurşunlar deler! (Ortaç, 1985: 815)

Zeybekler, her ne kadar tepeden geliyorlarsa da, aslında saklandıkları, eşkıyalık yaptıkları dağlardan gelmektedirler. İçki, hayat kadınları ve “İzmir'in gülü” adıyla bilinen bir dansöz onları beklemektedir. Dolayısıyla şiirde böyle bir bilgi verilmemesine karşın bu âlem, onlar için başkaları tarafından hazırlanmış olmalıdır. Efelerin her biri, bir âşık olarak betimlenmiştir, zira yanık sesleri etrafa

yayılmaktadır. Her biri aynı zamanda birer romantiktir de, zira çimenlere uzanıp mehtabı seyretmektedirler. Buradaki dekor, deniz kıyısına kurulmuştur. “İzmir’in gülü”nün zillerinin sesi karşı yakaya kadar gitmektedir.

Şiir karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Önce yanık sesli türküler söyleyen, ardından çimenlere uzanıp göğü seyreden zeybekler, dansın başlamasıyla coşmaya başlarlar. Dansa içkinin etkisi de eklenince, silah sıkmaya başlarlar. Anlatıcı olan biteni göstermekle yetinir. Her ne kadar “silah çekip şakaya başlamak” gibi ne olduğu anlaşılmayan ifadeler varsa da, anlatıcının en azından “İzmir’in gülü”nü ve coğrafyayı tanıdığı ileri sürülebilir.

Bu bölümde Çamlıbel’in etkisi ve önemi tartışılırken, eklenmesi gereken bir şey de, onun şiirlerinin diğer şairlerce “tekrar edilmediği” düşüncesidir. Orhan Veli’nin “Yol Türküleri” şiiri hatırlatılabilir. Ancak Orhan Veli’nin şiiri, “Han Duvarları”yla ironik bir ilişki kurmaktadır, onun devamcısı değildir. Memleketçi şiirleri devamlılık ilişkisi içinde irdelendiğinde, Çamlıbel’den çok Uşaklı’dan söz etmek gerekecektir. Nitekim yukarıdaki “Efenin Bayramı”-“Zeybekler” ilişkisinin bir benzeri de, Uşaklı’nın “Bursa’da Akşam” şiiriyle Halit Fahri Ozansoy’un aynı adlı şiiri arasında kurulabilir.

H. F. Ozansoy’un “Bursa’da Akşam” şiiri, onun 1929 yılında yayımlanan *Paravan* kitabında yer almaktadır. Bu şiirde, Uşaklı’nın şiirinde geçen pek çok öğeyle karşılaşılmaktadır: Akşam, ufuk, ses, rüzgâr, uhrevî hava, belli semtlerin adları, dua-ezan. Bu şiirde de insan yoktur. Uşaklı’dan devreden öğelerle kurulan atmosfer, insanı geçmişin rüyasına taşımaktadır:

Keşiş’in üstünü sisler örtüyor..

Bir kuzu meliyor, bir kuş ötüyor,

Sonra perde perde ezan sesleri...

Bu anda bir rüzgâr gibi her yeri  
İlâhî, derin bir ses dolaşıyor,  
Yıldızlar iniyor sarmaşıklara.  
Şimdi Temenye'den tâ Işıklar'a  
-Şu yolun gittiği hudûda kadar-  
Rûha ra'şe veren bir sessizlik var.  
İçinden seziyor Bursa yasını,  
Uzak asırların hâtırasını. (Ozansoy, Halit Fahri, 1985: 791)

Bu şiirin anlatıcısı da, okuru anlattığı yerde farz eder. Bu yüzden işaret sıfatlarıyla gösterdiği yerleri birine anlatıyormuş gibi düşünür. Şehir, onu seyredenin ruhunda titremelere neden olmaktadır. Bütün bu ideal anlatıma karşın şiirin sonunda şehre bir yas da atfedilir. Buna göre şehir, eski mutlu günlerini, dolayısıyla başkent olduğu günlerin yasını “sezmektedir”. Bir anlamda Tanpınar’ın “Bursa’dan Zaman” şiiriyle Uşaklı’nın anılan şiiri arasındaki bağlantı açığa çıkar. Tanpınar’da şehrin yaşadığı rüya, burada uzak hatıraların yası şeklinde dile dökülmüştür.

Şükûfe Nihal Başar’ın *Hayat* dergisinin Eylül 1928 tarihli sayısında çıkan “Anadolu Kadınlarına” şiiri, doğrudan kadınların işlendiği şiirlerin başında gelmektedir. Bu şiirde de memleketçi şiirin anlattığı taşralılarla özdeşleşme, onlarla bir olma duygusuna rastlanmaktadır. “Han Duvarları” anlatıcısının Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış’la, “Bingöl Çobanları” anlatıcısının çobanla özdeşlik kurması, “Anadolu Kadınlarına”da bütün kadınlara yönelik bir özdeşleşme duygusuna dönüşür. Bu özdeşleşme, sayılan örnekler gibi bakma ve seyretme ile gerçekleşir; o hayata katılma, ortak yaşantı sonucu gerçekleşen duygulanma ile değil, görme, anlatma ve seyretmeye dayalıdır:

Baktıkça yüzünüze aksiniz vurdu bana.

Neşe dolu gözlerim büründü bir dumana;

Birer birer sönerek ruhumdaki ışıklar,

Alnımda sizin gibi belirdi kırışıklar... (Başar, 1985: 692)

Bu şiirde anlatıcı, tanık olduğu gerçeklik karşısında kendini suçlar. Benzeri şiirlerde tekrar edildiği gibi, yaşanan olumsuzluklarda kendi payının da bulunduğunu düşünür. Anlatıcı gördükleri karşısında çok etkilenir ve eski duygu dünyasından, ruh halinden bütünüyle soyunur. Çünkü gördüğü şeyler, asude hayatından son derece farklıdır:

Alnınızda ne derin bir ıstırap izi var,

Hepiniz bir esrarlı gece, siyah bir mezar...

Ömrünüzde bir yaprak bir çiçek yok dökülmemiş,

Hangi zerreniz var ki hicranla örülmemiş!..

Öyle mağrur, mermerden bir duruşunuz var ki,

“Merhametine muhtaç değiliz!” diyor sanki...

Ezildim karşınızda gözlerimi kapadım:

“Zavallı” sizin değil elbette benim adım...

Böylece özdeşleşme başka bir boyuta taşınır. Taşralılar, şehirden, daha doğru bir deyişle İstanbul’dan gelen anlatıcıya hiç konuşmadan her şeyi söylemektedirler. Ahmet Şerif söylemi burada yeniden üretilir. Ancak artık hâl diliyle anlatılan şey yeterli görülmez. Bunun ötesinde hiç konuşmadan anlatıcıda utanma, mahcubiyet duygusu yaratılır. Ancak bu söylemin iktidarı çok da uzun sürmez. Etkileri değilse de karşı çıkışlarını önemli gördüğümüz Yedi Meşaleciler grubu, bu anlamda ilk karşı çıkışı gerçekleştirir. Birbirinin devamı olarak nitelendirilemeseler de, Nâzım Hikmet ve sosyalist şairlerin karşı çıkışları da, 1930 yılına gelinmeden ortaya çıkar.

#### 4. İlk Karşı Çıkışlar

Bu ara başlık altında, memleketçi poetika ve onunla pek çok ortak özelliği olan milliyetçi poetikaya karşı gelişen tepkiler ele alınacaktır. Ancak belirtilmelidir ki, bu karşı çıkışlar büyük ölçüde düzyazılarda işlenmiştir. Bu yüzden burada şiiirden örnekler verilmeyecektir. Memleketçi poetikaya ilk kez karşı çıkan Yedi Meşaleciler arasında yeni bir memleketçi şiir kuran isim yoktur. Muammer Lütfi (Bahşi), Vasfi Mahir (Kocatürk), Kenan Hulusi (Koray), Yaşar Nabi (Nayır), Ziya Osman (Saba), Sabri Esat (Siyavuşgil) ve Cevdet Kudret'ten (Solok) oluşan Yedi Meşaleciler grubu, aynı zamanda "Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında ilk edebî topluluktur" (Emiroğlu, 2008: 20). Bir öykücü (Koray) ve altı şairin ürünlerinden oluşan *Yedi Meşale* adlı ortak kitap, Nisan 1928'de yayımlanmıştır. Bu ortak kitabın önsözünde, çok dikkat çekici bir cümle bulunmaktadır: "Yazılarımızda ne dünün mızımız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe Fatma terennümünü bulacaksınız" (1998: 134; Solok, 1991: 171).

Solok, bu cümleyi kendisinin bildiriye eklediğini, "o günlerde masa başında uydurulan sahte köylü edebiyatını kınamak" istediğini belirtmektedir (171). Bildirinin dikkat çekilen cümlesinde "dünün mızımız ve soluk hisleri"yle Ahmed Haşim ve Yahya Kemal'in kastedildiği düşünülebilir. Bu imâlara karşın Yedi Meşaleciler, bizzat imâ ettikleri isimler tarafından desteklenmişlerdir. Yahya Kemal onlara mektup yazar, Ahmed Haşim dergilerine şiir verir, hatta ilk sayının başyazısını kaleme alır. "Ayşe Fatma terennümü"nın akla ilk getirdiği isim olan Çamlıbel ise, haklarında övücü bir yazı yayımlar. Ortak kitap, hiçbir itirazı yokmuş gibi, büyük bir ilgi görür: "*Yedi Meşale*, daha çıkar çıkmaz, umudumuzu değil, hayalimizi bile aşan büyük bir ilgiyle karşılandı. Diyebilirim ki, Türkiye'de hiçbir şiir kitabı için bu kadar yazı yazılmamıştır" (173).

Aynı yıl Yusuf Ziya Ortaç'ın yönettiği ve ancak sekiz sayı çıkabilen *Meşale* dergisi etrafında toplandıklarında, memleketçi poetikanın en tanınmış şairleriyle yan yana görünürler: Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Kutsi Tecer ve Ömer Bedrettin Uşaklı. Bu topluluktan edebî hayatını sürdüren ve önemli bir şair sayılan isimlerin başında Saba gelmektedir. Ancak Saba'nın taşraya ilgi göstermediği gözlemlenmektedir. Nayır da şiire bir süre devam etmiş, 1930 ve 1940'lı yıllarda memleketçi poetikayı andıran şiirler yazmıştır. Onun şiirlerinde tez kapsamında incelenmeye değer şiiri olduğunu söylemek güçtür. Kısa sürede parlayıp sönen bu topluluğun şiir alanına bir yenilik getirmediği ileri sürülebilir.

İkinci karşı çıkışı ise, Nâzım Hikmet'te görmekteyiz. *Resimli Ay* dergisinde (Temmuz 1929) "Putları Yıkıyoruz" kampanyası açan Nâzım Hikmet, ilk olarak Abdülhak Hâmid'i, arkasından da Yurdakul'u hedef tahtasına koyar. Abdülhak Hâmid'in şair-i azamlığını o dönemde tartışmanın cüret gerektirdiği açıktır. Ancak Yurdakul'u bu derece sert biçimde eleştirmenin cesaret de gerektirdiği kabul edilmelidir. Çünkü 1912 yılında *Türk Yurdu*'nun millî şair ilan ettiği Yurdakul, büyük bir saygı görmüştür. Oysa Nâzım Hikmet, sadece onun millî şairliğini değil, bizzat şairliğini de kuşkulu bulur: "Mehmet Emin Bey'in şairliği bile galat-ı rüyetken, milli şairliği cehlin galatından başka bir şey değildir" (Akt. Ahmet Oktay, 1993: 100). Bununla birlikte Nâzım Hikmet'le Yurdakul arasında birtakım koşutluklar da bulunmaktadır: "Çağdaş medeniyetin en önemli vasıtasını makinaya özlem, ülke coğrafyasını ve kaderini coğrafyaya bağlamış insanların hayatını da değiştirmek demektir. Bu özlem ilk defa Nâzım Hikmet'le doğmamıştır. Fakir ve bakımsız Anadolu'nun hayatını değiştirmek, Mehmet Emin'in birer çığılığı andıran şiirlerinde de vardır" (Enginün 582).

Memleketçi poetika “şiiirle yapılan” asıl düşmanlığı Garip şairlerinden görecektir. Ancak düzyazılardaki karşıtlık ilişkisi, Garip’ten önce başlamıştır. Sözelimi Ahmet Muhip Dıranas, 1935 yılında, *Yücel* dergisinde çıkan bir söyleşisinde, bazı şairlerin iktidar merkezine yarandıklarını yazmıştır: “Birtakım oportünistler inkılâba en çabuk fakat en bayağı yoldan yamanmak için bir devrim edebiyatı demagojisi yapmaktadırlar [...] bu tarz edebiyat romanlarıyla, şiiirleriyle, hikâyeleriyle kariin zevkini zehirleyen ve büyük devrimi hakiki kıymetinden düşüren lekelerdir” (Akt. Ahmet Oktay 92-93). Bu sert sözler, memleketçi poetikaya tepkinin 1930’lu yıllara taşınan örneklerinden biridir. Bu anlamda Yedi Meşalecilerden yedi yıl sonra, iktidar nimetlerinin paylaşılması noktasında memleketçi poetikanın ilk dönemdeki heyecanlı atılımının başkalaştığı ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar Dıranas, gerçek bir durumdan şikâyet ediyor olsa da, şiiir ve siyasetin merkezleri ve iktidarları, 1930’lu yıllarda birbirinden iyice uzaklaşmaya başlar. Bu dönemde çok sayıda memleket güzellemesi yazılsa da, doğrudan siyasal merkez adına konuşmayan şairler de farklı bir söylem oluşturmaya başlar. Bu söylem, şiiirle kurucu ideoloji arasında kopuşa değilse de, ilişkinin gevşemesine işaret eder. Bu dönemdeki şiiirlerde kurucu ideolojinin birtakım öğeleri içerilir. Birinci kuşak memleketçi söylemin arkasından ikinci kuşak memleketçi şiiirin de ortaya çıktığı bu süreç, her şeye rağmen güçlü değildir. 1930’lu yıllar, kurucu ideolojinin ete kemiğe büründüğü dönemde şiiirin özerklik arayışı ve anlayışının da eti kemiğe büründüğü yıllardır.

1923-1929 yılları arasında, şiiirde taşra ve memleket olarak anlaşılan bölgelere dikkat edildiğinde, Orta ve Doğu Anadolu’nun öne çıktığı görülecektir. Bu iki bölgeyi, uzak ve derin taşra olarak nitelemek mümkündür. Edirne, Bursa ve zeybek-eşe şiiirlerinde beliren Ege bölgesini ise “yakın taşra” olarak tanımlamak mümkündür. Ancak hem yakın, hem uzak, hem de derin nitelemelerinin yalnızca



merkeze olan mesafe üzerinden düşünülmemesi gerekir. Bu üç kavram, asıl olarak anlatıcının gerçekliğe ilişkin tavrıyla ilgilidir. Birinci kuşak memleketçi şiirde Orta ve Doğu Anadolu, kurucu ideolojinin taşınmak istediği yerlerdir. Burada en çok öne çıkan duygu, saflık, yoksulluk ve taşralının dünyayla bağ kurma isteğidir. Ancak yakın taşrayı işleyen şiirlerde bu yaklaşım yoktur.

### **B. 1930-1939: Röportaj Duyarlığı**

1930'lu yıllar, Millî Edebiyat akımına bağlı kimi isimler ile birinci kuşak memleketçi şairlerin etkilerini kaybetmekle kalmayıp şiirden de uzaklaştıkları yıllardır. Yukarıda da belirtildiği gibi Çamlıbel, yıllarca şiir yayımlamaz. Aynı şekilde Yurdakul, 1923'te "Mustafa Kemal" başlıklı iki şiir yazar, 1923-1942 arasında ise toplam 4 şiir yayımlar. Bununla birlikte Asya, Çağlar, Gökyay, Tecer ve Zorlutuna gibi ikinci kuşak memleketçi şairler de görünmeye başlarlar. Asya ve Gökyay Kemalist milliyetçilikle kurdukları ilişkinin ötesinde, siyasî yelpazede sağda konumlanırlarken Çağlar ve Tecer, kurucu ideolojiye büyük ölçüde sadık kalmışlardır. 1930'lu yıllarda birinci ve ikinci kuşak memleketçi şiirle kurdukları ilişkiye karşın yeni bir şiir dili kuran Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Cahit Külebi'nin ilk şiirleri yayımlanmaya başlanır. Yine bu süreçte Nâzım Hikmet dışındaki toplumcu-sosyalist şairlerin taşrayla ilgili şiirleri yayımlanır. Bütün bu süreci, siyasî-toplumsal durumla doğrudan ilişkilendirme gibi bir yöntem izlemiyor olsak da, kurucu ideolojinin "zemine tutunma" şeklinde ifade ettiğimiz taban hareketi ve bunun ideolojik araçlarını görmezden gelemeyiz. Bu süreçte yaygınlaşan halkçılık, köycülük ve çalışmanın yüceltilmesi olgularının şiirde de yansımaları görülmektedir. Bu yüzden bu alt

başlıkta, öncelikle söz konusu ideolojik durumu inceleyecek, ardından da poetik alandaki yansımaları gözlemleyeceğiz.

## **1. Halkçılık-Köycülük**

“Birinci Bölüm”de vurgulandığı gibi, İkinci Meşrutiyet’ten önce aydınlar arasında gelişen ve ilerleyen süreçte siyasî ve entelektüel alan gibi şiiri de büyük ölçüde etkileyen halkçı-solidarist ideoloji, Cumhuriyet’e de intikal etmiştir<sup>70</sup>. Bununla birlikte Cumhuriyet şiirinin ilk dönemi olarak gösterdiğimiz 1923-1929 sürecinde ideolojik argümanların şiir alanında henüz ete kemiğe bürünmediğini gözlemlemiştik. 1930-1939 sürecinde yazılan şiirlerde, önceki dönemin özelliklerini bulmak mümkündür. Bunların başında aydın anlatıcı, şehirli bakışı, taşrayı seyreden ve aydınlatmak isteyen söylem gibi özellikler gelmektedir. 1930-1939 süreci kısmen bu söylemi içermekle birlikte, artık ete kemiğe bürünen halkçı ve köycü söylemi de yineler.

1930-1939 sürecinde köycü söylemin pek çok ideologu ortaya çıkmıştır. Ürettikleri düşünceler, dergi, gazete, kitap sayfalarında kalmamış, uygulamaya da geçirilmiştir. Bu konu hakkında, özellikle 1960’lı yıllardan beri pek çok kitap ve makale yayımlanmıştır. Burada dönemin panoramasını çıkarırken, işlevsel alıntılar ve göndermeler yapmakla yetineceğiz. Bu süreçte öne çıkan üç öğeye dikkat çekilmelidir: 1) Yaklaşık otuz yıldır övülen ve dil gibi safiyetin de kaynağı olarak gösterilen köylülerin, Kurtuluş Savaşı’na mesafeli durdukları fark edilmiştir. Dolayısıyla en azından yeni kurulan rejime katılımları gerçekleştirilmelidir. 2) 1929 yılında patlak veren büyük ekonomik buhran, köylülerin köylerinde tutulmaları

---

<sup>70</sup> Halkçılık ilkesi, 1937’de anayasaya da alınmıştır (Toprak, Zafer, 1977: 92).

düşüncesini doğurur. 3) Köylülerin şehirlileşmeleri, aynı zamanda proleterleşmeleri anlamına da gelecektir. Bu durum, sosyalist ideolojinin yaygınlaşmasına neden olacak, rejimi tehlikeye düşürecektir. Bu yüzden bunun yolu da, CHP'nin uzun yıllardır savunduğu gibi, “köylüyü köyünde modernleştirme”den geçer.

Köylülerin Kurtuluş Savaşı'na yeterince katılmadıklarının<sup>71</sup> edebiyatta “itiraf” edilmeye başlanmasını, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1932'de yayımlanan *Yaban* romanıyla başlatmak mümkündür. *Yaban*, bütün dikkat çekici özelliklerine karşın tezli bir romandır ve başından beri yinelenip duran aydın-köylü buluşmasını bir sorun olarak işler. Türk şiirinde köylülerin Kurtuluş Savaşı'na katılmamaları konusu, *Yaban* ölçüsünde “itiraf” edilmiş değildir. Tarihsel araştırmalar aynı şeyi söylemeseler de, şairler köylüler ile savaş arasında güçlü bağları gösteren şiirler yazmışlardır<sup>72</sup>. Buna bir de modern dönemde güçlü bir siyasal köylü hareketinin olmaması da eklenince (Feroz Ahmad'dan Akt. Karaömerlioğlu 110), zaten toplum adına konuşa gelen şairlerin köylüler adına konuşmalarının nedenleri de bir ölçüde açıklığa kavuşmuş olur. Halkçılık gibi köycülük de, başından beri aydınların ürettiği ve büyük ölçüde onlarla sınırlı kalmış güdümlü bir ideolojidir: “[H]atta olası potansiyel hareketlere karşı tepeden bir müdahale ve yönlendirme için gündeme geldiği; siyasal rejimin kitle tabanını genişletmek, sınıfsal farkları ‘sınıfsız’ bir toplum adına örtbas etmek ve nihayet yönetici zümrenin seçkinciliğini gizlemek için bir araç rolü üstlendiği öne sürülebilir” (Karaömerlioğlu 14).

---

<sup>71</sup> “Köylü yığınları ile bağımsızlık hareketi karşısında genellikle çekingen kaldı. Kurtuluş Savaşını yöneten asker-bürokrat kadronun, sivil toplumun eşraf diye adlandırılan zengince kesimine dayanan sosyal ittifakı yeğlemesi, geniş köylü yığınlarıyla olan siyasal ilişkilerinin yok denecek kadar az kalmasına yol açtı; bu yığınların savaşa asker olarak katılmalarını sağlamak için büyük ölçüde zor kullanılması gerekti. Hatta, Ankara'daki milliyetçi bağımsızlık hareketine karşı işgalci güçlerin ve İstanbul hükümetinin yaptığı kışkırtmalarla başlayan isyanlara, köylü yığınlarının yer yer daha kolay katıldığı söylenebilir”. (Yahya Tezel'den Akt. Özdemir 68)

<sup>72</sup> “[K]öylülerin Türkiye'de Milli Mücadele'ye aktif olarak katıldıkları savı, gerçeklikle bağdaşmayan, sonradan kurgulanmış bir tezdır” (Karaömerlioğlu 110).

Köycü ideolojinin en önemli isimlerinden birisi, Nusret Kemal Köymen'dir. Köymen'in bu alanda pek çok makalesi ve kitabı bulunmaktadır. Onun geliştirdiği düşünceler hakkında bir makale kaleme alan Füsun Üstel'e göre Köymen, köyleri yeni vatandaşın kurgulanacağı mekân olarak düşünmektedir:

İradeci vatandaş (birey değil) kimliğinin oluşmasında en uygun ortamın köyler olduğunu belirtmekte ve "Beşeriyet bu yeni inkişafının en münbit tarlasını fena teşkilatlanma yüzünden makinaya, kör menfaate, sınıf telâkkisi ve mücadelelerine esir olmak insiyaklarını inkişaf ettirmiş olan şehirlerden ziyade bâkir ruhu dışardan gelen yabancı sıkıntılar içinde bunalan köyde bulacaktır" demektedir. (Üstel 49, 1990: özgün imlâ)

Köymen, 1933 yılında Ankara Halkevlerinin dergisi olan *Ülkü*'de çıkan "Halkçılık" başlıklı yazısında, "Türkiye'de halk dediğimiz zaman kastettiğimiz şey, on milyon Türk köylümüz oluyor" demektedir (Akt. Üstel 47). Gerçekten de nüfusun büyük çoğunluğu köylerde yaşamaktadır: "1920'ler Türkiye'sinde halkın yüzde 84'ünün kırsal kesimde yaşamasına bakarak, savaştan hemen sonra girilen yeniden inşa sürecinde dayanılması gereken temel gücün niçin köylülük olması gerektiği açıklanabilir" (Özdemir 62). Köylü, yaşadığı yerde modernleştirilmelidir. Bunun yolu da eğitimden geçmektedir. Bu süreçte öne çıkan "toplumsal ikon"un öğretmen, özellikle de kadın öğretmen olması dikkat çekicidir. Kendini kurucu ideolojiyi köylülere tanıtmak ve öğretmekle görevli sayan öğretmen tipi, roman gibi şiirde de önemli bir yer tutar. Yukarıda öğretmen kökenli şairlere değinilmişti. Ek olarak öğretmen kökenli olmayan şairlerin (Ceyhun Atuf Kansu örneğinde görüldüğü gibi), şiirlerinde de öğretmen anlatıcısına rastlanır. Kurucu ideolojinin yaygınlaştırılması ve benimsenmesi, 1930'lu yıllarda halkevleri, halk odaları gibi kurumların

kurulmasına yol açmıştır. Bu anlamda aydınlara önemli bir rol verilmiştir. Funda Erol Cantek, Mustafa Kemal Atatürk'ün İzmir'de yaptığı bir konuşmadan sonra gazetecilerin sorularına verdiği cevapları çözümlerken şu belirlemeleri yapmaktadır:

Mustafa Kemal'in gazetecilerden, dolayısıyla aydınlardan beklediği, rejimin yerleştirilmesi ve halkın onu benimsemesi sürecini hızlandırmalarıdır. Mustafa Kemal'in "gerçek" dediği, rejimin "mutlak doğru"ları halka "olduğu gibi" değil, "lüzumu gibi", yani egemen ideolojinin uygun bulduğu biçimiyle aktarılmalıdır [...]. Cumhuriyet'in ideal aydın tipi olarak bürokratik aydın, hem Cumhuriyet'in millet ve devlet kurgusunu inşa edecek bir toplum mühendisi, hem de toplumu Cumhuriyet'in millet ve devlet kurgusu etrafında birleştirecek "çimento" işlevi görür. (Cantek 54)

Bununla birlikte köylülüğe verilen önemin, söylemde kaldığı ileri sürülebilir. 1934 yılında, dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, "[B]azı vilayetlerin yarısından fazlasında köylülerin başkalarının mülkiyetinde olan topraklarda çalıştığını" belirterek, onları toprak sahibi yapmak istediklerini söylerken, verili durumu gözler önüne sermektedir (Akt. Erdost, 1998: 34). Ancak toprak reformu talepleri, yıllarca süren tartışmalara neden olmakla birlikte, yukarıda da açıklandığı gibi gerçekleştirilememiştir. Pek çok çalışmada, söz konusu reformun gerçekleşmemesinin nedenleri arasında sınıflar arası mücadele ile kurucu kadronun ideolojik tutumu sayılmaktadır. Bunlar konumuz dışında olduğu için dikkat halemizde değildir. Burada konu bağlamında üzerinde duracağımız nokta, toprak reformu düşüncesinin yukarıda ikinci madde olarak gösterdiğimiz ögeyle ilişkisidir. Zira toprak reformunun, aynı zamanda köycülük ideolojisi bağlamında değerlendirilebilir: "Toprak reformu düşüncesinin arkasında köycü söylemin aslî iki

ögesini, yani şehirleşme ve proleterleşmeye şüpheyle bakışı, açık seçik görmek mümkündür. Köylüye toprak dağıtma düşüncesinin arkasında yatan saik, topraksızlaşan köylülerin şehirlere göçmesinden ve proleterleşmesinden duyulan korkuydu” (Karaömerlioğlu 135).

Karaömerlioğlu’na göre köycüler, “Büyük Buhran” sırasında, şehirler ve şehir uygarlığını “her türlü sorunun ana nedeni” saymaya başlamışlardır<sup>73</sup>:

“Köycülükten amaçlanan genel anlamıyla köylülerin köylerinde kalması, böylece proleterleşmelerinin önlenmesi; eğitim götürülerek hem kültürel hem de ekonomik anlamda kırsal kesimin dönüştürülmesidir [...] Ancak köycülük o denli soyut ve köylerdeki toplumsal ilişkileri o denli göz ardı eden bir biçimde hayata geçirilmiştir ki, önemli ölçüde seçkinci bir hamle olmanın ötesine gidememiştir”

(Karaömerlioğlu 48-49). İkinci Meşrutiyet sürecinde ortaya çıkan halkçılık, “Gökalp sosyolojisinin, daha kapsamlı bir deyişle Fransız solidarist düşüncesinin bir ürünüdür” (Toprak 92). Köycü söylem ve Anadolu’ya yönelik seferberliği ise, Üstel’e göre Rus Narodniklerinin “köylere hücum” şiarını hatırlatmaktadır:

Gerçekten de Köymen, köy gerçekliğini iktisadî kaygıların yanısıra, siyasal bir amaç uğruna da kullanmaktadır. Rus Narodniklerinin köylere hücum şiarını anımsatan bir biçimde, “Maddeciliğin ülküsü olan metropollere gitmeyelim” derken, yalnızca saf ve ilkel değerlerin barındığı bir toplum biçimini savunmakla kalmamakta, aynı zamanda “Köyün sanayi sahasında en büyük kuvvetinin şehir manasında ‘işçi’ kullanmaması” olduğunu belirterek köyü “ictimaî salgınlara” (Komünizm) karşı bir “sigorta”, geleneksel-muhafazakâr yapının devamında önemli bir unsur olarak görmektedir. Kısacası, Köymen

<sup>73</sup> Bu anlamda Nusret Kemal Köymen’in şehir karşıtlığı, vücuttaki bir organın durdurulamaz biçimde büyümesi ve diğer organlara zarar vermesi anlamına gelen “orhogenese” kavramına kadar gider (Akt. Üstel 49).

kentlerdeki sanayileşmeyi işçi hareketlerinin gelişmesine uygun zemin hazırlaması açısından tehlikeli saymakta ve bu arada Marksizmin “halkçı” boyutlarına karşı halkı uyarmaktadır: “Vakıa son zamanlarda neo-marksizm ismi verilebilecek bir milliyetçi ve halkçı marksizm türeyerek istidadını göstermekte ise de, bu marksizmin de anahatları Türk inkılâbına uymaktan uzaktır”. (Üstel 50, özgün imlâ)<sup>74</sup>

Köymen ve köycülerin düşünceleri, iktidarın da düşünceleridir. Bu anlamda Türk Dilini Tetkik Heyeti (sonrasında Türk Dil Kurumu), tarih, dil ve coğrafya konularında düzenlenen kongreler ve buralarda savunulan düşünceler, ulus inşasının sac ayaklarını oluşturmuşlardır. Bunlara halkevleri, halk odaları, köy enstitüleri, yatılı okullar, halkevleri dergileri de eklendiğinde, dönemin siyasal ve kültürel panoraması bir ölçüde tamamlanır. Bu anlamda köye yönelme, artık bir devlet politikası halini alacaktır.

Bu süreçte şairler köyü ve kurucu ideolojiyi işlemeleri yönünde teşvik edilmişlerdir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, pek çok yazarın işaret ve şikâyet ettikleri devrim edebiyatı, asıl olarak bu dönemde yaygınlık kazanmaya başlar. Bu dönemde kurucu ideolojinin bir yansıması olarak köycü-halkçı edebiyat, etkin olmaya başlar. Bu tezde seçme ve ayıklama konusunda en çok zorlandığımız süreç, bu 1930-1939 süreci olmuştur. Çünkü dergiler, kitaplar söz konusu söylemi tekrarlayan çok sayıdaki şiirle doludur. Bu kültürel ve entelektüel durumun üstünde, devrim edebiyatının devlet tarafından maddi teşviklerle desteklenmesi de söz konusudur. Üstelik bu durum, Köymen’in “milliyetçi ve halkçı” olarak gösterdiği Marksist ideologlar için de geçerlidir.

---

<sup>74</sup> Köymen, bu cümleleri 1939 yılında yayımlanan *Cemiyet ve Köy Teşkilâtlanmasında Köy ve Şehir yahut Devletçiliğin Esasları* adlı kitabında kullanmaktadır. Burada Marksist düşünceleri de halkçılık ve milliyetçilik içinde değerlendirmesi dikkat çekicidir. Çünkü o yıllardaki Marksist ideologlar ile kurucu ideoloji ve onun milliyetçiliği arasındaki mesafe çok da açık değildir.

Halkevleri 10-18 Mayıs 1931 tarihleri arasında yapılan CHF Büyük Kurultayı'nda alınan karar doğrultusunda, 19 Şubat 1932'de resmen kuruldu. Arkasından çok hızlı içimde yurt içinde örgütlenen ve İstanbul'daki birkaç şube dışında hepsinde "Köycülük Kolları" olan Halkevleri şubelerinin pek çoğu dergiler çıkarmaya başladılar. Bu dergilerde çok sayıda folklor derlemesiyle birlikte çok sayıda şiire de rastlanmaya başlanır. Bütün bu şiirlerde özellikle "millî vezin" olarak adlandırılan "hece vezni" kullanılmaktadır. Devrim edebiyatı tartışılmakla birlikte, ortak duygunun "devrimin tarafında yer almak" olduğu ileri sürülebilir<sup>75</sup>. Bu anlamda sıkça işlenen temaların memleket gerçeklerini anlatmak, köyü ve köylüyü romantik bir dekor içinde anlatıp övmek, milliyetçilik, kahramanlık, Türklük bilinci, çalışmanın yüceltilmesi, Mustafa Kemal Atatürk, Ankara ve "Parti"yi övmek (Bkz. Ahmet Oktay 91; Sazyek, 1999: 4, 9-10) olması gerçeğiyle karşılaşılmaktadır.

Edebiyat ortamında sözü edilen güçlü ve siyasal merkezce desteklenen, teşvik edilen anlayışın, sonraya kalan pek az iyi örneği bulunmaktadır. Bu şiirler, daha çok ortaöğretim kurumlarında okutulan kitaplarda kullanılmışlardır ve bu durum halen de devam etmektedir. Aynı şekilde bu şiirler, yıllardır öğrencilere millî bayramlarda okutulmaktadır. Bu anlayışın Türk şiirine güçlü bir temsilci veremediği gözlemlenmektedir. Çağlar, Gökyay, Tecer ve Zorlutuna gibi önde gelen temsilcilerin şiirleri incelendiğinde, söz konusu söylemin tipik gibi atipik özellikleri de görülebilecektir. Bu isimler yukarıdaki gibi alfabetik değil de önem sırasıyla sayıldıklarında, Tecer ismi öne çıkacaktır. Bu yüzden Tecer'in şiirlerini incelemekle başlayacağız. Ancak İlhami Bekir Tez'in tam da 1930 yılında yayımlanan, bir şiiri, kronolojik sıra gereği Tecer'den önceye alınmalıdır. Bununla Tez'i sözü edilen

---

<sup>75</sup> "Nitekim, köy ve köylü sorunlarıyla böylesine yakından ilgilenenler yalnız marksist yazarlar da olmamıştır o yıllarda. Cumhuriyet'in CHP tek parti iktidarı döneminde de, yöneticiler, özellikle 1930'lardan itibaren kendilerine yakın genç yazarların köy ve köylülerle daha yakından ilgilenmeleri için onları yüreklendirmişler ve önemli girişimlerde bulunmuşlardır" (Ceyhun 37, özgün imlâ). Köyü değiştirme, dönemin ortak sloganı gibidir.



şairler arasına eklemiş olmuyoruz. Yapmak istediğimiz, taşra algısı anlamında da yenilik ve farklılık taşıyan bu şiire dikkati çekmektir.

1930-1939 yılları arasında göze çarpan ilk şiir, *Resimli Ay*'ın Ağustos 1930 tarihli sayısında çıkan, İlhami Bekir Tez imzalı şiirdir. Artık şiirde taşralılar değil, “halk” girmeye başlar. Şiirde taşra dili de taklit edilmektedir. Şiirdeki anlatıcı, karşı karşıya kaldığı baskılara silahlı bir isyanla cevap verecektir. Bununla birlikte bu isyan, kişiseldir, yani bir isyancı grup zikredilmez:

Gözümde yaş

bağrımda kan

içimde kanı kanıma karışan

ana!

Yürek tutam

mendil gibi

anam sana!

Yüreğimden yürek katam sana!

Edeyim yemin

kara gözlerine ki Eminenin

bizi aç koyanlara vuracağım tezden!

Nedem ki

bu öyle uğursuz dem ki

beyaz çıkan gazete gibi... ana!

Silah çatıyor

ölüm gözünle kaşın arasına!

Edeyim yemin

## Kara gözlerine ki Eminemin

Bizi aç koyanlara vuracağım tezden! (Tez, 2000: 57-58, özgün imlâ)

“Halk Havaları’ndan” alınan bu şiirdeki anlatıcı, bir köylüdür, aynı zamanda şairin mikrofonudur da. Bir köylü olarak kurulmuş olmasına karşın, yaşadığı yılları “beyaz çıkan gazete”ye benzetmektedir. Her ne kadar taşra diliyle konuşsa da, zihinsel olarak şehirlidir. Nâzım Hikmet’in şiir biçimini andıran merdivenli yapının kullanıldığı şiirde anlatıcı annesiyle konuşmaktadır. Sosyalist bir bilinçle konuşan anlatıcı, kişisel bir isyanı dillendirse de, “biz”in adına hareket etmektedir: “Bizi aç koyanlara vuracağım tezden”. Aç koymak, sömürü sözcüğünün örtük ifadesi olarak düşünülebilir.

## 2. Tecer: Taşra Sanatına İntikal

1901 yılında Kudüs’te doğan olan Ahmet Kudsi Tecer’in bütün şiirlerinde, Tanzimat’tan sonra rastladığımız Rousseau doğası hâkimdir. Mehmet Narlı’ya göre söz konusu doğa, “Anadolu’nun herhangi bir köşesidir” (Narlı 316). Tecer’in 1919-1922 yılları arasında yayımlanan şiirlerinde de kıra, taşraya rastlanır. Ancak bu yerler, 1930 sonrası şiirlerinde olduğu gibi halkçı bir bakışla işlenmezler. Sözelimi “Tabiat Odam” şiirinde kırlarda yaşama isteği dile getirilir. Bu şiirde anlatıcının siyasî bir söylemi yoktur. Kırlarda yaşama ve orada ölme isteği, kentün bungunluğu, kasvetiyle birlikte de düşünülmemiştir. Bir tür “öyle olduğu için öyle durumu”ndan söz edilebilir. Böylelikle *Sahra*’da görülen karşılaştırmaya rastlanmaz:

Severim kırlarda ben yaşamayı,

On iki ayı.

Severim kırların yeşil göğsünü,

Bütün ssn.

İstemem başımın üzerinde dam,

Tabiat odam.

İstemem topraktan başka bir yatak,

Kehkeşanlar tak. (Tecer, “Tabiat Odam” 3)

Kırın, kır hayatının yüceltilmesi, Vecihi Timuroğlu’nun yayına hazırladığı *Ahmet Kutsi Tecer: Kişiliği, Sanat Anlayışı ve Tüm şiirleri* (1980) adlı kitapta, “Nerdesin” başlığı altında aktarılan 1921-1932 sürecinde de karşımıza çıkar. Bütün bu şiirlerde de naif bir algı söz konusudur. şiirin kırsal mekânda kurulması, Tecer’in bütün poetik serüveninde sıklıkla karşımıza çıkar. Bu süreçte başlayan taşra şiirini taklit denemesi, ilerleyen süreçte devam eden bir özelliktir. Bu anlamda pek çok örnekten söz edilebilir. Burada bizim için en çarpıcı olanını anmakla yetineceğiz. “Halay eken Kızlar” şiiri, Tecer’in “Hış Hışı Hançer Boynuma” trksnyeni denemesidir. Özellikle birinci dörtlük, söz konusu türkünün bazı dizelerini tekrar eder. Azmi Körükçü ve Muzaffer Sarısözen’in derledikleri bu Gaziantep türküsünün ikinci bölümü şöyledir: “ekin halay / Dizilsin le le / Mahmur gözler szlsn” (Körükçü ve Sarısözen 1). Tecer’in “Halay eken Kızlar” şiirinde ise, şu kullanım dikkati çeker:

Çekin halay, çalsın durmadan sazlar,

Çekin ağır ağır halay dzlsn.

Szlsn oyunlar, szlsn nazlar,

İnce beller, mahmur gözler szlsn. (68)

Tecer, 1921-1932 yılları arasında yazdığı ve yayımladığı şiirlerini, *şiirler* adıyla ve Sivas’ta yayımlamıştır. 1967 yılında İstanbul’da len Tecer, ölümünden beş yıl önce

bütün şiirlerini bir araya toplamış ve çeşitli başlıklar altında sınıflandırmıştır. Bu anlamda “Orda Bir Köy Var Uzakta” başlığı altında toplanan 1936-1947 süreci şiirlerinde, memleketçi söylemin yeni bir boyutu ortaya çıkar. Bu yeni boyutta, kurucu ideolojinin köy ile ilgili siyasetinin söze dökülmesi önemli bir yer tutar: “Çoğunlukla Cumhuriyet’in köycü politikasına bağlı olarak ‘**Orda Bir Köy Var Uzakta**’ felsefesini tümden umutlu, bir bakıma tek boyutlu yansıtır” (Timuroğlu, 1980: LVI, özgün imlâ). 1932 yılında, öğretmenlik yaptığı Sivas’ta “Halk Şairleri Koruma Derneği”ni kuran ve folklor derlemeleri yapan Tecer’in şiirlerindeki halk şiiri öğeleri artmaya başlamıştır. Ancak bu ilgi, artık siyasî bir ton taşımaktadır. Bu siyasî ton, halk şiiri formları aracılığıyla verilmek istenir. Bu anlamda Tecer’in olguya kafasındaki projeye baktığı gözlemlenmektedir. Nitekim sözü edilen derneğin kuruluşunda belli bir amaç güttüğünü belirtmiştir: “Burada takip edilen gaye bilhassa geniş halk kütlesi ile fikir hayatımızın umumi bağlarını birleştirmek, münevver kütle ile geniş kütle arasını doldurmak: Bunu tahakkuk ettirmek için de halk dili, halk nağmeleri, halk edebiyatı, halk ananeleri ile münevver adamın medeni bilgilerini birbirine kaynaştırmak, mezcetmektir” (Akt. Timuroğlu XX-XXI).

Tecer’in bu algıyla yazdığı en dikkat çekici şiiri, “Orda Bir Köy Var Uzakta” (Tecer, 1980: 85) şiiridir. Beş tane dördlükten oluşan şiirdeki sentaks son derece yalındır. Buradaki dördlük düzeni içinde, her bir dördlükte dört dize olmasına karşın, üç tane “değer” bulunmaktadır. İlk dizedeki “birinci değer”, “orda” diye gösterilen, ama “uzakta” denen bir yerde bulunur. İkinci değerde o şeyin “bizim” olduğu söylenir. Üçüncü değer ise, yerleşmiş olanlar ile “türetilmiş” olan yeni ikilemeler üzerine kurulmuştur: “Gitmesek de, tozmasak da”, “Yatmasak da, kalkmasak da”, “Duymasak da, tınmasak da”, “İnmesek de, çıkmasak da” ve “Dönmesek de, varmasak da”. Son olarak ise, yeniden ikinci değer aynı sözcüklerle tekrar edilir.

Burada her dörtlükteki değerleri bir araya topladığımızda, Şöyle bir tablo ortaya çıkacaktır:

1. “Orda” var olan Şeyler: Köy, ev, ses, dağ, yol
2. “Bizim” olan Şeyler: Köy, ev, ses, dağ, yol
3. İkillemeler: Yukarıda sayılmıştır.

Şiirde tekrar edilen dizeler teke indirildiğinde, toplam dize sayısı, yirmiden on beŐe düşer. Her bir dörtlükte, birebir tekrar edilen dizelerden başka, bir sözcük farkla tekrar edilen beş dize vardır, ki bunlar da hesaba katıldığında, aslında tek bir dörtlüğün beş kez “türetildiği” ortaya çıkmaktadır.

Şiirin tezi, sevmek ve sahip olmak için illa gitmeye ve görmeye ihtiyaç olmadığıdır. Buna rağmen Timuroğlu, bu Şiirden söz ederken, onun resmi görüşün etkili bildirisi olduğunu söylemekte ve Şunları eklemektedir: “Cumhuriyet aydınını köye göndermek, o günün başlıca sorunu ydu” (Timuroğlu, 1978: CXLI). Ancak Şiire yakından baktığımızda, aydını köye gönderme amacından değil, gitmeden ve görmeden de sevilmesi gereken yerlerden, seslerden, yollardan söz edildiğini görürüz.

1930’lu yıllardan sonra Tecer’in bir önceki dönemde yazdığı Şiirden uzaklaştığı gözlemlenmektedir. Artık dışarıdan seyredilen ve içinde yaŐanmak istenen doğanın yerini, sorunlarına işaret edilen doğa almaya başlamaktadır. Şiirlerdeki manzara resmi estetiği, yerini insanları da gören ve anlatan duyarlığa bırakır: “Tecer, halk kültürümüzün zengin unsurları ile beslenen vatan, millet, kahramanlık konulu Şiirleri ile Anadolu insanının çok çeşitli meselelerine eğilen memleketçi Şiirlerini yazmağa, 1930’lu yıllardan sonra ve bilhassa Paris dönüşü başlamıştır” (zbalcı, 2007: 187).

Burada iki özellikten söz etmek gerekir: Birinci planda, naif taşra tabloları, Ahmed Haşim'den beri vurguladığımız rüya fonu içinde söze dökülür. İkinci planda ise, anlatıcı ya bir yerlere gitmek ister, ya oradadır ya da daha önce bulunduğu yerleri özlemektedir. Tecer'in şiirlerinde taşralı adına düşünme ve onun duygu ve düşünce dünyası içinde yer alma özelliği dikkat çekicidir. Bu şiirlerde taşra dili gibi, halk şiirinin formları da tekrarlanır. Bu anlamda “Ördek Ağdı” (100-01), “Heno'nun Gözleri Yolda” (97) ve “Buğday İlahisi” (92) şiirlerini anmak yeterli olacaktır. Tecer'in Anadolu'daki şehirlerle ilgili olarak yazdığı pek çok şiiri de vardır. Ancak bu şiirlerde rapor havası gözlenmektedir. Sözelimi “Adana Destanı” (143-44) şiirinde “Portakal, mandalin, limon” (144), Mersin Destanı'nda (145-46), “Portakal, muz, turunç, limon” (146) ve “Güzelleme: İzmir Üzerine” şiirinde (147-48) “Üzüm, tütün, incir ve pamuk yurdu” (147) dizeleri dikkati çeker. Anlatılan yerlerin âdeta ürün envanteri çıkarılır. Bu şiirler 1940-1957 sürecinde yazılmış şiirlerdir.

1921'de yayımlanan ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar Tecer şiirlerinde mekânın büyük ölçüde araçsal olduğu vurgulanmalıdır. İdeolojinin geriye çekildiği şiirlerde, idealize edilmiş bir taşra vardır. Bu anlamda araçsal kılınan mekân, siyasî olmayan bir çekiliş, kapanış, sığınış düşüncesinin vesilesidir. İdeolojinin öne çıktığı dönemlerde ise, mekân, ideolojinin üzerinde doğrulanacağı bir düzlem olması itibarıyla araçsallaştırılmıştır.

### **3. Vulgar ve Güdümlü**

1930'lu yıllarda köycü politika doğrultusunda en güdümlü şiirleri yazan isimlerin başında, Behçet Kemal Çağlar'ı saymak gerekmektedir. Çağlar'ın, 1932'de yayımlanan “Bizim Aşkımız Bizim İhtirasımız” adlı şiirinde, “Ne melal sayıklıyor, ne sevda istiyoruz, / Dilimizde dolaşan disiplin hesap plan” (Akt. Narlı 319) dizeleri

dikkati çeker. Bu dizeler, özellikle başından beri özcü şiirler yazan, şiirde özerkliği gözetip ideolojiden uzak duran Ahmed Haşim'e verilen bir cevap, belki de bir gözdağıdır<sup>76</sup>. Çağlar, şiire bir görev vermiştir, buna göre şiir ancak toplumsal yarar uğrunda kullanılabilir. Bununla Ziya Gökalp'ın şiirle savunduğu görev tanımı yinelenmiş olur<sup>77</sup>.

Öksüz Aşık adıyla halk şiiri tarzında şiirler de yayımlayan Çağlar da Tecer gibi yurtdışına gönderilmiş, folklor derlemeleri yapmış ve müfettiş olarak resmi raporlara imza atmıştır. Çağlar, bir anlamda kurucu ideolojinin görmek istediği şiiri yazan ideal şair tipidir. Bu anlamda çeşitli girişimleri olmuştur. Bunlar, kurucu ideoloji doğrultusunda şiirler ve marşlar yazmaya kadar gider. Nitekim “Onuncu Yıl Marşı”nı Çamlıbel ile kaleme almışlardır. Hatta Haşim Nezihî Okay'a yazdığı 4 Nisan 1936 tarihli mektupta, “Ankara Edebî Okulu” kurma amaç ve hedefinden söz etmektedir:

Ne divan kokusu, ne Tanzimat edası, ne Yunus'un ve Karacaoğlan'nın  
dıştan, sureta taklidi, ne garp şairlerinin şunun bunun tesiri altında  
kalsın... Doğrudan doğruya özden gelen bir sanat pınarı... Belki  
kireçli, belki tuzlu, belki bulanık, fakat bizim dağımızdan, bizim  
toprağımızdan süzülen bir su! (Akt. Gökçen, 1990: 36)

Çağlar, bütün hayatı boyunca kurucu ideolojiye sadık kalmış ve bunu şiirlerine yansıtmıştır. Bu anlamda köyün bir ideal olarak kurgulanmasını esas alan ve yukarıda açıklanan köycü söylemi şiirlerinde işlemiştir. Sözelimi, 1933 yılında yayımlanan *Burada Bir Kalp Çarpıyor* kitabında yer alan “Dağlı” şiirinde köy-şehir karşıtlığı kurulmaktadır: “Şehrin resmiyetinden, hulûsünden, zevkinden / Bir dağ

<sup>76</sup> Burada Ahmed Haşim'in “O Belde” (74-76) şiiri ve bu şiirde geçen “Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz” (74) dizesine gönderme yapılmıştır.

<sup>77</sup> 1914'te yayımlanan “Yasaya Doğru” şiirinde de aynı söyleme rastlanır: “Yasa yolu pek dardır / Tetik bas, önü, yarıdır / Sakın ‘hakkım var’ deme / Hak yok vazife vardır (Ziya Gökalp, 1940b: 406)

tavşanı gibi ürküyor içim benim” (Çağlar, 1990: 142). Bu anlamda şiirde işlediği hemen her öge, doğrudan belli bir teze bağlanır. Çağlar’ın şiirinde bu yüzden belli bir mekân yoktur. Her bir mekân, belli bir düşünceye vesile olur. 1937’de, Ağrı Dağı için yazdığı şiirde söz konusu dağ, ülkenin geri kalan bölümleri gibi tarihi, doğal güzellikleri, belli başlı şahsiyetleri ve yapılarıyla birleştirilerek anlatılır. “Güzelleme” adlı bu şiirde dağ, hayret duygusu ile anlatılır. Bu anlamda, en azından şiirin başında, Ahmet Muhip Dıranas’ın bu şiirden sonra yayımlanan “Ağrı” şiirindeki atmosferi bulmak mümkündür. Anlatıcı gördüğü azametten etkilenerek âdeta tövbe yoluna girer. Gördüğü azamet onda uhrevî duygulara neden olur. Arkasından ise, vatanî duygulara dönecektir:

Kaç oyuksuz mihrabı kaya sanıp geçmişim,  
Kaç zezemi serince bir su deyip içmişim,  
Minber sahanlığını yayla sanıp kaygısız,  
Seccadeyi ot diye çiğnemiştım saygısız.  
Gözüm birden açıldı hem düne hem yarına  
Dayayınca alnımı Ağrı’nın karlarına;  
Hidayetin ışığı erişti gören köre (37)

Anlatıcı gördüğü azamet karşısında dağa taşta bir şeyler söylemek istediğini belirtir.

Ağrı dağından bütün ülkeyi görüyormuş gibi davranır<sup>78</sup> ve “ey” nidasıyla seslenmeye başlar. Buna göre seslendiği ülke ilk insanı doğuran bir yerdir. Cennete benzer ve bağrından nice büyük insanı çıkarmıştır:

Ey sebiller kubbeler hanlar kervansaraylar,

---

<sup>78</sup> Çağlar, 22 Nisan 1949’da, *Şadırvan* dergisinde çıkan bir yazısında, “Minarenin şerefesinden bakan gözün kuvveti yetse bütün Anadolu’yu altına serilmiş bulacaktır [...] İshakpaşa camiinin minaresi ona yurdun bütün olarak görüldüğü yerdir [...] Çocuğunuzun bu memleketi bile bile, tada tada, çok, pek çok sevmesini ister misiniz, götürün Bayezit’e, İshakpaşa camiinin minaresine çıkarıp vatani seyrettirin. Bu minareden ne şu düzlük, ne bu yeşillik; vatan görünür” (Çağlar, 1994: 190) derken, aslında bu şiirin bakış açısını büyük ölçüde anlatmış olur.



Yola düşen gölgesi zafer olan alaylar,  
Ey sinsinler horanlar halaylar diyarı hey!

Halılar telkâriiler çiniler kadifeler,  
Keloğlanlar adsızlar Alperenler efeler,

Gönlümün koltuğunda kafalar diyarı hey! (38, özgün imlâ)

Çağlar'ın şehirlerle ilgili şiirlerinde ise, Tecer örneğinde görüldüğü gibi şehrin bitki örtüsünden belli başlı yerlerine kadar türlü öğeler anlatılır, ama insandan, orada yaşama, bulunma halinden söz edilmez. Aynı şeyi Halide Nusret Zorlutuna için de söyleyebiliriz. Nitekim Mehmet Narlı, Zorlutuna'nın "Erzurum, Adana, Erzincan, Konya, Ankara, İstanbul, Maraş, Urfa" gibi şehirleri anlatan şiirler yazdığını belirterek şu belirlemeyi yapmaktadır: "Genel olarak bu şehirlere duyulan bağlılık ve sevginin üç kaynağı vardır: Doğal güzellikleri, taşıdıkları Türk İslam kültürünün izleri ve Milli Mücadele'de gösterdikleri irade" (Narlı 188). Zorlutuna'nın 1950'de çıkan *Yurdumun Dört Bucağı* kitabında da Tecer-Çağlar söyleminin büyük ölçüde tekrar edildiği görülmektedir. Burada, kapsama giren şiirlerinden bir tanesi, Erzincan depremi dolayısıyla kaleme aldığı "Vâh, Erzincan!" şiiridir:

Gözyaşım Fırat gibi coştı, çağladı durdu;  
Yüreğim koptu sanki... Canım yanıyor, canım!  
Kara haberin beni habersiz yere vurdu,  
Âh, güzel Erzincan'ım! Vâh, derdli Erzincan'ım" (908)

Bu süreçte şiirler yazan, kitaplar yayımlayan Şükûfe Nihal Başar'ın 1935 yılında yayımlanan *Şile Yolları* kitabı, taşrayı merkeze iyice yaklaştırır. Kitapla ilgili olarak aynı yıl, aynı adlı bir yazı kaleme alan M. Turhan Tan, şunları söylemektedir: "Şükûfe Nihal, bu kitaba koyduğu şiirlerin hemen hepsinde yurdun dertlerini, yurttaş

elemelerini, ictimai sahneleri haykırıştır. O, Şile Yolları'nda yalnız terennüm eden bir şair görünmüyor, ızdırapları emen ve bu emişten acı ile ağlayan bir ruhiyatçı oluyor” (Tan'dan Akt. Argunşah, 2002: 103) demektedir. Söz konusu kitapta yer alan “Anadolu Köyleri” şiirinde bereketsiz ve sert bir doğa söz konusu edilir; evler eve benzemez, hemen her şey belli oranda olumsuz görsel imajlarla anlatılır:

İrili, ufaklı bir yığın toprak...

Ne bir yeşil fidan, ne bir gölge var...

Kızgın bir güneşten sanki yanacak;

Etrafta susamış, kurak ovalar... (Başar, 2002: 114)

Anlatıcı her şeye dışarıdan bakmaktadır. Böylesi şiirlerde büyük ölçüde görsel imajların kullanıldığını belirtmiştik. Bunun nedeni, görülen, gözlenen şeyin arkasına, içine bir şey saklamadan belirmesi, görünmesidir. Kullanılan görsel imajlar yeterli görülür, zira “Köyler ki, bir bakışta derdini söyler” (115). Bu şiirlerde anlatıcı her şeyi bizim yerimize görmekte ve yorumlamaktadır. Bu yüzden insanın anlatılmasına pek gerek görülmez. Zira insan da kendisiyle ilgili her şeyi ilk bakışta vermektedir. Ancak bazen anlatıcının gördüğü ve gösterdiği odağa giriverdiği de olur. Aşağıdaki alıntıda kimin konuştuğu anlaşılmamaktadır. Başar'ın pek çok şiirinde böylesi anlatı sorunları ve karakteristik kusurlarla karşılaşmaktadır:

İnsan da vardır, ama sadece görülür.

“Bir iskelet gibi kuru ve cansız,

Siyah bir hayalet geçti,

Bir insan!...” (114)

Bu süreçte Arif Nihat Asya ile Orhan Şaik Gökyay adlarından da söz edilmelidir.

Taradığımız şiirlerinde genel olarak açılan söylemi sürdürdüklerini gözlemledik.

Bu anlamda İnci Enginün'ün Uşaklı, Tecer, Gökyay ve Asya için söyledikleriyle yetineceğiz:

“Bu şairlerin şiirleri başlangıçta *Türk Yurdu, Hayat, Ülkü, Varlık, Muhit* dergilerinde çıkar. Bu edebiyat ülke dertlerini tesbit ve tasvir ile yetinmekte, geçmişin kahramanlığından hız almakta, kahramanlık kültürünü dile getirmekte ve ıstıraplar karşısında hüzünlenmektedir. Ancak dertler, onları fark etmekle bitmemektedir. Onların giderilmesi de gerekir. Fakirlik, cehalet, yokluk bir kader olmaktan çıkarılmalıdır”  
(Enginün 581)

Bu dönemde yoğun biçimde taklit edilen halk şiiri, aynı zamanda bir siyasal projenin simgesi olarak anlaşılır. Bu şiir için, çeşitli belirlemeler yapılabilir. Attilâ İlhan'ın kendi kuşağı ve 1940'ların şiiri için söylediği şeyler, söz konusu süreç için de geçerli gözükmektedir: “O tarihte halk şiirinin sınıfsal ve toplumbilimsel çözümlemesi yapılmadığı için, belki toplumumuzun yapısı hâlâ feodal özellikleri taşıdığı için, bu yaklaşım deyiş benzerliği, ses yakınlığı olarak kalmadı. İçerik kaymaları da olmaya başladı. Öyle ki, sosyalist şiir yapacağımız derken, bazılarımız, basbayağı feodal, hatta göçebe bir şiir yapmaya doğru gittiler” (Altınkaynak 1977: 248).

Mustafa Kemal Atatürk'ün 10 Kasım 1938'de ölmesi, takip eden dönemdeki köycü politikanın köy enstitüleri gibi başarılarına karşın, gerilemesini başlatan etkenlerden biri olarak sayılabilir. 1940'lı yıllarından ortalarından itibaren köycü ideolojinin muhalefete düştüğü dönem başlamaktadır. Her şeye karşın köycü ideolojinin zemine tutunamadığı gözlemlenmektedir. Şiirlere de yansıyan haliyle idealize edilmiş köy ve köylüden, yeniden olumsuzlukları gören bir noktaya gelinmiştir. Yine de bu, köye ve onu dönüştürmeye yönelik inancın kırıldığı anlamına gelmez. Çamlıbel gibi örneklerin dışındaki memleketçi şairlerin uzun yıllar

aynı ideal doğrultusunda şiirler yazdıklarını gözlemlemek mümkündür. Ancak şiirlerdeki anlatıcılar da içinde olmak üzere, gidip köyde yaşamayı seçen yoktur. Anlatıcılar durum tespiti yapmakta, rapor tutmakta ve geceye kalmayarak söz konusu yerlerden ayrılmaktadırlar. Köycü söylemin revaçta olduğu dönemde ondan el almakla birlikte poetik kaygıları itmeyen yeni ve farklı bir şiir de ortaya çıkmaya başlar.

#### **4. Yeni Söylemin İlk Işıkları**

Burada Dağlarca ve Külebi'ye geçmeden önce, kronolojik olarak ikisinin aşağıda örneklenecek şiirlerinden önce dikkati çekmek istediğimiz şiir, Selâhattin Batu'nun "Bursa'da Yeşiller" (1962: 45) şiiridir. Bunun nedeni, Batu'nun bu alt başlık altında yaptığımız sınıflandırmalardan hiçbirine girmemesidir. Yukarıda andığımız gibi "Bursa'da Yeşiller" şiiri, Uşaklı'nın "Bursa'da Akşam" ile Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinin ortasında durmaktadır. 1939 yılında yayımlanan bu şiir, "Göründü namı şehir, ardında Uludağı. / Başlıyor bir eski saltanatın şafağı" dizeleriyle başlamaktadır. Yukarıda irdelenen Bursa şiirlerinde olduğu gibi burada da anlatıcı şiire şehri gördüğü anda başlar, yani oraya dışarıdan gelmektedir. Bu anlamda dağ, şehir, eski, saltanat-geçmiş, şafak, çağ, masal, su, ses (su sesi), nida, hayal, yol, eski sultanlar, çınar, avize, minare, servi, şehrin semtleri, çiçek, bahar, koku, cennet, ışık ("aydınlık"), renkler, serinlik, musiki, (ipek) havlu, yıldız, kubbe, pınar, sonsuzluk, ışık bahçesi, (serin) gölge, ferah, ölüm ve sükûnet gibi sözcükler göze çarpar.

Bu öğelerden büyük bölümü Uşaklı ve H. F. Ozansoy'un Bursa anlatımlarında karşımıza çıkmıştı. İleride ise, Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde karşımıza çıkacaktır. "Bursa'da Yeşiller" şiiri bütünüyle Bursa'nın şiirde oluşturulan

özelliklerini taşır. Bir anlamda Yahya Kemal'in "Ölüm bir asude bahar ülkesidir" dizesini çağrıştıran son dizeyle ("Ölüm bile sevimli bu sükûn ülkesinde") tamamlanan şiir, Tanpınar'ın Bursa'ya yeniden taşıdığı Yahya Kemal sentaksı ve Bursa'yla ilgili mevcut şiirlerle birlikte düşünülmelidir.

Dağlarca'nın *Havaya Çizilen Dünya* kitabında "Şehirler" ve "Bir Çoban" şiiri dikkati çekmektedir. Her iki şiir de, memleketçi poetikanın etkisindeki şiirlerdir. Köycü ideoloji, toplumsal sınıflar vurgusunu özellikle yapmıyor, hatta sosyoloji tarihinin en ilginç ayrımlarından olan köy-kent şeklinde bir ayrımı öngörüyordu. Buna göre bir toplum köylüler ve kentlilerden oluşuyordu. Bu anlamda Dağlarca'nın "Şehirler" şiirindeki "Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere" (Dağlarca, 1935: 15) dizesi, onun köycü politika eksenini bir ölçüde zorladığını göstermektedir: Geçmişin yönü geleceğe yönelik olduğu için, geleceğe bir akış olacaktır. Dolayısıyla köyler, kentlere akacaktır.

"Bir Çoban" şiirindeki anlatıcı, bir şehirde yaşamaktadır. 1934 yılında yazılmış olan şiirde, anlatıcı kırsal hayatın pek çok özelliğini bilmekte ve şehirde olmasına karşın kendini kırsalda hissetmektedir. Onun çobanlı duyguları için gerekli olan ne bir ırmak ne de bir çağlayan bulunmaktadır. Ancak anlatıcı, kent hayatına ilişkin olan şeyleri özlediği hayatın öğelerine çevirir:

Gönlüm bir çoban, yerim bir şehir;

Birikir içime en büyük zehir.

Değil bir çağlayan, değil bir nehir,

Bir musluk suyunda çağlar bir çoban! (88)

Cahit Külebi'nin ilk şiirlerinde de, Dağlarca'da gördüğümüz gibi memleketçi söylemin izleri bulunmaktadır. Bununla birlikte takip edecek özgünlük ve söyleyişin ip uçlarını da görmek mümkündür. Külebi'nin 1938 tarihini taşıyan "Bizim Dağlar"

şii, dönemin şiirinin ruhunu büyük ölçüde taşır. Ararat, Yıldızdağı, Sultandağı, Uzunyayla, Bingöl Dağı, Kazdağı, Keşişdağı ve Çamlıbel gibi öğelerin sayıldığı şiirde, bütün öğeler yurt sevgisini anlatmak, duyurmak ve aktarmak için kullanılır. Şiirde insana yer verilmemiştir (Külebi, 2006: 148).

Cahit Külebi, 1982 yılında, *Gösteri* dergisinde çıkan bir söyleşisinde, “Asıl olan köyü tanımak, köyü yansıtmak, köyle ilgili konularda belli bir işlev göstermektir. Bunu bir ölçü içinde yaptım. Şiirdeki ilk girişimlerimden başlayarak İstanbul’dan söz ettiğim zaman bile Anadolu’yu yansıttım” (1985: 101) demektedir. Külebi’nin, 1975 yılında *Yeni Ortam* gazetesindeki söyleşisinde ise, şu cümleler dikkati çekmektedir: “Anadolu’ya yönelik, köylü dilini aydın edebiyatına aktarış kendime göre belli bir romantik açı hatta zaman zaman belli ölçüler içinde siyasal anlayış” (139, özgün imlâ”). Gerçekten de Külebi’nin 1930-1939 süreci ve takip eden şiirlerinde İstanbul’un anlatıldığı şiirlerdeki anlatıcıların, anlatıcıların taşralı oldukları ve orayı özledikleri gözlemlenir. Onlardaki en baskın duygu, gurbet duygusudur. “Han Duvarları”nda kendini Anadolu’da gurbette hisseden ve İstanbul’u özleyen anlatıcının yerine kendini İstanbul’da gurbette hisseden ve Anadolu’yu özleyen anlatıcı alır. 1939 tarihli “İstanbul” şiiri, hem buradaki sınıflandırmanın en son şiiridir, hem de gurbetin İstanbul’a aktarılması anlamında ilk şiirlerden biridir. İstanbul’da yaşayan anlatıcı, taşrada geçen hayatını hatırlamakta, bir aşkı anlatmaktadır:

Kamyonlar kavun taşır ve ben

Boyuna onu düşünürdüm.

Kamyonlar kavun taşır ve ben

Boyuna onu düşünürdüm.

Niksar’da evimizdeyken

Küçük bir serçe kadar hürdüm. (2006: 50)

Şiirin adı “İstanbul” olmasına karşın, içinde bu sözcük geçmez. Kır ile şehir arasında esaslı farklar bulunmaktadır: “Ayrı su, ayrı hava, ayrı toprak”. Şehir herkesin anlatıcısı aldatıp terk ettiği, gittiği bir yerdir. Bu anlamda yozlaşan bir yerdir de. Taşralı anlatıcı şehirdeki insan ilişkilerini çözümlenmiştir: “Anladım bu şehir başkadır”. Ama çocukluğun geçtiği yerde her şey aynı tekdüzelik içinde devam etmektedir: “Yine kamyonlar kavun taşır”. Ancak anlatıcı, “içimdeki şarkı”yla simgelenen yaşama sevincini kaybetmiştir. “İstanbul” şiiri tekrarlar üzerinden devam eder. Bu tekrarlar, Külebi’nin halk şiirinden yararlanma olgusuna getirdiği yeni bir yorumdur. Burada artık halk şiirinin formları değil, ritmi kullanılmaktadır.

Bu alt başlıkta 1930-1939 sürecinde yayımlanan şiirlerdeki taşra ilgisi üzerinde durulmuştur. 1930’lu yıllarla birlikte kurucu ideolojinin zemine tutunma hareketinin asıl mekân ve hedefinin taşra olduğu gösterilmiş, bu yaklaşımın şiirdeki etkileri ve örnekleri gösterilmiştir. Kendinden önceki dönemden farklı olarak yeni memleketçi söylemin taşrayı aydınlatmak üzerine inşa edildiği belirlenmiştir. Bu anlamda şiirin söz konusu politika ekseninde araçlaştığı, kendi niteliklerini gözetmeden, büyük ölçüde güdüm altına girdiğine işaret edilmiştir. Bu süreçte (takip eden dönemde özgünlüğe ulaşacak olan) Dağlarca ve Külebi’nin ilk şiirlerinin günü ve geleceği içeren özellikleri vurgulanmıştır.

### **C. 1940-1949: Adanma ve İroni**

1940’lı yıllar siyasal alandaki dramatik dönüşümlerin, kurulu düzen ile karşıtının en esaslı mücadelesinin yaşandığı yıllardır. Toplumsal dönüşümün şiir alanındaki görünümü, birbirinden farklı ya da birbirine karşı tarif edilmiş şiir anlayışları

şeklinde tezahür etmektedir. Tez boyunca gözetildiği gibi burada da bütün şiir anlayışları ve bu anlayışlara yakın şekilde tarif edilen şairler ile tek tek şairler hakkında genellemeler yapılmayacaktır. Ancak taşranın anlatımı konusunda büyük benzerlikler taşıyan şiirler, burada belli ara başlıklar altına alınacaklardır.

Bu alt başlık, dört ara başlık halinde düzenlenmiştir: “Memleketçiler”, “40 Kuşağı”, “Garipçiler” ve “Bağlantısızlar”. Her ara başlıkta pek çok şiir üzerinde durulmuştur. Bu şiirlerin kendilerinden önce ve sonra ile çağdaşları arasında çeşitli ilişkiler kurulabilir. Söz konusu ilişkiler, buraya kadar büyük ölçüde açığa çıkarılıp belirginleştirilmiş olan şiir-taşra ilişkisinin dönüşümünü anlamak için de işlevsel görülmüştür. Zira geride büyük bir birikim oluşmuştur. Bu birikim ya tekrar edilecek ya da yeni bir boyuta taşınacaktır. Bu anlamda öncelikle memleketçi söylemin eski ve yeni temsilcilerinin süreç içindeki macerasına bakılacaktır.

## **1. Memleketçiler**

1940-1949 sürecinde “Memleketçiler” tanımı, memleketçi şiirin ilk örneklerini 1920’li yılların başından beri verenlerle birlikte 1930’lu yılların sonlarında dillerini kurmaya başlayan şairleri kapsamaktadır. Bu anlamda Çağlar, Çamlıbel, Tecer ve Zorlutuna’nın bu dönemde yayımlanmış şiirleri, “Eski Memleketçiler” ara başlığı altında incelenirken Dağlarca, Eyuboğlu, Kansu ve Külebi’nin şiirleri ayrı ara başlıklar halinde incelenecektir. Bu yapılırken, son dört isim memleketçi poetikanın üçüncü kuşağı olarak tanımlanmamaktadır. Çünkü memleketçi poetikadan aldıklarını göz ardı etmemekle birlikte, özgün yönleri öne çıkmaktadır.



### a. Eski Memleketçiler

Behçet Kemal Çağlar, 1940'lı yıllardan sonra sıklıkla Atatürk şiirleri ile pedagojik şiirler yazmıştır. 1945 yılında Adana'da basılan *İlk Öğretim Destanı*'ni takiben, 1960'lı yıllarda başlıca esinlerini eski Türk tarihiyle Atatürk'ün hayatından alan destanî şiirler kaleme almıştır. Çağlar, konumuz olan süreçte daha çok düzyazılarıyla etkili olma çabasıdadır. Bu düzyazılarda aydının köye gidişi teması hâlâ çok belirleyicidir. Ancak söz konusu söylemin egemen olduğu yıllarda üretilen basmakalıp şiirler, artık Çağlar'ın da hedef tahtasıdadır: "İstanbul'un en yakınındaki köye gitmek zahmetine bile katlanmadan, oda içinde tahayyül edilen pınar veya çeşme başında, su doldurmaya gelmiş köylü kızlarına, ahlak zabıtasının müdahalesini gerektirecek manzum harfendazlıklarda bulunmak, şiire değil, tekerlemeye bile yaraşmıyacak bir yapmacıktır" (Çağlar, 1994: 87, özgün imlâ).

1940'lı yıllarda yukarıda sayıldığı gibi pek çok şehir hakkında şiirler yazan Halide Nusret Zorlutuna'nın, 1942 tarihli "Konya'dan Geçerken" şiirinde, "Yanına varamadım, uzaktan selâmladım, / Başımı eğip geçtim Mevlâna diyarından" (Zorlutuna, 2008: 76) dizeleri dikkati çekmektedir. Zorlutuna'nın pek çok şiirinde anlatıcının anlattığı yerden geçtiği hissedilir. Sözelimi 1947 tarihli "Suruç Ovası" şiirinde de anlatıcı anlattığı yerden geçmektedir. Anlattığı insanlarla bir diyalogu, bir ilişkisi olmaz. Bunun yerine gören ve gösteren bir anlatıcı öne çıkar. Anlattığı insanlar hâl diliyle ona bir şeyler anlatmaktadırlar:

Şurada toprak

Mermer gibi ak,

Ötede kan kırmızı

Ninelerin saçları, gelinlerin avuçları gibi.

[...]

Fakat ağrılı çocuk gözlerinde bir Şey var

Özleyen, isteyen bir Şey...

[...]

Çocuklar seviyorlar makinayı... (76-77)

Böylece anlatıcının bir araçla oradan geçtiğini anlamıŐ olunuz. Sayılan özellikler Zorlutuna'nın pek çok Şiirinden örneklenebilir. Ancak onun Şiirlerinde aydın eleştirisi de vardır. Bu anlamda en çarpıcı örnek, yine 1947 yılında, Urfa'da yazılan "Vermek Gerek" Şiiridir. Şiirdeki anlatıcı, benzerlerine ancak romanlarda rastlanan bir karşıt tavır geliŐtirmektedir. Ona göre aydınlar, il merkezlerine taşıdıkları Batılı hayat tarzı ile iyice yabancılaŐmıŐlardır. Önemli olan halkı tanımak ve ona hizmet etmektir. Anlatıcı, kendini, eleştirdiği aydınlardan kalın çizgilerle ayırır. Zira "Seviyorum bu toprakları / Çünkü tanıyorum" (74) der. Diğerleri gibi yurdu "Şöyle bir kuş bakışı" görmüş değildir. Bu noktadan aydınlaraın taşradaki Avrupaî hayat tarzı anlatılır:

Vilâyet merkezlerinde ziyafetten ziyafete konarak

Őerefe kadeh kaldırmak,

Nutuklar söylemek,

Köylüyü öğmek

AlkıŐlamak, alkıŐlanmak...

Hoş Şeylerdir bunlar doğrusu...

Ardından son derece sert bir eleştiri geliŐtirilir. Köylüyü ve Kemalist aydınlaraın başından beri aynı anlamda kullandıkları halkı tanımamaın yolu, böylesi kapalı toplantılar değildir. Bu toplantılarda basmakalıp halkçı düşünceleri dile getirmek, halkı tanımaya yetmez. Halkı tanımak için, halkla birlikte yaşamak gerekir:

Köyün fakir sofrasına diz çökmek,

Konuk ağırlamak için yaptığı bulgur aşına  
Yufka ekmeğini katık etmek  
Ve evin tek tahta kaşığıyla  
Sekiz on kişi ayran içmek gerek! (75)

Memleketçi söylemin kurucusu olduğu ileri sürülen, ancak uzun süre şiir yayımlamayan Çamlıbel, bu süreçte iki şiiriyle dikkati çekmektedir: “Bizim Memleket” ve “Yeşil Köşe”. “Bizim Memleket” şiiri, hemen hemen her özelliğiyle Çamlıbel söyleminin 1923-1929 arasındaki dönemini tekrar etmektedir âdeta. Anlatıcı bu kez, “o elleri içinden” tanıdığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte “o eller” diye işaret ettiğine göre, merkezden konuşuyor olmalıdır. Karşısında bir dinleyici topluluğu farz eden anlatıcı, bu kez oraların şiirini de yüceltmektedir. Bu şiirde de Çamlıbel şiirinin belirgin kusurlarından olan anlatı sorunu göze çarpar. Zira “o eller” dedikten sonra “onlar” der. Bu anlatımda ilk ifade bir yöreyi-ülkeyi, ikinci ifade insanları anlatmaktadır:

İçinden tanırım ben o elleri,  
Onlar ki zahirde viran olurlar,  
Ardıçlı dağları, çamlı belleri  
Aşanlar şi’rine hayran olurlar. (Çamlıbel 2005: 117)

Çamlıbel’in 1948 tarihini taşıyan “Yeşil Köşe” şiirinde taşra, İstanbul’un dibine kadar gelmiştir. İstanbul, “üç fersah ötede”dir ve köyden de görünür (28). Bu şiirde çeşmenin yanı sıra bir de cami vardır. Cami sözcüğü, memleketçi şiirlerde anlatılan manzaralara pek girmeyen bir öge olmasına karşın, bu şiirde iyice vurgulanmıştır. “Boğazın bir tarafında” seccadelerini sermiş, namaz kılan birkaç emekliden söz edilir. Bu köydeki her şey eskidir: “Yüzler, yazılar, manzaralar hep düne ait”tir. Şiirde âdeta Yahya Kemal’in şiirlerindeki İstanbul havası vardır.

Anlatıcı oraya, geçmişin rüyasını değil, bizzat geçmişi yaşamak için gitmiş gibidir:

“Bir dem sürerim dört asır evvelki cihanda: / Hep eski hayal, eski eda, eski şiirler...”.

Memleketçi söylemde kurucular gibi ilk dönem sürdürücüleri de şiir tarihi içindeki son geçitlerini yapıyor gibidirler. Bunlardan birisi de, Tecer’dir. Tecer’in, bu dönemde yayımlanan “İbrahim” şiirinde anlatıcı, Urfa’dadır. Orada Halil’ür-rahman’daki havuzun önünde dururken, “Orada sularla baş başa kaldım, / Asırlar boyunca hülyâya daldım” (Tecer, 1991: 272) der. 1942 yılında *Ülkü* dergisinde çıkan “Uçsuz Bucaksız Bir Toprakta” şiirinde de anlatıcı bulunduğu yeri anlatır. Pek çok ayrıntıdan söz edilmesine karşın, anlatıcı bir rüya da görmektedir:

Uçsuz bucaksız bir hulyada,  
Kuruldu içimde bir Pazar,  
Aksaray’dan Konya’ya kadar  
Bir kamyon içinde, rüyada... (1980: 90)

Bu rüya, Ahmed Haşim’de görüldüğü gibi kişisel tarihin ya da Yahya Kemal’de görüldüğü gibi ulusal tarihin rüyası değil, anlatıcının gezip gördüğü yerlerdeki “tarımda makinalaşma rüyası”dır. Kişileştirme sanatıyla toprak kendi adına konuşur ve makina ister. Bu dil, taşra dilini taklitle kurulmuştur:

Taraktor, taraktor, taraktor,  
Daha her türlü çift aleti,  
Bu işte toprağın hasreti,  
Becerikli el, kol ve motor. (90, özgün imlâ)

Bu anlamda Yurdakul’la başlayıp Nâzım Hikmet’le devam eden makine ilgisi ve vurgusuna Tecer’de de rastlanır. Ancak Nâzım’daki Fütürist yaklaşım, Tecer’de bir müfettiş raporuna dönüşür<sup>79</sup>. Bu anlamda geniş bir çözümleme yapılır. Anlatıcı da,

<sup>79</sup> “Bu şiir, *Ülkü* dergisinde yayımlanmış. Çok anlamlıdır. Topraksız çiftçiyi topraklandırma yasasından söz edildiği, **İsmet Paşa**’nın bu konuda nabız yoklaması yaptığı günlerdir. Ahmet Kutsi

zaten “Biz de uzaklaşınca ordan” dizesinden anlaşıldığına göre bir heyetin içindedir.

Önerilerini de bir rüya fonu içinde dile getirmeye başlar:

Ortanın malı olmalı bu masraf,

Kombinalarla yurt dolmalı,

Bataklıklar kurutulmalı,

Sandık açmalı taraf taraf.

Toprak, ne satış ne bir ipotek,

Çiftçinin elinden çıkamaz,

Toprağı dağıtmak bize farz,

Çiftçiye farz onu işlemek. (91)

Aydınlar hâlâ köye gitmemişlerdir. Yıllardır tekrarlanan ve arzulanan aydın-halk buluşması bir türlü gerçekleşmemiştir. Yaklaşım böyle olunca, şiir araçlaşır ve tez, bir makalede gösterildiği kadar açık hale gelir. Bu tabii poetik söylemin geriye itilmesine neden olur. Burada “ortak”lık ve kooperatif vurgusunun rüyanın içine gizlenmiş olması da vurgulanmalıdır. Böylece anlatıcı kendisiyle bir komünistin arasına kalın bir çizgi çeker. Sonuç olarak bu algı içinde köy, köylülük, köylünün eğitimi, köylüye çalışacağı tarla, tarlayı işleyeceği modern makineler ve okul, en önemli vurgular olur:

Toprak demire kavuşmalı,

Köylüler enstitülerine,

Gömülmeli demir derine,

Köylüler okuyup coşmalı.

---

Tecer, konuyu, tam bir halk şairi gibi gündeme getiriyor. Böylece, resmi görüşün kamuoyunda nasıl oluşturulduğu da anlaşılıyor” (Timuroğlu CXLIV, özgün imlâ).

Elbette bu aydınlar yarın,  
Gönlünde derin yurt sevgisi,  
Kulaklarında motor sesi,  
Kalbini dinler bu toprağın. (91)

Bu söylem içinde, Namık Kemal'den beri taşınan “insansız vatan” söylemi vardır. Anlatıcı vatanın, memleketin iyiliğini istemekte, şiiri makalede savunulabilecek düşüncelerin aracı kılmaktadır. Benzerleri gibi bu şiirde de anlatıcı aydın nitelikleri taşır. Sorunlar karşısında acı çekmektedir. Sorunları herkesin görebileceği gibi göstermek istemektedir. Sorunlara çözümü de bizzat kendisi önermektedir.

İkinci planda bir yere gitmek isteyen, bir yerde olan ve daha önce bulunduğu yer(ler)i anan bir anlatıcıyla karşılaşılacaktır. 1943 yılında, yine *Ülkü* dergisinde yayımlanan “Toprak Cenneti” (86) şiirinde anlatıcı, dağlara, köylere, ovalara, belenlere gitmek istemektedir. “Beni yalnız onlar anlar: Tarlalar” diyen anlatıcı, bir şehirde bulunduğunu belirtmemekle birlikte bulunmak istediği yerlerden uzaktadır. “Unutmam Sizi” (118-22) şiirinde ise, anlatıcı daha önce bulunduğu yerleri sırayla anar ve her bir yer hakkında bir harita çıkarılıyormuş gibi ayrıntılar verir.

Bu şekilde birinci ve ikinci memleketçi kuşak ile, geç de olsa söyleme katılan şairlerin son geçidi tamamlanmış olur. Onların yerine, kendi poetikalarını kurmuş olan dört güçlü ve özgün şair gelir. Burada Cahit Külebi, Fazıl Hüsni Dağlarca, Ceyhun Atuf Kansu ve Bedri Rahmi Eyuboğlu'yu birer ara başlık altında irdeleyeceğiz.

## **b. Cahit Külebi**

Cahit Külebi, memleketçi söylemden belli bir seçme ve ayıklama yaparak şiirini kurmuştur. Onun şiiriyle diğer memleketçilerin şiiri arasında benzerliklerin yanı sıra önemli farklılıklar da göze çarpmaktadır. Külebi şiirinde Anadolu, 1940'lı yıllardan itibaren belli bir bölge olarak tarif edilmeye başlanır. Daha farklı bir söyleyişle belli bir bölge, Anadolu'nun bir maketine dönüştürülür: "Anadolu gerçeğini görüş noktası kendi memleketi olan Sivas'tır" (Tezcan, 1982: 218). Onun maketinin, özellikle Ankara'nın doğusunda kurulduğu gözlemlenmektedir. İsmail Çetişli, Külebi'nin şiirlerinde işlenen yerleri sayarken şu bilgileri aktarır:

İstanbul, Ankara, İzmir, Konya, Samsun, Erzurum, Sivas, Tokat, Amasya, Malatya, Bolu gibi şehirlerimiz; Niksar, Patnos, Malazgirt, Çemişkezek, Sivrihisar, Çamlıbel, Turhal, Ödemiş, İnönü gibi ilçelerimiz; Ararat, Yıldız, Kaz, Keşiş, Bingöl Dağı gibi dağlarımız; Kızılırmak gibi nehirlerimiz ve "Gökte yıldız kadar" çok köylerimiz vardır. (Çetişli, 1998: 181)

Çetişli, Külebi'nin diğer şairler gibi tezin dışında tuttuğumuz destanlarını da esas olarak bu listeyi hazırlamıştır. Bu anlamda İnönü ve Samsun gibi yerler, bu destanlarda söz konusu edilmiş yerlerdir. Benzeri yerleri dışarıda tuttuğumuzda, Külebi'nin taşra ya da Anadolu olarak gördüğü yerler, Ankara'nın doğusunda kalan, genel olarak Doğu Karadeniz bölgesinin iç kesimleri, Orta Anadolu bölgesinin doğu kesimleriyle, Doğu Anadolu bölgesinin kuzey ve doğu kesimleri olur. Külebi şiirlerinde işlenen yerlerin, her ne kadar Çağlar gibi şairlerde gördüğümüz gibi, aynı zamanda bütün ülkeyi simgelemeseler de, birer nirengi noktası olarak kabul edilmeleri de dikkati çeker, yani pek çok şehrin adı geçer ama en çok Sivas-Tokat yöreleri işlenir.

Çetişli, Külebi'nin vatan sözcüğüne neredeyse hiç yer vermediğini belirlemektedir. Çetişli'nin sınıflandırmasına göre Külebi'nin yazdığı şiirlerde, konumuz bağlamında en çok yurt sözcüğü kullanılmıştır. Çetişli'nin çıkardığı tabloya baktığımızda şöyle bir sonuçla karşılaşırız: Yurt 31, Anadolu 10, Türkiye 8, memleket 7, toprak 3, Türkeli 2, vatan 1, anayurt 1 defa kullanılmıştır (180).

Cahit Külebi'deki şehir-köy, başka bir deyişle şehir-kır karşıtlığı, Köymen'in toplumu kentli-köylü ayrılığı üzerinden tarif etmesine benzer: “Külebi, kentin **negatifini** temsil eder, yani **kır**. Kent bir **tehlike ortamı**'dır, bireyi çarpışmaya çağırır, hırpalanmasına, yaralanmasına yol açan savaş alanıdır” (Ahmet Oktay 1043, özgün imlâ). Kendi sözleriyle “toplumculuktan çok halkçılığı benimsemiş” (Akt. Ahmet Oktay 1049) olan Külebi, Cemal Süreya'ya göre de kırım şairidir: “Bizde kır anlatanlar hep piknikleri anlattılar. Cahit Külebi kırım tek şairi Ceyhun Atuf Kansu ise bozkırım şairi” (Cemal Süreya, 1967a: 49).

Bize göre Külebi'nin şiirinde doğa ve çeşitli varyantlarıyla memleket kavramları iki anahtar sözcük olarak kullanılabilir. Külebi'nin doğası, ya çocukluk zamanında kalmıştır ya da eğer anlatıcısı anlattığı yerdeyse, onu bütünüyle sarar. Doğa, işlevsel bir yükü üzerine almıştır. Büyük ölçüde anlatıcılığı kuşatır ve ona anlam katar. Bu süreçte çıkan *Adamın Biri* (1946) ve *Rüzgar* (1949) adlı kitaplarda doğa ve memleket öne çıkar. Doğa, aynı zamanda memleket söylemine içkindir. Dolayısıyla bu kez memleketin nasıl bir yer olduğu sorusu öne çıkar. Külebi şiirinde memleket, çocukluk günleriyle bugün arasında bir salınım içinde kendini duyurur. Bu anlamda kronolojik sıra izlendiğinde dikkat çeken ilk şiir, “Özlem” şiiridir. Anlatıcı, “İstanbul” şiirinde olduğu gibi, bu şiirde de İstanbul'dadır ve doğduğu yerleri özlemektedir: “Şimdi tarlalarda güneş vardır, / Karlar donmuştur otların uçlarında” (Külebi, 2006: 51).



1943 tarihini taşıyan “Sivas Yollarında” şiirinde geniş zaman kullanımıyla kurulmuş bir süreklilik duygusu hâkimdir. Süreklilik duygusu, aynı zamanda yinelemelerle pekiştirilmiştir. Bu yinelemeler, yukarıda “İstanbul” şiirinde de gösterildiği gibi, halk şiirleri ve şarkılarındaki nakaratlara benzemektedir. Anlatıcı bir aydın değildir. Gördüklerini sadece aktarır, insanların tam olarak ne yaptıklarını bilmemektedir. Bununla birlikte birkaç seçenek vererek kendi düşüncesini çok derinlere saklar:

Sivas yollarında geceleri  
Katar katar kağnılar gider  
Tekerlekleri meşeden.  
Ağız dil vermeyen köylüler  
Odun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?  
Ağır ağır kağnılar gider  
Sivas yollarından geceleri. (54)

Bu tablo içinde eski memleketçi söylemin eleştirisine geçilir. “Sivas Yollarında” şiiri, “Anadolu’yu yüzeyden gören, onu cennet olarak anlatan şiirlere bir yanıtıdır” (Tezcan 218). Aydınlık, mehtaplı gece, aşk (sevda) gibi öğeler yoktur. Doğa, bütün olumsuzları içinde barındırmaktadır. Olan biten şeyler, belli bir düşüncenin, ideolojinin yansıması ya da vesilesi değildir:

Ne, yıldızlar kaynaşır gökyüzünde,  
Ne, sevdıyla dolar taşar gönüller.  
Bir rüzgâr eser ki bıçak gibi  
El ayak şişer.  
Sivas yollarında geceleri  
Ağır ağır kağnılar gider. (Külebi 54)

Külebi'nin 1944 tarihini taşıyan “Hikâye” şiiri, taşralı bir delikanlının “kentli bir sevgiliye olan aşkını anlatır” (Tezcan 218). “Hikâye”deki anlatıcı, “İstanbul” ve “Özlem” şiirlerindeki anlatıcıların tersine geçmişi ve geçmişin üzerinde yaşadığı memleketi yoksunluk, sertlik, çoraklık, mutsuzluk gibi sözcüklerle aktarır.

Sevgiliyle konuşan anlatıcı, her bir olumsuzluğu bir davranışıyla gidermesini ister:

Benim doğduğum köyleri  
Akşamları eşkıyalar basardı,  
Ben bu yüzden yalnızlığı hiç sevmem  
Konuş biraz! (Külebi 52)

Tut, okşa, savur, konuş, gül, öp gibi isteklerin ardından anlat isteği gelir. Şiirin sonunda gelen anlat isteği, anlatıcının olumsuzluklarla anlattığı kişisel tarihini “güzel Türkiye” ile tamamlamasına bağlanır. Sevgili de Türkiye kadar aydınlık ve güzeldir. Bu son bölüm, şiirdeki olumsuz havayı bir anda dağıtır. Anlatıcının bütün hayatı olumsuzluklar içinde geçmiştir, ama Türkiye’ye benzetilen sevgili, aydınlık ve güzeldir:

Sen Türkiye gibi aydınlık ve güzelsin!  
Benim doğduğum köyler de güzeldi  
Sen de anlat doğduğun yerleri,  
Anlat biraz! (53)

Külebi'nin bazı şiirlerindeki anlatıcılar şehre bir şekilde gelmişlerdir ve sürekli olarak eski, parçalanmamış hayatlarını özlerler. Sözgelimi “Adamın Biri” şiirinde taşradan gelip şehirde, İstanbul’da hamallık yapan birisi vardır. Eski hayatı ile yeni hayatı arasında ciddi bir fark vardır. Anlatıcı ona seslenerek eski ve yeni hayatını karşılaştırır:

Çifte koştuğun öküzler,

Senin kadar yorgun değil kardeş!

Sen ki kış ve yaz düşünceli,

Sen ki kış ve yaz yalnayak! (58)

Külebi’de memleket sözcüğünün kullanım sıklığı yukarıda aktarılmıştı. “İkinci Bölüm”ün başından beri vatanî söylemin yerini memleketçi söyleme bıraktığı, milliyetçiliğin halkçılıkla desteklendiği ve romantik öğeler kullanılarak vatanî duygunun ağırlığının bir ölçüde geriletildiği savunulmuş ve örneklenmiştir. Bu anlamda lirik şiirlerin arasında retorik şiirler de göze çarpmaktadır. Ancak artık retorik şiirlerdeki hamasî anlatım, yerini daha yumuşak ve içeriden öğelerle bezenmiş bir söyleme bırakmıştır. Bu anlamda Külebi’nin “Yurdumuz” şiiri dikkati çekmektedir.

Anlatıcı, “Yurdumuz” şiirine bir köyle başlamaktadır: “Pasinler’deki köyümüzün / Sokakları bembeyazdı” (76). Söz konusu köy, bizzat Külebi’nin ailesinin göç edip Tokat-Zile’ye geldiği köydür. Külebi, Zile’nin Çeltek köyünde doğmuştur. Dolayısıyla bu şiirdeki köyde yaşamamıştır. Ancak şiirdeki anlatıcı oradan başlayarak bütün ülkeyi gezip görür ve anlatır. Burada baskın duygunun yurt sevgisi olduğu göze çarpmaktadır. Yer yer olumsuzluklardan söz edilse de, bunlar yurt sevgisinin önüne geçirilmezler. Anlatım, şiirin sonunda kadınlara odaklanır.

Külebi’nin şiirinde sıklıkla işlenen kadınlar, yine sıklıkla taşraya bağlanırlar. Bu kadınlar ya taşrada yaşayan kadınlardır ya da eğer anlatıcının sevgilisi iseler, anlatıcı taşralıdır ve onlara taşrayı, taşrada geçen hayatını anlatır. Ancak bu anlatım içinde şehrin (İstanbul’un) kadınları erotik ilginin nesnesi kılınırken, taşranın kadınları cinselliklerinden soyundurulur. Onlar daha çok mağduriyetin, yoksulluğun simgesidirler ve neredeyse cinsiyetsiz sayılırlar. Üç bölümlük “Kadınlar” şiirinin birinci bölümünde “Ak topuk beyaz gerdan / Tüy döşekler kadar yumuşak” (109)

olan şehirli kadınlar vardır. Üçüncü bölümde ise, cinsel kimliğinden soyunmuş taşralı kadınlar belirir:

Sade bunlar mı Cahit Külebi!  
Kayseri’de, Adana’da, İzmir’de  
Kadınlar görmedin mi?  
Bir yırtık mendile benzerdiler,  
Öyle kadınlar ki ekmek uğruna  
Daha önce kızlıklarından  
Renklerini verdiler.

Sade bunlar mı Cahit Külebi!  
Sivas’ın Yıldızeli taraflarında  
Ya o gördüğün genç kadın!  
-Öyle sabırlı, öyle sessiz...  
Yüzüne ağlayarak bakardın. (111)

Takip eden alt başlıkta Cemal Süreya’nın “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiiri üzerinde dururken de aynı algıyla karşılaşacağız. Bir anlamda “Kadınlar”daki duygunun tekrarlandığını göstereceğiz. Cemal Süreya da buradaki görme-karşılaşma durumdan etkilenmeyi yineler. Kadının cinselliğinden soyundurularak “kutsanması”, artık yurt sevgisi şeklinde ifade edilen vatan aşkının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Vatanî söylemde vatan anneydi, memleket söyleminde ise taşralı kadın erotik duygunun nesnesi değildir.

Külebi’nin bu dönemde ele alacağımız son şiiri, Dağlarca’yı hatırlatan “Rüzgâr” şiiridir. 1949 tarihini taşıyan bu şiirde (Dağlarca’da göstereceğimiz gibi) doğa öğeleri kişileştirilmekle kalmaz, aynı zamanda bilinç sahibi olarak gösterilir.

Burada Dağlarca'ya benzetmemizin nedeni, Dağlarca'nın böylesi şiirleri daha önce yazmasıdır. Öte yandan bilinç sahibi doğa ögesi, Oktay Rifat'ta da karşımıza çıkacaktır.

“Rüzgâr” şiirinde anlatıcı, “Şimdi bir rüzgâr geçti buradan / Koşum ama yetişemedim” (95) der. Rüzgâr bütün ülkeyi gezmiştir. Bir yüreği olan rüzgâr, insana ilişkin duyguları da taşır: Yüreği allak bullak olur, gözlerine toz toprak girer. Bu rüzgâr, anlatıcının duygularına göre hareket etmektedir. Memlekete bereket dağıtır, genç kızların gülüşlerini, allık pudralarını, saç tellerini de yanına alır. Bu anlamda Külebi'nin şehirde yaşayan ve geçmişi, köyü, memleketi özleyen anlatıcısı, her duyguyu kendi poetik evrenine taşımayı bilir. Pek çok görüntü ve durum, onun kendisini fark etmesini, kendisini anmasını getirir:

Cebeci köprüsü yüksek,

Altından tren geçiyor.

Ya benim aklımdan geçenler?

Kimse bilmiyor. (97)

Cahit Külebi'nin şiirlerinde artık şehirde (İstanbul ya da Ankara) yaşayan taşralı anlatıcılar vardır. Çocukluklarını özler ve sıklıkla anarlar. Karşılaştıkları pek çok yeni görüntü ve duyguyu, bir zamanlar taşradayken gördükleri ve yaşadıklarıyla birleştirirler. Bu anlamda Külebi'nin anlatıcısının “yeni” olarak nitelenmesi doğru olacaktır.

### **c. Fazıl Hüsni Dağlarca**

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın bu dönemde yayımlanan şiirlerinde taşra-memleket ilgisi belirgindir. Ancak diğer memleketçilerden farklı olarak onun şiirlerindeki doğa

öğeleri, hayvanlar, köy hayatındaki tarım araç ve gereçleri, bir köy evinde bulunabilecek eşyalar da bilinç sahibidirler. Bu bilinç, siyasî bir bilinç olabildiği gibi, dünyaya, hayata, evrene ilişkin bir bilinç de olabilmektedir. Bu anlamda, 1943 yılında yayımlanan *Daha* kitabında yer alan “İnek” şiiri dikkati çekmektedir. Bu şiirde inek konuşur, ancak onun söylediklerini bir anlatıcı aktarır:

İnek diyordu ki kadının elleri ne güzel,  
Sütüm kadar beyaz.  
Sıcak bir rüyadan uyanır memelerim,  
Tutuyor mu anlaşılmaz. (Dağlarca, 1993: 27)

Aynı kitapta yer alan “Buğday” şiirinde bir köylü vardır ve buğdayını değirmene getirirken, “Buğday getirdim uzak tarlalardan / Sarı öküzle ortak” (60) der. Dağlarca’nın pek çok şiirinde köylüler, kendilerini diğer canlılarla bir ve eşit sayarlar. Kullandıkları dil, aydın Türkçesidir. Arada bir yöresel sözcükler kullansalar da, sentaks, şehirli-aydın sentaksıdır. Diğer memleketçi şiirlerin tersine kozmosa ilişkin bir bilgi ve bilinçle donanmışlardır:

Ağır arabalar geçti  
Günün beyazlığı ve buğday.  
İçinde bulunduğumuz vakte doğru  
Daha kolay. (55)

“Köy Vakti” şiirinde mutlu bir tablo söz konusudur. Anlatıcı bir köylüdür. Ataları gibi o da aynı şeyleri yapmaktadır. Ancak bundan mutluluk duyar. Çocukları okuryazardır. Kuşlar ve bereket de artmıştır. Bir köylünün bundan başka ne isteği olabilir? Nitekim şiirin sonunda devlet yüceltilir, ancak sitem de edilir:

Ektik, biçtik sıdk ile,  
Ecdadın terkedilmez adeti.

Hep aynı toprak üstünde

Başka havalar saadeti.

Kızanlar okuyup yazıyor

Çoğaldı kuşlar ve bereket.

Gayri diyeceğimiz yok,

Hak muammer eylesin devleti! (48)

Yüzyıllardır aynı şeylerin yapılıp durulduğu başka şiirlerde de yinelenir: “Nesillerin tecrübesinden sonra / Eğri büğrü aletler” (54), “Bütün Nesiller Üzre” (60), “Köy, ölmekten yaşamaktan önce, / Toprakla münasebet” (57). Dağlarca’nın bu mutlu taşrası, 1950’den sonra tümüyle değişecektir.

#### **d. Ceyhun Atuf Kansu**

Ahmet Oktay, “Ceyhun Atuf, hecenin romantik/santimental söyleminden, Cumhuriyet Halk Partisi’nin Halkevleri popülizmine bağlanarak 1945’lerde kopmaya başlamaktadır” (Ahmet Oktay 897, özgün imlâ) demektedir. Gerçekten de Kansu, kurucu ideolojinin güçlendiği dönemde, var olan ideolojik paradigmanın yetersiz olduğunu algılamaya başlar. Yandaş olduğu proje, bir seçkinler ideolojisine dönüşmekte, karşıt olduğu ideoloji ise gün geçtikçe güçlenmektedir. Bunun üzerine Kansu’nun anlatıcısı, hiçbir memleketçinin yapmadığını yapar ve siyasal merkezden ayrılarak taşraya çıkar. Yer yer ideoloji geri çekilse de, aynı ideolojinin penceresinden görülen şeyleri, fazla da müdahale etmeden işlemeye başlar. Kendisi bir doktor olmasına karşın, pek çok şiirindeki anlatıcı ya öğretmen ya da kimliği belirsiz bir kişidir.

Kansu, şiirlerinde insan duygu ve davranışlarının ayrıntılarına iner. Taşralılar, anlatıcının tanıdığı, bu yüzden de yadırgamak yerine taşranın değer sistemi içinde anlamlı bulduğu ve aktardığı halleri ve sözleriyle aktarılırlar: “Kansu, taşra yaşamının ayrıntılarını yakalamayı ister. Bir **kameradır**: Her kıpırtıyı görüntüler [...] Ama, ayrıntıları yakalayan bir **seyredici** tavır sadece **göstermez**, okuru **duygulandırır da**.” (898-99, özgün imlâ). Sözü edilen dönemde onun anlatıcısının siyasal merkezi terk ederek kendisiyle baş başa kalmasını, kendini yeni bir doğa ve farklı bir değerler sistemine bırakmasını izleyebiliyoruz.

Kansu'nun coğrafyası ile Külebi ve Dağlarca coğrafyası büyük ölçüde benzeşmektedir. Kansu Ankara'nın kuzeyinden kuzeydoğusuna, yani derin taşraya doğru hareket eder. Oralara yerleşir ve taşralıların arasına karışır. Bu anlamda “Kalecik'ten Ilgaz'a” şiiri, perdeyi açar. Timuroğlu, bu şiirdeki doğanın “işlenmiş bir doğa” olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bu şiirde “yüzeysel sevilmiş bir doğa” söz konusudur: “Özü belli değildir. İnsanla arasındaki ilişki derinleştirilmemiştir [...] Tıpkı bir saz şairi gibi, doğanın yalınkat bir görüntüsünü verir” (Timuroğlu, 1978: X). Bu şiirdeki anlatıcı, artık bir şeyleri rapor etme derdi taşımamaktadır. Manzara resmi, düzenlenmiş doğa olarak tanımlanırsa, içinde uzlaşım olmayanları içermediği görülür. Oysa bu şiirde “göze hiç de hoş gözükmeyecek” pek çok öğeye rastlanır. Dolayısıyla düzenlenmiş doğa değerlendirmesine katılmak mümkün değildir.

Anlatıcının bir şahinle selamlaşması ve şahinin ona yol göstermesiyle başlayan şiirde bir yolculuk söz konusudur. Bu yolculuk, memleketçi şiirlerde oradan geçen, bir vesileyle orada bulunan anlatıcısından farklı bir durumu imler; anlatıcı oralara yerleşecektir. Anlatıcı içine yerleşmekte olduğu taşranın bir ögesidir. Bu anlamda çevrenin, köylülerin, taşralıların gösterilmesi, atmosferi tamamlamak



amacıyla yapılıyor gibidir. Anlatıcı müdahil değildir, tabloyu çevreleyen ya da dolduran öğelerden sonra tekrar kendi duygusuna döner:

Bir çocuk durur boncuklu,  
Ayağı çıplak, başı kel,  
Dağ eteği gelincikli,  
Şahinim her şeyden güzel. (Kansu 33)

Kansu'nun değişimi, hemen gerçekleşmemiştir. *Ülkü* dergisininin 16 Ekim 1941 tarihli ikinci sayısında çıkan “Bir Köylü Kızı İçin” şiiri, keçi çobanı olan bir köylü kıza ilan-ı aşk ile başlar. Bu şiirde, Recaiâde Mahmut Ekrem'in “Çoban” şiirinden beri taşına gelen saflık duygusunun temsili söz konusudur. Farklı olarak çoban artık bir erkek değil, bir kızdır. Anlatıcı onun dünyasına girme, hayatına dahil olma, giderek onun yaşadığı hayatı istemeye başlar. Ziya Paşa'nın “Türkü”sünden beri vurgulaya geldiğimiz anlatı sorunu burada da karşımıza çıkar. Çünkü anlatıcı, çoban kız ile arasındaki mesafeyi bir anda yok sayar ve düğünü ilan eder. Bu düğün çoban kız ile anlatıcının düğünüdür:

Duysunlar çocuklar, köy çocukları,  
Düğüne çağırdım hep ağaları,  
Kına yakan kızlar, köylü kızları,  
Sarı sarı olsun, gelsin ekinler. (77)

Kansu'nun egemen memleketçi söylemden uzaklaşması pek de kolay olmamıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, “Milli Mücadele'nin simge şehirleri” Kansu tarafından da işlenir. Bu şiirlerin çoğunda olduğu gibi, Kansu'nun “İzmir Özlemi” şiirinde de anlatıcı, anlattığı yerde değildir. Daha çok belli doğa öğeleri öne çıkarılır. Ege, “O büyük deniz, o kahramanlar gölü” (127) şeklinde anılır. Kurtuluş Savaşı'na yönelik göndermeler, antik çağa kadar da uzanır: “İncir yaprakları altında güzeller, / En eski

günlere bu kadar yakınlık” (128). Özellikle Birinci Türk Tarih Kongresi’nde üretilen tezlerle Antik Yunan uygarlığına yakınlaşma havası, bu şiirde de kendini hissettirir. Kansu’nun, 1940’lı yıllardan itibaren sınırlı bir aydın topluluğu içinde kalsa da, edebiyat ve eleştiri alanını bir ölçüde etkileyen Mavi Anadolu düşüncesine yakınlığı vurgulanabilir.

Buraya kadar örneklediğimiz şiirler, 1944 yılında yayımlanan *Bağbozumu* kitabında yer almaktadır. Kansu’nun taşra algısı konusundaki asıl dönüşümü, 1951 yılında yayımlanan *Yanık Hava* kitabında açığa çıkar. Bu kitapta yer alan ve 1947 yılında yayımlanan “Şimalî Şarkîye Doğru” şiiri, onun anlatıcısının büyük düş kırıklığını ve dönüşümünü simgeler. Bu şiirde manifest özellikler de bulunmaktadır. Ancak artık burada önerilen ve savunulan görüşler, başkalarını, diğerlerini hedeflemez. Anlatıcı kişisel ve özgün bir poetika kurmak istemektedir. Bu yalnızlık duygusu, şiirde yapılan eski-yeni karşılaştırmasıyla ilgilidir. Ancak burada eski “kurucu ideolojiyi ve onun asr-ı saadetini”, yeni ise “karşı devrimin gücünü” temsil etmektedir.

Diğer manifest şiirler gibi “Şimalî Şarkîye Doğru” şiiri de bir ana kaynak belirler. Buna göre ana kaynak, Yunus Emre olmalıdır. Şiir, bir insan gibi, anlatıcının geçmekte olduğu bozkırlarda gelişmiştir: “Ve türkçenin ıssız bozkırında yol alır şiir” (185, özgün imlâ). Anlatıcı da aynı bozkırlarda dolaşarak kendini bulacaktır. Aslında taşrayla ilgili pek çok şiirde, “arınma” ve kendini bulmayla sonuçlanan genel bir duygunun varlığından söz edilebilir. Kişioğlu taşrada memleket gerçeklerini görecekle ve kendine dönecektir. Bu yaklaşımın Hıristiyanî erginleme geleneğiyle bağlantısı kurulabilir. Hıristiyan geleneğinde on yedi yaşına gelen çocukların evi terk etmesine ve kendini bulmak için bir yolculuğa çıkmasına izin verilir. Çocuk bir yolculuğa

çıkar ve “tamamlanmış” olarak geri döner<sup>80</sup>. Burada erginleme gerçekleşmiş olur. “Han Duvarları”nda anlatıcı, görev nedeniyle oradaydı. Şiirin sonunda bir dönüşüm yaşamasına karşın, iradî bir durumu yoktu. Ama “Şimalî Şarkîye Doğru” şiirinin anlatıcısı, iradî olarak bu yolculuğa çıkar ve erginleşir:

Onun yeniden üretimi, *Şimali Şarkîye Doğru* yaptığı bir göçle başlar. Ankara’ya allahısmarladık dediği anda, Anadolu’nun kısaltılmış tarihinin yeniden bir üretimine hazırdır. Anadolu’ya çıktığında yirmi dokuz yaşındadır. Yaşamını, “*vatandaşlık*”la birleştirmeye gitmektedir. Cumhuriyet’in yeni bir evresine gelinmiştir. Tek parti yönetiminden, çoğulcu demokrasiye geçilmiştir. Yeni dönemin en etkili sloganlarından birisi “*vatandaşlık*” kavramıdır. Tüm aydınların ortak bir terimi haline gelmiştir, Fransız burjuva devriminin bu terimi. Vatandaşlık, o yılların halkçılığıydı. Vatandaşlık, ulusal bütünleşmenin göstergesiydi. Münzevi vatanımız, Ceyhun Atuf’un dilinde, vatandaşsız kalmış bir vatandır. Çünkü, aydınlar, halkla bütünleşememişlerdir. (Timuroğlu VII, özgün imlâ)

Anlatıcı, büyük bir hayal kırıklığı içindedir. Eski Ankara-yeni Ankara, idealler-gerçekler, kayıp-kaynak, görüntü-öz, şehir-kasaba, ağır eski-hızlı yeni, iğva-erdem gibi karşılaştırmaların yapıldığı şiirde, bu karşıtlıklarla kurulan ilişki, belli bir tavrın içinde gerçekleşir. Altı bölümlük şiirde her bir bölüm, “Allaha ısmarladık Ankara” dizesiyle başlar. Ankara artık ideallerin şehri değildir, kale düşmüştür. Anlatıcı orayı terk eder ve öze ulaşmak, inandığı şeyleri bizzat kendisi yaymak üzere gider: “Lincoln’ün mavi askerleri gibi, / Düşüncemi hayatla birleştirmeye” (Kansu 181). Kuzeydoğu Anadolu’ya doğru çıkılan yolculuğun amacı, “Vatandaş olmaya

<sup>80</sup> Bkz. *İncil*, Luka 15/32, s. 149-50..

gidiyorum” dizesinde verilir. Artık siyasal merkezden desteklenen halkçılığın yerini alan vatandaşlık, kişinin tek başına savunacağı bir ideale dönüşmüştür. Bundan da önemlisi, halkçılık-vatandaşlık-kurucu ideoloji, artık muhalefettedir.

Ankara’nın eski günleri geride kalmıştır. Bir kasabadan başkent olmaya giden süreçte çok şey kazanmış, çok şey kaybetmiştir. Her ne kadar anlatıcı veda ederken Ankara’ya Cumhuriyet ideallerini korumasını salık verse de, onun kocadığını da söyler:

Ah, nerede o pervasız vatandaşlık,  
Mustafa Kemal’in altın halkasında,  
Kınalı koyunların üstüne çekilmiş sancak arkasında,  
Nerede o şafak, o zafer, o aydınlık,  
Ah, sen büyüdün, büyüdün kocadın artık.  
Kasabam benim, Ankara, Allaha ısmarladık. (182)

Kocayan Ankara, büyük iğva ve günahlarıyla idealist çocuklarını kaybetmiştir. Anlatıcı ise hâlâ idealine bağlıdır, “Vatanın mübarek göğsüne”, “Tatlı ve sıcak bir aşkla” (186) gitmektedir. Artık memleket sözcüğü geriye çekilmiş, vatan sözcüğü geri dönmüştür. Yukarıda da vurgulandığı gibi vatanî söylem, ülkeyi bir tehdit altında hissetmekle açığa çıkan, işlenen bir söylem olmuştur. Bu kez ise düşman sınırlara birikmiş, merkeze dayanmış, bazı bölgeleri işgal etmiş değildir, bizzat kurucu kadroların içinden çıkarak ve nispeten halktan daha fazla destek görerek siyasal merkeze yerleşmektedir. Yeniden vatan savunmasına gidilecektir; ancak eskisi gibi topla tüfekte değil, aydınlatarak yürütülecek bir mücadele söz konusudur. Böyle bir durumda anlatıcı, durumdan vazife çıkarır. Artık tayin veya görevle, bir heyetin içinde ya da rapor yazmak üzere değil, yeniden aydınlatmak üzere, kendi iradesi ve isteğiyle yola çıkar.

Devrimin yozlaşması ve “çocuklarını yemesi”nin telaffuz edildiği şiirde, Ankara’da biriken aydınlanma idealinin gitmesi gerektiği yere ulaşmadığı belirlemesi yapılır. Anlatıcı iki noktada kurucu ideolojiyi tekrar eder. Bir doktor olan anlatıcı, Ankara’dayken yoksulların yaşadığı Altındağ ile seçkinlerin yaşadığı Maltepe’nin çocukları arasında bir ayırım yapmamıştır (184). Bu anlamda idealisttir. İkinci olarak ise, çalışmayı yüceltir ve bunu şiirin son dizesi olarak aktarır: “Çalışmada şekllir insanın en güzel rüyası” (186, özgün imlâ). Bu son dizeyle yeniden rüya formuna geri dönülür. Türk şiirinde başından beri taşına gelen “rüya”, bu şiirde idealin karşılığı olarak kullanılır.

Ek olarak, anlatıcının kendi adına konuşması kaydedilmelidir. Gider, halkın arasına karışır, onlardan biri olur. Irmaklarla konuşan, kahvelerde oturan anlatıcı, artık anlattığı insanlardan biridir, aynı yıl (1947) yayımlanan “Küçük Kahveler” şiirinde olduğu gibi:

Önümden trenler gelir gider,  
Demiryolu tâ Erzuruma kadar,  
Kadınlar, öğrenciler, askerler,  
Güle güle uğurlar ola, hemşeriler.  
Ben kahve içeceğim, ben yerliyim,  
Ben buralıyım, bu köylüyüm. (196)

Böylelikle anlatıcılar düzleminde ilk kez bir anlatıcının dünya görüşü için taşraya yerleştiğine tanık olunur. Artık taşralıya üstten bilinç taşırılmayacaktır, onun yerine söz alınmayacaktır. Bir duygu ve yaklaşım türü olarak Kansu’da açığa çıkanın önemi ve çarpıcılığını vurgulamak gerekir. Elbette takip eden dönemde bu anlayışın şiire egemen olduğu ileri sürülemez. Ancak taşralı adına alınan sözün hücum tonuna büründüğü de görülecektir, Bedri Rahmi Eyuboğlu’da görüldüğü gibi.

### e. Bedri Rahmi Eyuboğlu

1913 yılında, Trabzon-Görelde doğan Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun taşrası, Salih Zeki Aktay ya da Mustafa Seyit Sütüven gibi şairlerin Cumhuriyet sonrasında yoğun biçimde işledikleri antik Yunan atmosferi yerine, daha yerlileştirilmiş bir panteist hava içinde aktarılır. Bir anlamda sanatın kaynağını taşrada bulmasıyla, diğer memleketçilere bağlanır. Ancak kaynağın tarifi gibi önerilmesi de, belli bir poetik anlayış içinde kalınarak işlenir. Bu çaba içinde, yüceltme de, farklı bir yüceltme olarak anlaşılmalıdır:

Bedri Rahmi'nin, şehre karşı kırsalı yüceltmesi, kendisinden önce ve kendisiyle aynı dönemde Anadolu kırsalına açılan modern cumhuriyet şairlerinin yüceltmesinden farklıdır. O şairlerin şiirlerinde genel olarak Anadolu, erdemli, yürekli, yiğit, güzel, aydınlanmaya açık, yeni devletin asıl unsuru olan Türklerin mükemmel mekânıdır. Bedri Rahmi'de ise bu mekânın ürünler, "maddeci panteizm" in içine girilebilecek bir duyarlık ve dünya görüşüyle ele alınırlar. (Narlı 216)

Eyuboğlu'nun konumuz olan süreçte iki şiir kitabı yayımlanmıştır: *Yaradana Mektuplar* (1944) ve *Karadut* (1948). Burada Eyuboğlu'nun üç şiiri üzerinde duracağız. Bunlardan ilki, pagan bir ululama törenini, son ikisi ise, şehre göçmüş taşralıları işlemektedir.

*Yaradana Mektuplar* kitabında yer alan "Açıl Toprak Açıl" şiiri, toprağın kutsandığı zaman bereket verdiği inancına dayanır. Anlatıcı göğe avuç açıp dua etmez, bunun yerine toprağa seslenir. Göksel olanın yerini toprak ve maddi olan almıştır. Toprak ululanacak, o da bereket saçacaktır:

Açıl toprak açıl  
Kurulsun sofralar!  
Boğazına kadar öze boğulsun tohum  
Çatlasın bereketinden dağlar  
Gözümüz gönlümüz doysun

Açıl toprak açıl  
Boy atsın birden yoncalar döne döne  
Batırsın köklerini kana kana  
Serin köpüklü usare kayalarına (22)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde “Allah” dense de, bu isim deyimsel bir ifade içinde geçer: “Ver Allahım ver!” (23). Şiirin göndermeleri doğa ile sınırlıdır, doğa üstüne yönelik bir göndermeye rastlanmamaktadır. Şiirin sonunda yeniden karşısında biri(leri)ni farz eden anlatıcı tipiyle karşılaşırız. Ona ululamanın bir işe yaramadığı anlatılır:

Sabiler doğdular, büyüdüler  
Acıktılar  
Evvelâ tırnaklarını  
Sonra da birbirlerini yediler  
Açıl toprak açıl dedik açılmadı  
Senin anlayacağın  
Toprak bizi doyurmadı

Eyuboğlu'nun şiirlerinde halk şiiri formu kullanılmaz, ancak deyişler, nidalar, yöresel sözcükler sıklıkla yinelenir. Taşra ve sanatının mekân olarak taşrada övülmesiyle yetinilmez, şehre göçen taşrahılar üzerinden de övgü yapılır. Sözgelimi

“Hizmetçiler” şiirinde İstanbul’a göçen kadınların bulabildikleri işlerden biri olan hizmetçilik işlenir. Kişiler, hikâyeleri anlatılarak ve eski-yeni hayatlarının karşılaştırılması yapılarak işlenir. “Şehirdekilere Gazel” şiirinde de bir kent-kır karşılaştırması vardır ve “Giriş” bölümünde merkezi övüp taşrayı ve kenarı yeren taşra kökenli şairlerin tam tersi bir söylem kurulur. Burada Eyuboğlu’nun Külebi’den farkı, şehre/şehirliye karşı bir “hücum” a geçmesidir:

Onlara çiçek götürmiyelim  
Kolonya sürünsünler  
Taylarımızı, sıpalarımızı anlatmak için  
Nefes tüketmiyelim;  
Tahta atları var binsinler...  
Söğüt dallarına bıçak vuranların  
Tavşanlara saman dolduranların elleri kırılısın  
Onların çeşit çeşit oyuncakları var  
Gemileri var uçsuz bucaksız,  
Oyunları var hadsiz hesapsız. (78, özgün imlâ)

Eyuboğlu, bir anlamda Köymen’in sosyolojik çözümlemesini şiire aktarır. Ancak elbette Köymen’de bu kadar sert eleştiri, birbirine karşıt tutum yoktur. Ona göre köylü, şehre ürün gönderecek, evinde gazete kitap okuyacak, Cumhuriyet ideallerine bağlı olacaktı. Ancak Eyuboğlu’nun anlatıcısı, iki karşıt ve düşman sınıftan söz ediyor gibidir. “Ne günleri varsa görsünler” (79) dizesiyle daha da sertleşen eleştiri, onların, şehirlilerin toprağa ölümlerini gömdüklerini ama ona çıplak ayakla basmadıklarını dile getirir. Taşradan bakarak üretilen bu karşıt görüşün gerçekten de Narlı’nın dikkati çektiği gibi, benzerlerinden farklı olduğu açıktır. Şiir, en sert



karşıtlığını en sonda verir: “Bize acımasını bildiler / Biz de onlara acıyalım...” (79).

Böylece Eyuboğlu ile taşra hücumu geçmiş olur.

## 2. 40 Kuşığı

Türk şiiri tarihinde “40 Kuşığı” olarak adlandırılan ve sosyalist ideolojiye bağlı olan şairler, 1940-1949 sürecinde pek çok şiir yayımlamışlardır. Bu ara başlık altında, söz konusu kuşığın şairlerinden Suat Taşer, Hasan İzzettin Dinamo, A. Kadir, Rıfat Ilgaz, Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Attilâ İlhan ve Ahmed Arif’in şiirleri üzerinde duracağız. Bu şairlerin 1940’lı yılların ortalarına gelindiğinde ortak temaları işledikleri belirlenmiştir. Kemal Sülker, *Gün* dergisinin 15 Ağustos 1946 tarihli sayısında yayımlanan ve beş sayı süren “Türk Şiirinde Gelişme” başlıklı yazı dizisinde, kuşığın ortak temalarını şu şekilde belirlemektedir: “Genel olarak kadın telâkkisi, çalışan insanların açlığı, amelelerin aşkı, hovardalığı, tekniğin tekâmülü, dinî inanışların hâlâ devam etmesi, aşırı milliyetçiliğin zararları, harp, sulh, askerlik ve hepsinin başında Hürriyet. Yani Türk cemiyetinin fikir ve madde cepheleriyle katkısız realitesi ve insaniyetçi ülkü ileri şairlerin belli başlı temalarıdır” (Akt. Altınkaynak 75).

Nâzım Hikmet’in 1938’deki Donanma Davası’yla hapisliğe atılması ve sosyalist aydınlara yönelik baskılar, 40 Kuşığı şairlerinin poetik dünyasını büyük ölçüde belirlemiştir. Pek çoğu kurucu ideolojinin halkçı ilkelerine bağlıdır. Ancak baskılar, onları takma isimlerle yazmaya itmiştir. Nâzım Hikmet de içinde olmak üzere, pek çoğu takma isimlerle şiirler yayımlarlar. Öte yandan çeviri, tefrika roman, gazetecilik gibi geçim yolları bulmaya çalışırlar.

Garip şiirinin imajların arkasına saklanan toplumsal eleştirisi, “küçük insanın” kaygıları, 40 Kuşağını da bir ölçüde etkilemiştir. Garip tarzı ilk şiirler, *Varlık* dergisinin 15 Eylül 1937 tarihli sayısında çıkmıştı (Sazyek 49) ve etkinliğini giderek artırıyordu. Bu süreçte siyasal baskılarla da karşılaşan kuşağın şairleri, pastorale yönelmek zorunda kaldılar. Ancak bu pastoral ilgisi, örtük siyasal mesajları da içeriyordu:

Sol düşünce, Nâzım davasıyla başlayan provokasyonla kilit altına alınmıştı. Bir kez daha edebiyatın göklerinde uçurtmalar, sabun köpüğünden cici balonlar uçuracağımız bir ortama girmiştik.

Ben kırlarda dolaşüyor, doğa ile insan ilişkileri arasında gidip gelen suya sabuna dokunmaz şiirler yazıyordum [...] Artık, kanunların Türk yurttaşına tanıdığı haklardan hiçbirine sahip değildim. Bir tek, doğa üstüne avunuş şiirleri yazmak özgürlüğüne sahiptim. (Dinamo, 1984: 59-60)

Suat Taşer, bu kuşaktan, 1940’lı yılların başında taşraya ilişkin şiirler yazan şairlerden biridir. Taşer’in bu süreçte “Unutamıyorum” ve “Baharı Bekliyoruz” şiirleri dikkat çekicidir. Her iki şiirdeki anlatıcılar, taşrada geçen hayatlarını anımsarlar. “Unutamıyorum” şiirindeki anlatıcı eskiden tarlalarda çalışmıştır. Kırsal alanda geçen hayatında özellikle doğa ve erotizm öne çıkar:

Bilsem ki hâlâ ıslaktır

Alın terimin düştüğü yer, tarlada...

Bakır tasta içtiğimiz ayran,

Kağnı gıcırtilarıyla beslenen günler...

Ala tosunun boynuzuna taktığımız mavi boncuk,

Poyraza karşı söylediğimiz açık türküler,  
Harmanda yıldızlarla koyun koyuna yattığımız,  
Şafağında yarım kalmış rüyalar anlattığımız sinsî geceler.  
Kınalı körpe ellerin süsü: Toprak.  
Ve kambur ölümlere bekçilik eden  
Kambur mezar taşları... (1992: 47)

“Unutamıyorum” şiirindeki erotik öğeler, taşrada “normal” cinselliğin gösterilmesiyle yeni bir özelliği açığa çıkarır. Bu şiirdeki baskın duygu olan özlemeye “Baharı Bekliyoruz” şiirinde de rastlanır. İlk şiirdeki gibi “Baharı Bekliyoruz” şiirinin anlatıcısı da, “rüyalarımın beşiği köyüm” dediği mutlu zamanları kaybetmiştir. Tarlada çalışırken kızlar ve taze gelinlerle söylediği türkülerini anar. Bunun karşısında ise, “Hasta şehir kızları” bulunmaktadır. Anlatıcı köyle konuşur ve kendi ideolojisinin penceresinden bakarak sorulabilecek soruları sorar. Anlatıcı, Nâzım Hikmet’in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’na “ballı incirler” göndermesini yaparak, bu kez “devrim rüyası”nı mekâna yansıtır:

Bize kaderi öğreten köyüm  
Şu kördüğüm olmuş insan aklının  
Çılgın masumiyetine inanıyor musun?  
Ve inanıyor musun ki,  
Yakın bir atide bile seni  
Eski hülyalarının türbesinde ağlar göreceğiz?  
Ki biz, senin öz evlâtların  
Bugün yarın  
Sana vâdettiğimizi getirmek için,  
Ve yetirmek için ballı incirleri dalında

Dört gözle beklemekteyiz baharı... (51)

Siyasal baskının pastorale ittiği şairlerden biri de, Hasan İzzettin Dinamo'dur. Burada 40 Kuşığı içinde memleketçi söylemin etkisini en yoğun biçimde taşıyan şairlerden olan Dinamo'nun iki şiiri üzerinde duracağız. Dinamo'nun "Memleket Sevgisine Dair Şarkı yahut Cevap" adlı şiiri, retorik bir şiirdir. Manifest özellikler de taşıyan şiirin anlatıcısı, karşısında birilerini farz eder ve bu tonla konuşur:

Sevebilmek için bu toprakları

Bu topraklar üstünde yalınayak gezmek gerek,

Bu toprakların kahrını çekmek

Ve türkçesi oğlum

Bu topraklarda

Gebermek gerek! (Dinamo, 1992: 77, özgün imlâ)

Üzerinde yaşanan ve memleketi simgeleyen toprağın türlü sıkıntılarında söz edilen şiirde, anlatıcı taşrada yaşayan birinin sesiyle konuşur, ancak şairin mikrofonu olmaktan kurtulamaz. *Yeni Edebiyat* dergisinin Bakanlar Kurulu kararı ve "sınıfları ve zümreleri birbirine düşürücü mahiyet" gerekçesiyle kapanmasına yol açan (15 Kasım 1941) "Vatan Şarkısı" şiiri de retorik bir şiirdir. Genel olarak birinci ve kısmen de ikinci kuşak memleketçi şiirin poetikasını hedef tahtasına koyar. Ancak şiirdeki anlatıcı, karşısında yalnızca şairleri değil, rejimi ve yöneticilerini de farz eder:

Sen Anadolu'nun haşin müzü,

Genç Toroslar üzerinde şimal rüzgârlarının yumruğuyla

Muazzam harpına abanabilir

Ve cahil şairlerine anlatabilirsin ki:

Vatan su sesleri değil yalnız

Yalnız bildircinlar, buğdaylar, keklükler

Vatan dediğin dağlardan, ormanlardan

İbaret değil!

Vatan Sivas'ın buğday tarlaları

Vatan kangallı mustarip köylü

Benim mavi elbiselerimin karşısında

Göğüs geçmez! (“Vatan Şarkısı” 113)<sup>81</sup>

Şiir vatan coğrafyasından tek tek belli isimlerin zikredilmesiyle devam eder: “Tek keçisi haczedilmiş Hasan”, “Yenice köyünden Kürt Hüseyin”, “Amasya'nın Kalgan köyünden on dokuz yaşında Ali”, “Akdağ yaylasında birbirini boğazlamış iki çoban” vd. Anlatıcı vatana seslenmeye başlar:

Aydın'da, İzmir'de Homeros'un tutup elinden

Kör halinde gezdirip şarkı söyletmişsin de

Gözlerine henüz mil çekilmemiş şairlere

Beş on mısra veya beş on şarkı

Armağan etmiyecek misin? (114, özgün imlâ)

Şiirin sonunda: “Hulâsa Vatan / Başka bir şey değil yaşamaktan / Zincirsiz, kelepçesiz ve rahat!” (115) denir. Böylelikle memleketçi şiirin kimi özellikleri kullanılarak ya da karşıda gösterilerek yapılan eleştiri, “hürriyet” sözcüğüyle simgelenen sosyalizm, yoksulluk, adaletsizlik, sınıfsal ayrımlar gibi temalar işlenmiş olur. Arp ve Homeros gibi öğelerle antikiteyle de ilişki kurulmuş olur. Anadolu'ya öğreten anlatıcıdan, Anadolu'dan öğrenen anlatıcıya gelinmiştir. Şiir, retorik yükünü coşkulu anlatım ve zengin görsel imajlarla hafifletmeye çalışır. Ancak şiirin başından beri taşına gelen ideolojik söylem, şiire asıl rengi verir. Dinamo'nun taşrası ile

---

<sup>81</sup> Şiirin bazı bölümleri bir ölçüde değiştirilmiştir, Bkz. Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı* 125-26. Burada, sözünü ettiğimiz dergide çıkmış halini kullandık.

memleketçi şairlerin taşrası aynı coğrafyadadır. Bu taşra, deniz kıyısında değil, iç bölgelerde tarif edilmiştir.

40 Kuşağı şairlerinden olan A. Kadir'in de iki şiiri üzerinde duracağız. 1945 yılında Kırşehir'de yazılmış olan "Kısalan" şiirinde anlatıcı, kendini bir taşra dekoru içinde farz eder. Kime söylendiği belli olmayan "Bu gece burayı görme" dizesiyle başlayan şiirde anlatıcı ağaçları, dağları ve "fukara evler"i gösterir. İçinden türkü söylemek geçmektedir, ama iki kez tekrarlanan "nedense"den de anlaşılacağı gibi bunun belli bir nedeni yoktur. Ardından "Hapishanede bir Necati vardı" denir ve sonrasında Necati'nin soyadı da zikredilir.

A. Kadir'in 1949 tarihini taşıyan "Hoş Geldin Halil İbrahim" şiirindeki anlatıcı, kocası gurbetten dönen bir kadındır<sup>82</sup>. Kadın, Halil İbrahim adlı kocasına onun yokluğunda yaşanan olumsuzlukları anlatır. Taşra dilinin taklit edilmediği şiirde anlatıcı, kendini hayatından edindiği bakış açısı içinde tarif eder. Bir müdahale söz konusu değildir, şairin anlatıcıyı mikrofon yapmak gibi bir amacı hissedilmez:

Bu yıl kayısı kurutamadık, Halil İbrahim,  
bu yıl üzüm kurutamadık.  
Sen İzmir taraflarındaydın,  
bir soğuk geldi aldı götürdü  
neyimiz var neyimiz yok.

Bu yıl kayısı kurutamadık, Halil İbrahim. (A. Kadir, 1977: 179)

Kadın, kocasının bir şey sormasına izin vermeden olan biteni anlatmaktadır. Ancak tek neden, kadının saydığı olumsuz mevsim koşulları değildir. Zira sömürücüler de vardır ve her şeye el koymuşlardır. Dinamo'da gördüğümüz gibi A. Kadir de bu

---

<sup>82</sup> Bu kaniya, "Bizim çocukların kimisi Karabük'te, Halil İbrahim, / kimisi Kırıkkale'de, / Zonguldak'ta kimisi" (180) demesinden varıyoruz. Ancak burada çocuklardan kasıt, köyün gençleriye, Halil İbrahim'in köyde etkinliği olan biri olduğu düşünülebilir. Zira olan bitenler ona rapor edilmektedir.

noktada “gerçek” isimler kullanmaktadır. Bu isimleri okur tanıyamayacağına göre, işlevin gerçekçi havayı yoğunlaştırmak olduğu düşünülebilir:

Böyle kötü zamanlar görmediydik, Halil İbrahim,  
böyle kötü zamanlar görmediydik.  
Son ineğini kesti kavurdu kimi,  
kimi son keçisini kesti kavurdu,  
kıyıldı çocukların sütüne.  
Sattı savdı başından nesi varsa kimi.  
Hepsinin Hacı Nâfi oturdu, Halil İbrahim,  
hepsinin Hacı Nâfi oturdu  
mülkiyeti üstüne. (180)

Şiirde geçen Karabük, Kırıkkale ve Zonguldak şehirleri önemlidir. Büyük fabrikaların bulunduğu bu şehirler, taşralıların göç edip proleterleştikleri yerlerdir. Öte yandan Halil İbrahim de İzmir’e çalışmaya gitmiştir. Geride kalanlar ise, yeni yeni türeyen tefecilerin eline düşmüşlerdir. Kırsal alanın boşaldığı yıllara tanıklık eden bu şiir, bir yıl sonra iktidara gelen Demokrat Parti’nin CHP’den farklı olarak köylüyü şehre taşıma ve orada modernleştirme yönelimini haber veriyor gibidir.

Köylülük, sadece tarım ve hayvancılıkla tarif edilemez. Cumhuriyet’ten sonra köylünün proleterleşmesinin önünü almaya çalışan köycü ideoloji, toplumsal gerçeklere yenilmek zorunda kalmıştır. Nitekim, özellikle orman köylerindeki orman işçileri, buldukları yerlerde proleterleşen insanlardır. Bu anlamda Ömer Faruk Toprak’ın 1943 yılına yayımlanmış olan “İnebolu’ya ve Ilgaz Ormanlarına Dair” şiiri dikkat çekicidir. Şiirdeki anlatıcı bir orman işçisidir. Şairin mikrofonu olan anlatıcı, çalışma ortamına ilişkin öğeleri şairane biçimde anlatır: “Bu ağaç denizin hikâyesidir” (Toprak, Ömer Faruk, 1983: 59). Yaşadığı yeri insanları ve üretim

ilişkileriyle tanıyan ve çözümleyen anlatıcı, yakılan dallara merhametle bakan ideal bir insandır.

Toprak'ın da kuşakdaşları Taşer ve Dinamo gibi manifest şiirleri bulunmaktadır ki bunlardan birisi de, “Memleketim” (68-69) şiiridir. Benzer şekilde buradaki anlatıcı da şairdir ve tarımda makinalaşmaya ihtiyaç olduğunu söyleyerek bir taraftan 40 Kuşağı söylemine, bir taraftan da başından beri bu kuşağın en önemli esin kaynağı olan Nâzım Hikmet'e, özellikle de “Yalnayak” şiirindeki anlayışa bağlanır. “Alpıköy” şiirinde ise, Porsuk ırmağı kıyısında bulunan Alpıköy anlatılır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* adlı romanının coğrafyasını paylaşan bu şiirde anlatıcı, önce köyü gösterir, ardından da oradan büyük şehre göç etmekte olan Ali ve Mustafa'yı: “her akşam karanlığa karşı susan / inatçı bir çoban köpeği gibi uzanmıştır toprağa / yüz otuz evli alpıköy” (87). Burası son derece çorak bir yerdir. 1944 yılında *Pınar* dergisinde yayımlanan şiirde asıl konu, Ali ve Mustafa'nın şehre göç etmeleridir. Geriye dönüşler takip edildiğinde, on iki gün önce jandarmanın köyü basıp her ikisine ait danalara el koydukları, ardından hayvanları “dipçiklerle” önlerine katarak götürdükleri anlaşılır. Bunun üzerine Ali ile Mustafa şehre gelmişlerdir. On üçüncü günde bir iş bulmuş olan bu proleter adayı köylüleri anlatıcı şu şekilde tanımlar: “burada tekrar kazanılıyor / yeniden alınacak danaların parası” (88).

Rıfat Ilgaz, 1940 tarihini taşıyan “Kasabamız” şiiriyle köyün yerini kasaba almaya başlar. Şiir, bir bakıma 1940'lı yıllarda yaygınlaşacak kasaba temasının açılış şiiridir. Bu kasaba aynı zamanda deniz kenarındadır. Bir anlamda taşra, iç bölgelerden kurtulup köy ile şehir arasında tarif edilebilecek kasabaya, oradan denize doğru açılmış olur. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde taşranın iç bölgeler olarak tarif edilmesi, buraların Türk, en azından Müslüman nüfusu barındırmasıyla birlikte



düşünülmelidir. Bu dönemde, hâlâ deniz kıyısındaki köy, kasaba ve şehirlerde Rum, Ermeni, Yahudi gibi halklar yaşamaktaydı. Ancak gerek mübadele, gerekse göçertme gibi nedenler ile nüfus, Türk ve Türkleşmiş kitleler yönünde değişmeye başlamıştır. 1940'ın başında kasabaya ve denize açılan bu taşra, bir süreklilik durumu içinde alımlanır:

Martıların düşürdüğü tohumdan  
Filizlendiğine inandığımız kasabamız  
Yosun kokardı evleri  
Çarşıları midye kokardı  
Çekirdeği çölden gelen mescitin  
Boy attığına şaşardım  
Bu deniz yüklü havada  
Nedense gelişemedi bir türlü  
En şirin yerine dikilen  
İrili ufaklı mezar taşları

Belki de ölümler böyle istiyor. (İlgaz, 2004: 35)

Anlatıcı, anlattığı kasabasını hayatının geçmiş dönemlerinde bırakmıştır. Çocukluk anılarıyla aktarılan kasaba, duygusal, kokusal ve görsel imajlarla çizilmiştir. 1944 yılında çıkan ve soruşturmaya uğrayan *Sınıf* kitabında da kasaba tablolarına rastlanır. “Çiloğlan” şiirindeki kasaba ise, bu kez Adapazarı'nın Akyazı ilçesidir. Taşra bir taraftan kasaba ve denize açılırken, bir taraftan da merkeze yaklaşmaktadır. Bu kez insanlar şiirde ön plana geçerler:

Kim dinler Akyazı'da Topal Ömer'i  
kırkın çıkmadan unutuldu

kulağına ezanla söylenen isim,  
sen köyün taktığına bak:  
Çiloğlan!  
Ne geldiye başına ezanla geldi,  
babanı sabah ezanı çıkardılar yola,  
ananı öğlen namazına yetiştirdiler  
mescit önüne...  
Kendi kendine büyüdün bir ahlat gibi,  
fazla konuşmazdın (92)

Kulağına ezanla adı söylenmesine rağmen anne babasını kaybetmesi ve topal olması nedeniyle kasabalının taktığı Çiloğlan adıyla yaşamak zorunda kalan kişi, aynı zamanda sığırtmaçtır. Kasabanın ileri gelenlerince Hanife adlı bir kızla evlendirilir. Ancak Hanife ona yâr olmaz ve imamla birlikte olur. Doğum ve ölümün fonunu oluşturan ezanı okuyan kişi, Çiloğlan'ın karısını da elinden almıştır. Anlatıcı, şiirini halk türküsünden aldığı sözlerle tamamlar. Bu kez Fadime'nin yerini Hanife almıştır: "Hanife'yi samanlıkta bastılar / Şalvarını gül dalına astılar" (93). Kasaba söylemi, Ilgaz'ın "Burunsuzun Oğlu" (128), "Bizim Kabamız" (121-22) ve "Tosya Zelzelesi" (100-04) şiirlerinde de işlenmiştir. Ancak onun tez açısından en ilgi çekici şiiri, 1948 yılında yayımlanan *Yaşadıkça* kitabında yer alan "Biz Taşra Memurları" (115-18) şiiridir.

Zorlutuna'nın "Verme Gerek" şiiriyle "Biz Taşra Memurları" şiiri arasında şöyle bir ilişki kurulabilir. "Verme Gerek"te taşra şehirlerindeki memurların idealden uzak düştükleri anlatılır. Oraya Avrupaî bir hayat tarzını taşımışlardır, ama bu tarzı kendi aralarında yaşarlar. 1947 tarihli bu şiirle aynı yıllarda yayımlanmış olan "Biz Taşra Memurları"nda ise, baskın duygu sıkıntıdır. Memurlar, eşrafla

kurdukları sınırlı ilişkiyle birlikte, kendi aralarında tekdüze bir hayat kurmuşlardır: Dört günlük gazeteler, kahvehane ile resmi daire arasında süren sıkıcı tekrarlar, yerel dedikodular ve kumar, bu hayatın belli başlı öğeleridir.

Memurların taşralılarla küçük rüşvetler dışında bir ilişkileri yoktur. Kendi aralarında, kıdem derecesine göre düzenlenmiş bir ilişki söz konusudur. Kaymakam, tapucu, Selami Efendi (dedikoduları taşıdığına göre yerli bir hizmetlidir), muhasebeci, İhsan Efendi (borçla alışveriş yapılan esnaf), sorgu hakimi, banka müdürü, veznedar, komutan, nüfusçu, doktor, başkâtip ve icracı gibi meslek sahiplerinden oluşan bu kalabalığın hizmet gibi bir derdi yoktur. Taşraya aydınlık götürme ülküsü, oradaki süresini böylesi bir hayat tarzıyla doldurma eğilimine bırakmıştır. Şiirde kurucu ideolojiye doğrudan bir eleştiri yoktur. Sadece durum belirlemesi yapılır. “Bizim Kasabamız” şiirinde ise, anlatıcı bütün kasaba adına konuşurken âdeta bir röportaj veriyormuş gibidir ve siyasî merkezi hedefe yerleştirir:

Ortasındayız memleketin,

Uzak değiliz Ankara’dan

Yakınız yakın olmasına;

Gelen olmaz,

Halimizi gören olmaz. (121)

Cumhuriyet’in Ankara’da yarattığı maddi değerler (sokak ışıkları, düzenli caddeler, apartmanlar) kasabaya uğramamıştır. Bu kez iç bölgelere çekilen kasaba söylemi, kurucu ideallerin yarattığı hayal kırıklığını işler. Duygusal ve siyasî merkez olan Ankara, onun için yapılmış türkünün sözleriyle eleştirilir: “Kâzım’ın gırnatasında aynı hava: ‘Ankara’nın taşına bak’” (122).

40 Kuşağı şairleri içinde Niyazi Akıncıoğlu, halk şiirinden farklı biçimde yararlanan şairlerin başında gelmektedir. 1940’lı yıllarda taşrayla ilgili olarak yazdığı

şiiirler içinde iki şiiri öne çıkmaktadır, ki ikisi de yakın taşrayla ilgilidir: *İnsan* dergisinin Ağustos 1943 tarihli sayısında çıkan “Bursa” ve *Pınar* dergisinin 1 Eylül 1945 tarihli sayısında çıkan “Edirne” şiiri. her ikisi de, yakın taşrayla ilgili olarak üretilen genel duyarlık içinde tarif edilebilirler. Sözgelimi “Bursa” şiirinde mavi (gök), yeşil (zemin), kurna, şadırvan, bahar, destan, ölümsüzlük arzusu, dünya sevgisi, yıldız, gece,zaman, koku, imkânsızlık, bolluk, ezan sesleri, müezzin, kitap, mihrap gibi sözcükler ve imajlar dikkati çekmektedir. Bu şiirin, diğer Bursa şiirleri gibi Tanpınar’ın “Bursa’da Zaman” şiiriyle de ilişkisi kurulabilir. Hatta Akıncıoğlu’nun anlatıcısı, Tanpınar’ın anlatıcısıyla tartışır:

Bursa ey, Bursa güzel.

Bursa için destan yazılır,

Bursa için iğneyle kuzu kazılır;

Fakat yalan:

“Bursa’da Zaman,

Billûr bir avize gibi değil,

Değil ama,

Bir ölmek arzusu veriyor adama”. (1995: 88)

“Edirne” adlı şiirde ise, taşrayı anlatan şiirlerde belirlediğimiz taşrayı dilini taklit geriye çekilir. bunun yerine, bu kez Divan dilini taklit söz konusudur. Yakın taşra şehri olan, bir zamanlar merkezlik yapmış olan Edirne, “biri”ne anlatılır, dinleyiciler topluluğuna değil:

Bir yerde görürsen ki:

Ağır ve edalı akar,

dal dal söğütler opere

samur üç belik gibi

üç koldan sular  
müjdelersun efendim:  
Edirne'desin.

Mevsim, fasl-ı bahardır,  
gecedir ve mehtap vardır.  
Ve sen,  
bir kavsi kuzakta yürür gibi köprülerdesin. (114)

40 Kuşığı şairlerinden olan Enver Gökçe'nin bu dönemde yayımlanan iki şiiri dikkat çekicidir. Her ikisi de 1946'da yayımlanan bu şiirler, "Dost" ve "Gök Mustafa"dır. "Dost" şiiri retorik bir şiirdir, "Gök Mustafa" ise, bir fıkra'yı işler. "Dost" şiirinde "biz" adına konuşan anlatıcı, bu "biz"i işçinin simgesi olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra çalışan halklar ile enternasyonalizm, işsizler, (realist) şairler, basın yayın emekçileri, öğretmenler, ırgatlar ve madenciler ile devrimin dinamikleri gösterilmiş olur. Burada insanlara doğa da katılır: Başiboş sular, vadiler, yoz topraklar. Bu "biz"ın içine ülkenin her tarafından insanlar çağrılır ve bu çağrı aynı şekilde şiirde üç kez yinelenir:

Gel günlerim gel de dol  
Gel Aydın'ım, İzmir'lim,  
Gel aslanım Mamak'tan  
Erzincan'dan, Kemah'tan  
Düşmanlar selâm ister  
Gözden, gezden, arpacıktan! (2000: 208, 209, 210)

Enver Gökçe'nin "Gök Mustafa" şiirinde ise, bir fıkra anlatılır. Bir anlamda Garip söylemine "küçük insan" temasıyla eklemlenen şiirde, taşra dili taklit edilir. Yalnız

bu taklit, memleketçi şiirler gibi biçimi ya da yerel dili taklit etmek üzerine değil, başından sonuna bu dilin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Burada jandarmanın da eleştiri halesine girişini not etmek gerekir<sup>83</sup>:

Hüseyin anlatıyordu  
Bir candarma gelmiş bizim köye  
Keşkek komuşlar önüne yemiş  
Sevmemiş  
Bal komuşlar parmaklamış  
Sevmemiş  
Bir Gök Mustafa varmış  
Sağ mı bilmem  
Gülü gülüvermiş de candarmaya  
“Neyliyek ağa,  
Sana yumurta mı pişirek?”  
Demiş. (117)

Attilâ İlhan, ilk kitabı olan *Duvar*'la (1948), Türk şiirine yeni laik kahramanları, “sosyal eşkıyaları”<sup>84</sup> getirmiştir. Aynı şekilde bu kitapla birlikte Çukurova da yoğun biçimde şiire girmeye başlar. Tecer'in “Unutmam Sizi” şiirinde bir fon olan, memleketçi söylemde ara sıra adı geçen Çukurova, *Duvar* kitabının ana coğrafyasını oluşturur. Urfa, Kırşehir gibi bölgelere kadar genişleyen bir art alanın buraya doğru akıtıldığına tanık olunur. Bu kitapta, takip eden dönemde sıkça işlenecek Çukurova coğrafyasını destan diyarına çeviren ilk örnekleri görmekteyiz.

---

<sup>83</sup> “Jandarma zulumü” şeklinde ifade edilen söylem, 1950 sonrası roman ve röportaj türlerinde sıklıkla işlenmiştir.

<sup>84</sup> Bkz. Hobsbawm, 1997: 11-23”. Hobsbawm'a ait olan “sosyal eşkıya” ifadesi, “erdemli eşkıya”, soylu eşkıya”, “toplumsal eşkıya” gibi karşılıklarla çevrilmiştir.

Bu kitaptaki diğler bazı şiirler gibi “Döşeme” (2008: 17-18) şiirinde de kullanılan dil, koçaklamaya benzer şekilde coşkuludur. Pek çok yöresel sözcük ve deyim şiirin içine yerleştirilir. Bunların yanı sıra ferman, erkân, nâdim, afak gibi eski sözcüklere de rastlanır. Bu sözcükler, halk şairlerinin marifet göstermek için seçkinlerin dilinden getirdikleri sözcükler olarak nitelendirilebilir. Pek çok şiirde önce geniş bir plan anlatılarak olayın yerleştirildiği uzam gösterilir. Artık karşımızda gördüğü manzaraları yadırgamayan, anlattığı insanları gözetken bir anlatıcı vardır. Buradaki sığırtmaç, Kamu’nun “Bingöl Çobanları”ndaki çobanı gibi okuma yazma bilmediği için hayıflanmaz. Onu bilmese bile, en güzel dağ türkülerini bilmektedir:

istasyon yolundan dağılır damlarına  
sığırtmaç henüz on dört yaşındadır  
okumak yazmak bilmez ama  
bilir dağ türkülerinin en güzellerini (25)<sup>85</sup>

Yukarıda da belirtildiği gibi kitabın coğrafyası Çukurova’dır. Bu anlamda kadınlardan göçmenlere<sup>86</sup>, arabacıardan çobanlara kadar pek çok kişinin hayatı aktarılır. Bu şiirlerde öncelikle bir çevre betimlemesi yapılır, ki bu yöntemi ilk olarak Yurdakul’da görmüştük. Ancak Yurdakul’un şehit evi vurgusunun yerini Kurtuluş Savaşı’na katıldıktan sonra kendi gerçeğiyle baş başa kalan, yeni toplumsal düzende ezilen savaş gazileri alır. Sözelimi “Deli Süleyman” (35-38) şiirindeki anlatıcı, bir eşkıya türküsü mırıldanan gazinin çeltik ırgatı olduğunu, sürekli haksızlığa uğrayan biri olduğunu söyler. Düzen devam etmektedir: “ve dünya daim eyliyor devrini” (38).

---

<sup>85</sup> İlhan, “Sığırtmaç” şiirini birinci baskıya almamış, 1959’daki 2. basıma almıştır (Çelik, 2007: 38).

<sup>86</sup> Özellikle birinci baskıya alınmamakla birlikte, “Göçmenler” (31-34) şiiri dikkat çekicidir. Namık Kemal’in “Göçmen Kızın İstimdatı” ve Arif Damar’ın “Karşıda Çardak Lapseki” şiirlerinin arasında bulunan bu şiir ve göçmenler, başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Attilâ İlhan'ın “Hey” (54-55) ve “Türkiye” (62-63) adlı şiirleri üzerinde de durulmalıdır. Sonrasında İlhan Berk ve Turgut Uyar'da da karşımıza çıkacak olan coşkulu ülke anlatımı, aydın anlatıcının doğa öğeleri, halk şairleri, türküler ve simge şehirlerle ülkeyi anlatmasına dayanır. Bu memleket anlatımında, pek çok öge Türklük çerçevesinde düşünülmesine karşın, tarımın gerilemesi nedeniyle emek-sermaye çelişkisinin yoğunluk kazandığı yerlere göç eden Kürtler de fark edilmeye başlanır. Bütün bu öğeler, yurdu dünya ile bütünlemeye doğru götüren, Enver Gökçe'de “çalışan halklar” şeklinde ifadesini bulan enternasyonalist görüşe bağlanır. Bu söylem içindeki çarpıcı noktalardan birisi ise, rüyanın terk edilmesidir:

özüm nur gibi vardım denizler başına  
vardım terk ile rüyaları rüyaları  
vardım düşünerek dünyaları dünyaları  
memleketim âşık garip karacaoğlan  
yol geçen hanları derya kuşu limanları  
ağlar gibi dövünüp şarkı söyleyen  
karaşın kürtler lorke de lorke  
saman saçlı keman kaşlı göçmenler  
istanbul narin izmir ille de aydın  
tokat bir bağ içinde gülü bardak içinde (“Hey” 54)

Memleketin birçok ögesiyle anlatılması, onun dünya ile bir olmasına kadar götürülür. Afyonlu Sâlim, Meksikolu Pedro ile bütünleşir, şiirin bir ögesi olarak kullanılan Attilâ İlhan, Louis Aragon'la. Bizzat Türkiye de kişileşir, ancak Namık Kemal'deki gibi bütün nitelikleri eril olmasına karşın bir anne değildir, yalnızca erkeklere özgü olan nitelemelerle gösterilen bir erkektir: “sağdıçım kirvem türkiye” (“Türkiye” 62). Attilâ İlhan'ın *Duvar* kitabındaki taşralılar yiğit, ezilen, ama hak ve hürriyet talep



eden insanlardır. Bu anlatımda aydın anlatıcının şiirdeki kişileri kendi mikrofonu yapması kadar, ideolojik algısı da dikkati çeker. Bununla birlikte insanlar ve mekânlar hayalî değil, gerçektir.

İlhan'ın bir diğer dikkat çekici şiiri, sonradan en yaygın anlatımını Ahmed Arif'te bulacak sosyal eşkıya tipini şiire getiren “Cebbar Oğlu Mehemmed”dir (19-23). Bu şiirdeki anlatıcı kendini bir halk şairi, daha doğrusu destancı bir halk şairi olarak gösterir. Nitekim anlattığı olayı da, ona, “Gavurdağları hikâyet etmiştir” (19). Şiirin birinci bölümü, destancıların destanî atmosferi kurmalarına benzer şekilde olayı duyma ve destana çevirme süreci, uzun betimlemeler, kahramanın hayatı gibi öğelere ayrılmıştır. Rivayet zamanıyla (-mişli geçmiş zaman) anlatılan olayda, destanî öğeler öne çıkar: “yedi çeşit Frenk askeri” vb. Kahraman, onlardan gördüğü zulüm üzerine dağa çıkar. Bu durum, sosyal eşkıyanın en önemli özelliğidir (Hobsbawm 25-40). Anlatıcı, “derken efendim” gibi ifadelerle karşısında bir dinleyici grubunu varsayar. Mehemmed, Kurtuluş Savaşı'na katılır, ki bu durum, Hobsbawm'ın belirttiği gibi nadiren gerçekleşen bir durumdur (125). Bu anlamda bütün destanî havaya karşın, İlhan'ın eşkıyasının Ahmed Arif'in eşkıyasından farklı olduğunu belirtmekte fayda vardır. Zira Mehemmed siyasî bilince de sahiptir ve onun hikâyesi, Mustafa Kemal'in simgesel şekilde işaret edilmesiyle tamamlanır:

aynı akşam doğurmuş karısı döne

mavi gözlü bir çocuk sarışın

bir avuç toprak sarmışlar altına

ve kemal koymuşlar adını (İlhan 23, özgün imlâ)

Her ne kadar sosyal eşkıyayı işleyen şairlerin başında Attilâ İlhan geliyor olsa da, bu eşkıya tipi, tanıma uygun karşılığını Ahmed Arif'in 1947'de yazdığı “Rüstemo” şiirinde bulmuştur. Ahmed Arif, 1975'te, *Militan* dergisinde Nihat Behram'la yaptığı

söyleşide, Hobsbawm'ın belirlemeleriyle<sup>87</sup> sosyal eşkiyayı tanımlamaktadır: “Eşkiya elbette ki politika, ekonomi, felsefe bilgisine sahip değildir. Olamaz da. Eşkiya diye anılan kimseler, nedenlere göre başkaldırmış kişilerdir” (Akt. Altınkaynak 229, özgün imlâ). İlhan'ın eşkiyası Kurtuluş Savaşı'na katılmıştı, Ahmed Arif'in eşkiyası ise, bir siyasî bilince sahip değildir. En fazla bir aşiret adına konuşabilmektedir. “Cebbar Oğlu Mehemed”<sup>88</sup>in tersine, devletin yerel güçlerine karşı çıkmıştır.

“Rüstemo” şiiri, 1948 yılında, Attilâ İlhan tarafından *Varlık* dergisi için hazırlanan antolojide, “Rüstem” adıyla çıkar. Ahmed Arif, şiirin yayımlanması için bu değişikliği yaptığını anlatmaktadır. Yine Ahmed Arif, bu şiirde ilk kez bir Kürtçe sözcük kullandığını aktarmaktadır, ki bu sözcük “dosto” sözcüğüdür<sup>88</sup>. Ama aslında bu sözcük, Ortadoğu'daki pek çok dilde kullanılan dost sözcüğünün Kürtçedeki seslenme halidir. Bir eşkiya olan Rüstemo, aşiretinin yaylak-kışlak arasındaki seyrini anlatır:

Modan yaylası'na eşkin almadan  
Maktele üzerinde sağımız  
Karbeyaz Çermik Dağları  
Soluğumuz kan kırmızısında Fırat'tır  
Dört mevsim yeşildir orman  
Ve toprak çetin  
Baharları aşiretler iner Dersim üstünden  
Sürü otlatır. (Ahmed Arif, 2008: 157)

Şairin *Hasretinden Prangalar Eskittim* kitabına almadığı şiirdeki eşkiya, fermanın saraydan çıktığını söyler. Kendini dört mezhepte katli vacip görülen biri olarak tarif eder. Bu şekilde halk destanlarındaki klişelerden biri daha tekrar edilmiş olur. Ancak

<sup>87</sup> Hobsbawm'ın kitabının ilk basımı, 1973 yılında Yöntem Yayınları tarafından yapılmıştır.

<sup>88</sup> Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Kürtçe sözcüklere şiirinde ilk kez yer veren şair olarak da Attilâ İlhan adı öne çıkmaktadır, Bkz. “Hey”deki “lorke lorke” sözleri (54).

“Rüstemo”daki eşkıya, sarayla değil, tam da tanıma uygun biçimde devletin yerel güçleriyle kavgaya tutuşur.

### 3. Garipçiler

Melih Cevdet Anday, Ortaç Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık’ın 1937 yılındaki ilk denemelerinden sonra, 1941 yılında yayımlanan ortak kitap *Garip* ve onun ünlü önsözünüyle, Garipçilerin edebiyata müdahalesi yeni bir noktaya gelmiştir. Genel olarak Garipçilerin işçileri, işsizleri, hayat kadınlarını, aydınları, “aylakları”, küçük memurları işledikleri görülmektedir. Bütün bu şiirlerde mekân, çoğunlukla İstanbul’dur. Özellikle Kanık’ı Nedim ve Yahya Kemal’den sonra üçüncü “İstanbul şairi” olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Garip şairlerinin taşraya yönelik ilgileri, daha çok 1945’ten sonraki şiirlerinde görülür. Bu anlamda memleketçi söylemden uzun süre uzak kaldıkları gözlenmektedir. Hamasî, vatanî, memleketçi ya da sosyalist vurgusu ön planda olan şiirlerin yüksek sesliliği, Garip şiirinin usul ve ironik sesiyle karşılanmıştır: “1945’ten sonra, Garipçilerden Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın, Anadolu’ya yönelmeyişi, neredeyse bir eksiklik saydıkları izlenimini veren bir tutumla, birkaç girişimleri dikkat çekti. Bu girişimler, yolculuk anlatıları, hizmetçi konuşmaları, sokak satıcıları, Altındağ mahallesinde çöpçü rüyası biçiminde oldu” (Külebi, 1985: 22, özgün imlâ).

Garipçilerin taşra ilgisi, tam da Külebi’nin anlattığı yıllarda başlamıştır. Kanık’ın 1945 yılında yayımlanan *Vazgeçemediğim* kitabında “Yolculuk” (2008: 73) ve “Keşan” (78) şiirleri, bu ilginin ilk örnekleridir. “Keşan” şiiri, kısacık izlenimlerin şiiri iken, “Yolculuk” şiiri, imâ ile geçilen anların şiiridir. Bir anlamda Çamlıbel’in

“Han Duvarları” ilk kez bu şiirde parodize edilir: “Yaylının atları şingir mıngır”.

Anlatıcı bu yolculukta yalnız değildir, “yaylı”da başkaları da vardır:

Dizi dizime değer bir tazenin,

Çarşafı, ama hafifmeşrep,

Gönlüm şen olmadı değil mi?

Nerde!..

Söyleyin, ne var bu yolculukta? (73, özgün imlâ)

Kanık’ın 1 Ağustos 1946’da, *Varlık* dergisinde çıkan “Vatan İçin” şiiri ise, Garipçilerin memleketçi söyleme ilk itirazları olarak anlaşılabilir. Ancak bu itiraz, daha önce manifest diye nitelediğimiz şiirler gibi, karşısında farklı ve yozlaşmış bir estetik anlayışı savunan bir sanatçıyı farz etmez. “Vatan İçin”de karşı söylemin nasıl kurulacağı da tarif edilmemiştir. Bunun yerine ironi öne çıkarılır. Bir anlamda önceki söylemlere daha doğrudan, daha hedefe yönelik bir eleştiri getirilmiş olur:

Orhan Veli, sahteliklerin üstündeki örtüyü de, şairanelikten sıyrarak atar. Kuvvetli ironisi (istihza) sosyal hayatın kalıp hâline getirdiği birçok şeyi yıkmaya yarar:

Neler yapmadık şu vatan için

Kimimiz öldük

Kimimiz nutuk söyledik

mısraları en çarpıcı olanlarındandır ve bir bakıma beylik edebiyat

haline düşen memleket edebiyatına en mânâlı isyandır. (Enginün,

602, özgün imlâ)

Cahit Külebi’nin sözünü ettiği şiir ise, Kanık’ın *Destan Gibi* kitabında yer alan (1946) “Altındağ” (Kanık 109) şiiridir. Şiir, Ankara’nın yoksul semtlerinden Altındağ’da yaşayan bir genç kız ile, yine orada oturan bir lağımcının rüyaları

hakkındadır. Kız, zengin ve kibar bir kocayı düşlerken, lağımca hamamda yıkanmayı düşler. Garip şiirinde ironi, genellikle burada görüldüğü şekilde, karşıtlıklar üzerinden kurulur. Bu anlamda hedefe hamaset konuyorsa, karşı söylemin pek çok ögesine de yer verilir. Anday, Horozcu ve Kanık'ın birlikte yazdıkları ve *Yaprak* dergisinin 1 Ocak 1949 tarihli sayısında çıkan "Alış Veriş" şiiri, en önemli örneklerden birisidir. Burada telaffuz edilen her bir ögenin bir de karşıtı vardır:

Gül verir yonca alırız

Bülbül verir serçe alırız

Edebiyat verir yalın söz alırız

Şarkı verir türkü alırız

Tek ses verir çok ses alırız

Halı verir kilim alırız

Kara tahta verir hayat alırız

Diploma verir değer alırız

Lisan verir dil alırız

Tespîh verir pergel alırız

Hacıyağı verir zeytinyağı alırız

Meta verir fizik alırız

Turan verir memleket alırız

Hemşeri verir yurddaş alırız

Salon verir sokak alırız

Hazırlop verir alinteri alırız

Canan verir dost alırız

Gözyaşı verir ümit alırız (Akt. Sazyek, 47, özgün imlâ)

*Yaprak*'ın bir ay sonra çıkan sayısında ise, Oktay Rifat'ın "Dolma" şiiri yayımlanır. Şiir, İkinci Meşrutiyet'in temel sloganını ironik biçimde işler. İttihat ve Terakki ideolojisine yönelik ilk ironik eleştirileri aslında Ercüment Behzat Lav'ın şiirlerinde görüyoruz. Ancak bu durum başka bir çalışmanın konusu olabileceği için, burada anmakla yetineceğiz. Oktay Rifat'ın eleştirisinde, Lav'dan farklı olarak çocukluk anıları söz konusu değildir. Eleştiri, vesilesiz denecek derecede başka bir konuya aktarılmıştır:

Şu zeytinyağlı dolma

Yemek değil rezalet

Rezalet rezalet

HÜRRİYET MÜSAVAT ADALET (Oktay Rifat, 2007: 112).

Anday'da da hamasî söyleme ironik dokundurmalara rastlanmaktadır. 1946 yılında yayımlanan *Rahatı Kaçan Ağaç* kitabındaki "Evlâd-ı Şüheda" şiiri, Attilâ İlhan'da da örneğini gördüğümüz Kurtuluş Savaşı gazisinin düştüğü durum teması, bu kez şehit çocuklarının düştüğü durum işlenir. Gazinin iktidar simgeleri ve pozlarıyla sonraya bıraktığı "şan"ın yeni düzende ne maddi ne de manevi bir karşılığı yoktur:

Duvardaki çatık kaşlı resim

Her yana aynı anda bakar

Sağında dur veya solunda

Kardeşti, babaydı eskiden,

Bu yıl büyükbaba, kayınpeder,

Kılıcı sandık odasında durur,

Samur kürkü satıldı

Şehit babamızdan kalan ne?

1600 kuruş üç ayda

Ve beş paralık posta pulları

“Evlâd-ı şühedaya mahsustur.” (Anday, 1997: 43)

Anday bu söylemi, 1950’den sonra yayımlanan kitaplarındaki şiirlerinde de işlemiştir. Bu anlamda “Tarih Okurken” (76-77)<sup>89</sup>, “Akıncı Ruhlar yahut Çalışan Kazanır” (106) ve “Köyde Başka” (115) şiirlerinde sırasıyla hamasî tarih, Yurdakul (“Anadolu’dan Bir Ses yahud Cenge Giderken” şiiri bağlamında) ve kırsalı anlattığında taşra dilini kullanan şairlere yönelik eleştiriler yapılmaktadır. *Rahatı Kaçan Ağaç*’taki “Yörük Mezarlığı” şiirinde ise, bu kez taşra insanlarıyla değil, ölüleriyle bir şeyler anlatır. Bir anlamda bütün eleştireliliğe karşın, farklı bir anlatıcı bakış açısından da olsa memleketçi söylemin içine doğru bir süzülme söz konusudur. Önce mezarlık, ardından da mezardakiler, iskândan önceki günleri özlerler. Yörükler yaylalara çıktıklarında yaşlıları ovadaki kışlaklarda bırakırlar. Bu duygu, şiirde bu kez mezarlığa ve ölülere aktarılır:

Çorakça bir davar sürüsü gibi apak

Düşünür köye karşı yörük mezarlığı.

Düşünür eski günleri.. iskândan önce

Yörük durmaz göçer, davarı nerde orda

Ha ova kırında, ha yukarı illerde

Düşünür eski günleri.. iskândan önce.

[....]

Ağlar bu mezarlıkta yörükler her gece

---

<sup>89</sup> Anday’ın 1952 tarihli *Telgrafhane* kitabında yer alan “Tarih Okurken” (76-77) şiiri, hamaset söylemini ironik bir dille alaya almaktadır. Burada doğrudan Namık Kemal’in hedef tahtasına yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Nitekim Tanpınar’ın *19uncu Asır Türk Edebiyatı* tarihinden uzun bir alıntı yapılarak şiirin başına konmuştur. Bu alıntıda Namık Kemal’in “Kanun-u Esasi münasebetiyle Abdülhamid’e verdiği mütalâanamesi”nde toplumun üç ayrı kesiminden gelen “Sait Paşa, Sarraf Zarifi ve Çıplak Mustafa”nın kanun önünde eşit oldukları savunusu aktarılır. Ancak Anday’ın anlatıcısı, bunun gerçekleşmediğini ironik bir dille anlatır.

Bıkıp iri yıldızları davar sanmaktan  
Düşünür eski günleri. iskândan önce  
Geride kalmanın hüznü yamanmış yaman. (49)

Burada Garip şiiri konusunda, üzerinde duracağımız son şiir, Kanık'ın "Yol Türküleri" şiiridir. 1946'da yayımlanan bu şiirdeki anlatıcı, benzerlerini sıkça gördüğümüz ve gösterdiğimiz gibi, bir yolcudur. İstanbul'dan Zonguldak'a giden anlatıcı, halk türkülerinden "Han Duvarları"na kadar pek çok edebî ürünü ironiyle hatırlar.

Murat Belge'ye göre Kanık'ın "Yol Türküleri" şiiri ile Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiiri, karşıt anlayış, poetika ve değerler içinde tarif edilebilirler (Belge, 2001: 68). Belge'nin dikkat çektiği gibi anlatıcı, Kanık'ın İstanbul şiirlerindeki anlatıcılara çok benzer: "Kısacası, İstanbul yaşantısı dışında[ki] konular da benzer ruh halleri yaratabiliyor, ama sonunda *hep ironiye dönüyoruz*" (69, özgün imlâ). Yukarıda Garip şairlerinin kendilerinden önce yazılan metinlere yönelik ironik yaklaşımlarından söz edildi. Bu metinler parodileştirilerek deyim yerindeyse tersyüz edilirler, özleri boşaltılır. Bu anlamda "Yol Türküleri", "Han Duvarları"nı, ondaki pek çok öğeyi içine alarak parodize eder:

Kurtuluş Savaşı'nın hemen ertesinde Anadolu'da yaylıyla yapılan bir yolculuk ile Orhan Veli'nin kırklarda İstanbul'dan Zonguldak'a gitmesi bazı bakımlardan farklı (yaylı yerine artık motorlu araçlar var; eski hanlarda değil bir çeşit otellerde kalınıyor v.b.); bazı bakımlardan o kadar da farklı değil, çünkü hâlâ pejmürdelik devam ediyor. Ama belirli bir sınıftan (daha çok "okumuş" olarak) gelen Türk "aydın"ın Anadolu'da yolculuğa çıkması bazı (duygusal) benzerlikler içermiştir. (74, özgün imlâ)



Murat Belge, burada kullanılan yazısını, Berna Moran'ın "Orhan Veli'nin 'Yol Türküleri'nde Ton Değişiklikleri" yazısından ilhamla kaleme almıştır. Her ikisinin de dikkati çektikleri gibi "Yol Türküleri"ndeki anlatıcı, daha ikinci dizede İstanbul'u özlemeye başlar (Kanık 84). "Han Duvarları"nın anlatıcısı ise, yukarıda gösterildiği gibi, beşinci dizede kendini gurbette hissederek. Öte yandan Kanık'ın şiirinde de halk şiirinden, türkülerden örnekler alınır. Ancak bunlar, büyük ölçüde "uydurulmuş" gibidirler. Anlatıcı ağır sanayi işçilerinin olduğu Zonguldak'a varır ve şehrin siyahlığını denizin mavisiyle, dolayısıyla özgürlük simgesiyle karşılaştırır.

#### **4. Bağlantısızlar**

1940-1949 döneminde, sonradan İkinci Yeni şiiri içinde değerlendirilecek olan İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın da taşraya ilişkin şiirleri yayımlanmıştır. Burada Berk'i Kanık İstanbulu'na, Uyar'ı İlhan memleketçiliğine yakın görmek ve göstermek mümkündür. Ancak bu şairleri burada değil, tezin ve bu bölümün son alt başlığında ele almak eğilimindeyiz. Sürecin bu son ara başlığında "bağlantısızlar" diye nitelediğimiz Necati Cumalı, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerindeki taşra-memleket ilişkisi üzerinde duracağız.

Burada Tarancı ve Kısakürek'i ayırmak gerekiyor. Çünkü ilki memleketçi söylemin, ikincisi ise, hamasî söylemin belli başlı klişelerini kullanmaktadır.

Tarancı'nın 1940 yılında yayımlanmış olan "Sıla" adlı şiirindeki anlatıcı, köyüne doğru gitmekte olan biridir. Bu şiirdeki memleket, bütün ülke değil, anlatıcının köyüdür: "Gün bitti; / Akşam serinliğiyle başlıyor memleketim. / Doğduğum köy göründü" (Tarancı, 2007: 171). Binddiği at da sevincine katılır: "Dört nala kalktı atım

sevincinden / Uçurarak gidiyorum sılaya”. Sevinci, çocukluğunda yaptığı şeyleri ve annesini hatırlayarak da gösteren anlatıcı, birilerinin onu beklediğini düşünmektedir.

“Sıla” şiirinde ideolojik bir söylem yoktur. Anlatıcı oraya dönerken kişisel kaygılar dışında bir kaygı duymaz. Memleketin doğulan köye dönüşmesi gibi, büyük kaygılar da kişisel kaygılara dönüşmüştür. Bunun yanında 1947’de yayımlanan “Memleket” şiirinde memleket bütün ülkedir ve anlatıcı toplumsal bir davanın sözcüsü gibidir. Her ne kadar bu davanın öğeleri birbirleriyle çatışsa da, söylem diğer söylemleri de içerecek biçimde genişletilmiştir:

Bir yanda Anadolu bir yanda Rumeli’dir  
Hepsi bizden yolcusu olsun hancısı olsun  
Efkâr ettiğimiz şey memleketin hâlidir  
Sanmam hemşerim sanmam bundan acısı olsun

Köylümüz efendimiz tarlasında perişan  
İşçimiz kardeşimiz kavgasında perişan  
Anam bacımdır bahtı karasında perişan  
Hemen Allah cümlemizin yardımcısı olsun (247)

Kısakürek’in 1949 yılında yazdığı ve 1955 yılında yayımlanan *Sonsuzluk Kervanı* kitabına aldığı bir şiir olan “Sakarya”, retorik bir şiirdir. Çevresiyle birlikte anlatılan Sakarya ırmağı, anlatıcının ideolojisini ifade edeceği bir vesiledir. Bu tür şiirlerde sıklıkla görüldüğü gibi, anlatıcının ideolojisi, kişileştirilen doğa ögesine aktarılır: “Eyvah, eyvah, Sakaryam, sana mı düştü bu yük? / Bu dâvâ hor, bu dâvâ öksüz, bu dâvâ büyük!..” (Kısakürek, 1991: 188).

Bu süreçte dikkati çeken şairlerden biri olan Necati Cumalı'nın, 1943'te yayımlanan *Kızılçulluk Yolu* adlı kitabında, taşrada yaşıyor olmanın sevincini yansıtan şiirler bulunmaktadır. Bu taşra, yakın taşradır ve deniz kenarındadır. Bu anlamda derin taşranın hüznü, keder, acıma gibi duygularla dolu olan anlatımından farklılık gösterir: "Cumalı'nın taşrası, denize doğrudur ve belki de bu yüzden iyimser, neşeli[dir]" (Ergülen 221). Bu anlamda karşılaşılan manzaraların iç yakıcılığına rastlanmaz:

Şiirlerin taşrada yaşayan söyleyeni, taşrayı asla bir sürgün yeri olarak görmediği için, Halikarnas Balıkçısı ölçüsünde olmamakla birlikte, kendisini yaşamak zorunda olduğu o uzamın doğal üyesi saymakta ve yakınmaktansa gününün tadını çıkarmayı seçmektedir. Söylemek gerekir ki, taşrada yaşayan yazar çizerlerin büyük bölümü maddî yoksulluğu ve ekonomik eşitsizliği vurgulamadıkları zamanlarda çevredeki (periferi) günlerini bir tür **mazohistik** biçimle dile getirmişlerdir. Cumalı, iyi zamanları ve yaşama sevincini korumaktadır oysa: Hedonizmi apaçık görülmektedir. (Ahmet Oktay 524-25, özgün imlâ)

Egemen Berköz ise, "İlk aşklar, ilk gençlik, ilk sigara, ilk içki duyarlılıklarıyla kasaba aydınının, 'gezgin' bir kasaba aydının[ın] yaşamına dayanır Cumalı'nın gerçekçiliği; örneğin: **Gündüz, işim var, arkadaşlarım / Gece, yıldızlar var, karım var, / Günaydın tavuklar, horozlar**" (Berköz, 1967: 53, özgün imlâ) demektedir.

*Kızılçulluk Yolu* ile aynı adı taşıyan şiirdeki anlatıcı, taşrada geçen mutlu çocukluk günlerini hatırlamaktadır: "Beni herkes severdi çocukluğumda" (Cumalı, 1996a: 9). Çocukluk anlatımını ilk kez Ahmed Haşim'de görmüştük. Ancak oradaki anlatıcı,

bazı şiirlerde anlattığı yerde değildi. “Kızılçulluk Yolu” şiirinde ise anlatıcı anlattığı mekândadır:

Hıdrellez güneşi,  
Beraber tırmandık mı ağaçlara?  
Siz kanatmadınız mı ellerimi  
Elma çiçekleri?

Tanpınar’ın kaynaklarını bir ölçüde açıkladığımız “Bursa’da Zaman” (1989: 50-51) şiirinin küçük değişikliklerle yayımlanmış toplam üç versiyonu bulunmaktadır. İlk olarak “Bursa’da Hülya Saatleri” adıyla *Tasvir-i Efkâr*’da (8 Mart 1941) yayımlanan şiir, “Bursa’da Zaman” adıyla ve küçük değişikliklerle *Ülkü* (16 Nisan 1943) ve *İstanbul*’da (Ocak 1944) yayımlanmıştır (Enginün, 1989: 165). Bu versiyonlar arasında, şiirin havasını farklılaştıran değişiklikler söz konusudur. Burada, son versiyonu kullanacağız. Ancak belirtmeliyiz ki, yapılan değişiklikler, ilk versiyondaki kişisel tonun daha felsefi bir tona dönmesine neden olmuştur.

Sözgelimi *Tasvir-i Efkâr*’da çıkan versiyonda “Senden böyle uzak kalmanın hüznü” dizesi, “Bir rüyadan arta kalmanın hüznü”ne dönüşür. Bunun gibi “Bu kırık taşlarda mahfuz rüyanın”-“Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın”, “Çınlıyor bir eski zaman vehmiyle”-“Çınlıyor bir sonsuz zaman vehmiyle”, “altın meyva”-“acı meyva” gibi değiştirmeleri anmak gerekir. Bu değişikliklerin aynı zamanda şiirdeki Bursa’yı Yahya Kemal’in İstanbulu’na yaklaştırdığını söyleyebiliriz. Özellikle “Fetih günlerinin mucizesi”nin “Fetih günlerinin saf neşesi”ne dönüşmesi anılmalı. Ancak bize göre şiirin başka kaynakları da bulunmaktadır.

Yukarıda Uşaklı ve H. F. Ozansoy’un “Bursa’da Akşam” adlı şiirleriyle Selâhattin Batu’nun “Bursa’da Yeşiller” şiiri irdelenmiştir. Bu şiirlerdeki Bursa ile “Bursa’da Zaman”daki Bursa, büyük ölçüde aynı sözcük kümesine dayanmaktadır.

“Bursa’da Zaman”da da eski, cami, şakırdayan su, hayal-rüya, çeşme-pınar, serinlik, yeşil-mavi-beyaz, mimari, ilahî-uhrevî hava, şan, tarihî yapılar, çini, sonsuzluk, ziya-aydınlık, bahçe gibi sözcük ve imajlar, büyük ölçüde Uşaklı’nın “Bursa’da Akşam”ında, yine sözü edilen diğer şiiirlerde de bulunmaktadır. Aslında “Bursa’da Zaman”la Tanpınar’ın *Beş Şehir* kitabındaki “Bursa’da Zaman” bölümü arasında da büyük benzerlikler bulmak mümkündür. Hatta şiiirin ve kendisiyle aynı adı taşıyan düzyazının birbirinin iki ayrı hali olduğu da ileri sürülebilir. Bağlam nedeniyle bu tartışmaya girmeyeceğiz<sup>90</sup>.

Şiiirde en çok dikkati çeken imajlar, işitsel (“şakırdayan su”, “çınlıyor...”, “sesi nabzım olmuş...”, “su sesi”, “kanat şakırtısı”, “musikî”, Kur’an sesi”) ve görsel imajlardır (“Ovanın yeşili, göğün mavisi”, “Orhan zamanından kalma bir duvar”). Bütün öğeler, ses ile görüntünün, geçmiş ile günün üst üste bindirilmesi şeklinde tanımlanabilecek tekniği tamamlamaktadır. Şiiirde bu tür ikili karşıtlıklar belli bir uyum içinde çakıştırılır. Mehmet Kaplan, bu ikiliklerden kadın ve tarihi vurgulamaktadır. Kaplan’a göre burada sevgili bir kadındır: “İki unsur, geçmiş zamanla hâlihâzır arasında bir bağ kurarken şair, kadının tebessümü ile ‘fetih günlerinin saf neşesini’ bulur” (Kaplan 81). Ancak şiiirde “Bir **ilâh** uykusu olur elbette / Ölüm bu tılsımlı ebediyette” (Tanpınar 51, vurgu bize aittir) denmektedir, “ilahe” değil.

Toplam 44 dizelik şiiirin ilk 30 dizesi boyunca anlatıcının yalnız olduğu görülmektedir. 31. dizede ise “Yeşil türbesini gezdik dün akşam” denir. Burada anlatıcı kendisi için özel anlamı olan birinden söz etmemiştir. Ancak 35. dizede

---

<sup>90</sup> Bu iki metnin hangisinin önce yazıldığını belirleyemedik. Ancak düzyazıdaki şu cümleler iki metin arasındaki ilişkiyi büyük ölçüde açıklamaktadır: “Şimdiye kadar gördüğüm şehirler içinde Bursa kadar muayyen bir devrin malı olan bir başkasını hatırlamıyorum [...] Bursa’ya birkaç defa gittim ve her defasında kendimi daha ilk adımda bir efsaneye çok benzeyen bu tarihin içinde buldum, zaman mefhumunu âdeta kaybettim ve daima, bu şehre ilk defa giren ve onu yeni baştan bir Türk şehri olarak kuran dedelerimizin yaşayışlarındaki halis tarafa hayran oldum [...] Bu şehirde muayyen bir çağa ait olmak keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki insan ‘Bursa’da ikinci bir zaman daha vardır’ diye düşünebilir” (1960: 135-36, özgün imlâ).

“Aydınlanmış buldum tebessümünle” ifadesi, yanında bir kişi olduğunu düşünmeye neden olabilir. Bu “kişi”, kişileştirilmiş şehir de olabilir, zira yukarıya alıntılandığı gibi “ilâh uykusu” denmektedir.

Bu alt başlıkta ele alacağımız son şair, Ahmet Muhip Dıranas’tır. 1942-1945<sup>91</sup> yılları arasında, Ağrı’nın Sürbeyan köyünde yedek subay olarak askerliğini yapan Dıranas (Ural, 1982: VI), burada “Elif” (Dıranas, 1974: 140-41), “Step” (198) ve “Ağrı” (129-37) adlı şiirleri yazmıştır. “Elif” şiiri, dönemin yaygın söylemi içinde değerlendirilebilecek bir şiirdir. “Step” şiiri de bir bakıma aynı tonu taşımaktadır. Bu şiirdeki anlatıcı, bir ulus adına konuşur: “Ey bir at üstünde doğduğum memleket”. Bu seslenme, önceden tanıdığımız doğa içinde dolaşırken milliyetçi duygularını dillendiren anlatıcı tipidir. Anlatıcı, aynı şekilde yolculuk halindedir. Bu söylemin en yaygın aracı olan yaylıya bu şiirde de rastlanır: “Yaylının rüzgârlanıp duran örtüsü” (198).

Dıranas’ın bu dönemde en dikkat çekici şiiri, 178 dizelik “Ağrı” şiiridir. Daha önce Çağlar’ın aynı mekânda yazdığı şiirdeki anlatıcının oradan bütün ülkeyi gördüğünü göstermiştik. “Ağrı”daki anlatıcı ise, gördüklerini böylesi bir algının simgesine çevirmez ve daha kişisel bir havaya açılır; parçadan bütün imâ edilmez. Anlatıcı, Ağrı dağı karşısında kendi kişiliği ile dağa atfettiği kişileştirme arasında gidip gelir. “Han Duvarları” gibi mesnevi uyak sistemiyle yazılan şiirde dağ, yine benzer şekilde imtihan ve arınmanın simgesi gibidir. Hayret, anlatıcının yücelik karşısında secdeye varmasını getirir.

Anlatıcı kendi iç dünyasındaki çalkalanmalardan söz etse de, aslında yalnız değildir, oraya bir heyet değilse bile, bir grupta gelmiştir: “Eteklerindeyiz işte. Ve bir masal /İçinden gelmişiz sana, atlı yaya / Attığımız okta kismet bulmaya” (131). Her

---

<sup>91</sup> Mustafa Kırıcı’ya göre 1942-1944 yılları (Kırıcı, 1997: 21).

ne kadar ok ve kısmet sözcükleri kullanılmış olsa da, bu topluluğun avcı olduğunu söyleyemeyiz. 1940'lı yılların ortalarında okla avlanmayı düşünmek güçtür. Dağ bu kadar yüceltiğine göre, grup bir tür hacı kafilesi gibidir. Çünkü şiirin sonunda duaya benzeyen seslenmeyle arınma gerçekleşir. Bu bağlam içinde dağ sözcüğünün büyük harfle başlatılması da anlam kazanmış olur:

Bir ucu Allahta ve sende bir ucu.

Başlıyor serüvenlerin en korkuncu:

Gökyüzüne doğru yürüyen yeryüzü,

Barıştıran sınır geceyle gündüzü;

Ey sonuca doğru ilkuçtan gelen Dağ!

Göğü perde perde delip yükselen Dağ! (137, özgün imlâ)

Bu alt başlıkta 1940-1949 sürecinde yayımlanan şiirler, taşra ilgisi bağlamında irdelenmiştir. Bu süreçte gelişen söylemler, şairlerin belli ara başlıklar altında toplanmasıyla ele alınmıştır. 1950'li yılların ortaları itibariyle İkinci Yeni şairleri olarak adlandırılacak olan şairlerin bu süreçte yazdıkları şiirler, takip eden alt başlıkta irdelenmek üzere kapsam dışında tutulmuştur. İşlenen süreçte adanma ve ironi söylemlerinin baskın olduğu gösterilmiştir. Birinci ve ikinci kuşağıyla memleketçi söylemin etkinliğini kaybettiği dönemde kurucu ideolojinin değerlerinin bireylere aktarıldığı gözlemlenmiştir. Sosyalist şairlerden bağlantısız şairlere kadar pek çok isimde memleketçi söylemin etkisiyle yeni özellikler kaydedilmiştir. Aynı şekilde memleketçi söyleme yönelik eleştirinin ironi tonuna büründüğü açığa çıkarılmıştır.

#### **D. 1950-1959: Taşralıların İktidarı**

1950 yılı, Türkiye siyasî tarihi için çok önemli bir yıldır. Demokrat Parti'nin iktidara gelişi, kurucu ideolojiyi doğrudan taşımayan ve savunmayan bir partinin iktidara gelişidir. 30 yaşına yaklaşan Cumhuriyet, yeni bir kuşağın yetişmesine aracılık etmiştir, ancak bu yeni kuşak, kendini muhalefette bulur. 1940'lı yıllarda başlayan zihinsel dönüşüm, yeni dönemde hızlanmaya başlar. Edebiyat alanında ise, kurucu ideoloji merkezli güdümlü edebiyatın sonuna gelinmiştir. Şiirin köye yüceltmeden yansıtmaya doğru giden ilgisi, roman gibi röportaj, öykü, sinema gibi alanlara taşar. Bütün bu türlerin gerçekçi olmak, gerçek taşırayı yansıtmak iddiası taşıdığı gözlenmektedir. Bu “gerçek” vurgusunun altında, şimdiye kadar gösterilenin doğru olmadığı düşüncesi yatmaktadır.

1950-1959 sürecine bakıldığında, şiirde de gerçek taşra temasının öne çıktığı görülecektir. Elbette adanma söylemi bu sürece de yansır. Ancak artık yüceltmeye daha az rastlanmaya başlanır. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin aksine tarımda makinalaşmayı savunmuş, kara yolları açmış, toplumu mobilize etmiştir. Bu mobilizasyon, kurucu ideoloji dönemindeki gibi ancak tayin gibi nedenlerle gerçekleşebilen bir mobilizasyon değil, kitlelerin şehirlere taşınması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu akış bütünüyle İstanbul'a değilse de, şiire ancak İstanbul boyutuyla geçebilmiştir. Bölümün başında Cemal Süreya'dan aktarmalarla edebiyatçılar arasında artan taşra kökenlilerden söz edilmişti. Bu anlamda özellikle bu son dönemi, “Taşralıların İktidarı” şeklinde tanımlamak mümkün olacaktır.

Bu alt bölümde 1950-1959 yılları arasında yayımlanmış olan şiirlerdeki “gerçek taşra”yı yansıtmaya kaygı ve düşüncesi işlenecektir. Bu anlamda öncelikle Dağlarca'nın 1950 yılında yayımlanan *Toprak Ana* kitabı bir ara başlık halinde irdelenecektir. İkinci ara başlık altında, İkinci Yeni şairleri olarak anılan şairlerin



şairlerindeki taşra ilgisi üzerinde durulacaktır. Bu şairlerden 1950’li yıllardan ve İkinci Yeni’den önce de şiir yayımlamış olanları vardır. Bütün bu şiirleri “İkinci Yeniciler” ara başlığı altında ele alacağız. Tezin ve bölümün en son ara başlığı olan “Yansıyanlar”da ise, 1950’lerde belli başlıkların dışında kalanların şiirleri taşra bağlamında irdelenecektir.

### **1. Dağlarca: Hâl Dilinden Öz Dile**

Fazıl Hüsni Dağlarca’nın 1950 yılında yayımlanan *Toprak Ana* adlı kitabı, bütünüyle taşra manzaralarını işlemektedir. 1943’te çıkan *Daha*’dan farklı olarak bu kitapta olumsuz bir hava vardır. Yokluk, yoksulluk, kıtlık, dünyadan soyutlanmış olma, kırsal alanda yaşanan çatışmalar, ölümler, cinayetler, töreler kitabın içinde yer bulurlar. *Daha*’dan farklı olarak anlatıcılar köyün dışını da merak ederler, hatta gitmek, göç etmek isteyenler de vardır. Mekân, insanların var olduklarını hissettikleri ve var oluşlarıyla büyük ölçüde barışık oldukları bir mekân değildir. Hayata ilişkin şikâyetler, ya mevcut evrenleri içinde somurulur ya da birilerine anlatılır. Şikâyetin aktarıldığı kişiler, içinde buldukları şiirde seslerini pek de duyurmeyen kişilerdir, ancak onların devlet görevlileri olduğunu düşünebiliriz.

*Toprak Ana*’daki anlatıcılar, kendilerini kozmosun içinde hissederler. Kendileri hakkındaki bilgileri dolaysızdır, dışarıdan biri tarafından aktarılmış düşünceler değildir. Kendi var oluş bilgilerini, kendi hayatlarından çıkarırlar. *Daha*’dan farklı olarak *Toprak Ana*’da dil, standart olmasına karşın pek çok yöresel sözcük ve deyim içerir.

*Toprak Ana* tek bir şiir olarak da okunabilir. Bu yüzden bazı şiirlerde geçen “Sivas” sözcüğünden, bütün mekânın Sivas ve çevresi olduğu düşünülebilir. Bunda,

Dağlarca'nın söz konusu yerde subay olarak bulunmasının da etkisi vardır. Kitabın başındaki şiirlerin çoğunda taşralı kendi adına ve kendi diliyle konuşur. Ancak son şiirlerde elit, şehirli, aydın bir ses yükselmeye başlar ve başından beri kırsal hayata tanıklık eden gözleri (okuru) göreve çağırır.

Kitabın ilk şiirlerinden olan “İşıksız Köy”, adından da anlaşılacağı gibi, dışarıdan bir gözün gördüklerini aktarır. Zira bir köy için “ışiksız” demek, ışıklı, elektrikli bir köyle ilgili bilgiyle mümkün olabilir. Ancak ışığın iki anlamı daha verilmiştir. Bunlardan biri, aydınlık “kavram”ını akla getirmektedir. Köyün aydınlık olmaması, köye atfedilen beklentinin gerçekleşmemesi, köyün cehalet ve yoksullukla anılmasını getirir. Bu anlamda eleştirel olduğu kadar durum belirlemesi olarak da anlaşılabilir. İkinci olarak “ışık” sözcüğü taşra diline çevrilir ve “şavk” ile karşılanır: “Bizim köyün şavkı yok” (1993: 7) diyen köylü, sözcüğü umut ve canlılık anlamında kullanmış olur. Köy, kendi potansiyelini taşıyamamaktadır. “Aydın”, “yıldızın”, “dağın taşın parıltısı”nı taşıyamayan köy, “Ağrılar büyür elde ayakta / Aydınlıksız” (8) sözleriyle tamamlanır.

Şiirin sonunda “İşir işir karanlıkta düşünce / Koyun, sığır, ana, avrat uyumadan” dizesinde aydın anlatıcının sesi duyulur. Dağlarca'nın 1950'den sonraki taşra konulu şiirlerinde ideolojik söylem geriye çekilmiş olsa da, örneklenen dizelerde olduğu gibi köye atfedilen bir yüksek bilinç vardır. Köylünün zihni, bu anlamda bir “çeviri” ile aydın zihnine çevrilir. Ancak bu aynı zamanda Dağlarca poetikasının her öğeyi diğer öğelerle düşünme özelliğinin uzantısı olarak da düşünülebilir. Sözgelimi “Yağmursuz Köy” şiirinde, anlatıcı da, diğer canlılar da, düşünce ve duygular da ortak bir kozmosun içinde yan yanadırlar:

Acım, kara toprak, acım, duyasın biraz,

Kara öküzle beraber acım bu gece,

O düşünür, düşündükçe doyar

Ben düşünürüm, düşündükçe acıkırım. (13)

Bu anlamda “düşünce” sözcüğü, mekânla birleştirilmiş olur, dışarıdan bir sözcük olsa bile anlatımla kaynaşır. Şiirdeki anlatıcı, içinde bulunduğu durumu, kendisinden ayrı görmediği geçim hayvanıyla birlikte ifade eder. Her “ikisi”, kozmosun birer ögesidir. Bu anlamda Dağlarca’nın şiirlerinde taşra, doğrudan yansıtılan bir yer olmaktan çıkar, düşünce üretilen bir yere, düşüncenin nesnesine, düşüncenin kendisine dönüşür. Şiirin tümüne yayılan olumsuz atmosfer, düşünme pratiği gibi doğayı da tanımlar ve anlatır niteliktedir: “Açlık siyah yüzümüzde, açlık beyaz, / Acıkmış ova bayır. / Yağmur yağmaz olmuş, ekin kurumuş” (14).

Dağlarca’nın köylüleri, hemen şehre göç edecek gibidirler. Fonda verimsiz, kıraç bir toprak varsa da, göç etme istek ve nedenleri, yalnızca bu durum değildir. Onlar dünyayı bilmek, tanımak istemektedirler. “Bingöl Çobanları”ndaki çoban da aynı şeyi istiyordu, ama onun adına anlatıcı konuşuyordu. Burada ise, köylüler kendi sesleriyle bu isteği dile getirirler. Bu bilgiyi kendi hayat deneyimlerinden, hayata ilişkin gözlemlerinden çıkarmışlardır. Bu anlamda kırsal alanda da kişilerin bunaltı ve daralma duygusunu ürettikleri gözlemlenir. Dünyadan soyutlanmış, belli bir rutini oluşmuş bu çevre içinde evrensel akışın dışında kalmışlık duygusu dile getirilir:

Kim bilir, nesi yalan nesi gerçek,

Uzaklarda doğan kim, ölen kim?

Gelen ne,

Köyümün ötesinden?

[....]

Harbler mi olmuş, gemiler mi batmış.

Anla dünyaları bundan.

Gün batmadan harmanı çek,

Toprağın havadisi ölçek ölçek. (20)

“Ölümsüz Köy” şiirinde artık yeni bir hayat başlamaktadır. Köylüler dağdan şehre inerler. *Daha*’da tekdüzelik birkaç şiirde yinelenip övülüyordu. Ancak buradaki köylüler, hayatın belli bir seçenekler kümesi sunduğunun farkındadırlar ve bundan şikâyet ederler: “heybende biraz buğday, biraz yapağı, / Dedenin ulaştığı, oğlunun ulaşacağı” (22). Bu şiirde yine de konuşan taşralı değil, her şeyi gören ve anlatan Tanrısal-anlatıcıdır:

Ahmetler, Mehmetler, Mustafalar iner kara

dağdan aşağı,

İNmez toprak.

Büyüsü var suyun, taşın, ağacın,

Götürmez ecel yeri, yerinden.

Ahmetler, Mehmetler, Mustafalar iner kara

dağdan aşağı,

Başlar köyün yeniden yaşayacağı.

Ölümü imleyen ecel, kaderi de, yani köyden şehre inilmesini de imler. Köylü şehre taşınsa bile, kaderin ona reva gördüğü hayatı yaşayacaktır. Bu hayat, köyde yaşadığından farklı olmayacaktır. Bu anlamda ezilme, sömürülme, bir kader olarak şehre de taşınacaktır.

“Ölümsüz Köy”den sonra “Aldı / Buğda / Bakalım ne dedi” dizelerinin öne alındığı altı şiir gelir. Uşaklı’nın 1926 tarihli “Zeybekler”i için kullandığımız “laik kahraman” olgusu, burada da karşımıza çıkar. Ancak buradaki farklılık, dinen nimet sayılarak kutsanan “buğda(y)”ın, dünyevî bir çerçeveye çekilmesidir. Bir anlamda buğdayın nesnelleştiği, dünyevileştiği gözlenmektedir. Anlatıcılar onu yüceltirler ve

övuğüğü ölçüde bollaşacağını düşünürler. Bu anlamda ilkel toplulukların tabuya yaklaşımlarını hatırlatan bir yaklaşım üretilir. Sözü edilen altı şiirden ilki, “Buğda” adını taşımaktadır ve buğdaya seslenmeyle başlar: “Süslü çuvallara koduk seni be” (25). Anlatıcı, buğdayı överek onun yeniden ortaya çıkmasını ister. Ona, onunla ilgili her ögenin özlemi ve bir söyleyeceğı vardır:

Kimler ummaz yeniden gelmeni be,  
Yedi iklim, dört bucak?  
Değirmen taşı söyler adını  
Ana toprak seni anar yeşerir.  
Çocuk olsun, nine olsun, genç olsun,  
Kimler ummaz yeniden gelmeni be. (26)

“Buğda” şiiri gibi “Bu Yılın Buğdası” şiirinde de bölümler aynı dizeyle başlar ve kapanır. Birinci bölümde iki kez yinelenen “Bir karış oldu ağam, bu yılın buğdası” (27) dizesinden, bir devlet görevlisine seslenildiğı anlaşılmaktadır. Bu “ağa”, kırsal toplumun ağası değildir, zira şiirdeki anlatıcının kendine ait toprağı vardır. Bununla birlikte devlet görevlisinden kuraklık nedeniyle gerçekleşen olumsuz durumu düzeltmesi istenmez, ona dert anlatmakla yetinilir.

*Toprak Ana* kitabında doktriner şiirlere de rastlanmaktadır. “Köy Dediğın” şiiri, aydın anlatıcının sesini taşımaktadır. Burada anlatıcı her ne kadar “belkim” diyerek taşra dilini taklit etse de, köy sorunsalını tarihsel bağlamı içinde çözümleyecek bir bilgiye sahiptir. “Köy dediğın ne” sorusuyla başlayan her bir bölümde, köy hayatının bir ögesi işlenir. Birinci bölümde bir çocuk ile bir ihtiyarın sabahlara kadar kaşındıkları anlatılır. Bu kötü hayat şartlarında tembelliğın de katkısı vardır. İkinci bölümde öküzleri önünde ufalmış köylüler anlatılır. İnsan, bu olumsuz

şartlarda hayvanlar kadar direnç gösterememektedir. Üçüncü ve son bölümde ise, köy sorunsalının tarihsel arka planı anlatılır:

Köy dediğin ne,  
Namık Kemal'in mahzun dediği,  
Mustafa Kemal'in bayrak açtığı dağ başı, ağam.  
Ağrıdığı yer, hepimizin.  
İnsan oğluna karşı  
Kurdun kuşun yediği. (105)

Dağlarca'nın bu kitapta da örneklerini verdiği poetikasına göre, her şey belli bir düzenin öğelerinden birini oluşturur. İnsanlar, hayvanlar, doğa öğeleri, tahta kaşığından kazanına kadar köy hayatına ilişkin olan pek çok öğe dile gelir. Nihayet pek çok cephesiyle anlatılan taşranın bir de merkezi vardır ve onun da diyeceği birkaç şey bulunmaktadır. Bunun için “dağca şehir” diye nitelenen Sivas konuşur. Birkaç şiir boyunca kişileştirilmiş şehir gibi, şehrin çarşı pazar gibi yerlerinin de, kendisine uğrayan köylülere ilişkin sözleri aktarılır. Bazen de aydın anlatıcı öne çıkar ve köylülere olan sevgisini aktarır.

Anlatıcının bazen belli bir mesleğinin olduğu gösterilir. Bu şiirlerden “Dört Kağrı”da, anlatıcının bir komutan olduğu gözlenmektedir. Nöbetçiler dört kağrıyı tutmuşlardır. Üç yaşlı kadın, yanlarındaki iki çocukla birlikte kağrılarına yükledikleri malları şehre götürüp satacak, karşılığında ise buğday alacaklardır. Komutan kağrıların yanına vardığında, gördüğü yoksulluk karşısında etkilenir. Kadınları dinler, onların anlatımlarıyla çocukları tanımış olur. Komutan mallarını satın almak istediğini söyler, ancak kadınlar bu öneriyi kabul etmezler. Çünkü hayatları aynı şekilde sürüp gidecektir. Kendi emekleriyle geçinmektedirler ve bu geçim mücadelesinin içinde zahmet çekme de bulunmaktadır. Şiirin sonunda anlatıcı

kendi duygularını aktarır. Onların gerçekliği karşısında, onların telaffuzlarını da içerecek bir tepki gösterir: “Kağnınızca böğürdüm yol diye, buğda diye / Ne kadar eski benim derdim köylüler / Ne kadar yeni” (157).

Dağlarca'nın *Toprak Ana* kitabındaki köylüler, kendi durumlarını düzeltecek talepleri taşıyan bir siyasal hareket düşüncesine sahip değillerdir. Kendi durumları hakkındaki en belirleyici duyguları şikâyetlidir. Bu şikâyet, yukarıda da örneklendiği gibi bir “efendi”ye, şehirli aydına yapılır. “Kavak Uykuları” şiirinde şikâyetin tonu en yüksek noktasını bulur. Buradaki anlatıcı, Sivas'ta dolaşmaktadır. Bu taşra şehrinde kendi duygularıyla baş başadır. Ancak duyguları, sürekli biçimde bir köylünün ağzından çıkan ve dört kez yinelenen şikâyetle, hatta feryatla kesilir:

Saat bir suları,

Sivas şehrinin Niksar caddesinde.

Kocaman bir sessizlik harap binalarla yükselmiş,

Gecenin güzelliği uzanmış tarihe kadar;

Mavi gökyüzünde dal dal kavak uykuları;

Efendü açuğ aç! (143)

*Toprak Ana*'nın son şiiri olan “Kızılırmak Kıyıları” şiiri ise, kitaptaki bütün atipik şiirleri bir tarafa koyarak, okuru, aydını, şehirliyi köye, Anadolu'ya çağırarak sesle birleşir. Kendisinden önceye yerleştirdiği eski ve popülist söylemi, daha ilk bölümde karşısına alır. Anlatıcı, “kardaş” sözcüğüyle seslendiği “eski aydın”a, anlata geldiği şeylerin hiç de doğru olmadığını söyler. Bir anlamda Çamlıbel'in “San'at” şiirindeki karşıtlık ilişkisi yinelenir. Burada karşıya yerleştirilen “şair”in Tecer olduğunu düşünmek de mümkündür:

Kardaş, senin dediklerin yok,

Halay çekilen toprak bu toprak değil,

Çık hele Anadoluya,  
Kamyonlarla gel, kağnılarla gel gayrı,  
O kadar uzak değil. (160)

Bu Anadolu ormanı bitmiş, yeşilliği azalmış, gamlı bayırlarıyla yedi ay kış yaşayan bir yerdir. Bereketini de yitiren bu coğrafya, yüzlerce yıldır süren uykuya dalmıştır ve uyandırılacak gibi değildir. Orada yaşayan insanlar, insan olmaktan çıkmışlardır. Bedenleri deforme olmuştur, hiç de memleketçilerin anlattıkları gibi gürbüz insanlar değildir:

Eli el değil, ayağı ayak değil.  
Gün doğar, tarla kuşları uçuşurlar,  
Ağır bir aydınlık, bildiğin şafak değil.  
Öyle dalmış ki yüzyıllar süren uykusuna,  
Uyandıramazsın,  
Uyanacak değil. (161)

Böylece popülist memleketçiliğin sonu gelmiştir. Köylere aydınlık götürme, köyü zaferlerin gerçekleştiği alan olması itibarıyla yüceltme ve onu bayrak kılma söylemi tümüyle bitmiştir. Bir ütopya olarak kurgulanan Anadolu, artık bir distopyadır. Geçmiş gelecekte parlak değildir, ancak yine de bir umut ışığı vardır ki o da akşam parıltısından yansımaktadır. Bu umut, hem engel hem de direnişi simgeleyen dağlarla ifade edilir:

Kardaş, görmüyorum ama hâlâ duyabiliyorum,  
Geçmiş zamanlar geleceklerden parlak değil.  
Vakte şahadet edercesine yükselmiş,  
Akşam parıltısından, bütün zaferler üzerine,  
Dağlar dalgalanmakta, bayrak değil. (162)



Şiirlerin dekoru, Sivas ve kırsalıdır. Gün, eğri bıçak, kara bakır, hayvanlar, yıldız ışığı, dağ yollarındaki hastalar, kap kakak gibi pek çok canlı ve cansız öge, kırsal hayatı “dünyevîleştirilmiş bir mistisizm” içinde dile getirirler. Bu şekilde şiir aracılığıyla oluşturulmuş taşra imgesi, bütünüyle yıkılır. Seyrettiğimiz ama derinlemesine kavradığımız bir toplumsal gerçeklikle karşı karşıyayızdır. Bazı şiirlerde yüceltilen çalışma, Fütürist göndermeler içermez. Çalışma, artı değer üretmeye yönelik bir eylem değil, hayatta kalmaya yetecek olanı üretmeye yönelik bir eylemdir, ki bu yönüyle kurucu ideolojinin Köycülüğüne bağlanır.

Dağlarca'nın 1951 yılında yayımlanan *Sıvaslı Karınca* kitabındaki aynı adlı şiirde de, *Toprak Ana*'daki bazı özellikleri görmek mümkündür. Bu şiirde, özellikle bir karınca üzerine yoğunlaştırılmış anlatım dikkat çekicidir. Karınca da diğer canlı ya da cansız varlıklar gibi kozmosun bir ögesidir. Ancak bu kez karınca kendi adına konuşmaz. Onu izleyen bir anlatıcı vardır:

Koca Kızılırmak köpüre köpüre  
Akıyordu,  
Bir telgraf direği dibinde  
Zamanlar kadar telâssız ve köpüksüz,  
Yürüyordu  
Sıvaslı bir karınca (1958: 318)

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın 1955'te yayımlanan *Âsu* adlı kitabındaki “Dağlarla Konuşmalar” şiiri de ilgi çekicidir. Burada kendini taşra dekoru içinde hissedebilen bir anlatıcı söz konusudur. Uzaklarda ne olup bittiğini bilen bir anlatıcı vardır. Bir şikâyet tonu yoktur. Bunun yerine daha naif bir söylem öne çıkmaktadır:

Karanlık çoban türküleriyle dolu  
Konmuş ötelere kartallarım

Uykusuz

Ve yıldızsız kavaklarımın süresi

Ağır göksüz toprakta yalnızlık

Yitmiş sevgiye karşı

Kocaman çiçekler açar gömütlüklerde

Esenlikle ağır

Daha uzaklarda

Daha aç

Beni duyan şey

Duyan ve unutan (1997: 111-12)

Böylece Dağlarca'nın 1950'li yıllarda yayımlanan şiirlerindeki taşra ilgisinin nasıl bir söylem içine yerleştirilmiş olduğunu ortaya çıkarmış oluyoruz. Burada taşra dekorunda geçen şiirlerin, Dağlarca'nın genel poetikasıyla ilişkisi de kurulabilir. Bu anlamda derinlemesine bir çözümleme konumuz dışında olsa da, en belirgin ortaklığın, hayat karşısında hayret duyan bir sesin varlığını zikretmek gerekir. Gerçeklikle kurulan ilişki ve onun aktarımındaki ayrıntılar, anlatılan hayatın ayrıntılarıdır. Bir anlamda şiir, taşraya bütünüyle yerleşmiş olur.

## **2. İkinci Yeniciler**

Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin başlıca şairleri sayılmaktadır. Bu şairlerden İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın 1950'li yıllardan ve İkinci Yeni'nin poetik

iktidarından önce de yayımlanmış şiirleri ve kitapları bulunmaktadır. Bu ara başlığa söz konusu şairlerin İkinci Yeni'den önceki şiirleriyle başlanacaktır. Böyle bir yöntem seçmemizin nedeni, eski şiir ve kitaplarına karşın bu şairlerin daha çok İkinci Yenici şairler olarak tanınmalarıdır. Bu anlamda araştırma yöntemimizde küçük bir sapma yapma yoluna gideceğiz.

İkinci Yeni şairleri olarak anılan şairler arasında ilk kez şiir ve şiir kitabı yayımlayan isimlerin başına İlhan Berk gelmektedir. 1916 yılında Manisa'da doğan Berk'in ilk şiir kitabı, *İstanbul* adını taşır ve 1947 yılında yayımlanır. Adına karşın kitapta taşra manzaraları ve taşraya ilişkin kimi tarihsel olayları işleyen şiirlere de rastlanmaktadır. Bu şiirlerden ilki, "Bir Halk Ayaklanması Notları"dır. Şiirde, daha önce laik kahraman olarak tanımladığımız kişilerin serencamları söz dökülür:

Ben Üsküdar cenginde

Sağ cenahı tutan

Çomar bölükbaşı.

İzoli Kürdi kabilesindenim.

Van dağlarında adım söylenir. (2008: 66)

Aynı kitaptaki "Yedi Vilayet ve Bir Başşehir Türküsü" şiirindeki anlatıcı, büyük olasılıkla askerliğini yapmaktadır. Gördüğü ve anlattığı olaylara karışmaz. Bu olaylar, onun daha önce tanık olduğu olaylardır, dolayısıyla o anda anlattığı yerde değildir. Aynı şekilde 40 Kuşığı şairlerinde rastlandığı gibi dünya görüşünü de dile getirir:

Bir gece yarısı Çankırı'dan çalışan insanların sesleri geliyordu

Yol amelesiydiler kazma seslerinden anladım

Hem durup durup tekrar başlıyorlardı

Sebze arabaları çarşıya varınca uyandım

Dağ dağ yığılı buğdayları gördüm

Halkımın sıcak teri sinmişti (78)

Tanrısal-anlatıcı, bütün ülkeyi âdeta bir harita üzerinde dolaşmakta ve görmektedir.

Ön planda çalışan, eza çeken, yaşama savaşı veren insanlar vardır. Her ne kadar bu

insanlar genellikle iç bölgelerdeki insanlar iseler ve bu bölgeler adları, belli başlı

ürünleri ve topografik özellikleriyle verilseler de, yönleri büyük şehirlere doğrudur.

Zira göç etmekte ve büyük şehirlerin kapılarına yığılmaktadırlar:

İnsanlarımız baktım gariptiler kimsesizdiler yalnızdılar

Torbalarında kederli ekmekleri, ağızlarında cıgaralarıyla

Sade düşünüyor ve hiç konuşmuyorlardı

Büyük ve mükemmel toprağın sırtında topraksız yaşıyorlardı

Garpta işçi cenupta ırgat ve şimal boylarında denizciydiler

Her yerde dalgın ve kederliyidiler

Arkalarında yorganları torbalarıyla çıkılarıyla

Ya yol kenarlarına

Ya büyük şehirlerimizin ağzına uzanmıştılar

Onlar uzun sarı yüzleriyle benim memleketimin insanlarıydı

Büyük şehirlerimize insanlar şehirler görmeye

Ve çalışmaya gelmişlerdi (79)

Bir mahşeri betimleyen anlatımda halkçı, devrimci düşünce dikkati çeker. Anlatılan

halk, bir umut içindedir. Bu umut da, 40 Kuşağı gibi Garip şiirinin de tipik

özelliklerinden olan hürriyet beklentisidir. Halka ilişkin bu anlatım, halkla aynı

beklenti içinde olan askerlerle tamamlanır. Askerler, “Toprağımızı karış karış tahkim

ediyoruz” (80) derler.

*İstanbul* kitabında merkeze ilişkin pek çok şiir yer almaktadır. Aynı şekilde 1952 yılında yayımlanan *Günaydın Yeryüzü* kitabında da İstanbul'a ilişkin pek çok şiir bulunmaktadır. Bütün bu şiirlerde anlatıcı İstanbul'da yaşamaktadır ve işi gücü dolaşmaktadır. Belli bir işi uğraşı yoktur. Büyülenmiş gibi şehrin içinde dolaşır. Bazen buraya göçmüş taşralılarla karşılaşır ve şiirin içine alır.

*Günaydın Yeryüzü* neredeyse bütünüyle İstanbul'a ilişkin şiirlerden oluşuyorken, bir yıl sonra, 1953 yılında yayımlanan *Türkiye Şarkısı* bütünüyle taşraya ilişkin şiirlerden oluşur. Çalışma, köylülük, saflık ve doğanın övüldüğü kitaptaki baskın duygu, romantik yurtçuluktur. Bununla birlikte artık taşra sanatı taklit edilmez. Taşranın dili, ancak birkaç örnekle şiire taşınır. Bu kitapta dikkati çeken şiirlerin başında "Bir Dağın Kederi" gelmektedir. Dağlarca'nın 1950'de yayımlanan ve yukarıda irdelenen *Toprak Ana* kitabında gösterildiği gibi, doğanın unsurları kişileştirilmekle kalmaz, bizzat konuşurlar<sup>92</sup>. Bu şiirdeki dağ, yoksul bir ulusun dağı olduğunu bilecek kadar bilinç sahibidir: "Ben fakir bir milletin dağı / Mümkün olduğu kadar insanlara yakın / Mümkün olduğu kadar insanların" (117). Şiirin sonunda konuşan, bilinç taşıyan dağın, Erciyes olduğunu öğreniriz. Oktay Rifat'ın 1952'de yayımlanan *Aşağı Yukarı* kitabındaki şiirlere benzer şekilde bir doğa ögesi olan anlatıcı (burada dağ) halkçı, devrimci düşüncelere sahiptir:

Ben bu fakir memleketin Erciyeş Dağı

Ben iyilik, ben yaşamak, ben hürriyet dostu

Ben çalışan insanların, akan suların, toprakların dostu

Ben köylü, işçi, fukara halk

Yörükler, çobanlar

---

<sup>92</sup> Tomris Uyar, *Günaydın Yeryüzü* kitabındaki söz konusu özelliğin bir tür anonim duyarlık olduğunu yazmaktadır: "O günlerin anonim duyarlığına (bitkiler karşısında sevinç, bildik şeyleri 'mucize' olarak ele alma çabası, kısacası doğa karşısında şaşkınlık) İlhan Berk'in kendine özgü duyarlılığıyla kattığı şeyler" (R. Tomris, 1967: 52). Bu belirleme, dönemin özelliklerindedir gerçekten de. Ancak bu özelliklerin öncelikle Dağlarca tarafından işlendiğini belirtmek gerekir.

İnsanlar geçiyor yalınayak

İnsanlar kederden, kahırdan çeneleri kenetli geçiyor

Utaniyorum halimden. (118)

Aynı konuşma ve bilinç taşıma duygusu, “Çarık” (121-28) şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde çarık benzer düşünceleri taşır ve konuşur. Yine tohumun ve başka doğa öğelerinin konuşmasına tanıklık edilir. “Otuz Sekiz Pare Köy” (137-39) şiirinde ise, sekiz köyün insanların sözleri aktarılır. Bir Antik Yunan tragedyasının korosunu hatırlatan şekilde pek çok köylünün sesi duyulur. Bunlar, şikâyetleri benzer olsa da, birbirlerinden farklı kişilerdir. İsimlerini söylemezler, ama hangi köyden olduklarını söylerler. Onların arkasından yeniden doğa öğeleri dile gelirler: Ağaçlar, buğday, tarlalar ve suda yaşayan hayvanlar. Şiir, yaşanmakta olan felaketi gözler önüne serer. Bu anlamda Yurdakul’un “Anadolu’dan Bir Ses yahud Cenge Giderken” şiirindeki olumsuz koşullar tekrar edilir. Buna göre ekinler toplanmamış, hayvanlar gebe, dükkânlar kapalıdır. Bütün bu aktarımlardan sonra “Sunu” adlı bir ara başlık girer; anlatıcı açığa çıkar ve şairin mikrofonu olarak köylülere seslenir: “Siz yaşayan kardeşlerim / Siz her şeyi memleketimin” (139).

*Türkiye Şarkısı*’nda yer alan ve 7 Ekim 1951 tarihini taşıyan “Kızılırmak” (119) şiirindeki anlatıcı, taşraya ilişkin pek çok şiirdeki gibi seyahat halindedir. Bu kez yaylının yerini kamyon almıştır. Anlatıcı otuz kişilik bir yolcu topluluğuyla Kızılırmak’ın yakınından geçerken onu görür ve diğer yolcularla birlikte sigara yaktıktan sonra türkü söyler. Kitaptaki dikkat çekici şiirlerden birisi ise, “Yukarı Fırat” şiiridir. Bu şiir de, giderek daralan “derin taşra”ya ilişkindir. Anlatıcı, dört bölümden oluşan şiire “Ben Yukarı Fırat’ı / Avcumun içi gibi bilirim” (143) sözleriyle başlar. Bu şiirdeki Rüstem Ağa, halka zulmeden birisidir. Onun rüzgârı fukara evlerine, pencerelere ve “İnsanların sol böğrüne / Saplanıp kalır”. Şiirin ikinci

bölümünde bu kez hapisteki bir anlatıcıyla karşılaşırız. Bir eşkıya olan anlatıcı, yakalandığı ânı anlatır:

Eleşkirt Ovası'nda hatırlarım  
Bir gelincik dünyayı yeni görüyordu  
Manga manga candarmalar  
Dört yanı tutmuştu  
Kuş uçurtmazdı (144)

Anlatıcı, hapsedilmeden önce Aladağ'da eşkıyalık yapmıştır. Ancak metinde belirtilmeyen bir nedenle ovaya inmiş ve “satmazdı” ifadesinden anlaşılabilceği gibi ihbar edilmiş, yakalanmıştır. Eşkıyalıkta “özgür alanlar” olan dağlardan ovaya inmek, bir anlamda topluma katılma isteği olarak tanımlanabilir. Ancak ovada başka bir iktidar söz konusudur; büyük olasılıkla eşkıyayı dağa süren bir eşitsizliği yaratan bir iktidar. Bu yüzden ovanın egemenleri onu derdest ederler:

Biz dağdan hiç inmeyecektik  
Aladağ fakirdi çıplaktı ama  
Sır vermezdi  
Bizi Kürt beylerine  
Satmazdı (144)

Ahmed Arif'in “Rüstemo” şiirini akla getiren şiirin üçüncü bölümünde anlatıcı yeniden değişir. Buradaki anlatıcı, hem imâ edilen şair olarak hem de Orhan Veli Kanık'la ilgili bölümde gördüğümüz gibi şiirin bir ögesi olarak tanımlayabileceğimiz bir teknikle, İlhan Berk adlı biriyle konuşur. “Bozoklu Dünyada Kardeşlik Esastır Diyor” başlıklı bu bölümde Rüstem Bey'i daha yakından tanırız. Bir anlamda eşkıyayı ele geçirenin de, jandarmaya hükmü geçeninin de Rüstem Bey olduğunu anlarız. Bu anda anlatıcı ve İlhan Berk karşı karşıya gelirler. Dünyayı belli bir saflık

duygusu içinde yorumlayan anlatıcı, yanıldığını anlar: “Kimseyi yoksul komadı İlhan Berk / Kimseyi benim çıplaklığım” (146).

“Bir Gün Gelecekte” başlıklı dördüncü ve son bölümde anlatıcı, Rüstem Bey’i hedefe yerleştirir: “Hışmım sana hiç bitmez Rüstem Bey” (147). O, yoksulların ekinlerine, ürettikleri artı değere el koyan birisidir. Şiir, bir anlamda kırsal alandaki sömürü ilişkilerini belli klişeler içinde anlatmaktadır. Ancak ne anlatıcılar başarılı biçimde kurulmuştur ne de anlatım akıcıdır. Berk’in bu dönem şiirlerinin çoğunda görüldüğü gibi şiirin sonunda anlatıcı yeniden sözü alır ve “biz” adına konuşur:

Çıplak olduksa gâvur olmadık ya  
Zamanında biz de Bozok’ta  
Yüz kot arpa beş yüz kot çavdar ekerdik  
Sabahaca kandilimiz yanardı  
Döndü kahpe zaman döndü beylerden yana  
Ama görür gibi oluyorum Rüstem Bey  
Senin de defterinin dürüleceği günü  
Şimdi nice günler dünyada  
Daha güzel günlere bırakıyor yerini. (147, özgün imlâ)

Bu kitabın son şiiri, kitapla aynı adı taşıyan “Türkiye Şarkısı” şiiridir. Tomris Uyar, bu şiirle ilgili olarak şunları yazmaktadır: “Bir sosyolojik araştırma ya da açıklama değil ama ovasıyla, rüzgârıyla, çarığıyla, ırgatıyla ve sonbaharıyla bir dayanıklı çoraklığa, bir zulme karşı durmayı anlatıyor” (R. Tomris 51). Bu şiir, gerçekten de yoğun bir yurt sevgisini işler. Ek olarak bu şiiri, Turgut Uyar’ın 1952’de yayımlanan ve kitapla aynı adı taşıyan “Türkiyem” şiiriyle birlikte düşünmek mümkündür. Her iki şiirde de yurt sevgisi dile getirilmiştir. Her iki şiirin anlatıcıları da yurtla bir duygu bağı kurmuşlardır. Namık Kemal’in şiirlerindeki gibi birer “kahraman”



değillerdir. Ülkeyi kişileştirir ve üzerinde yaşayan her ögeyle özdeşim kurarlar. Berk'in "Türkiye Şarkısı"ndaki anlatıcı, hayata ilişkin olarak ürettiği her değer in ülkeyle ilgili olduğunu söyler. Bu söylem içinde "zalim İstanbul" dışında merkeze bir gönderme yoktur. Ülke olarak anlaşılan yer, halen büyük bir yaşama savaşının verildiği, üzerinde halkın yaşadığı yerdir:

O ovalar ne öyle, birbiri arkasına akıp durur  
O yorgun o soluk o namuslu yüzler o erkek bakışlar  
O gökyüzü, sarı, kırmızı, mavi say sayabildiğin kadar  
Ya o şehirler, vefakâr Antep, zalim İstanbul, kanlı Zonguldak?  
Köyler, bozkırlar, kasabalar?  
İnsanlar ki çıkık elmacık kemikleri, acayip elleri, ayaklarıyla  
durmuşlar veya yürüyorlar  
Zile'de kör bir adam gelip geçen trenlere türkü söylüyor  
Sivas'tan bıçak satıcılarının sesleri geliyor  
Pis, fakir o canım Kürt köyleri arkalarını dağlara dayayıp görünmez  
olmuşlar  
Peşleri sıra tuz gölleri, nehirler, gökyüzü kayıyor. (Berk 153)

İlhan Berk'in 1955 yılında yayımlanan *Köroğlu* adlı kitabını, destanî özellikleri nedeniyle dışarıda tuttuk. Bu kitap aynı zamanda Berk'in 1959'a kadarki süreçte taşraya ilişkin yazdığı son şiirler olarak tanımlanabilir. Nitekim 1958'de yayımlanan *Galile Denizi* kitabında taşraya ilişkin herhangi bir şiire yer verilmemiştir. Kimi ressam, resimler ve mitolojik öğelere ilişkin şiirler dışında mekân tümüyle İstanbul'dur. Dolayısıyla Berk'in 20 yıl sonra yeniden tümüyle İstanbul'a döndüğü ve Nedim, Yahya Kemal ve Kanık'tan sonra "İstanbul şairi" nitelikleri edinmek istediği ileri sürülebilir.

İkinci Yeni şairleri içinde 1950'den önce şiir kitabı yayımlamış olan isimlerden birisi de, 1927'de Ankara'da doğan Turgut Uyar'dır. Uyar'ın da taşraya yönelik ilgisi, İkinci Yeni'den önce yoğunluk taşır ve en azından 1959 öncesi itibarıyla söz konusu dönemle sınırlı kalmıştır. Onun ilk dönem şiirleri, Garip şiirinin etkisi altındadır. Bir anlamda Garip'in küçük insanının taşraya taşındığı ileri sürülebilir: “Orhan Veli'nin küçük insanı, günlük kaygılardan muzdaripken Turgut Uyar'ın küçük insanı varoluş kaygısıyla sarsılmaktadır. Onun küçük insanının ‘taşralı’ oluşu da trajedinin yoğunluğunu arttırmıştır” (Doğan, Mehmet Can 135).

Uyar'ın 1949 yılında yayımlanan *Arz-ı Hal* kitabı, yayımlandığı döneme kadarki şiirlerin pek çok özelliğini içermektedir. Bunların başında, 1940'larda yayımlanan şiirlerdeki hürriyet vurgusu dikkati çeker. Anlatıcı yer yer aydın nitelikleri taşır ve dünya görüşünü mekâna ve insanlara yansıtır. Bazen de taşra dili taklit edilir ve sentaks değişirse de taşra diline ait sözcükler çeşitli insanî kaygıları ifade eder hale getirilir. Bu anlamda kitabın ilk şiirlerinden olan “Yalağuz”daki anlatıcı, Bektaş adındaki bir köylüyü anlatır ve onun “köy, şehir, kasaba, dağ” gibi düzenlenmiş ya da doğal çevrelerde aynı duyguyu, yalnızlığı yaşadığını ifade eder:

Bektaş yüce dağ başında –yalağuz-du.

Bektaş zaten doğduğundan beri –yalağuz-du...

Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek,

Bulutların içinde kendi kendine –yalağuz-du... (2006: 19)

Bektaş, yalnızlığın bilgisine sahip olması itibarıyla Uyar'ın bu dönemdeki taşralı kahramanlarının prototipi gibidir. “Beş on kelimesi, diliyle” yalnızlığı duyumsayan Bektaş'ın iç dünyası derin ve çelişkilerle doludur. Onun yalnızlığı, “mayıs böceği kadar” kendi hayatına ilişkin öğelerle anlatılır. Bektaş da takipçileri gibi kendi hayatının sınırlı öğeleri içinde derin bir iç dünyaya sahiptir.

Yalnızlığın baskın duygu halinde sunulduğu şiirlerden birisi de, “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiiridir. Bu şiirdeki anlatıcı atlıdır ve yağmur altında seyahat etmektedir. Arsiyan ve Banarhev gibi Türkçe olmayan dağ ve köy adlarının zikredildiği anlatımda anlatıcı, kendisi gibi atının da yorulduğunu söyler. Köye gelen atlı, muhtarın odasında kalır. Bütün yabancılik duygusuna karşın yaşıyor olmanın sevincini hisseder:

Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı  
Birbirimizi yıllardır tanırcasına  
Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik  
Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta  
İnsan olduğuma gizli gizli  
Bir sevindim bir sevindim... (39)

Bu şiir, taşralının iç dünyasının derinliğini büyük ölçüde verir. “Yalağuz”daki Bektaş’tan farklı olarak buradaki isimsiz anlatıcı kendi adına konuşur. Bu anlamda bu şiiri, bütün tez boyunca ele alınan şiirlerden farklı bir yere koymak gerekir. Zira bu şiirde içeriden ve kendi adına konuşma ile taşrada edinilmiş bir gerçeklik bilgisi söz konusudur. Anlatıcının dünya görüşü ya da yaşaya geldiği elverişsiz şartları anarak ifşa etme düşüncesi yoktur. Anlatıcı bir şey yaşamıştır ve onu anlatır. Cinsellik de bunlardan biridir ve anlatıcı ile muhtarın sohbetlerinde kadınlardan söz ettikleri anlaşılır:

Kadın lâfi geçti mi söz arasında  
Bir tuhaf oluyordum.  
Karanlıklar içinde inanmazsınız  
Uzak uzak sesler duyuyordum.  
Girdim yatağa, çektim yorganı

Banarhev köyünde, muhtarın odasında

Düşlerimin ve insanların yanibaşında

Sabahlara kadar uyudum..

Anlatıcı olan bitenleri başkalarına anlatmaktadır: “Karanlıklar içinde **inanmazsınız**” (vurgu bize aittir). Bu aşamada köye de uzaktan bakıyormuş gibidir ve şiirin adını son dize olarak söyler. Bu yolculuk gibi olan bitenin anlatılmasında da bir amaçlıktan söz etmek güçtür. Taşranın halini birilerine anlatma amacı yoktur. Aynı şekilde aydın anlatıcı taşralılara bilinç taşımaya çalışmaz. Bir taşralı bir yolculuğa çıkmış, muhtarlık odasında konuk olmuş, muhtarla sohbet etmiştir. Anlatıcı cinsel sorunlar yaşayan birisidir. Ancak bütün iç dünyasını ancak belli imajlarla aktarır. Doğrudan bir anlatım yoktur.

Turgut Uyar’ın *Arz-ı Hal* ile 1952 yılında yayımlanan *Türkiyem* adlı kitaplarında eski retorik söyleyişi çağrıştıran pek çok şiirlerle de karşılaşmaktadır. Örneğin “Garip Anadolunun Dağları” (24) şiirindeki anlatıcı, doğrudan dağlara seslenir. Yüzünü dağlara dönen anlatıcı onlardan ağa, bey, efendi gibi sıfatlarla söz eder. Dağlar, diğer ağaların aksine yoksul köyleri beslemektedir. Haritalarda bile heybetli duran dağlar adlarıyla anılırlar. Bu anlamda Raman, Nemrut ve Süphan dağları zikredilir. Bu dağların coğrafi konumuna bakıldığında Siirt (Raman söz konusu dönemde Siirt ili sınırları içindeydi), Adıyaman ve Bitlis sınırları içinde oldukları görülür. Bu anlamda derin taşra diye tanımlanabilir. Şiirin sonunda “garplı dağlar, şarklı dağlar” dense de, Türkiye’nin Batı bölgelerinden herhangi bir dağın adı anılmaz.

Uyar’ın taşrayı dekor olarak kullanan şiirlerinde “gerçek” yer ve insan adları öne çıkmaktadır. “Bir Anadolu Vardır” (30-31) şiirinde “Cin dağları”nın arkasındaki bir aileden söz edilir. Narhanımcık, Mihrali, Ali, Memiş ve Satılmış adlı üyeleri olan

aile, yoksul bir ailedir. Bir topluluğa konuşan anlatıcı sırayla aile bireylerini tanıtır. Özellikle Narhanımcık'ın tanıtılmasında aşırı bir abartı söz konusudur: “Ya üç ya dört yaşındadır görseniz, / Süt sağar, yün eğirir ufak elleriyle” (30). Bu abartı, Anadolu'nun halini anlatmak içindir:

Bir Anadolu vardır.  
Yazları, kışları, kıtlıklarıyla,  
Aşılmaz dağların arkasıdır.  
Bir Anadolu vardır, Anadolu,  
Bir lüks banyo sabununun markasıdır. (31)

Bir yanda gerçek Anadolu vardır, bir yanda ise lüks bir sabun markası olarak “Anadolu”. Bu şekilde aradaki çelişki vurgulanırken, bir yandan da tüketilen Anadolu imgesi işlenmiş olur. “Turnam Seninle” (40-41) ve “Bir Sessiz Gecedem Turnam...” (44-45) şiirlerindeki anlatıcıların yaşadıkları belli bir yer yoktur. Her ikisi de esinlenmiş gibi ülkelerini dolaşmaktadırlar. Her iki şiirde de yaşananların düş olup olmadığı tartışılır. “Ankaranın İstanbulun dışında”ki (40) yerlerde dolaşan anlatıcı, Kars, Sivas ve Edirne adlarını zikreder. Türkiye coğrafyasının Doğu-Orta-Batı yönündeki simge şehirleri anılmış olur. Uyar'ın bu şiirlerin dışında da anlatıcının turnaya seslendiği şiirleri bulunmaktadır. Bütün bu şiirlerdeki anlatıcılar, seyahat halindedirler. Aynı şekilde düş-rüya formu öne çıkar.

Uyar'ın Cahit Külebi'nin “Rüzgâr” şiiriyle aynı adı taşıyan şiiri, yine söz konusu şiirin etkilerini taşımaktadır. Anlatıcı bu kez rüzgârdan kokular getirmesini ister. Külebi'de anlatıcının yetişemediği bir rüzgâr vardı. Uyar'da ise anlatıcı daha esip gitmeye başlamamış rüzgârdan birtakım şeyler ister:

Bize başka havalar getir biraz  
İhlamur koksun, sakız koksun.

Çapadan dönmüş terli terli

Kız koksun...

[...]

Tepeden koksun, ardıçlı, çamlı

Siirt koksun, Boyabat koksun.

Hür güzel günler içinde,

Canım hayat koksun.. (57)

Uyar'ın retorik şiirleri içinde "Türkiyem" (35-36) şiiri dikkat çekicidir. Bu şiirde Kars-Edirne, Zonguldak, Koçhisar, Sürmene, Adana, Kırkpınar, Erzurum, Ardahan, Konya gibi şehir ve yerler, simgeselleşmiş özellikleriyle anılırlar. Örneğin Koçhisar'da tuz, Kırkpınar'da güreş, Erzurum'da kıtlama çay, Sürmene'de bıçak, Adana'da çiğ köfte vurguları öne çıkar. Yukarıda da belirtildiği gibi İlhan Berk'in "Türkiye Şarkısı" şiirindeki duyarlık, ondan bir yıl öncesinin tarihini taşıyan "Türkiyem"de de karşımıza çıkar. Bu şiirdeki anlatıcı da kahraman değildir. Namık Kemal'den etkilenen şiir damarı gibi kimseyi imdada çağırılmaz, kitleleri peşinden sürüklemeye çalışmaz. Ülkesine kalbiyle bağlı bir anlatıcı söz konusudur.

Türkiye için (Attilâ İlhan gibi) "bacım, sağdıcım, emmim" gibi eril sözcükler kullanan anlatıcı, halk türkülerindeki bazı öğeleri yineler: "-Yüce Tanrı dört yanını bezemiş, / Beni yakan bir Konyalı kızımı" (36). Buradaki anlatıcı yerleşik değildir, zira evi, bütün ülkedir. Türkiye'yi "Türkiyem" diyerek kendine ait kılar. Dolayısıyla bu şiir için, başkalarının vatanından bireyin vatanına geçişin şiiri demek mümkündür.

Turgut Uyar'ın 1959 yılında yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabı, önceki kitaplarından büyük ölçüde farklıdır. İstanbul, bütün kitabın ana mekânı olur. Bu anlamda Berk gibi Uyar şiirinin coğrafyası da tümüyle İstanbul'la ifade edilecek kadar daralır. Taşra bir mekân olarak Uyar'ın şiirinden neredeyse

bütünüyle çıkmış olur. Ancak taşralılar bu kez İstanbul'a yerleşmişlerdir ve şiirin konusu olmaya devam ederler. Bu kitapta karşımıza en çok çıkan anlatıcılardan Yekta, taşra kökenli olduğunu söyler:

Akçaburgaz bir küçük kentti  
Küçük evleri olan bir kentti  
Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim  
Kalktım bu büyük kente geldim (166)

O artık İstanbul'da yaşamaktadır. İç dünyası, Uyar'ın diğer taşralıları gibi derindir. Kendini ifade edebilmektedir. Ayrıca bir aydın anlatıcıya ihtiyaç duymaz. Bununla birlikte taşra artık bütünüyle İstanbul'a akmaktadır. Berk gibi Uyar da İkinci Yeni'nin poetik iktidarında eski söylemlerinden uzaklaşır ve poetik atmosferlerini İstanbul ile sınırlamaya başlar.

Edip Cansever de İkinci Yeni olgusu yokken şiir kitabı çıkaran şairlerden biridir. 1949'da yayımladığı *İkindi Üstü* kitabındaki "İzmir'in Akşamları" (24) dikkati çekmektedir. Bu şiirde kadınlar, deniz, çocuklar, gemiler ve yolculuk ön plandaki temalardır. Anlatıcı bu temalar çerçevesinde şehrin akşamlarını anlatır. Genel olarak huzurlu bir atmosfer söz konusudur:

Denizlerin rüzgârı denizlerin,  
Gelir vurur kızların bacaklarına.  
İzmir'in akşamları, İzmir'in,  
Herkes saadetini düşünür. (24)

İkinci Yeni şairleri içinde İstanbul doğumlu tek şair olan Cansever'in 1950-1959 sürecinde taşraya ilişkin ikinci ve son şiiri ise, 1959'da yayımlanan *Petrol* kitabında yer alan "Bir Ay Aldım Diyarbakır'dan Tokat'ta Biri Öldü O Zaman" (2006: 205) şiiridir. Bu şiiri, İkinci Yeni sentaksını taşraya ulamak şeklinde anlayabiliriz. Zira

anlatıcı cinsel-duygusal bir gerilimi taşra dekorunda temsil eder. Şiirin adındaki Diyarbakır, şiirin içinde geçmez. Anlatıcı şimdi gördüğü bazı enstantaneleri geçmişte gördükleriyle birlikte düşünür. Şimdi, ona geçmişi hatırlatmıştır: “Askerler geziniyor, her yerde bu göz kahveleri / Ben bu gözlere Tokat’ta rastladım bir zaman” (205). “Bir rakının başlangıcı”, “onca bir yoksulluk”, “bu saçına bir el atma saatlerinde”, “bu kim ki ölüyor” gibi ifadelerle İkinci Yeni sentaksı, taşraya taşınır:

Bir kadeh olmalı ya da bir rakının başlangıcı  
Ansızın bir göl Anadolu’dan  
Bir yanda bir balıkçıl ne zaman istese ölür  
Kocaman bir iz bırakır çılgınlığından  
Sonra o adamlar ki; çelimsiz, esmer, bıyıklı  
Ve bütün gün sevişir acılarıylan.

1931 yılında Erzincan’da doğan Cemal Süreya’da da söz konusu dönemde belirgin, öne çıkan bir taşra ilgisi yoktur. İlk kitabı olan ve 1958 yılında yayımlanan *Üvercinka*’da taşraya ilişkin tek şiir, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiiridir. Bu şiirdeki anlatıcı Porsuk, Kızılırmak ve Dicle civarlarında gördüğü kadınları anlatmaktadır. Her üç ırmak da derin taşrada yer alırlar. Birbirlerine benzeyen yönleri, her üçü civarında yaşayan kadınların yoksulluğu, ezilmişliği ve fedakârlığıdır. Cemal Süreya şiirinde erotik yönleri vurgulanan bedenlerin kusursuz olduğunu daha önceki bir çalışmamızda ileri sürmüştük. Aynı çalışmada anlatıcının politik bir duruşu dillendirdiği anlarda kusurun bir tür politik simgeye dönüştüğünü vurgulamıştık: “Bu simgeleştirme, ‘sömürücü sınıfların’ güzellik anlayışlarına karşı bir duruşu da ifade eder. Anlatıcı, ‘kusurluların’ yanında durur; bu aşamada kusur, politik tutumun da bir tür koduna dönüşür” (Ergül 57). Bu anlamda kadınlar, karşı



karşıya kaldıkları toplumsal eşitsizlik içinde kusurlarıyla var olmaktadır. Ancak bu kusurlar, aynı zamanda güzelliğin ifadesidir:

Dicle kıyılarına tiren varınca  
Büyük bir gökyüzü git allahım git  
Genel olarak önce kaşları görünür  
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında  
Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar  
Gül kurusu (Cemal Süreya, 2002: 33)

Bu şiirdeki anlatıcı da seyahat halindedir ya da bir seyahatinde gördüğü kadınları anlatmaktadır. Şiirin son bölümünde bir dinleyici topluluğuna seslenilir. Ancak bu kez ders vermek söz konusu değildir. Anlatıcı, dinleyicilerin oralara gitmesi durumunda aynı şeyi göreceklerini söyler. Ona göre görülecek ve görülenden kaynaklanacak yorum tektir:

Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete  
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda  
Ödevleri yenilmek olan hep  
Bıçakla kemik arasında  
Susmakla ağlamak arasında  
Yenilmek  
Kadınlar

İkinci Yeni'nin diğer şairleri olan Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer'de ise, söz konusu dönemde taşraya yönelik doğrudan bir ilgiden söz etmek güçtür. Burada gösterildiği gibi İkinci Yeni'nin belli başlı yedi şairi, poetik iktidarları sırasında taşra söyleminden uzaklaşmışlardır. Şiirleri genellikle İstanbul'da geçer. Bu anlamda "Giriş" bölümünde Divan şairlerinin merkezi övmelerine benzer bir noktaya geri

gelinmiş olur. Her ne kadar söz konusu şairler özellikle 1960'lı yıllardan sonra yükselen sosyalist hareketten ya da yerlici tavrıdan etkilenip taşrayı poetik evrenlerine dahil etmiş olsalar da, ilk dönemde merkeze intisap ettikleri ileri sürülebilir. Bu intisap, merkezle uyuşmanın yanında onu yüceltmeye de dönüşür. Kurdukları şiir dili, taşraya yansıtılacak gibi değildir. Çünkü bu şiirlerdeki anlatıcılar, ancak bir metropolde yaşanabilecek içsel karmaşaları yaşarlar.

### **3. Yansıyanlar, Yeniler**

“İkinci Bölüm”ün ve tezin bu son ara başlığında, taşraya ilişkin olarak 1940'lı yıllarda ürünler veren şairlerin 1950-1959 sürecinde yayımladıkları şiirler ile, doğrudan İkinci Yeni'ye dahil edilemeyecek bazı şairlerin şiirleri üzerinde durulacaktır. Burada ele alacağımız on iki şairin şiirlerini kronolojik sırayla değil, birbirlerine olan yakınlıkları üzerinden çözümleyeceğiz. Bu anlamda Oktay Rifat ve Nevzat Üstün'ü Garip şiiri çerçevesinde yakın gördüğümüz için birlikte inceleyeceğiz. Aynı şekilde Cumalı, Eyuboğlu, Kansu ve Külebi'yi memleketçi poetika, Attilâ İlhan ve Ahmed Arif'i 40 Kuşağı, Mehmet Başaran ve Talip Apaydın'ı köy enstitüleri çerçevesinde ve son olarak ise, Türkan İldeniz'i tek başına irdeleyeceğiz.

#### **a. Oktay Rifat, Nevzat Üstün**

Oktay Rifat'ın 1951 yılında yayımlanan *Aşağı Yukarı* adlı kitabında yer alan “O Gün Bugün” şiiri, adından da anlaşılacağı gibi geçmiş ve bugün karşılaştırması üzerine kuruludur. Osmanlı'nın kurucusu Osman Bey'den başlayan şiir, tarih boyunca yapılan seferleri ve ecdattan “bize yadigâr kalan bu vatan” söylemini eleştirir.

Hamasî söylemin temel argümanları ve simgeleri, ironik bir dille tekrarlanır. Bütün bu söylem ve olaylar, bugünün iyi ve ideal olmasını sağlayamamıştır:

Ve dünya kadar nutuk  
Ve dünya kadar ferman  
Yine köylümüzün elinde kara saban  
Yine halkımız yarı aç yarı tok  
Perişan (Oktay Rifat, 2007: 111)

Aynı ironik dille 1954 yılında yayımlanan *Karga ile Tilki* kitabındaki “Yolda” şiirinde de karşılaşılır. Ancak bu kez eleştirilen şey, tarih ya da hamaset değildir. Anlatıcı yirmi kadar yolcuyla birlikte bir yolculuğa çıkmıştır. Taşralılar hiç de anlatıldıkları gibi saf ve masum insanlar değildirler, zira anlatıcı onlardan biri tarafından kandırılmıştır. Buna karşın köylülerin içinde yaşadığı koşullar, anlatıcının dikkatini çeker: “Köylüler gördüm yoksul / Köylüler gördüm hasta / Irgatlar perperişan” (150). Bu anlamda yolculuk sırasında karşılaşılan, görülen şeylerin dökümü yapılır, ki bunun taşrayla ilgili en yaygın şiir türü olduğu, daha önce belirtilmişti.

*Karga ile Tilki* kitabında yer alan “Bulut” şiirinde anlatıcı bu kez bir buluttur. İlk örneklerini Dağlarca’da gördüğümüz bu anlayışa göre, taşra ve taşralıların yerine artık doğa öğeleri konuşmaktadır. Aynı şekilde buradaki bulut da “halkçı” bir bilince sahiptir. Bütün ovayı yukarıdan gören buluta seslenen anlatıcı, onun gördüklerini, hissettiklerini aktarır:

Şöyle bir baktı ovaya  
Ovanın bir ucu Koçhisar  
Bir ucu Konya  
Beride Tuz Gölü Hasan Dağı

Öbek öbek Kürt ve Tatar köyleri

Karağandere Acıpınar Çardak

Sonra alabildiğine arık

Alabildiğine sarı

Toprak toprak toprak

Ev toprak dam toprak

İnsanların benizleri toprak (155)

Şiirin bu bölümünden sonra cacık otu ve bulut konuşmaya başlarlar. Her ikisini tanıştıran anlatıcı kenara çekilir. Cacık otu, buluttan bulunduğu yere yağmasını ister, ancak bulut yağmaz. Ardından bir köylü kadını aynı şeyi ister, bulut yine yağmaz. Sonunda anlatıcı, Recep adlı bir gencin martinisiyle buluta ateş ettiğini ve ovada kırk gün kırk gece boyunca yağmur yağdığını söyler.

Genellikle Garip şiiri tarzında şiirler yazan Nevzat Üstün'ün 1955 yılında yayımlanan *Cüceler Çarşısı* adlı kitabında taşraya ilişkin iki dikkat çekici şiir yer almaktadır. Birinci şiir olan "Diri Canlar" şiiri, Gogol'ün *Ölü Canlar* romanını akla getirmektedir. Bu göndermeden güç alan şiirde, memleketçi söylem eleştirilir. Burada eleştirilenlerin belli bir topluluk olduklarını ve bu topluluğun da aydınlar olduğunu görmekteyiz. Bununla birlikte memleketçi poetikanın önerisi gibi gidip oraları yerinde görmek, taşralılara karışmak düşüncesi işlenmez. Sadece taşra hakkında söylenen şeyleri gerçeklikle uyuşmadığına dikkat çekilir. Ancak bu kez yoksulluk vurgusu yapılmaz, aksine söylem tam tersinden kurulur:

Bizim huyumuz böyle

Memleket meselesi düşünürüz hep

Meselâ Anadolu'yu alırsız ele

Meselâ Çorum şehri açtır deriz

Bu sırada Çorum'da ahali

Balla börek yemiş

Orasına karışmayız (1955: 11)

Aynı kitapta yer alan “Hacın Kapısı” şiiri, Türk şiirinde Ermeni olaylarını büyük ölçüde tarafsız biçimde anlatan ilk şiir sayılabilir. Kayseri'ye bağlı bu küçük kasabada, Ermeni olayları sırasında yaşanan boğazlaşma, şiirin ana çatısını oluşturur. Anlatıcı, çocukluğunda tanık olduğu şeyleri anlatmaktadır. Kurduğu söylem, bir arada yaşama kültürüne ilişkindir. Bu söylem ise, bizzat Hazreti İsa'ya atfedilir:

Hacın kilisesinin önünde

İnsanlar yatar sıra sıra

Kiminin karnına şiş sokmuşlar

Kimin koltuğunda

Kaynar yumurta

Hacın kilisesinin önünde

İsa bağırır avaz avaz

Kardeşlik der

Kuzularım der

Yepyeni günler uğruna (57)

Böylece Türk şiirinde pek işlenmeyen Ermeni olayları, insanı merkeze alan, ayrımcılıktan uzak duran bir duyarlılıkla ele alınır. Türk şiiri için “yeni” olan bu konu, yine anlatıcının çocukluk döneminde olup bitmiştir. Çocukluk döneminde tanık olunan olayla bugüne taşınmış olur. Anlatıcının yaşanan olaylara yaklaşımı da, şiirin anlattığı yaş dönemi gibi saflık barındırır.

## b. Yansıyanlar

Necati Cumalı'nın 1950'den sonraki şiirlerindeki anlatıcılar için "taşralı Eros" nitelemesini kullanan Ahmet Oktay'a göre, bu şiirlerde mistisikasyon ve aşkınlaştırma yoktur (Ahmet Oktay 525). Gerçekten de Necati Cumalı'nın 1951'de yayımlanan *Güzel Aydınlık* kitabındaki şiirlerde, anlatıcıların kendi hayatları dışına yaptıkları bir gönderme yoktur. Belli bir hayatı yaşarlar ve düşünceleri, tavırları, sözleri kendi hayatlarına ilişkindir. Bu kitapta yer alan "Urla'da" şiirindeki anlatıcı, sevgilisinden ayrılmıştır ve eski günleri anmaktadır:

Güler'im canım ciğerim

Seviştığımız günleri hatırla

Sen gittin

Ben kaldım kurtlar kuşlarla (Cumalı, 1996a: 135)

1955 yılında yayımlanan *İmbatla Gelen* kitabında yer alan "Karakolda" şiirinde birden çok anlatıcı vardır. Şiir, sahnelenmek için yazılmış gibidir ve sahnelenme için gerekli bazı ayrıntılar verilir: "Urla'nın Özbek köyünden Yetim Ali, tarlasına üç evlek geçen sınır komşusu İnce Ömer'i vurdu. Bakalım Özbek köylüleri, Ali ile Ömer'in karıları olayın ardından ne dediler, ne ifade verdiler" (1996b: 44).

Mehmet Kaplan'a göre "Karakolda" şiiri, şairin düşüncelerini temsil etmektedir: "Şair kendi duyuş ve görüş tarzını başarılı bir şekilde köylülere aktarıyor. Onların hesabına duygu uydurmuyor. Kendi duygularını onların ağzıyla söylüyor" (Kaplan 211). Ancak Kaplan'ın birbirini çürüten bu düşünceleri tartışmaya açıktır. Zira şiirde anlatıcının sesi duyulmaz. Altı bölümlük şiirde olaydaki trajik yükün imajlarla pekiştirildiği gözlemlenmektedir: "Özbek gölgeler içindedir / Taze bir mavilik sürer göklere" (45).

Cahit Külebi'nin 1954 yılında yayımlanan *Yeşeren Otlar* kitabındaki “Tokat’a Doğru” şiiri, bir yolculuk şiiridir. Anlatıcı o anda yol alırken bir iç hesaplaşma yaşamaktadır. Yolculuk Çamlıbel'den (Artova ilçesinin yeni adı) Tokat'a doğrudur. Şiir dördlükler üzerine kurulmuştur ve her dördlüğün sonunda “dön geri bak” ifadesi kullanılmaktadır. Bu söz gibi şiirin ritmi de, “Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ” türküsünden alınmıştır. Bu Elazığ türküsünde de benzeri bir hüznün havası vardır. Hafız Osman Öge'den alınan türküde “Ayvalar sararıyor dön geri bak”, “Elmalar kızarıyor dön geri bak”, “Cevizler şak şak eder dön geri bak” ifadeleri dikkati çekmektedir (Öge 1). Türküdeki dere, şiirde ırmağa dönüşmüştür. Anlatıcı ırmakla konuşur:

Çamlıbel'den Tokat'a doğru  
Tozlu yolların aktığı ırmak!  
Ben seni çoktan unuttum,  
Sen de unuttun mu, dön geri bak. (171)

Şiirin en belirgin özelliği, ritmidir. “Han Duvarları”nda eklettik olan ses imajları, bu şiirde etkili bir uyuma ulaşır. Anlatıcı, “Han Duvarları”nın anlatıcısı gibi atların çektiği bir arabada yolculuk etmektedir. Bir anlamda at, tekerlek ve hava durumu gibi ortak öğeler farklı biçimde kullanılır. Sözü edilen türküde şak şak eden cevizlerin yerini hamutlar alır:

Atların kuyruğu düğümlü,  
Bir yandan yağmur yağar, ıslak...  
Bir yandan hamutlar şak şak eder,  
Bir yandan tekerler döner, dön geri bak.

Anlatıcı, anlattığı yerededir. Orada olma durumunu, çeşitli öğeleri göstererek daha gerçekçi kılar: “Orda, derenin içinde”. Mehmet Kaplan'a göre “At, hamut, tekerlek,

yol, Külebi'nin şiirine kendiliğinden hareket unsurunu sokmuştur. Bunun şiire getirdiği başka bir şey daha vardır: İntibaların değişmesi” (Kaplan 248). Aynı şekilde “dön geri bak” ifadesi, sürekli biçimde yol alındığını gösterir. İzlenimlerin değişmesi bununla da ilgilidir.

Ceyhun Atuf Kansu'nun, *Varlık* dergisinin 1951 yılındaki ilk sayısında yayımlanan “Dünyanın Bütün Çiçekleri” (1978a: 213-16) şiirinde Anadolu'da öğretmenlik yapan biri konuşmaktadır. Kansu'nun başından beri taşıdığı ülkücü anlayış bu şiirde de karşımıza çıkar. Şiirde öğretmen kendi adına konuşur. Adanma söylemi ön plandadır. Öğrencilerinin, daha doğrusu köy çocuklarının her birini bir çiçek olarak tanımlar. Derme çatma okulun çöken duvarı altında kalan öğretmen, son nefesinde çiçeklerle-çocuklarla örtünmeyi diler. Şiirde Anadolu'nun pek çok şehri sayılır. Ancak bu şehirler, memleketçi poetikadan tanıdığımız simge şehirler değil, öğretmenin daha önce görev yaptığı yerlerdir. Öğretmen, ek olarak, görev yapmadığı yerlerdeki çocukları da anar: “Gücenmesin bütün yurt bahçelerinden / Çiçek getirin, çiçek getirin, örtün beni” (Kansu, “Dünyanın Bütün Çiçekleri” 215).

Kansu'nun şiirlerindeki anlatıcılar, halka ve yurda bağlıdırlar. Bu şiirlerde aydın anlatıcının sesi sıklıkla duyulur. Sözgelimi “Bir Tepeden Bakıp...” (222-27) şiirindeki anlatıcı, bir Anadolu haritasından “gönlünce bir otağ” seçmesi istenirse, bunun Höyüktepe olacağını söyler. Sakarya ve Porsuk ırmakları arasında yer alan Höyüktepe, *Yaban* romanının da coğrafyasıdır. Ancak bundan da önemlisi, buranın Yunan ordusuna karşı savaş veren Türk ordusunun direnme noktalarından biri olmasıdır. Aydın kimliğine karşın anlatıcı bir çobanın söylediklerini de aktarır. Çoban da onunla aynı şeyleri düşünür ve ifade eder. Bu şiir, farklı zamanları üst üste yerleştirmesi itibarıyla de ilginç bir özellik taşımaktadır.



Kansu'nun 1955 yılında yayımlanan *Haziran Defteri* kitabında yer alan "Makasçının İzin Günü"nde (277-79), makasçının tekdüze hayatı, aynı tekdüzelik içinde verilir. Şiirin dizeleri, bir öykü şeklinde de yazılabilir. "Bir Köy Cinayeti Karşısında Aydın Kişinin Durumu" (287-88) şiirinde ise, aydınların taşraya yönelik görme biçimleri ironik şekilde ele alınır. Dört bölümlük şiirin her bir bölümü, altı dizeden oluşmaktadır. Altı dizenin ilk dört dizesinde cinayet ve sonuçları taşra diliyle anlatılır. Son iki dizede ise, şehirli aydın kişi konuşur:

Çaylı köyünün kayaları aman kayaları  
Kurşun sesi böler ağıt eyler mayaları  
Bir toz eser tepesinde kurur Ali'nin kanı  
Taşı yakıp geçen kurşun köz köz eder yaraları  
-Öldürmeli efendim asmalı bu adamları  
Hayvanlardan beterdir efendim bu köylüler- (288)

Kansu'nun 1950'li yılların ortalarından itibaren dünyadaki eşitsizliklerle de ilgilendiği, bunları şiirlerinde işlediği görülmektedir. Aydınlar arasında yayılan sosyalist ideolojiye yaklaşan Kansu'nun şiirlerinde yeniden taşraya yerleşme duygusuna rastlanmaz. Taşralılar artık şehre gelmeye başlamışlardır çünkü.

Eyuboğlu'nun 1952'de basılan *Tuz* kitabında yer alan "Türküler Dolusu" şiiri, diğerleriyle birlikte son olarak işlediğimiz Kansu'ya bağlanan bir yerlilik vurgusu ile açılmaktadır:

Elma dalından uzağa düşmez  
Ne yana gitsem nafile  
Memleketin hali gözümden gitmez  
Binbir yerimden bağlanmışım  
Bundan ötesine aklın ermez

Yerliyim yerli olmasına

İlmik ilmik damar damar

Yerliyim

Bir dilim Trabzon peyniri

Bir avuç tiftik

Bir çimdik çavdar

Bir tutam Şile bezi gibi

Dişimden tırnağıma kadar. (Eyuboğlu 101)

Bu şiirde bildiri dili yumuşamıştır. Anlatıcı, bir şairdir: “Şairim şair olmasına”. Ancak kendi şiiriyle halk şiiri arasında bir kıyaslama yapar ve halk şiirini daha iyi bulur: “Ne zaman bir köy türküsü duysam / Şairliğimden utanırım”. Halk sanatının övgüsü, onun ana kaynak olduğu şeklindeki yaygın görüşün devamı gibidir. “Şiirin gerçeğini köy türkülerimizde bulmuşum” diyen anlatıcı, halk şiirinden de pek çok nidayı kullanır, “Hey hey yine de hey hey” gibi. “Sahici” ve “gerçek” olan türküler, kültürün aslî taşıyıcılarıdır. Bu açıklama, halk şiiri dilini taklitle verilir: “Ana südü gibi candan / Ana südü gibi temiz”. Toplumsal gerçeklik, kitap gibi modern yaşamın öğelerinde değil, kırsal yaşamın yazısız kültüründe, türkülerinde bulunabilir:

Dilimizin tuzu biberi

Memleket ahvalini onlardan sor

Kitaplarda değil türkülerde ara Yemen’i

Öleni kalanı gidip gelmeyi

Ben türkülerden aldım haberi (103)

Resimlerinde de halk sanatlarının nakışlarını, süslerini, biçimlerini kullanan Eyuboğlu’nun anlatıcısı, estetik idealin de türkülerde olduğunu söyler: “İşte söz, işte

ses, işte biçim”. Attilâ İlhan ve Ahmed Arif de aşağı yukarı aynı algıya sahiptirler. Onlar da halk diline çok ağırlık verirler. İlhan’ın bu dönemde yayımlanan iki kitabı vardır: *Sisler Bulvarı* (1954) ve *Yağmur Kaçağı* (1955). İlk kitapta yer alan “Bursa’dan Yaylımateş”, yakın taşrada geçer. Şiirde, diğer Bursa şiirleriyle aynı sözcük kümesi ve semt adları kullanılmaktadır: Ova, mahzun, yağmur bulutu, ezan, minare, ova, uçsuz bucaksız, rüzgâr, kuş, Uludağ, Nilüfer, Yeşil, meyva, su, secde, akşam vb. Aynı şekilde Bursa, olan biteni, devranı anlatan bir ayna gibidir: “ve sana malûm olur kirsiz çapaksız / sana malûm olur bir ayna gibi devran” (1954: 14). Şiirin adında ne kadar Bursa dense de, anlatıcı Bursa’yı simgeleştirir ve Anadolu’ya gidip geri döner.

Aynı kitapta yer alan “Rinna-rinnan-nay” (41-42) şiiri, bir iş ve hasat türküsü şeklinde kurgulanmıştır. Tekrarlar, yeğlenen sözcükler ve anlatıma bakıldığında, âdeta “orijinal bir halk türküsü”yle karşı karşıya gelmiş gibi oluruz. Külebi’de gördüğümüz tekrar ve ritim ile halk dilinden seçilen sözcük ve deyimlerle yazılan şiirde, bütün sömürüye karşın –yakın taşrayla ilgili duyarlılığı tekrar eden şekilde- bir yaşama sevinci de vardır:

melengecin dalında çifte sığırcık diley çifte sığırcık  
ciğerime ateş değdi öley diley öley gencecik  
zehir pamuk ırgatlık gâvur gündelikçilik  
rinna-rinnan-nay  
yüreğim bölündü lay  
damarlarım delindi  
kan gider kan gider (41)

*Yağmur Kaçağı*’nda yer alan “Deli Asâf” şiiri de dikkati çekmektedir. Şehre (bu kez İstanbul değil, İzmir söz konusudur), gurbete giden Asâf’tan bir daha haber

alınamaz. Haber alamama, köylü zihnine ancak söylence şeklinde çevrilebilir. Şiir de böylesi bir söylence diliyle yazılmıştır. Gerçek yerler de aynı söylence atmosferinin içine çekilir:

şekviranlı köyünden yola düşmüş piyade  
hey gidi deli asâf / ne bir mektup ne bir haber  
izmir derler bir şehir uzakta bir yer imiş  
üstünde parça parça kara bulutlar gezer  
sonra gidiş o gidiş elli kuruş kesede  
rivayet ölesiymiş gurbet ölümden beter  
hey gidi deli asâf / ne bir mektup ne bir haber (1991: 83)

Ahmed Arif'in bu dönemde yayımlanan iki şiiri de dikkat çekicidir: “Vay Kurban” ve “Otuz Üç Kurşun”. *Berber* dergisinin ilk 1. sayısında (1 Eylül 1952) yayımlanan “Vay Kurban” şiirinde anlatıcı, dağların ardındaki bir ülkeden, o ülkedeki insanların hayat kavgasından söz eder. O da gerçekleri bilen ve gösteren bir anlatıcıdır. “Yaratan ellerin sahipleri” ağır sömürü koşullarında yaşamaktadırlar. Dağların arkasındaki ülke “ağaçsız, kuşsuz ve gölgesiz”dir. Anlatıcı, vatanî şiirle ilgili olarak Nâzım Hikmet ve Garip’in eleştirisini daha ileri bir aşamaya taşıyarak “İstiklâl Marşı”ndaki bir dizeyi alıntıyla tartışır:

Kim bu cennet vatan uğruna olmaz ki feda”  
Yiğitlik, sen cehennem olsan da bile  
feda’yı kabul etmektir  
Cennet yapabilmek için seni  
Bu fakir, namuslu halka (1952: 2-3)

Böylece anlatıcı, Ersoy’un “bu” diye gösterdiği vatani, “sen” diye tarif eder ve ona seslenir. *Berber* dergisinin ikinci sayısında ise, “Otuz Üç Kurşun” şiirinden bir

bölüm yayımlanır. 34 dizelik bu bölüm, daha çok doğa betimlemelerine, doğadaki öğrelerden etkilenmeye dayalıdır. Şiirin altında “aynı adlı destandan” ifadesi, Ahmed Arif’in söz konusu şiiri daha uzun ve belki de tek kitap olarak düşündüğünü göstermektedir.

### c. Taşralı, Yeni, Kadın

1950-1959 sürecinde köy enstitülerinden mezun olan Mehmet Başaran ve Talip Apaydın’ın ilk şiir kitapları yayımlanmıştır. Yine tez açısından en ilginç şairlerden biri olan Türkân İldeniz ilk şiirlerini yayımlar. Başaran ve Apaydın’ın şiirlerinde genellikle okul vurgusu ön plandadır. Gerçek yerler zikredilir, ki bu yerler genellikle ya okulsuz köyler ya da geniş pastoral manzaralardır<sup>93</sup>.

1938 yılında Düzce’de doğan İldeniz’in ilk şiir kitabı, 1966 yılında yayımlanan *Taşra Kızının Deliceleri*’dir. Ancak burada incelediğimiz şiirleri, 1956-1958 arasında *Dost*, *Varlık* ve *Yelken* dergilerinde yayımlanmıştır. Bu şiirlerde anlatıcılar, geleneksel yapıya karşı çıkan romantik köylü kızlarıdır. “Cılız Haykırı” şiirindeki genç kız, sevdiğine kaçacaktır. Ancak “yollara puslu kurulmuş”, “kapılara beş kilit vurulmuş”, “etrafi dört duvarla” (21) çevrilmiştir. Buradaki anlatıcı, kendisini kuşatan dünyaya karşı çıkar:

Şu zincirleri bir kırabilsem

Parça parça edebilsem pencereleri

Belki kurtulurum.

Karsız yollarda belirmese izim

Kin saçan gözler kovalamasa peşimi

<sup>93</sup> Apaydın, 1952: 10-11, 1956: 22 ve Başaran, 1953: 26-27 ve 1958: 40-41. Ayrıca Bkz. Bayrak, *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı* (2000).

Yanında olurum

Sen'le olurum. (İldeniz, 1966: 22)

“Tutsak Sevgi” (28-29) şiirinde de benzeri bir kısıtılmışlık duygusu vardır. Aynı şekilde anlatıcı karşı çıkma düşüncesini taşımaktadır. Gelenekler, töreler onu dört yanından kuşatmıştır. Sevdiği kişiden zorla kopartılmış olan bu genç kız, taşrada bir direnme bilinci geliştirir: “Yasaları düşman, yargıları ne çirkin” (28). İldeniz’in şiirlerinde kuşatılan anlatıcı, hep gitmek ve sevdiğine kavuşmak ister. “Pişman” (31) şiirinde de genç kız sevgilisine kavuşamamıştır: “Gün batımında / Biri beklemiş ben gitmemişim”.

İldeniz’in beş bölümden oluşan “Taşra Kızının Deliceleri” adlı şiirinin, ilk üç bölümü, 1958 yılında *Dost* ve *Varlık* dergilerinde yayımlanmıştır. “Buğdaygillerden, buğdaya benzeyen ve çoğunlukla buğdaylar arasında yetişen, tohumu zehirli, yabancı bir otsu bitki” (Püsküllüoğlu 430) olan delice, İldeniz şiirinde simgesel özellikler taşır. Anlatıcı diğer insanlarla birlikte yaşamaktadır, ancak onlardan farklıdır ve kurulu düzene direnir. Anlatıcı, içinde yaşadığı durumu ölüm, eskilik ve şimdi temaları içinde, çarpıcı biçimde işler: “Ölen bacımın artığıdır üstüme giydiğim” (14). Dolayısıyla Başar ve Zorlutuna’da gördüğümüz gibi taşralı kız-kadın, uzaktan görülen biri değildir, aksine kendi adına konuşur:

Yalan söyler türküler yalan işte

Ne sedef ne gümüş kakmalı takunyam

Ben ırgat Musa kızı Fadime

Takunyam safi gürgen. (14)

Böylece 1950-1959 sürecinde çok farklı şiirlerin yayımlandığını göstermiş oluyoruz. Eski memleketçi söylemin cılız da olsa tekrarlandığı bu süreçte, taşralı adına konuşan, taşrayı dışarıdan, uzaktan gören ve anlatan şiirler etkilerini büyük ölçüde

yitirseler de bu süreçte görünmüşlerdir. Dağlarca'nın sürece damgasını vuran *Toprak Ana* kitabı, içinde taşıdığı eski öğelerle birlikte yeni özleri de getirmiş ve şiire kazandırmıştır. Bu anlamda taşralı adına konuşan anlatıcıdan taşralının kendisine gelinmiştir. Bu yeni öz, Turgut Uyar, Türkân İldeniz gibi şairler tarafından da işlenmiştir.

1950'li yılların ortalarından itibaren poetik iktidarı ele geçiren ve şiirleriyle takip eden dönemi büyük ölçüde etkileyen İkinci Yeni şairlerinin eski şiirlerine rağmen, giderek taşraya ilişkin şiirler yazmamaya başladıkları gözlemlenmektedir. Bir anlamda merkeze ulanma gibi, merkeze ilişkin şiirde kotarılan poetik sentaksın az da olsa taşraya aktarıldığı görülmektedir. Bununla birlikte tamamına yakını taşra kökenli olan İkinci Yeni şairlerinin Divan şiiri dönemindeki taşra kökenli şairler gibi taşrayı yermeseler de, merkeze ulandıkları ileri sürülebilir.

1950-1959 sürecinde, birinci ve ikinci kuşak memleketçi poetikanın dışında tanımlanabilecek bir şiir de yazılmıştır. Bu yeni poetikada taşra hayatına ilişkin pek çok öge kendi adına söz alabilmektedir. Bunun yanı sıra, taşra içinde yolculuk eden birey teması hâlâ sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kendinden önceki dönemlerden farklı olarak bu bireylerin, bir yer ya da durumu gösterme isteğinden uzaklaştıkları, taşra dekoru önünde kendi bireyselliklerini yaşadıkları gözlemlenmektedir.

Bu süreçte, artık büyük ölçüde “memleket” sözcüğüyle karşılanan taşra, şehirlere akmaktadır. Şehirlere gelenler gibi doğdukları yerlerde yaşayan taşralılardan söz etmek de, artık muhalif bir dünya görüşünün simgesi gibidir. Bu söz etme içinde öne çıkan yaklaşım, sosyalist özler taşır. Dolayısıyla devlet halkçılığından sosyalist halkçılığa geçişten söz edilebilir. Bu dönemin halkçılarının birinci ve ikinci kuşak memleketçilerden farkları, artık iktidarda değil, muhalefette olmalarıdır.

Bu bölümde 1923-1959 yılları arasında yayımlanmış olan şiirlerdeki taşra ilgisi, çeşitli boyutlarıyla ele alınmış ve yorumlanmıştır. Şiirin, bu süreçte yaşanan toplumsal dönüşüme destek vermesinden karşısına geçişine tanıklık edilmiştir. 1930'a kadarki süreçte memleketin halini "gösterme" amacı taşıyan şiirlerden, 1930'lu yıllardan sonra memleketi bütün gerçekliğiyle anlatma ve tanıtmaya duyulan ilgi gelir. 1930'lu yılların sonuna doğru Dağlarca ve Külebi, yeni bir söylemin ilk belirtilerini şiirleriyle verirler. 1940'lı yıllarda da eski ile yeni anlayış iç içedir. 1950'li yıllar ise, merkeze göçen ya da göç etmek üzere olan taşralılar üzerinde yoğunlaşır.



## SONUÇ

Bu tezde Türk şiirinde taşra olgusunun belirişi ve süreç içinde kazandığı görünümle ele alınmıştır. Bu anlamda taşra olgusu ve onun etrafında ifade edilebilecek kenar, vatan, memleket, yurt, toprak, Rûm, Anadolu gibi kavramlar, tezin ilgi alanını oluşturmuştur. Tezin ana gövdesi 1859-1959 yılları olmuştur. Ancak olgunun tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşümü anlamak için 15. yüzyıla kadar gidilmiştir. Olguya ilişkin olarak yapılan çalışmaların yok denecek kadar az olması, olanların da çok çeşitli sorunlar barındırmaları nedeniyle kronoloji ve imaj çözümlemesi gibi iki temel araç kullanılmıştır. Böylece genellikle ideolojik bakış açısıyla incelenen şiirler ile yine benzer nedenlerle öncü olarak gösterilen şiir ve şairler tartışmaya açılmıştır.

Bu çalışmada da vurgulandığı gibi, Türk şiiri tarihinde en radikal dönüşümleri barındıran Tanzimat sonrası edebiyatı öncesiz ilan etmek ciddi bir yanıştır. Divan şiiri geleneğinin bir iç dönüşümünden de söz edilmelidir. Gerçekliğin fark ve ifade edilmesinin mazmun sisteminin sınırlarına dayanması toplumsal dönüşüm, daha açık bir ifadeyle modernleşmeyle de ilgilidir. Sınırlar dünyasıyla ifade edilse de Divan geleneği, değişen gerçeklik karşısında “yeni” bir gerçeklik bilgisi üretmeye çabalamıştır.

Her ne kadar bu çalışmada taşranın keşfinin 1880’lerde gerçekleştiği gösterilse de, bunun Divan geleneğiyle de ilişkili olduğu ortaya konmuştur. Divan geleneği ve onun nedeni ya da yansıması olarak adlandırılabilir “merkezci bakış”

ve bunun yaydığı estetik ideoloji, belli bir form bilgisine dayanmaktadır. Bu form bilgisinin formasyonu ile yazan isimlerin anlatıcılarının aynı form bilgisini taşıyaya da taşımaları, karşılaştıkları yeni formları zihinlerindeki form bilgisine “çevirmeleri” durumu, bu çalışmanın en önemli vurgularından biri olmuştur.

Divan şiiri döneminde de taşra anlatılmıştır. Ancak bu taşra tümüyle şehirlerden ya da şehirlere yakın mesire yerlerinden oluşmaktadır. Bu anlamda doğa, düzenlenmiş bir doğadır. Taşra şehirleriyle ilgili olarak kullanılan imajlar ile merkez için kurulan imajlar arasında ast-üst şeklinde tarif edilebilecek bir kategorileştirmeden söz edilebilir. Bunun nedenleri olarak, edebî evren bilgisi, merkezin bu bilgiyle ilişkisi ve alegori sanatının yansımaları gösterilmiştir. Geleneğin kırılmaya başladığı dönemlerde ise yavaş yavaş gerçeklik, “başka bir şekilde” görülmeye başlanır. Yine de burada radikal bir kopmadan, değişimden söz etmek güçtür. Hatta merkezde edinilen ya da merkezin yaydığı form bilgisi ve görme biçiminin etkileri, tezin son anına kadar azalışı vurgulanarak takip edilmiştir.

Bu çalışmada, Tanzimat’tan yirmi yıl sonra yüzünü Batı şiirine dönen şiirin, Batı’dan edindiği birtakım özelliklerle donandığı da gözlemlenmiştir. Ancak şiire kavramlarla yansıyan bu etki, kavramların toplumsal durumla koşutluğunun bulunmaması nedeniyle bir yarılmayı da işaret etmektedir. İmparatorluğun çok uluslu yapısına Fransız Devrimi’nin ulusçu düşünceleri ya da “Cumhuriyet Yurtseverliği” kavramlarını uyarılma girişimi, şiirin araştırdığı bir sürece yol açmıştır. Şiirdeki ses hemen hemen bütünüyle retorik bir sese dönüşür. Şiirlerdeki anlatıcıların ortak özelliği, hatip olmalarıdır. Karşılarında bir kalabalık, bilinçlendirilmesi, yönlendirilmesi, eğitilmesi gereken bir kitle farz eden bu hatip-anlatıcıların etkisi, tez yüzyılının sonuna kadar takip edilebilmektedir. Bu anlamda Tanzimat’ın birinci ve

ikinci kuşakları gibi Millî Edebiyat kuşağı, Cumhuriyet'in birinci ve ikinci kuşakları ile sosyalistlerinden mistiklerine kadar hemen hemen bütün şairlerin şiirlerinde olmayan bir kamuoyu adına konuşma tonundan kamuoyunu bilinçlendirmeye doğru giden bir ton değişiminden söz edilebilir.

Savaşların merkeze yaklaşması sürecinde yazılan şiirlerde açığa çıkan vatanî söylemin başlıca özelliklerinden birisi, artık bir siyasî coğrafya olarak alımlanmaya başlanan vatan üzerinde yaşanan toplumsal eşitsizlikleri örtmesidir. Sonraki dönemde de taşradan yükselen talepleri, merkez ya da ülkenin genelindeki toplumsal eşitsizlikleri bir anlamda etkisizleştiren vatanî söylemde sosyal vurgu ve ilgi, aslında son derece zayıftır. Zira bu tür şiirler, genellikle parçalanmamış ve mutlu bir zamanı (Osmanlı'nın güçlü olduğu dönem) anlatır ya da o zamana göndermelerde bulunur. Geçmişin rüyasını görme şeklinde adlandırılan bu şiirlerdeki anlatıcı, aslında bir kahramandan çok bir hatip, bir tebliğcidir. Feda gibi kahramanlara özgü duygularla karşılaşılrsa da, bu kahramanlar birer birey değildirler. Diğerlerinden, örnek olarak gösterdikleri ideal tiplerden bir farklılıkları yoktur. Bu kahramanları bir ordudaki erlere benzetebiliriz. Zira bu kahramanlar bir stratejiyi yöneten kişiler değildir, aksine bir strateji doğrultusunda her an feda-yı can edebilecek kişilerdir.

Cumhuriyet'e gelinceye kadarki süreçte binlerle ifade edilebilecek sayıda vatanî şiirler yazılmıştır. Ancak vatanî şiirler yavaş yavaş muhalifi olunan bir rejimin ordusunun ve kahramanlarının övgücüsü olmaktan iktidarı ve iktidarı temsil ve teşkil eden öğeleri hedefe yerleştiren bir içeriğe doğru evrilir. Daha önce savaş meydanlarında karşıdaki düşmanı gösteren ve üstüne atılan anlatıcıdan, bir şehrin (aslında merkezin) büyük bir meydanında kan dökmekten, rejimi yok ve alaşağı etmekten söz eden bir anlatıcıya doğru ilerleyen bir dönüşüm yaşanır.

Taşrayı anlatan şiirlerin büyük bölümünde anlatıcı ya sürgünde, görev gezisinde ya da yolculuk halindedir. Bu yüzden bu tür şiirlerde hareket ögesi öne çıkar. Ek olarak görsel imajlara dayalı bir anlatım söz konusudur. Anlatıcı anlattığı mekânda olup bitenlerden pek fazla etkilenmez. Bunun yerine şiirler, anlatıcının gördüğü ve işaret ettiği öğelere odaklanır.

Taşrayı anlatan şiirlerde taşra dili ve sanatının taklit edilmesi söz konusudur. Merkezde geçen ve aşk, coşku, direniş, özlem, ölüm gibi temaları işleyen şiirlerdeki dil ile, benzeri temaları taşra dekoru önünde canlandıran şiirlerde kullanılan dil, nitelikçe birbirinden farklıdır. Birinci durumda ağır, terkipli ya da standart sözcükleri kullanan bir dille karşılaşılır, ikinci durumda ise açık, anlaşılır, taşra diline ait ya da taşra teleffuzuna öykünen bir dil vardır. Bunun yanı sıra bu şiirlerde kötü ve yanlış bir Türkçe öne çıkar. Vezne, ölçüye uydurmak için yapılan bariz dil yanlışları gibi, kullanılan dilin kendisinde de yanlışlıklar vardır. Bütün yalınlık ve taşra dili ve sanatını taklit özelliğine karşın bu şiirlerdeki dil, mekânı ancak temsil etmeye çalışan bir dildir, mekânla örtüşen bir dil değil.

Bu çalışmanın önemli çıkarımlarından birisi, şiirlere bugüne kadar çeşitli nedenlerle kurulmamış olan öncelik-sonralık ilişkisiyle bakmaktır. Kullandığımız kronolojik yöntem ile Muallim Naci'nin "Nusaybin Civârında Bir Vâdi" şiiri "Dicle" şiirinin önüne, Tevfik Fikret, Mehmet Emin Yurdakul'un, Nâzım Hikmet ise, Faruk Nafiz Çamlıbel'in önüne yerleştirilmiştir. Örnekler, imaj çözümlemesi ve şiirlerin ilk yayım tarihleri gibi verilerle desteklenen bu çıkarımlar, taşra olgusunun yerleştirildiği ideolojik atmosferi tartışmaya açmış, bu atmosferde "yüzen" pek çok öğeyi, ait olduğu yere yerleştirmeye çalışmıştır.

Her ne kadar toplumsal durumun bir yansıması olarak gösterilmese de şiirin toplumsal durumdan etkilenen yönleri olduğu inkâr edilmemiştir. Bu açıdan

bakıldığında sansürün şiirde muhayyel bir taşra tasarımına yol açtığı belirlenmiştir. Anlatıcı merkezdeki yerinden pek kımıldamasa da, ruhunun sıkıntılarını idealize ettiği bir taşra dekorunda atmak ister. Ancak bu taşra görülmüş, duyulmuş bir taşra değildir. Bu tür şiirler, manzara resminden etkilenen şiirlerdir. Bu resimler de, üzerinde yaşanan ülkenin değil, Avrupa doğasının betimlendiği resimlerdir. Bu algıya savaş sahnelerinin anlatıldığı şiirleri de eklemek mümkündür. Taşrada yaşanan savaş, savaşa hazırlıktan cepheye, oradan sılaya dönüşe kadar aslında hiç de ait olmadığı bir doğa içinde geçer. Her ne kadar çalışmamızda Avrupa manzara ve savaş resmi geleneği ile Türk şiirinin ilişkisi irdelenmiyorsa da, burada açığa çıkarılan ilişki, ileride yapılacak çalışmaları esinleyebilecek önemde görülebilir.

II. Meşrutiyet'ten sonra “patlayan” vatanî, devrimci, yüksek sesli şiirler, kısa zamanda barındırdıkları heyecanı vatanın sınırlarından mitik zamanın Turan'ına yönlendirmeye başlarlar. Bu şiirleri de, sansürden dolayı Avrupa manzara resminden türetilmiş ideal taşra dekorlarını işleyen şiirler gibi “kaçış” psikolojisiyle tanımladık. Zira ülke, en yıkıcı savaşları yaşarken, bu şiirlerdeki anlatıcılar mitik zamanlarda bozkırları boydan boya geçen, âdeta modern dönemdeki hızdan etkilenerek kısa süreler içinde bir şehirden öbür şehire, bir diyardan öbür diyara, bir kıtadan öbür kıtaya ulaşan orduların içindedirler. Aynı şekilde idealize edilmiş Turanî coğrafyada modern çağa özgü herhangi bir çelişki bulunmaz. Bu şiir, etkisini giderek kaybeder ve Cumhuriyet'le birlikte, çeşitli kurucu metinlerde de belirtildiği gibi “doğal ve meşru sınırlar” içine çekilen ideolojiyle koşutluk gösterecek şekilde bir süreliğine ortadan kalkar. 1940'lı yıllarda yeniden alevlense de, bu şiirin artık yasadışı sayılması gerçeğiyle karşı karşıya gelinir.

II. Meşrutiyet'in I. Meşrutiyet'ten farkı, bir parti tarafından gerçekleştirilmesi, başka bir deyişle ideolojik bir hareketin dayatmasıyla

gerçekleşmiş olmasıdır. Bu partinin taban arayışı ise, taşrayı ön plana çıkarmıştır. İttihat ve Terakki'nin taşrada da şubeleri ve etkisi bulunmasına karşın esas yansıması, orada bir taban arayışıyla ilişkilidir. Bunun ilk nüvelerinden birisi de, tezde işlendiği gibi *Tanin* gazetesi yazarı Ahmet Şerif'in gezileriyle ortaya çıkar. Bu gezilerin en karakteristik özelliği ise, taşralı adına konuşmadır. Dönemin şiirine damgasını vuran bu özellik, "hâl dili"ni "çevirmeye" dayanır. Tanzimat kuşaklarının olmayan kamuoyu adına konuşmaları, bu kez yerini taşralı adına konuşma ve bu "yerine konuşmayı" gerçek saymaya evrilir. Bu süreçte köylülük, toplumsal dayanışma değerleri ve halkçılık öne çıkar. Taşra aydınlanmaya muhtaç ve istekli bir yer olarak işlenirken (Ziya Gökalp'in "Şakî İbrahim Destanı" dışarıda tutulursa) yavaş yavaş arınma ve saflığın mekânı olmaya başlar. Bu dönemde yüceltmeden ötelemeye, yadırgamadan anımsamaya kadar türlü şiir anlayışları ortaya çıkar. Hecenin öne çıktığı bu süreç, Birinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında etkisini kaybeder. Gündümlü şiirlerin öne çıktığı bu dönemde şiir büyük ölçüde araçlaşır. Ancak şiirin özerklik arayışını da kaydetmek gerekir. Ahmed Haşim'in "Piyale Önsözü" olarak da bilinen "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" metninin, taşranın büyük bölümü gibi merkezin de kaybedildiği bir süreçte (1921) yazılmış olması, bu özerklik arayışının ifadesi olarak okunabilir.

Millî Edebiyat içinde kültürlenmiş Nâzım Hikmet'in 1921'de İnebolu'ya geçişi, burada Spartakistler ve sosyalistlerle tanışması, ardından da Sovyetler Birliği'ne gidişi, Türk şiirindeki taşra olgusu açısından en çarpıcı değişimlerden birisi olan "Yalınayak" şiirinin (1922) ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu şiir, taşranın olumsuz imajlarla anlatıldığı ilk şiir olmasının yanı sıra, taşrayı gören ilk şiir de sayılabilir. Aynı zamanda bu şiir, Gökalp ve Yurdakul ile başlayan taşrayı aydınlatma, modernleştirme amacını da paylaşır. Bu şiir, yıllardır taşrayı gerçekçi

biçimde anlatan ilk şiir sayılan “Han Duvarları”ndan üç yıl önce yayımlanmıştır. Bu şiirde taşra gerçekleri karşısında isyan eden anlatıcı ile karşılaşılır. Aynı zamanda bu anlatıcıyı, 1930’lu yıllarda yoğunlaşan ve kendini taşradaki eşitsizlikleri ortadan kaldırmaya adanmış anlatıcılara da benzetebiliriz. Ancak 1930’larda yayımlanan şiirlerdeki anlatıcılar revizyonist ve sözgelimi toprak reformundan söz etmeme gibi tutumlarla iktidarın yanında dururlarken, bu şiirdeki anlatıcı devrimcidir ve eşitsizlikleri devrimsel bir dönüştürüme uğratmak ister.

1923-1959 sürecine, geçmişten alınan pek çok öğe ile girilecektir, ki bunların başında taşranın övülmesi ve şiirde hecenin kullanılması gelir. 1930’a kadarki süreçte, aslında yeni bir estetik ideolojiden söz etmek güçtür, ortaya çıkan ürünler, 1900’lü yılların başından beri gelişen, dönüşen, boyutlanan poetikanın yansımaları olarak okunabilir. Cumhuriyet dönemi şiiri hakkında yazan araştırmacıların büyük bölümü, aslında 1930’larda köycülük akımıyla ilişkili olan “devrim edebiyatı” olgusunu bu yıllara atfetmişlerdir. Oysa bu dönemde tek tek şairlerin manifest şiirleri varsa bile, “San’at” şiiriyle ilgili olarak yapılan tartışmada gösterildiği gibi, Cumhuriyet ideolojisi ekseninde bir devrim edebiyatından ve devrimci edebiyattan söz etmek güçtür. Zira bu dönemde taşra temasını işleyen şiirlerin ortak bir manifestosu yoktur.

Cumhuriyet’in ilk döneminde Çamlıbel, Kamu ve Uşaklı’nın adları öne çıkmaktadır. Bu üç ismi memleketçi poetikanın kurucuları saydık. “San’at” gibi manifest şiirlere karşın, bizzat şairinin de uymadığı bir estetik ideoloji söz konusu olsa da, birinci kuşak memleketçi şairlerin ikinci kuşak memleketçi şairler üzerinde güçlü bir etkilerinden söz etmek güçtür. Zira Çamlıbel, 1928’den sonra şiirini büyük ölçüde değiştirir. Kamu, bir daha “Bingöl Çobanları” gibi bir şiir kaleme almamıştır. Uşaklı ise, özellikle “Ayşe’nin Aşkı” şiirinde, taşraya ilişkin şiirler içinde benzerine

bir daha rastlanmayan şiiri yazmış, 1930 öncesi ve sonrası memleketçi söylem içine sığmayan özellikler göstermiştir.

Bu ilk dönemde “laik kahramanlar” (efeler) olarak nitelendirilebilecek anlatıcılar şiirde belirmeye başlar. Bunların kurucu ideolojinin Laisizmiyle birlikte düşünülmesi mümkündür. Çalışmamızda diğer şiirleri gibi bu şiirlerle ilgili olarak da edebî eleştirinin dışına çıkarak değerlendirme yapmaktan imtina ettik. Ancak bu tür şiirlerdeki laik kahramanların (efe, zeybek, eşkıya) gazi, akıncı, mücahit, pîr, şeyh, derviş gibi dinsel yönleri olan kahramanların karşısına çıkarılmaları, onların yerine ikame edilmeleri, kurucu ideolojiyle kurulan bir kan bağı olarak kabul edilebilir. Bu tema, özellikle 1940’lı yılların sonundan itibaren yaygın bir hale gelecektir.

Cumhuriyet’in ilk döneminin özelliklerinden birisi ise, oluşmakta olan estetik ideolojiye karşı çıkma refleksidir. Bu refleks, yukarıda Ahmed Haşim’le örneklenen özerklik arayışından nitelikçe farklıdır. Aynı zamanda Cumhuriyet döneminin ilk edebiyat hareketi olan “Yedi Meşale” (1928) grubunun etkisi ve devamlılığı ne kadar kısa süreli olursa olsun, konumuz açısından önemi, “Ayşe Fatma terennümü”ne karşı çıkan ilk toplu hareket olmasıdır. Hemen ertesi yıl Nâzım Hikmet ve arkadaşlarının başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyası ise, tezimiz açısından en önemli şairlerden ikisini hedef tahtasına koyar: Abdülhak Hâmid ve Yurdakul. Türlü çatışmalara neden olan bu karşı çıkış, etki açısından Yedi Meşale’den çok daha etkilidir, ancak onun söylemde kalsa bile “Ayşe Fatma terennümünü” doğrudan hedef almaz. Burada ideolojik bir karşı duruştan söz etmek yerinde olacaktır. Tez bağlamındaki en önemli vurgu ise, Yurdakul’un Türkçesiyle ilgili olarak yapılan eleştiridir. Aynı Türkçe kusurları, anlatıcının bakış açısının sorunlu oluşu ile ele alınmış ve tez boyunca örneklenmiştir. Bu noktada öne çıkan neden, şiirlerdeki anlatıcıların kuruluşundaki



başarısızlıktır. Anlatıcılar hem yeni formu göremezler hem de oradaki hayat hakkında bilgi sahibi değillerdir.

1930'lu yıllarda kurucu ideolojinin taşraya yansması olarak ortaya çıkan Köycülük akımının pek çok toplumsal nedeni ve amacından söz edilebilir. Akımın şiire yansması, taşra sanatına intikal şeklinde açığa çıkmıştır. Güdümlü şairler bir yandan, devletin doğrudan katkısı ve yardımıyla devrim edebiyatını kurmak isterler, bir yandan da bir örnek şiirler yazarlar. Bu dönemde çıkmaya başlayan çok sayıdaki Halkevi dergisinde de çoğaltılan, yeniden üretilen bu şiirleri, memleketçi poetikanın ikinci kuşağı olarak adlandırdık. Belirtmek gerekir ki memleketçi poetikanın üçüncü kuşağından söz edemiyoruz. Bunu yalnızca kurucu ideolojinin muhalefete düştüğü DP iktidarına bağlamak doğru olmaz. Zira memleketçi poetikanın ikinci kuşağı etkinken, bu poetikadan “niyet” boyutunda etkilenip farklı, yetkin bir şiir yazmaya başlayan önemli şairler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Yeni söylemin ilk ışıkları şeklinde tanımlanan bu şairler, taşradayken İstanbul'u özleyen anlatıcıların yerine İstanbul'dayken kendi memleketini ya da taşrayı özleyen anlatıcıyı getirmişlerdir. Bu şairlerin başında gelen Külebi'de gurbet, merkezde yaşanır. Ancak “Terkîb-i Bend”de Ziya Paşa, “Dicle” şiirinde Muallim Naci, “Han Duvarları”nda Çamlıbel gibi Külebi'den önce yazanlar ile ondan sonra yazılan “Yol Türküleri”ndeki Kanık'ın anlatıcıları taşradayken kendilerini gurbette hissediyorlar ve İstanbul'u özleyenlerdi. Bu yeni söylemde halk şiiri taklit edilmez, dönüştürülür. Burada özellikle tekrar, ritim gibi öğeler öne çıkar.

1940'lı yıllarda çok çeşitli anlayışlardan söz edilebilir. Garip şiirinin taşraya ilişkin ilk örneklerini vermesi, 40 Kuşağı şairlerinin baskılar nedeniyle pastorele sığınmaları” bu kuşaktan İlhan ve Ahmed Arif'in “sosyal eşkıya” tipini boyutlandırmaları, Kansu'nun anlatıcısının taşraya yerleşmeyi ilk kez ifade etmesi,

taşralının konuşTURULMASI ve bununla kalınmayıp taşra hayatına ilişkin eşyaların konuşTURULMASI gibi “doğa mistisizmi”, Cumalı’nın mutlu ve erotik taşrası gibi öğeler, bu dönemi ilginç ve önemli kılar. Bu dönemde bütün bu noktalar irdelenirken, şiir-taşra ilişkisinde açığa çıkan yeni öğeler vurgulanmıştır. Bu özelliklerin başında ironi, eşya ve insan dışındaki canlılar ile doğa öğelerinin konuşTURULMASI gelmektedir.

1940’lı yıllarda taşradaki bazı mekânlar ve doğa öğeleri, anlatıcının duygularına vesile olur. Yeni olmayan bu özellik, söz konusu öğeler karşısında hayret duyma ile tekrarlanır, ancak yeni bir özellik olarak taşradaki toplumsal sorunlar karşısında değil, örneğin bir dağ karşısında arınma, olgunlaşma duygusundan söz edilmelidir. Daha önce taşradaki bir öğeyi bütün vatan, yurt veya memleketle bütünleyen anlatıcı, bu kez öğeyi tekilleştirir, onu bir simgeye çevirmez. Söz konusu öge, kendisi olarak vardır ve sadece kendisini temsil eder. Aynı şekilde anlatıcıyı etkisine alır ve onda daha önce yaşamadığı duygular uyandırır.

Bu dönemde yeni olarak anlatıcının taşraya gidip oraya yerleşme kararıyla karşılaşılır. Kansu’nun şiirlerinde beliren bu düşünce, politik ve devrimci merkezin yozlaştığı belirlemesiyle başlar. Anlatıcı taşraya gidecek, taşralılar gibi yaşayacak, “yerli” olacaktır. Yine aynı dönemde Ilgaz’ın taşra memurlarını değer yargıları üretmeden (taşraya ilişkin şiirlerde anlatıcı genellikle başkalarının –burada okurun- yerine düşünür) anlatır. Aynı şekilde Ilgaz’la taşra kasabaya ve denize de açılmaya başlar. Yine Zorlutuna’nın taşradaki memurların kendi aralarında yarattıkları “halka yabancı” kültürü ve eğlence tarzını eleştirmesi de dikkat çekicidir. Bu şekilde eleştirinin aydınlara yönelmeye başladığı görülmektedir.

İlhan ve Ahmed Arif’le olgunlaşan sosyal eşkıya tipi, yiğitlik gibi olumlu değerlerle anılan ve özellikle 1950’li yıllardan itibaren roman ve şiirdeki başlıca

temalardan biri haline gelen kırsal direnişçi bir laik kahramandır. Bu eşkıya tipi ile Ziya Gökalp'in "Şaki İbrahim" ya da Uşaklı ve Ortaç'ın eşkıyaları arasında niteliksel farklılıklar bulunmaktadır. İlhan'ın eşkıyası Fransızlara karşı çete savaşı verir. Ahmed Arif'in eşkıyası ise, devletin yerel güçleri ve yerel otoriteye karşı çıkar, ki bu özellikler önceki eşkıya tiplerinde görülmez. Bu yaklaşımın İlhan Berk'te de örneklerine rastlanmaktadır ve tezde gösterilmiştir.

1950-1959 süreci, tezin üzerinde durduğu son süreçtir. Şiir-taşra ilişkisi açısından bu döneme damgasını vuran şairin Dağlarca olduğu ileri sürülebilir. *Toprak Ana* (1950) kitabı ile yüzyılın başlarında "hâl diliyle konuşan" taşralı, kendi diliyle konuşmaya başlar, ancak bu dil ya standart dildir ya da taşra diline fazla öykünmez. Nesnelere canlı ve bilinç sahibi olarak gören Dağlarca'nın anlatıcıları, aynı zamanda taşrayı düşünce üretilen bir yer olarak görürler. Aradaki merkez-taşra karşıtlığı ortadan kalkmış gibidir. Bu kitaptaki bazı şiirlerde yeniden şehirli, aydın, hatip anlatıcının sesi duyulsa da, bazı şiirlerde taşra hayatına ilişkin doğal ya da insan yapımı pek çok öğe, bilinç sahibi addedilir. Taşralılar hayvanları ve eşyaları ile doğa öğeleri arasında bir ayırım yapmazlar. Hepsisi, Dağlarca'ya özgü bir kozmosun birer parçasıdır. Belirtildiği gibi bu kitaptaki bazı şiirlerde taşraya ilişkin şiirlerdeki klişeler tekrar edilse de, bazı şiirlerde ortaya çıkan bu kozmos, taşrayı ötelenen bir yer olmaktan çıkarır.

Bu dönemde taşra doğumlu şairlerin niceliksel olarak yüksek bir orana ulaştıkları bir dönemdir. Aynı dönem, Cansever dışında tamamı taşra kökenli olan İkinci Yeni şairlerinin poetik iktidarı ele geçirdikleri dönemdir de. Bu durum, taşra kökenli şairlerin taşraya ilişkin yeni bir söylem geliştirmeleri beklentisini doğrular. Ancak İkinci Yeni olayından önce de şiirler yayımlayan bu çevre, daha önce taşraya ilişkin şiirler yayımlarken, poetik iktidarlarının ilk döneminde taşraya

ilişkin olarak yok denecek kadar az şiir yazmışlardır. Bu çelişkinin daha iyi görülebilmesi için söz konusu şairlerin daha önce yayımladıkları şiirler aynı alt başlık altında ele alınmıştır. Bu şekilde vurgulanan bu çelişkili durum, tezin ulaştığı ya da “geri döndüğü” ânı göstermesi bakımından önemli bulunmuştur. Ziya Paşa'nın *Harabat*'ında Osmanlı şiirinin kurucuları olarak gösterdiği iki taşralı (Nâbî ve Nef'î), bir anlamda, duyarlık açısından yeniden dirilirler. Zira taşrada İstanbul lehçesini unutmaya başladığını anlatarak şikâyet eden Nâbî ve eski merkezlerden Edirne ve mevcut merkez İstanbul'u öven Nef'î ile taşrayla aralarına mesafe koyan taşra kökenli şairleri hatırlatan derecedeki bu ilgisizlik.

İkinci Yeni şairlerinin takip eden dönemlerde taşrayı yoğun biçimde işledikleri görülecektir. Ancak ilk dönemde böylesi bir ilgiden söz etmek güçtür. Burada iki noktaya dikkat çekmek gerekir: 1. Türk şiir tarihi boyunca merkezde üretilen poetik dil, merkezi anlatan bir dildir, zira onun “içinde” biçimlenmiştir. Bu şiirin sentaksı, taşraya uyarlanamaz. İkinci Yeni'nin sentaksı, Türk şiir tarihi açısından deneysel birikimin en üst aşaması olarak adlandırılabilir ve bu sentaks, yine taşranın diline çevrilemez ya da taşra, alışılmış şekliyle bu sentaksla verilemez; öyle düşünülür. 2. Divan şiiri döneminde merkeze “ulaşmak” ve yerleşmek, konum olarak yükseği, yüceyi, saygını ifade ediyordu. Benzeri bir yaklaşımı İkinci Yeni'nin taşralı şairlerinde de görüyoruz. Merkeze yerleştiklerine göre, daha birkaç yıl önce coşkun bir yurt sevgisiyle anlattıkları taşrayı işlemelerine gerek kalmamış demektir. Burada toplumsal durumla bir ilişki kurulursa, o da taşralıların şehre, daha doğrudan bir ifadeyle merkeze yerleşmeleri gerçeğidir. “Giriş”te açıldığı gibi ülke hızlı bir şehirleşme sürecine girer. Bunun yansımaları söz konusu şairlerin şiirlerinde görebiliyoruz. Zira İkinci Yeni şairlerinin bu dönemde yayımlanan şiirlerindeki anlatıcılar ya “aylak” kişilerdir ya da şehre yeni yerleşmiş taşralılardır.

Tezin bu son bölümüne önceki dönemlerden yansıyanlar da olmuştur. Oktay Rifat'ın Külebi'yi hatırlatan şekilde bulutu bilinç sahibi kılmasıyla Üstün'ün Ermeni olaylarını yansız biçimde anlattığı şiiri, bu yansımalar içinde dikkati çeken özelliklerdir. İlhan'ın Ege ve Bursa gibi yakın taşrayı emek-sermaye çelişkisi bağlamında ele alması da dikkat çekicidir. Bursa hakkındaki şiiri, diğer Bursa şiirlerine bağlanan özellikler göstermektedir. Ege taşrası ise, resimden örneklenen estetik ideoloji gibi Ege'yi bereket ve doğurganlıkla anlatmasına dayanmaktadır. Denilebilir ki eğer Ege, Kurtuluş Savaşı bağlamında ve savaşın simgesel dünyasına yerleştirilerek işlenmiyorsa, genellikle mutlu bir taşra olarak yansıtılır. İlhan'daki gibi emek-sermaye çelişkisi işlense de, taşralılar İlhan'ın Çukurova'sında olduğu gibi isyan etmeyi düşünmezler. Çalışmaktan, üretmekten haz duyan bu taşralılar, coşkun duygulara sahiptirler.

Tezde işlenen son şair olan İldeniz'in şiirlerindeki anlatıcı, genellikle aynı özellikleri taşımaktadır ve aynı "kişi" olduğu ileri sürülebilir. Bu anlatıcı, taşrada yaşamaktadır; bir genç kızdır, bir sevdiği vardır ve toplumsal baskı kavuşmalarını engellemektedir. Bu anlatıcı kendini tanıır ve toplumsal baskıya karşı çıkar. Karşı çıkışında ideolojik bir öz olmadığı gibi bir öneri de yoktur. Yoksul bir aileye mensup olan anlatıcı, dışarıdan değil, içeriden bakar. Bu yüzden onda görsel imajlardan çok kokusal, duygusal, işitsel imajlar öne çıkar.

Denilebilir ki Türk şairleri merkez (sırasıyla Bursa, Edirne ve İstanbul) dışındaki yerleri (insanlar çok sonra fark edilecektir) anlatırlarken, mekânı bir tür vesile saymışlardır. 15. yüzyıldan beridir Türk edebiyatındaki "görme biçimi", bir şehirlinin bakış açısının izlerini taşıdığı gibi bir hatibin, bir aydınının, bir "şair"inin izini de taşıyabilmiştir. Divan şiiri döneminde aslen taşralı olup da taşrayı yeren şairlerin yerini, büyük oranda merkez kökenli olup da taşrayı yücelten şairler almaya

başlamıştır. Buna rağmen anlatıcının ses tonunda bir “efendi”nin tavrı seçilebilmektedir. Cumhuriyet döneminde taşra kökenli şairlerin artması, onları yeniden merkeze yöneltmiştir. Kendi gerçeklikleri olan taşrayla ilgili olarak söylemi yinelemenin ötesine geçen bir poetika kurduklarını söylemek güçtür.

Türk şiirinin kiblesinin Doğu’dan Batı’ya dönmesinin miladı sayılan, İbrahim Şinasi’nin 1859 tarihini taşıyan *Terceme-i Manzûme* adlı çeviri şiirler kitabıyla birlikte görme biçimindeki değişim hızlanmaya başlamıştır. Bu anlamda çeşitli politik gelişmeler, şiirin fizikî coğrafyasını da değiştirir. Divan şiirindeki düzenlenmiş çevre, yerini doğal çevreye bırakmaya başlar. Bu anlamda öncelikle eski şiirden farklı bir vatan düşüncesinin geliştiğini görüyoruz. Vatan, “memleket” anlamından uzaklaşıp siyasî bir coğrafyaya dönüşür.

Sonrasında da örnekleri görülmekle birlikte 1880’li yıllara kadar vatan-taşra ile ilgili olarak yazılan şiirlerdeki anlatıcı, “hatip” özellikleri taşır; anlattığı mekânda değildir, onu ya “vatan” başlığı altında bütünler ya da bir pastoral sahne kurgulasa bile, bakış açısı sorunludur; gerçek ve gerçekçi değildir. Batı’dan gelen kimi metinlerdeki söylem taşınır ve mekâna uyarlanır. Bu tür şiirler, şiirlerde de açıkça ifade edildiği gibi ya masa başında ya da haritaya bakılarak yazılmıştır. Şiirler ile anlatılan mekân arasındaki mütakabiliyet ilişkisi tezin sonuna kadarki süreçte sorunlu olmaya devam etmiştir.

Osmanlıcılık, Milliyetçilik, Türkçülük, Solidaristlik, İslâmcılık, Halkçılık, Sosyalistlik gibi ideolojiler, taşranın değişen yüzünü görememiş, oraları hemen her zaman aydınlatılmaya aç ve açık bir toprak parçası olarak düşünmüşlerdir. Şiirlerdeki anlatıcılar büyük ölçüde “şairin mikrofonu” olarak nitelendirilebilirler. Taşrada yaşayan insanlar şöyle bir görülüp geçilen, iç dünyaları olmayan, genellikle anlatıcının dünya görüşünü paylaşan ya da benimsemeye hazır kişilerdir. Ancak

taşralılar aynı görüşü paylaştıklarının bile farkında olmayan, hatta çoğu zaman “hâl diliyle” konuşturulan “karton” varlıklardır.

Cumhuriyet döneminde memleket ya da benzer sıklıkta kullanılan Anadolu ile kastedilen taşra, denize uzak iç bölgelerdir. İç, Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgeleri, “gerçek” taşralar olarak belirmeye başlar. Bu anlamda, başından beri az rastlanan kıyı bölgeler görünmez olmaya başlar. Ancak çok az şairin taşrayı deniz kıyılarına kadar getirdikleri gözlemlenmektedir. Bu noktada öne çıkan isim, Cumalı’dır. Ilgaz, İlhan, Tanpınar, Cansever, Eyuboğlu, Ortaç gibi şairler kıyı bölgelerle ilgili şiirler yayımlamış olsalar da, iç taşraya ilişkin şiirlerle niceliksel anlamda karşılaştırıldıklarında neredeyse önemsiz kalırlar.

Cumhuriyet’le birlikte egemen olmaya başlayan “Memleketçilik” ile birlikte bir hizmet mekânına dönüşen taşra uzun süre “güzelleme” türü şiirlerle anlatılır. Bu şiirlerdeki pedagojik ya da ideolojik öz ile mecburî hizmetle taşraya gönderilen memurlara buranın bozulmamış bir saflığı temsil ettiği anlatılır. Bu güdümlü şiirlerin asıl eleştirisi, özellikle kurucu ideolojinin çok partili düzene geçişle birlikte zemin kaybetmesinden sonra gerçekleşmiştir.

Nâzım Hikmet sonrası sosyalist gerçekçiler ile Garip şairleri, Namık Kemal’den aktarılan, Millî edebiyat şairleriyle pekiştirilen söylemin iktidarına kesin olarak son vermişlerdir. Burada ya söz konusu söylemin temel argümanları parodileştirilir ya da Cumhuriyet’in ilk döneminde öne çıkan ve temel olarak köyde yaşama ve orada çalışmayı kutsayan şiirlerin yerine sanayide çalışmayı konu alan şiirler yazılır. Bu şiirlerin anlatıcıları, yukarıda sayılan özelliklerinden soyunup çeşitli nedenlerle şehre (genellikle İstanbul’a) göçmüş ya da her an göç edebilecek kişilerdir.

Bütün bu dikkatler ışığında bakıldığında, Türk şiirinin taşrayı ve aynı anlama gelmek koşuluyla merkez (İstanbul) dışındaki yerleri göremediği, onu belli bir amaçsallık içinde değerlendirdiği açığa çıkmaktadır. Bu amaçsal yaklaşımda durum tespiti yapma, gerçeği gösterme, “rapor sunma”, izlenim aktarma gibi temel yaklaşım, varlığını her zaman hissettirmektedir. Çocukluk yıllarının aktarılışı, taşranın gerçek ya da idealleştirilmiş yüzünü gösterme isteği, ideolojik formasyonu taşra dekorunda temsil etme düşüncesi gibi hepsi bir amaçsallığa bağlanan tutumlar içinde, taşranın kendisi olarak dile getirilemediği açığa çıkmaktadır. Bu yüzden bütün bu şiirlerde, mekânı ve zamanı aşan bir iç, üst ya da dip ses her zaman duyulur. Bu sesin rengi, taşranın ötekileştirilen bir mekân olarak tasarlandığını gösterir. Birkaç istisna dışarıda tutulursa, hemen hemen bütün şairlerin farklı bakış açılarıyla aynı şeyler anlattıkları görülebilir. Bakışın kaynaklandığı nokta, merkez ya da taşra kökenli olsun, bütün şairlerce paylaşıldığı gözlenen “merkezci” noktadır. Merkez ya ders verme tonunda konuşur ya da taşrayı “ibret” veya ideal için kurgular.

Şiirde mekânın vesile kılınmasından, mekânın düşüncenin ve ideolojinin nesnesine dönüşmesine doğru giden bir evrim söz konusudur. Eski-yeni ilişkisinde, her ikisini bütünleyen iki ayrı tutumun açığa çıktığı görülmektedir. Yeni şiirin içine yerleştiği paradigmanın atmosferi, merkezin görme biçimiyle bakmak, farklı bir mekân ya da gerçekliği, ait olduğu “dil” içinde değerlendirememek şeklinde yankılanmaktadır. Bunun yerine, taşra dilinin taklidi söz konusudur. Ancak bu “çeviri” dil içinde bile üretilen görme biçimi, merkezde kazanılan ya da merkezden yayılan form bilgisinin ta kendisidir. Bu olgu, yeni bir gerçeklik karşısında yeni bir gerçeklik bilgisi üretememenin uzantısı olarak tanımlanabilir.

Türk şiirinde taşra, merkeze taşınmasından korkulan bir mekân olarak anlaşıldığı gibi, değişen toplumsal durumlarda, merkezce kurtarılması arzulanan bir



mekân olarak da anlaşılmıştır. Bir anlamda merkezin arka bahçesidir ve idealleştirme ya da bütün gerçekliğiyle aktarma gibi karşıt sayılabilecek anlayışlar içinde bile, aslında bir korkunun konusu ya da bizzat kendisidir. Taşranın bu durumu, seçkinciliğin örtük dili ve “ihmal” gibi genel bir sözcükle vurgulansa da, bu, onun “dışarıda” bir yerlerde olduğu gerçeğini değiştirememektedir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abacı, Tahir. 2008. “Şiir ve Taşra”. *Yasak Meyve* 35: 47-52.
- Abdülhak Hâmid. 1948. *Abdülhak Hâmit'in Üç Eseri: Makber, Eşber, Tezer*. Haz. Yok. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- . “Hoş-nişinân”. 1983. Asım Bezirci, haz. *Abdülhak Hâmit: Hayatı, Şiirleri...* 177-79.
- . “İlhâm-ı Nusret”. 1985. Kenan Akyüz, haz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi* 172-74.
- . “Ordu-yı Hümâyun'da Bir Şair”. İsmail Parlatır. “XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri” 188, 190.
- Abu Manneh, Butrus. 1996. “Gülhane Hatt-ı Hümayununun İslâmî Kaynakları III”. Çev. Şaban Bıyıklı. *Dergâh* 75: 17-18.
- Ahmed Arif. *Hasretinden Prangalar Eskittim*. 59. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- . “Otuz Üç Kurşun”. *Berber* 2 (15 Eylül): 2.
- . “Vay Kurban”. *Berber* 1 (1 Eylül 1952): 2-3. Şiir, 2 ve 3. sayfaların ortasına yerleştirilmiştir.
- Ahmed Haşim. 1972. *Şiirler*. Haz. Kenan Akyüz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ahmedî. 1998. *İskendername'den Seçmeler*. Yaşar Akdoğan, haz. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ahmet Oktay (Börteçene). 1993. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . *Yazılanlar Okunan*. 1983. İstanbul: Yazko.
- Ahmet Şerif. 1999. *Anadolu'da Tanîn*. Cilt I. Haz. Mehmed Çetin Börekçi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- A. Kadir. 1977. "Hoş Geldin Halil İbrahim". Hikmet Altunkaynak. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, 179-80.
- . "Kısalan". 1993. Ahmet Oktay. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, 258-59.
- Ak, Coşkun. 2000. *Bağdatlı Rûhî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan 'ından Seçmeler*. Bursa: Gaye Kitabevi.
- Akar, Metin, Nurettin Demir ve Musa Duman, haz. 1998. *Namık Kemal Sempozyumu Bildirileri*. Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Akay, Hasan, haz. 1997. *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul*. 2 Cilt. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Akdemir, Rızâ, haz. 1991. *Dinî ve Millî Şiirler Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akdoğan, Yaşar. 1988. "Ahmedî ve Hayatı". Ahmedî. *İskendername'den Seçmeler* 1-68.
- Akıncı, Gündüz. 1966. *Batıya Yönelirken Şinasi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- . 1961. *Türk Romanında Köye Doğru*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Akıncıoğlu, Niyazi. 1995. *Umut Şiirleri*. Ömer Can ve Hüseyin Atabaş, haz. Ankara: Hacan Yayınları.
- Akyüz, Kenan. 1985. *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi (1860-1923)*. 6. Basım. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- . "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı (1923-1980)". 1988. *İslâm Ansiklopedisi: İslâm Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnoğrafya ve Biyografya Lugati*. Cilt 12/2. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 596-627.
- Alakom. 1991. *Çağdaş Türk Edebiyatında Kürtler*. 2. Basım. İstanbul: Fırat Yayınları.
- Alkan, Ahmet Turan. 2005. "Memleketin Taşra Hali". Tanıl Bora, ed. *Taşraya Bakmak*, 67-76.
- Alkan, Erdoğan. 1996. "Ahmet Haşim ve Fransız Sembolizmi". *Varlık* 1066 (Temmuz): 13-16.
- Alkan, Mehmet, ed. 2004. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası. Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. Cilt 1. 6. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Alpaslan, İsmet, haz. 1996. *Şiirimizde Ağrı*. 2. Basım. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Altınay, Ahmet Refik. 1987. "Halk Edebiyatı ve Eski Şairlerimiz". Sadri Karakoyunlu, haz., *Türk Askeri İçin Savaş Şiirlerinden Seçmeler (1914-1918)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1-4.
- Altınkaynak, Hikmet. 1977. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları.
- And, Metin. 1983. *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Anday, Melih Cevdet. 1997. *Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirler I)*. 2. Basım. İstanbul: Adam Yayınları.
- Apaydın, Talip. 1952. "Yayla Havası". Yaşar Nabi Nayır, haz. *Yeni Şiirler 1953*. İstanbul: Varlık Yayınları, 10-11.
- . 1956. "Zuğru Köyünde". Yeditepe Dergisi, haz. *(Okuyucuların Hazırladığı) Yeni Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 22.
- Arai, Masami. 2004. "Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği". Çev. Tansel Güney. Mehmet Alkan, ed. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce...* 180-95.
- Argunşah, Hülya. 2002. *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atabaş, Hüseyin ve Ali Cengizkan, haz. 1998. *Ankara Rüzgârı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atasoy, Ahmet Emin, haz. 2001. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli Türk Şiiri Antolojisi*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, haz. 1994. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Atlansoy, Kadir. 1998. *Bursa Şairleri: Bursa Vefeyatnamelerindeki Şairlerin Biyografileri*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Bağdatlı Rûhî. 2000. "Terkib-i Bend". Coşkun Ak. *Bağdatlı Rûhî: Hayatı, Edebî...* 51-66. Coşkun Ak, bu şiire, kitaba yazdığı "Bağdatlı Rûhî: Hayatı ve Edebî Kişiliği"nin (19-74) içinde yer vermektedir.
- Banarlı, Nihad Sami. 1982. *Şiir ve Edebiyat Sohbetleri 2*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- . "Solcularla İlk Çarpışma". Hilmi Yücebaş. *Bütün Cepheleriyle Namık Kemal...* 31-34.
- Başar, Şükûfe Nihal. 1985. "Anadolu Kadınlarına". Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 692.

- Başaran, Mehmet. 1958. "Doruklarda". Yeditepe Dergisi, haz. (*Okuyucuların Hazırladığı*) *Yeni Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 40-41.
- . "Yollarda". 1953. Yaşar Nabi Nayır, haz. *Yeni Şiirler 1954*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Batu, Selâhattin. 1962. *Rüzgârlı Su*. Ankara: Dost Yayınları.
- Baydar, Oya, ed. 1999. *75 Yılda Köylerden Şehirlere*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Bayrak, Mehmet. 2000. *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı*. Ankara: Öz-Ge Yayınları.
- Beken, Süheyh. 1960. "Önsöz". Şinasi. *Terceme-i Manzûme IV-V*.
- Belge, Murat. 2001. "'Yol Türküleri' ve 'Han Duvarları'". *Birikim* 149 (Eylül 2001): 68-84.
- Beliğ. 1988. "Kayseri Kasidesi". Emir Kalkan, haz. *Çağlar Boyunca Kayseri Şairleri*, 18-19.
- Berdibek, Ömer, haz. 2007. *Bingöl Şiirleri Antolojisi*. Bingöl: Yayınevi yok.
- Berk, İlhan (Nurullah Berk). 2008. *Toplu Şiirler*. 3. Basım. Ed. Mehmet Taner ve Fahri Güllüoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berköz, Egemen. 1967. "Duru Bir Hayretle Necati Cumalı". *Papirüs* 13 (Haziran): 50-56.
- Berktaş, Halil. 2008. "Hem Mazlum, Hem Fatih". *Taraf* 323 (02.10.2008): 10.
- Beyatlı, Yahya Kemal. 1969. *Kendi Gök Kubbemiz*. Haz. Yok. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Beysanoğlu, Şevket. 1976. "Notlar". Ziya Gökalp. *Şakî İbrahim Destanı ve Bir Kitapta Toplanmayan Şiirler* 129-52.
- Beyzadeoğlu, Süreyya. "Dîvân Şiirinde Taşra ve Kenâr".
- [www.turkishliterature.boun.edu.tr/begzadeoglu5.htm](http://www.turkishliterature.boun.edu.tr/begzadeoglu5.htm) 1-5
- Bezirci, Asım. 1983. *Abdülhak Hâmit: Hayatı, Şiirleri ve Oyunlarından Seçmeler*. 2. Basım. İstanbul: Bilpa İletişim Araçları Üretim ve Pazarlama.
- Bilgegil, M. Kaya. 1972. *Şâir Şinâsî: Hâl Tercümesi Üzerinde Küçük Bir Araştırma*. İstanbul: İrfan Matbaası.
- . *Şinâsî'nin Şiiri*. 1971. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi. Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi'nin 2. sayısından "Ayrı Baskı" ibaresiyle bir fasikül halinde yayımlanmış, bu yüzden 43. sayfadan başlatılmıştır.

- Birinci, Necat. 1993. *Faruk Nafiz: İnceleme, Seçmeler*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- . “Faruk Nafiz Çamlıbel’in Şiiri Üzerine Bir Deneme II”. 1992. *Türk Dili* 484 (Nisan): 891-906.
- . “Namık Kemal’den Önce Şiirimizde Vatan teması Üzerine”. 1998. Metin Akar ve diğer, haz. *Namık Kemal Sempozyumu Bildirileri*, 47-58.
- Birkiye, Atilla. 1999. *Aşk ve Hüzündür İstanbul: Elli Şairden Doksan Beş İstanbul Şiiri*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Bora, Tanıl, ed. 2005. *Taşraya Bakmak*. 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Börekçi, Mehmed Çetin. 1999. “Önsöz”. Ahmet Şerif. *Anadolu’da Tanîn XV-XIX*.
- Bülbül, İbrahim, haz. 1989. *Keçecizâde İzzet Mollâ*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Canım, Rıdvan, haz. *Edirne Şâirleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.
- Cansever, Edip. 2006. *Sonrası Kalır I*. 2. Basım. Ed. Bedirhan Toprak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cantek, L. Funda Şenol. 2003. “Yabanlar” ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara. İstanbul: İletişim Yayınlar.
- Cemal Süreya (Cemalettin Seber). 1967a. “Cahit Külebi’nin Çıkışı Üstüne Notlar”. *Papirüs* 11 (Nisan 1967): 49-54.
- . *Sevda Sözleri*. 2002. 17. Basım. Ed. Birhan Keskin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- . “Türk Yazarının Halksallaşması”. 1967b. *Papirüs* 11 (Nisan 1967): 1-4.
- Cengiz, Metin, haz. 2000. *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*. İstanbul: Tümsamanlar Yayıncılık.
- Ceyhun, Demirtaş. 1996. *Türk Edebiyatındaki Anadolu*. İstanbul: Sis Çanı Yayınları.
- Ciravoğlu, Öner. “Divan Şiirinde Yükselen Tutku ve Trabzon”. 2004. Veysel Usta, haz. *Trabzon’da Edebiyat, Edebiyatta Trabzon...* 51-59.
- Coşkun, Menderes. 2002. *Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî’nin Tuhfetü’l-Harameyn’i*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cumalı, Necati. 1996a. *Güzel Aydınlik: Şiirler I*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- . *İmbatla Gelen: Şiirler II*. 1996b. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Cunbur, Müjgan. “Yahya Kemal Bibliyografyası”. 1994. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, haz. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya...* 89-210.

- Çağlar, Behçet Kemal. 1994. *Bitmez Tükenmez Anadolu*. Haz. Türkan Barutoğlu. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . “Dağlı”. 1990. Enver Naci Gökçen, haz. *Behçet Kemal Çağlar* 142.
- . “Güzelleme”. 1996. İsmet Alpaslan, haz. *Şiirimizde Ağrı* 37-39.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. 2005. *Han Duvarları: Toplu Şiirler*. Ed. Filiz Özdem. 4. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . *Han Duvarları* (2). 1981. 6. Basım. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- . *Han Duvarları* (3). 2001. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- . *Heyecan ve Sükûn*. 1959. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Çelebi, Asaf Halet, haz. 1953. *Divan Şiirinde İstanbul*. İstanbul Fetih Derneği Neşriyatı, 1953.
- Çelik, Yakup. 2007. *Şubat Yolcusu*. 2. Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İsmail. 1998. *Cahit Külebi ve Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. 1997. *Âsu*. 3. Basım. İstanbul: Tüzm zamanlar Yayıncılık.
- . *Daha-Çakırın Destanı*. 1993. İstanbul: Tüzm zamanlar Yayıncılık. Söz konusu yayınevi, Dağlarca'nın kitaplarını iki kitap, hatta bazen üç kitabı bir arada basmak suretiyle yayımlamıştır.
- . *Havaya Çizilen Dünya*. 1935. İstanbul: Bozkurt Matbaası.
- . *Toprak Ana-Kınalı Kuzu Ağdı-Haliç*. 1993. İstanbul: Tüzm zamanlar Yayıncılık.
- Demir, Hivren. 2001. “Cemil Kavukçu Öykücülüğünde Kent, Taşra ve Modernlik”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Develioğlu, Ferit. 2003. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dinamo, Hasan İzzettin. 1984. *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*. İstanbul: De Yayınları.
- . “Memleket Sevgisine Dair Şarkı yahut Cevap”. Suphi Nuri İleri, haz. 1992. *Yeni Edebiyat 5 Ekim...* 77-78.
- Dıranas, Ahmet Muhip. 1974. *Şiirler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Divitçioğlu, Sencer. 2008. *Osmanlı Beyliği'nin Kuruluşu*. 4. Basım. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Dizdaroğlu, Hikmet. 1970. *Şinasi: Hayatı, Sanatı, Eseri*. 2. basım. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Doğan, Erdal. 1997. *Edebiyatımızda Dergiler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can. 2004. “Divan Edebiyatının Taşraları”. *Kitap-lık* 73 (Haziran): 68-70.
- . *Şair Sözü*. 2006. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Düzdağ, M. Ertuğrul. 2006. “Mehmed Âkif Ersoy: Hayatı, Eserleri, San’atı ve Ahlâkı”. Mehmed Âkif Ersoy. *Safahat*, 23-106.
- Eğri, Sadettin. 2001. “Ön Söz”. Lâmi’î Çelebî. *Bir Bursa Efsanesi: Munâzara-i...* 7-10.
- Elçin, Şükrü, haz. 1993. *Türk Edebiyatında Tabiat*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1993.
- Emiroğlu, Öztürk. 2008. *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*. 2. Basım. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- . “Yetmiş Yıl Sonra ‘Yedi Meşale’ Üzerine”. 1998. *Dergâh* 106 (Aralık): 20-22.
- Enginün, İnci. 1992. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”. *Türk Dili* 481-482 (Ocak-Şubat 1992): 565-784.
- , Zeynep Kerman ve Selim İleri, haz. 1998. *Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- . “Şiirler”. 1989. Ahmet Hamdi Tanpınar. *Bütün Şiirleri* 163-68.
- Ercan, Enver, haz. 2002. *Bizans’tan Günümüze İstanbul Şiirleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erdoğan, Kenan. 1997. “Türk Edebiyatında Şehir Şiirlerine Bir İlave: Aspozî ve Hakkında Yazılmış Dört Şiir”. *Dergâh* 91 (Eylül): 18-20.
- Erdoğan, Mustafa. 1997. “Abdüllatîf Râzî ve Ankara Methiyesi”. *Dergâh* 91 (Eylül): 15-17.
- Erdost, Muzaffer İlhan. 1998. “Cahit Külebi’nin Şiirinde Anadolu”. Haz. Mustafa Şerif Onaran ve diğer. *Cahit Külebi’ye Saygı*, 23-41.
- Ergül, Mehmet Selim. 2003. “Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Ergülen, Haydar. 2005. “Şiir Taşraya Aittir!”. Tanıl Bora, ed. *Taşraya Bakmak*, 213-44.
- Erozan, Celal Sahir. 1992. *Celal Sahir Erozan*. Nesrin Tağızade Karaca, haz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, Mehmed Âkif. 2006. *Safahat*. Haz. M. Ertuğrul Düzdağ. 3. Basım. İstanbul: Çağrı Yayınları.



- Ertaylan, İsmail Hikmet. 1932. *Şinasi*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Eyuboğlu, Bedri Rahmi. 1956. *Dördü Birden*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Fındıkoğlu, Ziyaettin Fahri. 1953. *500.cü Sene Münasebetile İstanbul'un Kültür Merkezi Olarak Teşekkülü Meselesi*. İstanbul: Türkiye Harsî ve İctimaî Araştırmalar Derneği.
- . 1939. *Namık Kemal ve İdeolojisi*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Gibb, E. J. Wilkinson. 1999. *Osmanlı Şiiri Tarihi*. Cilt III-V. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Göçgün, Önder. 2001. *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökçe, Enver. 1977. "Dost". Hikmet Altınkaynak. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, 207-10.
- . "Gök Mustafa". 2000. Metin Cengiz. *Toplumcu Gerçekçi Şiir: 1923-1953*, 117.
- Gökçen, Enver Naci. *Behçet Kemal Çağlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1990.
- Göksu, Saime ve Edward Timms. 2001. *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. 2. Basım. Çev. Barış Gümüşbaş. İstanbul: Doğan Yayıncılık.
- Gözler, H. Fethi. 1990. *Örnekle ve Uygulamalı Hece Vezni: Tarihî Tekâmülü / Aruz Hece Tartışmaları ve Hecenin Beş Şairi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi.
- Gürel, Zeki. 1988. *Halide Nusret Zorlutuna: Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gürtunca, M. Faruk. 1939. *Anadolu*. İstanbul: Ülkü Basımevi, 1939.
- Güvemli, Zahir, haz. 1943. *XIVüncü Asırdan Bugüne: Kahramanlık Şiirleri*. İstanbul: Akbaba Yayını.
- Halıcı, Fevzi, haz. 1953. *İstanbul ve Fetih Şiirleri Antolojisi*. İstanbul: Yayınevi yok.
- Hobsbawm, J. Eric. 1997. *Eşktyalar*. Çev. Orhan Akalın ve Necdet Hasgül. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Hüseyin Avni. 1932. *Muallim Naci*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Ilgaz, Rıfat. 2004. *Bütün Şiirleri: 1927-1991*. 2. Basım. Haz. Aydın Ilgaz. İstanbul: Çınar Yayınları.
- İldeniz, Türkân. 1966. *Taşra Kızının Deliceleri*. İstanbul: Yayınevi yok.

- İleri, Suphi Nuri, haz. 1992. *Yeni Edebiyat 5 Ekim 1940-15 Kasım 1941 Şiir Antolojisi*. Cilt 2. İstanbul: Skala Yayıncılık.
- İlhan, Attilâ. 2008. *Duvar*. 15. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- . 1954. *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları.
- . 1991. *Yağmur Kaçağı*. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, haz. 1988. *Son Asır Türk Şairleri*. 2. Cilt. 3. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İnalcık, Halil. 2003. *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- İncil. 2007. 5. Basım. Çev. Yok. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- İpekten, Halûk. 1996. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kafadar, Cemal. 2004. “Osmanlı Siyasal Düşüncesinin Kaynakları Üzerine Gözlemler”. Mehmet Alkan, ed. *Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e...* 23-28.
- Kalkan, Emir, haz. 1988. *Çağlar Boyunca Kayseri Şairleri*. Kayseri: Kayseri İl Özel İdare Müdürlüğü ve Kayseri Belediyesi Yayınları.
- Kamu, Kemalettin Kâmi. 2007. “Bingöl Çobanları”. Ömer Berdibek, haz. *Bingöl Şiirleri Antolojisi*, 12-13.
- Kanık, Orhan Veli. 2008. *Bütün Şiirleri*. 24. Basım. Ed. Onca Tapınç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kansu, Ceyhun Atuf. 1978a. *Tüm Şiirleri I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- . 1978b. *Tüm Şiirleri II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. 2000a. *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. 16. basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2000b. *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. 9. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 1995. *Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser*. 4. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2001. “Türk Edebiyatından İstanbul”. *İslâm Ansiklopedisi: İslâm Âlemi* M.E.B. Devlet Kitapları. 1215/157- 1214/168.
- . “Üslûp”. *Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet...* 193-258.

- Karaca, Nesrin Tağızade. 1992. *Celal Sahir Erozan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karakan, Hüseyin, haz. 1958. *Şiirimizin Cumhuriyeti*. Cilt I. İstanbul: Şiir Yayınları.
- Karakoyunlu, Sadri (haz). 1987. *Türk Askeri İçin Savaş Şiirlerinden Seçmeler (1914-1918)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Karaömerlioğlu, Asım. 2006. *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keçecizâde İzzet Molla. 2007. *Bir Sürgün Şâheseri: Mihnetkeşân*. Haz. Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz. İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı.
- Kemalettin Şükrü. 1931. *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Kerim Sadi, haz. 1969. *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri*. İstanbul: May Yayınları.
- Kırcı, Mustafa. 1997. *Ahmet Muhip Dıranas: Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. 1991. "Sakarya". Rızâ Akdemir, haz. *Dinî ve Millî Şairler Antolojisi*, 188-89.
- Kıvılcımlı, Hikmet. 1989. *Edebiyat-ı Cedide'nin Felsefesi (Dergilerde Kalanlar)*. Haz. Emin Karaca. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, haz. 1971. *Namık Kemal'in Şiirleri*. 4. Basım. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- Koçi Bey. 1972. *Koçi Bey Risalesi*. Haz. Zuhuri Danışman. İstanbul: Devlet Kitapları.
- Kolcu, Ali İhsan. 1999. *Türkçe'de Batı Şiiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümeleleri Üzerinde Bir Araştırma (1859-1901)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Koryürek, Enis Behiç. 1998. "Ey Türkeli!..". İnci Enginün ve diğer. *Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız*, 380-82.
- . 1994a. "Süvariler". Hüseyin Tuncer. *Beş Hececiler* 83.
- . 1994b. "Millî Neşide". Hüseyin Tuncer. *Beş Hececiler* 82.
- . 1992. "Tuna". M. Orhan Okay. "Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyete Yeni Türk Şiiri" 547-48. 1916'da çıkan *Miras* adlı kitabında yer almaktadır.
- . 1990. "Vatan Mersiyesi". H. Fethi Gözler. *Örnekli ve Uygulamalı Hece Vezni...* 208-09.
- Körükçü, Azmi ve Muzaffer Sarısözen, der. "Hış Hışı Hançer Boynuma".

<http://www.turkuler.com/sozler/turkusozeri.asp?nid=1412>

- Kurdakul, Şükran. 1992. *Çağdaş Türk Edebiyatı III: Cumhuriyet Dönemi / 1. Kitap*. 2. Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- . 1977. *Namık Kemal*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kurnaz, Cemâl ve Mustafa Tatçı. 1995. “Seyyid Mehmed Rızâ’nın Kızanlık Kasidesi”. *Türk Dili* 528 (Aralık): 1322-327
- Kutlu, Şemsettin, haz. 1976. *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. İstanbul: Toker Yayınları.
- . 1981. haz. *Servetifünun Dönemi Türk Edebiyatı Antolojisi*. 2. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Külebi, Cahit. 2006. *Bütün Şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- . 1985. *Şiir Her Zaman*. İstanbul: Kelebek Yayınları.
- Lâmi’î Çelebî. 2001. *Bir Bursa Efsanesi: Munâzara-i Sultân-ı Bahâr Bâ-Şehriyâr-i Şitâ*. Haz. Sadettin Eğri. İstanbul: Kitabevi.
- Latîfî, haz. 1999. *Latîfî Tezkiresi*. Yay. Haz. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Levend, Agâh Sırrı. 1958. *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- Memet Fuat. 2001. *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. 3. Basım. İstanbul: Adam Yayınları.
- Mehmet Rauf. 2006. “‘Yeşil Yurt’ Hikâyesi”. Çeviriyazı. Tamer Erdoğan. *Kitaplık* 93 (Nisan): 87-89.
- Mermutlu, Bedri. 2003. *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Mesîhî. 2001. “[Edirne Şehrengizi’nden]”. Ahmet Emin Atasoy, haz. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli...* 145.
- Mignon, Laurent. 2002. *Çağdaş Türk Edebiyatında Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Muallim Naci. 1994. “Gazi Ertuğrul”. Celal Tarakçı. *Muallim Nâcî*, 68-69.
- . 1992. *Eserlerinden Seçmeler*. Haz. Seyit Ali Kahraman. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları. Bu kitaptan aldığımız şiirleri başka çeviriyazılarla da karşılaştırdık.
- . 1995. *Osmanlı Şairleri*. Haz. Cemâl Kurnaz. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Munzur Çem. 1996. *Alevilik, Kurmanci-Kirmancki (Zazaki) ve Dersim Üzerine Kimi Yanlış Görüşler*. İstanbul: Deng Yayınları.
- Muradî. 2001. “[Uyhuda Dün]”. Ahmet Emin Atasoy. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli...* 139.
- Mustafa Sâmî Efendi. *Avrupa Risâlesi*. Haz. Remzi Demir. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.
- Namık Kemal. 1971. *Namık Kemal’in Şiirleri*. 4. Basım. Haz. Vasfi Mahir Kocatürk. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- . 1983. *Vatan yahut Silistre*. Haz. Ahmet Köklügiller. İstanbul: Yayınevi yok.
- Narlı, Mehmet. 2007. *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları.
- Nayır, Yaşar Nabi. 1952. *Yeni Şiirler 1953*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- . 1953. *Yeni Şiirler 1954*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nâzım Hikmet (Ran). 1969a. “Ağa Camii”. Kerim Sadi, haz. *Nâzım Hikmet’in İlk Şiirleri*, 127-28.
- . 2008. *Bütün Şiirleri*. 4. Basım. Ed. Güven Turan ve Fahri Güllüoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- . 1969b. “İç Anadoluya Bakış”. Kerim Sadi, haz. *Nâzım Hikmet’in İlk Şiirleri*, 105-06.
- . 1969c. “Sekiz Yüz Elli Yedi”. Kerim Sadi, haz. *Nâzım Hikmet’in İlk Şiirleri*, 103-04.
- . 1969d. “Yolcu Yolun Şark’sa”. Kerim Sadi, haz. *Nâzım Hikmet’in İlk Şiirleri*, 47.
- Nefî. 2001. “[Der Ta’rif-i Edirne bâ Medh-i Sultân Ahmed’den]”. Ahmet Emin Atasoy. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli...* 149.
- Oğuzkan, A. Ferhan, haz. 1953. *İstanbul Şiirleri Antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Okay, M. Orhan. 1992. “Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyete Yeni Türk Şiiri (1900-1923). *Türk Dili* 481-482 (Ocak-Şubat): 286-564.
- Oktay Rifat (Horozcu). 2007. *Bütün Şiirleri I*. Ed. Fahri Güllüoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Onan, Necmettin Halil. 1985. “Bir Yolcuya”. Kenan Akyüz, haz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 922. Şairin adı, Akyüz’ün kitabında Necmeddin Halil Onan şeklinde yazılmıştır.
- Onaran, Mustafa Şerif, Abdülkadir Budak ve Ali Cengizkan, haz. 1998. *Cahit Külebi’ye Saygı*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları. Bu kitap, 25

Mayıs 1997’de, Ankara’da düzenlenen “Cahit Külebi’ye Saygı” sempozyumunun bildirilerini içermektedir.

- Onay, Ahmet Talât. 1993. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Orhon, Orhan Seyfi. 1994. “Anadolu Toprağı”. Hüseyin Tuncer. *Beş Hececiler* 27.
- Ortaç, Yusuf Ziya. “Kafkas’ta Kalanlara”. 1992. M. Orhan Okay. “Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyete...” 541. 1917’de yayımlanan *Cenk Ufukları* kitabında çıkmıştır.
- . 1985. “Zeybekler”. Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 815.
- Osman Attilâ. 1969. *Türk Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Ozansoy, Faik Ali. 1985. “Dicle Vâdîsi”. Kenan Akyüz, haz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 422.
- Ozansoy, Halit Fahri. 1994. “Anadolu Akşamı”. Hüseyin Tuncer. *Beş Hececiler* 48.
- . 1985. “Bursa’da Akşam”. Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 791.
- Öge, Hafız Osman. “Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ”.
- <http://www.sarki-sozleri.com/sozler/hafiz-osman-oge/bu-dere-bastan-basa-ayvali-bag.html>
- Önol, Hikmet Şinasi. 1944. *Boğaziçi Şiirleri*. İstanbul: Yayınevi yok.
- Örnek, Sedat Veyis. 1988. *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. 2. Basım. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özbalcı, Mustafa. 2007. *Ahmet Kutsi Tecer: Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. 2. Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbaran, Salih. 2004. *Bir Osmanlı Kimliği: 14.-17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmî Aidiyet ve İmgeler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- . 2007. *Osmanlı’yı Özlemek ya da Tarih Tasarlamak*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özdemir, Hikmet. 1988. “Türkiye’de Köylü Politikası: 1920-1925”. *Ekin Belleten ?* (Yaz): 57-73. Bu dergisinin ne kapağı ne de künye sayfalarında sayı belirtilmemiştir.
- Özgül, M. Kayahan. 2006. “Firarîyim, Firarîsin, Firarî...” *Kitaplık* 93 (Nisan): 94-101.
- Pamuk, Orhan. 2006. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. 10. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Parla, Jale. 2005. *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. 3. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail. 1992. "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri". *Türk Dili* 481-482 (Ocak-Şubat): 1-285.
- . 1983. *Recaî-zade Mahmut Ekrem: Hayatı, Eserleri, Sanatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Perin, Cevdet. 1946. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Püsküllüoğlu, Ali. 1995. *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rathbun, Carole. *The Village in the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1950*. The Hague: Mouton, 1972.
- Recaizâde Mahmut Ekrem. 1997. *Recaî-zade M. Ekrem'in Bütün Eserleri II*. Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin ve Hakan Sazyek. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rıza Tevfik. "Anadolu". 1969. Osman Attilâ, haz. *Türk Kahramanlık Şiirleri Antolojisi*, 142.
- . 1985. "Dîvân". Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 478-79.
- . 2001. "Gümülçine". Ahmet Emin Atasoy. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli...* 171-72.
- . 1978a. "Koca Hasan Dayı". Hilmi Yücebaş. *Filozof Rıza Tevfik: Hayatı...* 373-77.
- . 1978b. "Mehmet Emin Beye". Hilmi Yücebaş. *Filozof Rıza Tevfik: Hayatı...* 314.
- . 1978c. "Gelibolu'da Hamza Bey Sahili ve Ayazma İçin". Hilmi Yücebaş. *Filozof Rıza Tevfik: Hayatı...* 365-67.
- . 1978d. "Rumeli İçin". Hilmi Yücebaş. *Filozof Rıza Tevfik: Hayatı...* 351.
- R. Tomris (Tomris Uyar). 1967. "Sanatçının Bir Şair Olarak Portresi: İlhan Berk". *Papirüs* 18 (Kasım): 50-56.
- Sazyek, Hakan. 1999. *Türk Şiirinde Garip Hareketi*. 2. Basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Seçmen, Hüseyin. 1972. *Şinasi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sevük, İsmail Habib. 1940a. *Yeni Edebî Yeniliğimiz I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- . 1940b. *Yeni Edebî Yeniliğimiz: Tanzimattan Beri II: Edebiyat Antolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Sezer, Engin. 2003-2004. “Yayımlanmamış Ders Notları”. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü. Anlambilim Dersi, 2003-2004 Bahar Dönemi, 1-14.
- Sezer, Sennur. 1996. “Şiirimizde Kent ve Konut Yansımaları”. *Varlık* 1066 (Temmuz). 13-16.
- Solok, Cevdet Kudret. 1991. *Kalemin Ucu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- . “Şair Evlenmesi”. 1960. Şinasi. *Şair Evlenmesi* 5-24.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. 1993. “Türk Halk Şiirinde Tabiat”. Şükrü Elçin. *Türk Edebiyatında Tabiat* 7-20.
- Süleyman Nazif. “Dicle ve Ben”. 1992. M. Orhan Okay. “Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyete...” 356, 358, 360.
- . 1985a. “Ey Ebnâ-yı Vatan”. Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 396.
- . 1985b. “Sinob”. Kenan Akyüz, haz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 353-54.
- Şinasi. 1960a. *Makaleler*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- . 1960b. *Müntahabât-ı Eş'âr*. Haz. Süheyl Beken. Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- . 1959. *Şair Evlenmesi*. Haz. Cevdet Kudret. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- . 1960c. *Terceme-i Manzûme*. Haz. Süheyl Beken. Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- Şişman, Adnan. 2004. *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1960. *Beş Şehir*. 2. Basım. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- . 1989. *Bütün Şiirleri*. 3. Basım. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 1992. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. 3. Basım. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2001. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. Basım. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- . 1958. “Yahya Kemal’in Şiirleri ve İstanbul”. *Varlık* 490 (15 Kasım 1958): 16-17.
- Tanrıöver, Hamdullah Suphi. 1988. “Askerlerin Şarkısı”. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, haz. *Son Asır Türk Şairleri* 540.
- Tansel, Fevziye Abdullah. 1969. “Kronoloji Cedvelleri”. Mehmet Emin Yurdakul. *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri...* LXXV-LXXX.



- Tarakçı, Celal. 1994. *Muallim Nâcî*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. 2007. *Otuz Beş Yaş (Bütün Şiirleri)*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları.
- Tarım, Rahim. 2006. “Servet-i Fünun Edebî Topluluğunun ‘Yeşil Yurt’ Özlemi”. *Kitaplık* 93 (Nisan): 77-86.
- Taşer, Suat. 1992a. “Baharı Bekliyoruz”. Suphi Nuri İleri, haz. *Yeni Edebiyat 5 Ekim...* 51.
- . 1992b. “Unutamıyorum”. Suphi Nuri İleri, haz. *Yeni Edebiyat 5 Ekim...* 47.
- Tecer, Ahmet Kutsi. 1980. *Ahmet Kutsi Tecer: Kişiliği, Sanat Anlayışı ve Tüm Şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- . “İbrahim”. 1991. Rızâ Akdemir, haz. *Dinî ve Millî Şiirler Antolojisi*, 272-74.
- Tevfik Fikret. 1985. *Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri*. Haz. Fahri Uzun. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- . 1984. *Rübâb-ı Şikeste-Kırık Saz*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları.
- Tez, İlhami Bekir. 2000. “Halk Havaları’ndan”. Metin Cengiz. *Toplumcu Gerçekçi Şiir* 57-58.
- Tezcan, Nuran. 2001. “Güzele Bir Şehrengizden Bakış”. *Türkoloji Dergisi*. XIV. Cilt. Sayı 1: 161-94.
- . 1982. “Külebi’de ‘Anadolu’”. *Türk Dili* Cilt XLV 367-372: 217-29.
- Timuçin, Afşar. 1979. *Nâzım Hikmet’in Şiiri*. 2. Basım. İstanbul: Alaz Yayınları.
- Timuroğlu, Vecihi. 1978a. “Ceyhun Atuf Kansu’nun Özlemi”. Ceyhun Atuf Kansu. *Bütün Şiirleri I, V-XIX*.
- . 1978b. “Ceyhun Atuf’un Şiiri: Büyüyen Gül”. Ceyhun Atuf Kansu. *Bütün Şiirleri II V-XV*.
- Toçoğlu, Nurdan Tuhfe. 2008. “Necati Bey, Bâkî, Nef’î ve Nedim’de Doğa’dan Mekân’a Dönüşüm”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi.
- Toprak, Ömer Faruk. 1983. *Tüm Şiirleri*. Haz. Fûruzan Toprak. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Toprak, Zafer. 1977. “II. Meşrutiyet’te Solidarist Düşünce: Halkçılık”. *Tarih ve Toplum* 1 (Bahar): 92-123.
- Tuncer, Hüseyin. 1994. *Beş Hececiler*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Tuncer, Yıldız ve Hüseyin Tuncer. 1991. *Şiirimizde İzmir*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Tural, Sadık. 1993. "Edebiyat Eseri ve Çevre Arasındaki Bağlar". Şükrü Elçin. *Türk Edebiyatında Tabiat* 3-4.
- Turan, Güven. 2004. "Taşra Coğrafya mıdır?". *Kitap-lık* 73 (Haziran): 51-53.
- Türkân, Çetin. 1999. "Cumhuriyet Döneminde Köylülük Politikaları: Köye Doğru Hareketi". Oya Baydar, ed. *75 Yılda Köylerden Şehirlere* 213-30.
- Türkeş, A. Ömer. 2005. "Orda Bir Taşra Var Uzakta". Tanıl Bora, ed. *Taşraya Bakmak* 157-212.
- Tütengil, Cavit Orhan. 1969. *Türkiye'de Köy Sorunu*. İstanbul: Kitaş Yayınları.
- Tüzin, Derya. 2008. "Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Uçman, Abdullah. 1974. *Muallim Naci*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Ural, Orhan. 1982. *Ahmet Muhip Dıranas: Yaşam Öyküsü, Sanatı, Kişiliği ve Tüm Şiirleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uraz, Murat. 1955. *Şinasi: Hayatı, Şahsiyeti, Eserlerinden Seçme Parçalar*. 2. Basım. İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu.
- Usta, Veysel, haz. 2004. *Trabzon'da Edebiyat, Edebiyatta Trabzon Sempozyumu (Bildiriler)*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uşaklı, Ömer Bedrettin. 1988. *Bütün Eserleri*. Haz. İnci Enginün. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Kitapta sayfa numaraları bulunmamaktadır.
- Uyar, Turgut. 2006. *Büyük Saat (Bütün Şiirleri)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyguner, Muzaffer, haz. 1992. *Mehmet Emin Yurdakul*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- , haz. 1991. *Şinasi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uysal, Ahmet Edip. 1993. "Edebiyat ve Tabiat". Şükrü Elçin. *Türk Edebiyatında Tabiat*, 5-6.
- Uysal, Sermet Sami. 2006. *Şiire Adanmış Bir Yaşam: Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Ülgener, Sabri. 1983. *Aydınlar, İzm'ler, İdeolojiler*. Ankara: Mayaş Yayınları.
- Üstel, Füsün. 1990. "Tek Parti Döneminde Köycülük İdeolojisi ya da Nusret Kemal Köymen". *Tarih ve Toplum* 74 (Şubat): 47-51.
- Üstün, Nevzat. 1955. *Cüceler Çarşısı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Yazıcı, Nevin. 2002. *Osmanlılık Fikri ve Genç Osmanlılar Cemiyeti*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Yenişehirli Avni. 2001. "Belğırâd Şarkısı". Ahmet Emin Atasoy. *XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli...* 163.
- Yorulmaz, Hüseyin. 1995. "Eski Şiir Dünyamızdan I: İstanbul ve Taşra". *Dergâh* 65 (Ekim): 17-20.
- Yurdakul, Mehmet Emin. 1969. *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri I: Şiirler*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- . 1992. "Zavallılar". Muzaffer Uyguner. *Mehmet Emin Yurdakul* 62.
- Yücebaş, Hilmi, haz. 1959. *Bütün Cepheleriyle Namık Kemal: Hayatı, Hâtıraları, Şiirleri*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- . 1978. *Filozof Rıza Tevfik: Hayatı, Hâtıraları, Şiirleri*. 5. Basım. İstanbul: Yayınevi yok.
- , haz. 1939. *Tekirdağlı Şairler*. İstanbul: Yayınevi yok.
- Ziya Gökalp. 1943. "Balkanlar Destanından". Zahir Güvemli. *XIVüncü Asırdan Bugüne Kadar...* 38-39.
- . 1985a. "İhtilâl Şarkısı". Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 690-91.
- . 1976. *Şakî İbrahim Destanı ve Bir Kitapta Toplanmamış Şiirler*. Haz. Şevket Beysanoğlu. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . 2004. *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- . 1985b. "Tûrân". Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 692.
- . 1940b. "Yasaya Doğru". İsmail Habib Sevük. *Yeni Edebî Yeniliğimiz: Tanzimattan...* 456.
- Ziya Paşa. 1981. "Türkü I". Şemsettin Kutlu. *Servetifünun Dönemi Türk Edebiyatı...* 151-52.
- . 1992. "Türkü II". İsmail Parlatır. "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri", 100.
- . 2001. *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği*. Önder Göçgün, haz. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Zorlutuna, Halide Nusret. 2008. *Bütün Şiirleri*. Ed. Betül Coşkun. İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.
- . 1988a. "Suruç Ovası". Zeki Gürel. *Halide Nusret Zorlutuna: Hayatı...* 76-78.
- . 1985. "Vâh, Erzincan!". Kenan Akyüz. *Batı Tesirinde Türk Şiiri...* 908-09.
- . 1988b. "Verme Gerek". Zeki Gürel. *Halide Nusret Zorlutuna: Hayatı...* 74-75.

## ÖZGEÇMİŞ

Annesine göre 27 Nisan 1972’de Batman’ın Mêrîna (Doluca) köyünde, Batman Nüfus Müdürlüğü’ne göre ise, 4 Nisan 1971’de Batman’da doğan Ergül, ilk ve ortaöğrenimini doğduğu köy ve Batman’da tamamladı. 2000 yılında Ankara Üniversitesi DTCF Etnoloji Bölümü’nden mezun oldu. 2003 yılında, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nden “Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması” başlıklı çalışmasıyla yüksek lisans derecesi alan Ergül, bir çocuk babasıdır. Yazarlık adı olarak Selim Temo’yu kullanan Ergül’ün çok sayıda yayımlanmış kitabı bulunmaktadır.