

# Mahfil:

013

HAFTALIK

toplantı yeri

11 Nisan 2008



## Enis Behiç Koryürek'le başlarken.

Bazen aramızda tartışılan şeyleri Türk şiirinde sanki ilk bizim tartıştığımızı sanıyoruz, halbuki öyle değil. Türk şiiri çatışan kanallar barındırabilir ama ortaya bir ana irade koymuş, o irade de bizim bugün tartıştığımız konuları çok uzun zamandır tartışıyor. Şairleri tarafından unutulmuş bir Türk şiiri düşünmek istemeyiz, ama bunun neredeyse gerçekleşmekte olduğu da bir olgu. Bukowski'nin argosunu herkes bilir, peki, bugün şiirde argo kullananlar Türk şiirindeki atalarını acaba bilirler mi? Türk şiirine kahpe kelimesini [ Peyami Safa'dan öğrendiğimize göre ] ilk Namık Kemal sokmuş, ondan önce şiirde kahpe demek ayıptı. Türk şiirini öğrenmekten kimsenin modernliğine bir zarar gelmez, *Mahfil*,

1800'lerden 1930'a kadar gelen dönemi nispetle daha fazla unutulmuş bir dönem olarak değerlendirecek, bu dönem şairlerini bugünün gözleriyle okumak istedi. 1930 ile 1975 arası daha iyi takip edilmiştir. Unutulmuş bir dönem de 1975 ile 1995 arasındır. 1800'lerden 1930'a kadar gelen dönemdeki şairlerden, Ziya-Kemal-Şinasi üçlüsünden başlayan uzun bir liste yaptık, Ehl-i *Mahfile* ve yazmasını dilediğimiz bazı şairlere gönderdik, isteyen istediği şairi seçti, isteyen başka şairler ekledi, aşağıda gördüğünüz liste oluştu. Herkes iki aylık bir okuma süresinden sonra yazdıkça, biten yazılar *Mahfil*'de yayımlanacak. Yazılar, eğer uzun olursa bu sayıda olduğu gibi 4 sayfaya basacağız. Kuramsal dökmümler

beklemiyoruz, isteyen döker tabii, daha çok 2008 yılında şiir yazar birinin o şairlerimize attığı kullanılmamış bir bakışı arıyoruz, asıl olan bakışı. Onur Kuzgun'un Enis Behiç Koryürek yazısı çok iyi bir örnek ve çok iyi bir başlangıç oldu. Eğer becerebilirsek [ çünkü becerememe ihtimali de güzel ihtimallerden biridir ] bu çalışmalarını bir kitapta toplamayı da düşünüyoruz. Yazmayı kabul eden bütün şairlere teşekkür ederiz. ( A. G. )

Hikmet. Salih Yurttaş: Ahmet Haşim, Tefvik Fikret, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yahya Kemal Beyatlı, Nâzım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Osman Saba. Murat Üstübal: Tefvik Fikret, Süleyman Nesib. Onur Kuzgun: Enis Behiç Koryürek. Serkan Işın: Enderunlu Vasif. Elif Sofya: Cenap Şahabettin. Burak Acar: Halit Fahri Ozansoy, Arif Dino. Efe Murad: Abdülhak Hamid Tarhan, Süleyman Nazif, Orhan Seyfi Orhon, Kemalettin Kamu, Faruk Nafiz Çamlıbel. Cem Kurtuluş: Nâzım Hikmet, Ahmet Haşim. Fazıl Bağ: Ahmet Kutsi Tecer. Zeynep Arkan: Nigâr Hanım. Reha Yünlüel: Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı. Utku Özmakas: Tahsin Nahit. Cuma Duymaz: Cenap Şahabettin.

Onur Kuzgun

### > Enis Behiç Koryürek ve Modern Türk Şiirinde Kontrpuan

Şiir tarihine bakarken kırılmalara odaklanmanın şiire ne gibi bir katkısı olabilir? İlk bakışta süresizlik gibi değerlendirilebilecek beklenmedik açı değişimlerinin dahi kalkış noktaları itibarıyla aslında Türkçe'nin ve Türk şiirinin iç gereklilikleri tarafından nasıl belirlendiğini göstermeye çalışacağım. Cemal Süreya Orhan Veli'nin eski şiirin yaptıklarını yapmamayı düstur edindiği için yeni bir şiir kuramadığını söylüyordu. Ortada yıkılması için şairin cesur hamlesini bekleyen bir şiir mi var bugün? İkinci Yeni atılımının yaşandığı yıllarda da böyle bir durumun varlığından söz edilemezdi. İkinci Yeni şairleri büyük bir şiir kurdular, herkesin kolaylıkla üzerinde uzlaşabildiği bir nokta bu. Gel gör ki, bu atılımı yürürlükteki şiiri yıkararak mı gerçekleştirdiler bakalım? Türk Şiirinde bu böyle mi oluyor? Orhan Veli şiirinin yıkılmış bir şiir olduğu iddia edilemez, aşılımıştır ama. Cemal Süreya Garip şiirinin, taklitçilerinin elinde yozlaşmasına duyduğu tepkiyle işe başladığını söylüyordu. Aynı kaderi İkinci Yeni'nin de paylaştığını görüyoruz. Niyet, şairi yeniden büyük bir atılım yapması için yüreklendirmekse, Tanzimat'tan 40'lara kadar olan uzun döneme bitmiş bir hesap gözleriyle bakmadan yaklaşabilecek cesaret ve azme yeniden sahip olmamız daha önemli değil mi? "Çıkmazın Güzelliği" yazısından beri çıkmazın sorumluluğunun tek başına şiire mal edilemeyeceğini biliyoruz. Şiir dışı etkenleri bir an için göz ardı edelim. Şiirdeki büyük atımlar şiirin nereden gelip nereye doğru gittiğini bilmekle imkân alanına girer. Şairin rolünü indirgediğim, şiir tarihi gibi büyük olduğu oranda soyut bir kavrama öznellik atfettiğim söylenecektir. Ne var ki, ampirizmin salt nesnesi gibi bir dilde/dille denemeler yapmıyoruz. Dilin berisinde şiir var. Şiir dil felsefesinin laboratuvarı değildir. Şiirin kendine ait bir hakikati vardır.

Adorno sanatın hakikat iddiası taşımayan bir büyü olduğunu söylüyor. İyiye yorsam, bu sefer ideoloji eleştirisinden dolanarak negatif bir tanım yapmaya niçin gerek duyduğunu anlayamıyorum. "Her sanat yapıtı işlenmemiş bir suçtur" demiş bir de. Yine negatif bir tanım. Sanatla ilgili söz almasaydı eğer Adorno'nun hakikat korkusunu affedebilirdik. Hadi o iki dünya savaşı görmüş. Peki ama biz neden hâlâ hakikat iddiasına yasak koyup duruyoruz? Ortada zorba bir "hakikat" var da ben mi göremiyorum? İnsanlık yeniden "yaşlıları da çocuk gibi" olan o Eski Yunanlılara benzedi. Hâkim sınıfların "hakikatlere" pek ihtiyacı kalmadı artık sanki. İdeoloji "kuyuya düşen çocuk niçin ölmesin" sorusuna hakikati istismar ederek "şunun için" diye bir yanıt verirdi. İnsanlık temsil etme yeteneğinin de kaynağı olan "ahlak yasasından" yoksun hale geldi oysa şimdi.

Şiire dönelim. Barthes özetle şunu söylüyor:

"Klasik şiirde sözcükleri bağıntılar yönetir, modern şiirde ise bağıntılar sözcükler üretir." Mallarme üzerinden açıklıyor bu görüşünü. Tamam, Batı şiiri için böyle olsun. Türk şiirinde durum nasıl peki? Ben bizde hikâyenin tam ters istikamette geliştiğini düşünüyorum. Yazıda bu görüşümü temellendirmeye çalışacağım. Türkçe'de "yazmak"la "yaymak" aynı şeydir. Sofra bezine "yazgı" da deniyor. Batı dillerinde ise kelime "yırtmak", "kesmek" gibi fiillere gönderiyor kökenbilimsel olarak. Adorno'nun hangi gerekçeyle suç dediği, tekil bir sanatçı göz önüne alınarak değil, yazı kavramı üzerinden kavranmaya çalışılmalı belki de. Sanatla suç arasında kurulan bağlantı "ilk günah"a Hristiyanlık'taki vurguyla yakından ilişkili gibi geliyor bana. Sanata işlenmemiş suç diyen aklın suna benzer bir şeyi de düşünmüş olması ne kadar doğal aslında: "şiirde ludique öğelerle iletişimsel öğeler dengelenmelidir." (Rigolot) Bu tür fikirlerle sahip kişiler nazarında şiirin indirgenemeyecek herhangi bir öte-değeri var mıdır? Sanata ya da şiire ilişkin buraya aldıklarıma benzer fikirler, Batı kuramındaki merkezi bir açmazın etrafında dönüp duruyor sanki: Ötenin bilinemeyeceği fakat kendini gösterebileceği, bilinebileceği halde mantıksal bir biçimle ifade edilemeyeceği gibi metafizik gerilimleri de yitirmiş; iyiden iyiye alışmış bir agnostik konuşuyor gibidir. Alıştıktan da çirkinleşmiş. Ben "Boşuna uğraşma, bilemezsin" diyen Ionesco'dan değil, ona "Nereden biliyorsun?" diye soran Brecht'ten yanayım. Sonunda bilemeyecek olsak bile. Hakikat diyemedikleri için büyü olmayan büyüden dem vuruyorlar. Sanat hakikat iddiasının ta kendisidir oysa.

Belki yalnızca belli belirsiz kaygı duyduğumuz bir ilk hâlden, bize sonradan bu kaygının ifadesi gibi gelecek bir anlama -upuygun (Öyle ki, form dağıldığında anlam da kaybolur. [Campos]) formuyla eşzamanlı olarak- ulaştığımız hâle kadar (Bir süre deşildir belki bu, bir olup-bitme de olabilir.) ne yaşamış oluyoruz? Formun anlama upuygunluğu ne demektir? Tecrübe haricinde cevabı bulunmayan sorular büyük olasılıkla bunlar. O zaman sözde sorular denilecektir. Ne var ki, bu sorulardan hareketle daha doğru yerlere varılabileceğini düşünüyorum.

### Aruz Vezni Hece Vezni Ek

"Hecenin kalıplarını gazete bulmacası gibi doldurma kaygısı şiirin temel ve soylu kaygısından üstündür onlarda." Cemal Süreya Faruk Nafiz Çamlıbel'i bir nebze diğerlerinden ayırsa da hececiler hakkında rahatsız edici genellekte bir yargıda bulunuyor. Gerçekte böyle miydi peki? Şiirlere bakmak lazım. Önemli gördüğüm birtakım noktaları belirtme ihtiyacı duyuyorum gerçi önce. Batı tesirindeki Türk şiiri tarihinde, hece vezni ilk defa Ziya Paşa'nın halk şiirinin esas şiirimiz olduğu görüşünü dile getirdiği "Şiir ve İnşa" adlı makalesiyle gündeme geliyor. Namık Kemal'e göre piyes tercümelerinde hece vezninin kullanılması

Enis Behiç Koryürek

### > Uğursuz Baskın

"Vardiyada gözcü" benim...

Enginlerde mavi gece...

Deniz giymiş yıldız pullu bir atlastan ferâce.

Bütün beyaz yelkenlerle kanatlanan

Gemimizde genç ve serin bir uçuş!

Dalgalarda değil "Ceylân",

Bizim gemi şimdi kuş!

Bizim gemi Akdenizin kartalı!

Bağrı bizden çok yaralı,

Koca yiğit bizim gemi

Öz dostumuz değil mi?...

Nihayetsiz bir dumanlı mavilik!

Sanki rüyâ ülkesine girmiştik.

Ufuklardan yağın sisli bir gümüş

Enginlerin kucağına dökülmüş;

Gökle deniz

Birbirinden belirsiz.

Bakışların boş olduğu Akdenizde

Bu gece biz, yalnız biz!

Yalnız bizim gemimiz!

Bizim gemi Akdenizde;

Akdenizin kalbi bizde;

Deniz bizim kalbimizde!

Gökte ay

Bir sedef yay,

Tâ uzakta, apansız,

Uçar gibi, derinlere düşen yıldız

Atılmış bir altın ok

Bilinmeyen bu avcının talihi çok:

Ok hedefi iyi buldu;

Deniz kızı yüreğinden vuruldu.

Vurulan deniz kızı!

Her süzülen dalganın

Şu sihirbaz yaldızı

Işıklar senin kanın!

Kanımızı sen de, biz de

Adamışız dalgalara.

Öleceğiz Akdenizde,

Göğsümüzde aynı yara.

Devamı arka sayfada

## Başı ön sayfada

gereklidir ki manidar. Hece vezni tartışmaları başından beri şiirde konuşma dilindeki akışkanlığı kazanmak ile ilgiliydi bir şekilde. Namık Kemal, sokak ağzını divan şiirine sokan Enderunlu Vasfın aruz yerine hece veznini tercih etseydi eğer muktedir olabileceğini düşünmüştür. Servet-i Fünun döneminde Akif'le aruzun konuşma diline tatbik edilebilmesi, Tanzimat'tan itibaren birçok şairi hece vezni ile denemeler yapmaya teşvik eden yönseme düşünüldüğünde şaşırtıcı. Mehmet Akif aruzdaki bu başarısının sürdürülebileceğine inanmış olsa gerek, hece veznini pek hoş karşılamamış. Mehmet Emin'in şiirleri ile, musiki usullerini aruza aktararak takti değişiklikleri yapmayı denedikten sonra heceye yönelmiş olan Enis Behiç'in şiirleri kıyaslandığında görülecektir: Aruzla hece vezni bazı açılardan birbirlerine o kadar da mesafeli durmazlar. (Enis Behiç'in bu dönemde musikideki aksak tartılardan yeni aruz kalıpları çıkarmaya çalıştığını görüyoruz. *Sevgilim ve Kılıcım* manzumesinde aruzun elverdiği ölçülerde de olsa fiilimsiler seçilmeye başlamıştır bile. Biçimcilikğin dik âlâsı aslında. Heceleri ses uzunluklarına göre dörtlük, sekizlik, onaltılık diye tasnif edip; musikideki düm-teklere göre mısra kuruyordu. Aruzda değil fakat hece vezninde yapacağı takti değişiklikleriyle [Anlamla irtibatlı hale getirebildiği ölçüde biçimci bir çaba olarak nitelendiremeyiz artık bunu.] elde ettiği imkânlar ise garip fakat bize ilhamı anlamamız için birtakım anahtarlar veriyor. Ritmin mekânsal ve zamansal bir blok olduğu (Deleuze) göz önüne alınarak form, formalizm kavramları yeniden düşünölmeli bence.) Mehmet Emin'in ham veznindenise, Enis Behiç, Mehmet Akiften geliyor gibidir. Hecenin artık rüşünü ispat ettiği dönemde Yahya Kemal Türkçe'nin aruzun belkemiği etrafında mevcudiyet kazandığını yazacak, üstelik aynı yerde hececi şairlerin verimlerini de takdir edecekti.

## Durak I Ahenk Durgusu \_ Gramer Durgusu

Son hece-aruz tartışmasını 1933 yılında Cenap Şehabettin başlatmış. *Varlık* dergisinin konuyla ilgili soruşturmasına verdiği yanıtta Enis Behiç şöyle diyor: "(Ağlayacağım, ağlayamıyorum, unutamıyorum, unutamayacağım, eziliyorum, öleceğim) tarzında her an söylenmesi tabii olan buhran ifadeleri de aruza giremez." Bu, hadisenin bir yönü sadece. Enis Behiç'in başarıları daha ziyade şu noktalarda aranmalı bana göre: Veznin durak yerleriyle Türkçe'nin sözdizimi arasında tam bir uyumu mümkün kılması sayesinde; şairin kendini dilin öz-düşünmüşeliğine bırakabilmesine, böylece modern manada şiirsel anlamın ortaya çıkmasına, şiirin farklı bir bilme biçimi haline gelmesine imkân taniyacak bir yürüyüş elde etmesi. Halk şiirinde ve konuşma dilinde sıkça rastlanan fiilimsiler, şartlı çekilmiş fiiller yardımıyla ritmi yitirmeksizin bir dörtlüğü hatta daha da fazla sayıda dizeyi kat edebilecek kadar erimli girişik birleşik cümleleri şiirimize kazandırması.

*Yine doldu gemimizizin arması.  
Bizim gemi martı gibi pek oynak!*

Mehmet Kaplan, *Venedikli Korsan Kızı* şiirinde veznin durakları ile cümlelerin ayrılabilen yerleri arasındaki örtüşmenin şiirin içeriğine uygun bir hareketlilik yarattığını saptıyor. Kaplan'ın cümlesini okuduğumda konunun üzerine gitmem gerektiğini düşündüm. "Yine doldu+gemimizizin+arması. / Bizim gemi+martı gibi+pek oynak!" İş salt sezürde, prozodide kalsaydı bile Enis Behiç hakkında yazardım. Ne var ki, yazımın başlığı "Enis Behiç Koryürek ve Türk Şiirinde Ritim" olurdu herhalde, yani ancak modern şiirde bir yere bağlanabilecek semantik açık uçları bulunmasaydı eğer konunun. Konuşmadaki akışkanlığı, şiirde kazanılması salt ritimle ilgili bir şey değildir. Konuşmanın kendisi değil, konuşma aracılığıyla elde edilen kendiliğindenlik önemli gibi geliyor bana. Şair bu sayede düşünmeyi gerektiğinde dilin iç mantığına devredebiliyor. Meşhur "epileptik nöbetler halinde yazma" bununla ilgili olsa gerek.

*Bürünüp gölgelenen geniş sokak  
Merakla okudukça pembeleşti*

Enis Behiç'in, "Altı-beş" vezninden şu tarza saptım: / Onbir heceyi "yedi-dört" yaptım beyitiyle takdim ettiği *Sadaka* şiirinden iki mısra aldım. Şair "dikkat edin" der gibidir adeta. 11'li vezinde kullanılagelen 6+5'lik taktiyi 7+4 olarak değiştirmesinin kendince nedeni bu muydu, bilemeyiz; fakat bu yolla ilk mısrada ortaç, ikincisinde ise ulaç kurulmuş yan cümleleri takti bakımından da ana türden ayrırmış olduğunu görebiliyoruz: "Bürünüp gölgelenen+geniş sokak.", "Merakla okudukça+pembeleşti." Böylelikle cümleyi mısra aşırı bir niteliğe kavuşturmak için nefes almış oluyor.

Hamza Zülfikar'ın *Türkçede Ses Yansımali Kelimeler* kitabına baktığımda, Saussure'ün göstergenin uzlaşımşallığına ilişkin fikrinin Türkçe için geçerli olmadığını düşünmüştüm. Gerçi onomatopeler konuşma sırasında çoğunlukla akla gelmez, hatta birçok kelimenin aslında yansımali olduğunu bilmeyiz bile hiç. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, dil eşzamanlı düşünöldüğünde nedensizdir tabii ki. Ama şiir uygarlıkla aldığımız yolu geriye doğru katetmektir biraz da. Oktay Rifat ve Metin Eloğlu'yu bundan dolayı çok önemsiyorum. Diyeceğim, Türkçe'de anlam iletiminin birimleri kelimeler değil, hecelerdir. Hece yerine kök ya da ek diyelim isterseniz. Aruz vezninin ses uzunluklarını temel alan yapısı cümlelerin mısra aşırı bir niteliğe kavuşmasına izin vermiyordu. Çok ekli fiilimsilerle dizeden taşmaya çalışan cümle aruza takılıp kalıyordu. Bir şekilde aruza uydurulsa bile, kalıp akıldan çıkmıyor; şair mısra eksenli düşünmek, şiirin dizginlerini sürekli elde tutmak durumunda kalıyordu. Mısrallar kalıpların kendini sürekli hissettirmesi nedeniyle ancak kendini çekip çevirebilen bir yeterliğe sahipti, iki-üç mısra öteye ancak anlam ilişkisiyle bağlanabiliyordu. Şiirler değil, beyitler akılda kalıyordu. Enis Behiç'in takti değişiklikleriyle şiir iyi beş-on mısra düşünmenin çok ötesinedir artık; öyle ki şair mısra mısra düşünecek dahi olsa mısra bağlantılarının üstesinden gelmekle yükümlüdür.

*Ne hoş olur şimdi ateş açarsak  
Ufukları dumanların sarması!*

*Fakat bil ki: iradende bir sarsıntı varsa,  
Gönlünü bir lahza için korku sararsa,  
Ya gözlerin kararışa böyle uçştan  
Veya biraz mest olursan, dalgınlışırsan*

Şart kipiyle çekilmiş fiiller cümlede fiilimsilere benzer bir role sahiptir. İlk mısradaki 4+4+3'lük durakla "ne hoş olur"un ayrıldığını görüyoruz yine: "Ne hoş olur+şimdi ateş+açarsak" Daha

bozulduğunda, kafiyenin yok olmasına rağmen ritmin kendinden çok şey yitirmediği görülecektir. Basitçe:

Güneşlerde uyuklayan yamaçları  
Kalbi durgun tarlaları bıraktık  
Gölge veren ağaçları sevmiyoruz biz

Peki ritmi, "kalbi durgun tarlaları" ile "gölge veren ağaçları" öbeklerindeki alt alta gelen kelimelerin hece sayıları bakımından birbirlerine denk oluşturu yaratıyor olabilir mi? Tek neden bu olsaydı eğer Türkçe kökenli sözcüklerde hecelerin ses uzunlukları birbirlerine eşit olduğundan, hece vezni "Türkçe Aruz" olarak kalırdı. Etkisi olabilir tabii. O zaman başka bir örneğe başvuralım:

*Şimşek gibi kılıç çalan,  
Yorulmayan bu ordu*

Bu kez, yine merdiven yapısına sahip *Süvariler* şiirinden iki mısra aldım. İlkinin 4+4 ikincisinin ise 4+3 şeklinde takti edildiğini görüyoruz. "Kılıç çalan" ile "bu ordu" hece sayıları bakımından birbirinden farklı. "Şimşek gibi" dendiğinden sonra yine nefes alınmış, böylece mısra sonuna fiilimsi getirilebilmiş. Bu şekilde, fiilimsiyi dize sonuna denk getirerek, takip eden dizeyi bir fiilimsi ile başlattığınızda, artık cümleyi kesmeden birkaç dize daha yazabilirsiniz. Dikkatli bakarsak eğer farkedeceğiz ki bu iki mısra aslında şairin, *Venedikli Korsan Kızı* şiirindeki gibi 15'li ölçüde tercih ettiği 4+4+4+3 şeklinde takti edilen tipik dizesi: "Ve hep birden+uğuldadı+lombarların+topları" gibi. "Şimşek gibi+kılıç çalan+yorulmayan+bu ordu." "Çalan"dan, yani yine bir fiilimsiden sonra durak bulunduğu için dizenin takip eden kısmının bir alt satıra yazılmasının önünde bir engel kalmamış: "Şimşek gibi kılıç çalan / Yorulmayan bu ordu". Ya da şu şekilde düşünebiliriz: "Yorulmanın"ın ardına vezin gereği gelen durağın görevini günlük konuşmada gramer gereği yaptığımız durgu almış, dizenin öbür kısmını hece sayısı bakımından serbest

## Modern Türk Şiirinde kompozisyon, armoniye değil, kontrpuana dayanır.

da önemlisi, durakta soluk alınması sayesinde şart kipiyle çekilmiş fiilin sona getirilebilmesidir ki İsmet Özel'in Jazz şiirine varıldığında artık kelimelerin tek tek anlamlarının ötesinde bizatihî şartlı yürüyüşün anlamlın oluşmasında rol üstlendiği görülecektir. Kategorik emperatifte, bağlanma sorununa, süper-egoya, ahlak-ideoloji ilişkisine, modernlikle birlikte değişen zaman kavramına kadar, çok boyutta okunabilecek endişeler şiirde ifadesini bulabilir hale gelmiştir artık. Bazı bakımlardan İsmet Özel gibi "ilk tanı"ya ulaşmaya çabaladığı söylenebilecek Enis Behiç'in de bunlara o kadar uzak olmadığını "Boğulan Çocuklar" şiirinde görüyoruz zaten. "Benliğimin çocukları olan o derin / Duyguların bugün hepsi, hepsi gittiler" "Ben nereye gidecektim, ne arıyordum?" ("Kurbâğalara bakmaktan geliyor" da olabilir bir zaman sonra.) Ya da şu mısralara bakalım: "Sonsuz çocuk sesleri / Tıkanık nefesleri" "Mahzende ifritler var; / Onları boğuyorlar!" "Fakat, yazık!... O karanlık mahzen içinden / İşte ancak beş-on çocuk kucakladım ben."

*Güneşlerde uyuklayan yamaçları,  
Kalbi durgun tarlaları bıraktık.  
Gölge veren ağaçları  
Sevmiyoruz biz artık.*

Sözdizimi ile veznin durak yerleri arasında kurulan uyum artık ritmi taşıma görevini mısralardaki hece sayılarının eşitliğinden alıp, fiil soylu sözcüklere vermiştir. 3-4-8-11-12-15-16'lık vezinlerin bir araya getirildiği *Gemiciler* şiirinden aldığım (4+4+4/4+4+4/4+4)lük durak yapısına sahip bu bölümde de görüyoruz: Duraklar; "uyuklayan", "durgun", "veren", "sevmiyoruz" ve "bıraktık" kelimelerinin ardına denk getirilmiş. İkisi ortaç, biri fiilden türetildiği çok belirgin bir sıfat, diğer ikisi zaten fiil.

Serbest heceyi serbest müstezatin hece veznindeki bir tekrarı gibi değerlendirmek gerek. Kaldı ki, daha halk şiirinde ziyadeli koşma, manili koşma gibi veznin şiir içinde değiştiği türler vardı. Mısralardaki hece sayılarının 16'dan 3'e doğru sistemli bir şekilde azaldığı; ritmi, şiire sonradan uygulanmış gibi duran merdiven yapısına borçlu olduğumuz öne sürülerek karşı çıkılabilir. Ama durakları değiştirmekle kaydıyla merdiven yapısı



mümkün olabildi tabii. Artık şiir algı ile idrak arasına girebilecek (Benjamin), yargıların üzerini örttüğü hakikatlere erişebilecektir.

Serbest şiire geçmek vezinden "kurtulmak" anlamına gelmeyebilir. Demem o ki, veznin şiiri "sıkması", "boğması" nedeniyle serbest şiire geçmemiş olabiliriz; imkânlarının sonuna kadar götürülmesi sonucunda veznin kendisinin atıl hale gelmeye başladığının anlaşılmasıyla serbest şiirin mümkün hale geldiği fikri de üzerinde düşünmeye değer bence. Garip'i es geçmiş oluruz ama böyle. Onun da sakıncaları vardır muhakkak. Sonuç olarak, vezinsiz fakat hiç de serbest olmayan bir şiirimiz var bugün. Tabii bu 40'lardan bakıldığında değil ancak İkinci Yeni atılımının verimleri değerlendirildikten sonra, hatta İsmet Özel merkeze alınarak varılabilecek geri dönüşü bir hüküm.

## Durak II Gramer Durgusu fl Ahenk Durgusu

Gramer durgusu ile ahenk durgusunun tanımları için Tahsin Banguoğlu'nun *Türkçenin Grameri* kitabına başvuralım. Konuyla ilgili bölümü özetleyerek aktarıyorum: "*Gramer durgusu*, birleşik cümlelerde ilk yargı öbeğinden sonra gelerek, bağlantıları belirgin kılmaya, kavramları açıklamaya ve anlaşılrlığı kolaylaştırmaya yarar. (Sen kendi vazifeni yapmadıkça / başkalarına kusur bulamazsın.) *Ahenk durgusu* ise hitap sanatında ve şiirde vurgulara paralel olarak söyleyişe bir ritim kazandırmak amacıyla kullanılır. (Düşman geldi / bölük bölük / dizildi.)" Veznin durakları ahenk durgularıdır yani. Enis Behiç'in başarısı özetle gramer durguları ile ahenk durguları arasında sağladığı örtüşmedir. Tekrar Mehmet Kaplan'ın tespitine dönmüş olduk sanki. Ama hayır, dikkat ederseniz burada çok ilginç bir şey var: Gramerin kurması gereken bağlantılar artık ahenk tarafından kurulu hale gelebilir. Tersi de mümkün, bir sonraki örnekte görüleceği gibi. Anlam ile formun nasıl olup da upuygun hale geldiği, buradan hareketle biraz daha anlaşılır hale gelir. (Gerçi formun anlama upuygun olmasının ne anlama geldiğine dair, ya da formla eşzamanlı ortaya çıkan anlamı niçin daha önceki bir endişenin ifadesiymiş gibi duyumladığımız hakkında hâlâ bir şey bilmiyoruz.) Modern Türk şiiri için Barthes'in söylediklerinin tam tersi geçerli yani. Şiir kelimelerin tekil enerjilerini onları bağlarından kopararak açığa çıkarmaz, bilakis cümle içindeki bağlantı noktalarını (fiilimsiler gibi) belirginleştirerek onları farklı bir anlayış boyutuna ulaşmak için sığrama tahtaları olarak kullanır. Gramer durgularının işlevine yeniden bakalım: "bağlantıları belirgin kılmak, kavramları açıklamak, anlaşılrlığı kolaylaştırmak." Türk şiirinde anlam kelimelere kapanmaz, tam aksine *yazgı* kat yerlerinden (cümlelerin bağlantı noktalarından) muhakeme yoluyla erişilemeyecek hakikatlere doğru açılır, *yayılır*. İsmet Özel'in "Ben halka bakınca gümüş tırnaklı kısıraklar / sırça kirpikli gelinler huylanır." mısralarında olduğu gibi.

Kendi başlarına bilgimizin sınırları dışında kalan aşkın biçimler, anlamın oluşumuna ritim yoluyla katılarak kendilerini gösterir. Yazının başlığında ritim yerine kontrpuan sözcüğünü tercih etmemin sebebi bu. Ritim formları temas edilebilir kılar, yüzeye çıkarır. Şiirde formla dilsel anlam arasında kurulan bir ilişki türüdür ritim. Anlam kelimelerde yoğunlaşmaz. (Bir bağıntının kavramlarının –biçimler arasındaki benzeşliklerden faydalanarak– başka bir bağıntıya ait kavramların yerine konması, yani kavramların özgün bağıntılarının bastırılması anlamıyla sembolizm ideolojilerin temel



