



*Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 8/3 2019 s. 1548-1582, TÜRKİYE*

*Araştırma Makalesi*

## ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİNDE SES ÖRNEKLERİ

**Ahmet KARAKUŞ\***

**Geliş Tarihi: Nisan, 2019**

**Kabul Tarihi: Temmuz, 2019**

### Öz

Ses, modern Türk şairleri tarafından birçok maddi husus dikkate alınarak kullanılmıştır. Bu kullanım çoğu kere vezin, kafiye, redif gibi sesi birebir duyuran şiir terimleri ile yapıldığı gibi türkülerin, şeklin verdiği durakların, siyasi hususların, Osmanlı şiirinin, ağızların, şiir akımının özelliğinin, ağıtların, nidanın, amacın, zihnin biriktirdiklerinin ve hatıraların nahif etkisinin bünyeye sirayeti ile tonun şekillenmesi sonucu tını olarak da meydana gelebilmektedir. Bu ortaya çıkış ele alınan şiirlerde öteden beri kullanılagelen materyaller sonucu yapılabildiği ve şairin özel kullanımları sonucu kendini okuyucunun kulağına duyurabildiği gibi zihnindeki çağrışımları da harekete geçirdiği görülmektedir. Bu harekete geçiş çocukluktan bu yana bireyin yaşantıları sonucu edindiği tecrübelerin zihninde yerleşmesi sonucu olduğu için devamlılığı olan sesi meydana getirmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Ses, çağdaş Türk şiiri, biçim, bellek.

### SOUND SAMPLES IN CONTEMPORARY TURKISH POETRY

#### Abstract

The sound has been used by modern Turkish poets in consideration of many material issues. This usage is often done with poetry terms such as rhythm, rhyme, repeated voice which pronounce the sound completely and it can also appear as timbre with the emaciated effect of shaping of tone by ballads, breaks formed by shape, political elements, Ottoman poetry, dialects, characteristic of poetry movement, purpose ,accumulations in mind and memories that enure the body. It is observed that this emergence can be done by the elements used in poems all along, it can also announce itself to readers with the special uses of poet as well as activate associations in the mind. As this enacting is the result of settling the experiences in the mind that individual has had since childhood, it creates sound which is continuous.

**Keywords:** Sound, contemporary Turkish poetry, form, memory.

## 1. Giriş

Ses, dilbilimciler tarafından genellikle fizyolojik boyutuyla açıklanmaktadır. Sesin bu yönüyle yapılan bazı tanımlamaları şu şekildedir: “Sesbilgisinde ses, insan gırtlığındaki ses kırımlarının titreşimiyle oluşan biçimlenmiş yalın bir selendir.” (Ediskun, 2004, s. 67), “Sesler, akciğerlerden gelen havanın gırtlaktaki kırımlara çarpmasıyla, onları titretmesiyle çıkar.”

\* Dr.; Atatürk Üniversitesi, Türkçe Öğretimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, ahmet.karakus@atauni.edu.tr

(Gencan, 2001, s. 53), “Yalın bir anlatımıyla ses, titreşimle oluşan, insan kulağıyla ya da duyarlı aygıtlarla algılanan her tür hava titreşimidir.” (Bozkurt, 2004, s. 116). Müzik Terimleri Sözlüğü’nde ise “müzik sesi ve insan sesi” şeklinde şöyle bir ayırım yapılmıştır: “Genel tanımıyla, kulağın duyabileceği titreşim. Aralarında uyum bulunan titreşimlere ‘müzik sesi’; ciğerlerden gelen ve gırtlaktan geçen havanın oluşturduğu titreşim dalgasına ise ‘insan sesi’ denir.” (Sözer, 2012, s. 217). Bu tanımlamalar sesin duyuşsal bir olay olduğunu ve alıcıyı fiziksel olarak etkilediğini göstermektedir. Şiirde ise bir biçim olayı olan ses, genellikle maddi anlamda etki bırakır. Bu etki, sese ait uyumlarla olabileceği gibi uyumsuzlukla, bazen de tecrübeler sonucu bilince yerleşmiş seslerin anımsanması olarak kendini gösterir. Psikanaliz ve ses bağlamında bir çalışma yapan Dolar ise insan sesi ve anlam arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

İnsan sesini devasa ses ve gürültü okyanusundan ayıran, akustik görüngülerin sonsuz dizisi içinde insan sesine tanımını veren şey, anlamla dahili ilişkisidir. Ses anlama işaret eden bir şeydir, içinde anlam beklentisi doğuran bir ok vardır sanki, ses anlama açılan bir kapıdır. Şüphesiz her tür sese anlam atfedebiliriz, ama bunlar, bizim atfımızdan bağımsız olarak, ‘kendilerinde’ anlamdan yoksun gibidir; oysa insan sesiyle anlam arasında mahrem bir bağ vardır, insan sesi kendi başına ‘bir şey söyleme’ istenciyle, dahili bir maksatlılıkla donanmış bir ses gibidir (Dolar, 2013, s. 20, 21).

Bu ifadeler sesi estetik hale getiren hassanın mana olduğunu göstermektedir. Ancak bu dilden dile değişmektedir. Çünkü bir millet için anlamlı olarak kullanılan sözcük ya da cümlelerin başka bir millet için karşılığı olmadığı için harflerden öteye geçememektedir. Veysel Çolak ise biçim-içerik bağlantısını şu şekilde vermektedir:

Nazım Hikmet, bir ten çorabının bacağı sarması gibi, biçimin içerikle bütünleşmesi görüşünde. Galiba bunu biraz daha ileri götürmek gerekiyor. Biçim aynı zamanda içeriktir gibi. Yapıda (biçimde) açığa çıkan ileti, içeriktir çünkü. Bir metnin şiir olmasının koşulu, içerip önerdiği biçimde aranmalı galiba (Çolak, 2001, s. 114).

Biçimde kullanılan ses, içeriği işaret eden unsurlardan olduğu gibi bazen ses içerikten daha çok dikkat çekici bir görüngü olabilmektedir. Mehmet H. Doğan’ın şu ifadeleri de biçimle içeriğin iç içeliğine vurgudur:

Erzincan depremi olmuştur. Bütün yurt kapkara bir acı içine gömülmüştür ölen binlerce insanın ardından. Bir yurt köşesi bir taş yığımına dönmüştür. O zaman şair:

*Erzincan’da bir kuş var*

*Kanadında gümüş yok*

*Gitti yârim gelmedi*

*Artık bunda bir iş yok*

diyerek eski bir türkünün bir tek sözcüğünü, kafiyesini değiştirerek o acıların en soylu çığılığı oluverir. Kanadında gümüş olmayan kuş, bize, artık yerinde olmayan Erzincan'ı anımsatır, derinden sızlayan bir yara gibi. Belki de o anda kimsenin söylemeyi akıl edemediği türkünün aslındaki kafiye düzeninin 'YOK' sözcüğü ile yıkılışı, bozuluşu depremin, daha dün var olup da bugün yok olan şeyin en gerçek imgesidir. Bu şiirin biçimi artık bir türkü, bir ağıt olmaktan çıkmış kendisi olmuştur. Ancak kendi kendisiyle açıklanabilen, anlatılabilen bir biçimdir artık bu (Doğan, 2004, s. 219, 220).

Doğan'ın Nâzım Hikmet'in "Kara Haber" adlı şiirinden verdiği bu örnekte (bk. Nâzım Hikmet, 2012, s. 780) görüldüğü gibi "yok" sözcüğünün tekrarıyla, "var-yok" zıtlığıyla, türkünün akla gelen tınısıyla, elbet (bk. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a, s. 326) yerine artık sözcüğünün kullanımıyla farklı bir ses verilmektedir. Kulağın duyduğu fiziksel bir dış tınının -veya bedensel tını- yanında tecrübelerle oluşan, zihinde hissedilebilen bir iç tını da olan ses, müzikle de alakalıdır. "Sanat eseri için ses, anlama da yardımcı olan hem mana ile hem de tek başına görev üstlenen önemli bir unsurdur. Saf ses yoktur ancak müzikalite, az ya da çok, şiirin anlamını ve heyecanını okuyucuya hissettirmektedir." (Erbay, 2003, s. 10). Ancak bu sesin müziktekiyle birebir olmadığını şu ifadelerle yine Erbay söylemektedir: "Sesin, tek başına veya başka seslerle oluşturduğu ahenk, aslında gerçek anlamdaki musiki ile mukayese edilemez. Bir mısradaki sağlanan ritimle, şarkı veya türküde yakalanan kesinlikle birbirine benzemez." (Erbay, 2003, s. 10). Bu ifadeler şöyle yorumlanabilir: Şiirin güzel okunması dinleyiciler nezdinde eserin etkileyciliğinin artırılması bakımından önemli bir yöntemdir. Fakat şiirde dinleyicinin asıl dikkat ettiği şiirin ne dediğidir. Müzikte ise dinleyicinin ön dikkati zemin olan sözlerden ziyade fon olan tınıdadır. Bu çalışmadaki amaç, şiirin içinde bir beste çalışması yapıldığını söylemek değil, şiirin vazgeçilmez bir parçası olan şeklin içinde yer alan sesle verilmeye çalışılan tınıdır.

Şiir tahlilleri için mevcut ve kullanışlı anlamı haber veren ve onunla bağlantı kuran formda üç genel yol vardır: Bunlardan birincisi, anlamı gösteren ses taklidi kelimeler yani tabiat taklidi sesler ya da bir müzik parçasının değişen ritimleri kullanıldığı zaman olduğu gibi, böyle meydana çıkan, ritmik izlenimlerin -fizikî nesnelerin yaptığı tarzda- bizzat göz önünde canlandırılmasıyla anlamı iletme yolu; ikincisi, tıpkı şiirin 'hakkında' yazılmış olduğu şey 'haline gelmesi'. Tefik Fikret'in 'Sis' adlı şiirinde ya da Yahya Kemal'in, 'Ses' adlı şiirinde geçen bazı mısralar ve beyitler gibi. Ressam ve şair Tefik Fikret'in kelimelerle resmettiği Servet-i Fünûn tabiat ve atmosferi kadar tekrar sanatı, asonans ve konsonans

salkımları ve sözcük örgüleri sayesinde oluşturduğu atmosfer, şiirsel formun işlevini ve ‘şiir’e katkısını açıkça ortaya koyacak niteliktedir<sup>1</sup> (Akay, 2006, s. 182, 183).

Akay’ın bu tespitlerinin herhangi birini ya da hepsini şiirinde kullanan şairin manaya mı yoksa sese mi dikkat çekmek istediği veya her iki hususun da aynı derecede olup olmadığı, ön plana çıkan şiir değerinin hangisi olduğu şiirin yapılan tahlili ile ortaya koyulabilir. Bizim ise bu çalışmadaki gayemiz bu hassalardan sesin şiirde nasıllığıdır? Akay’ın bahsettiği şu örnekler ses bağlamında dikkat çekici olup bizim incelememize de ön ayak olmaktadır:

“Ağlatmayacaktın, yola baktırmayacaktın/ Ol va’de-i tekrâr-be-tekrârı unutma”  
Şair, tekrar tekrar verdiği sözü unutma derken, okuyucuyu da kelimeyi tekrar ederek hem ahengi hem de anlamı yansıtmakta ve âdeta mısra anlatmak istediği şeye dönüşmüş olmaktadır. Ya da Ahmet Haşim’in, o ünlü, ‘Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden’ dizesindeki merdivenleri çıkışın ritm ve tonunun gözümüzün önünde canlanıvermesi gibi... (Akay, 2006, s. 185).

Akay’ın bu ifadelerle vurguladığı iç içelik tespitlerine -özellikle Haşim örneği bağlamında- şu yorum yapılabilir: Hasan Akay, bebeklikten itibaren bireyin yaşantısıyla beraber devşirdiği kazanımlar neticesinde belleğine yerleşen, bir başka ifadeyle zihne degen sesi vermektedir. Bu zihinsel sesin, içsel tınının ya da sessiz duyumun haricinde bu incelemede dikkat çekilmek istenilen “ses” meselesine yani daha ayrıntılı bir şekilde söylenirse, kulağın duyduğu sesi ise yine Akay şöyle örneklendirmektedir:

“Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin  
Yolumun zafer takı zulmetten taş kemerler”

Şair bunları derken, ayak seslerini -kendisi gibi- okuyucuya da işittirmekte, hatta o sesi okuyucunun diliyle de taklidî bir biçimde seslendirmiş olmaktadır. Öyle ki, okunan bu mısra, âdeta, -içinde geçen sesin, sözü edilen ve sert sessiz ses salkımlarıyla örülmüş olan ayak sesinin- tabii formu haline gelmiştir. Bu formun dışında ne ses, ne anlam, ne de şiir vardır... (Akay, 2006, s. 177).

Akay’ın bu tespitleriyle vurguladığı sesin iki farklı şekilde meydana geldiği de bu ifadeler ışığında yorumlanabilir. İlki yukarıda da ifade edilen tecrübelerin sesi ki şair ya da birey tecrübelerin verdiği kazanımlarla ayağın çıkardığı tonu belleğine yerleştirdiği yani sesin yaşantılarla öğrenilen nasıllığını mısralaştırmakta, ikincisi ise burada Akay’ın vurguladığı okuyucunun veya dinleyicinin ön plana çıktığı uzuvsal tını olan ses olarak ifade edilebilir. Zihni

<sup>1</sup> Ayrıca Hasan Akay’ın bu eserinin “Şiirin Anlattığı Şeye Dönüşmesi: Aşk ve Ölüm!” bölümünde *şiirde form* ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Bk. Hasan Akay, *Şiir Alametleri*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 161-200.

ya da uzvî tını denilebilecek bu gibi örnekler bu incelemede yapılan tahlillerde verilmeye çalışılacaktır.

Şiir bütün unsurlarıyla bir büyük yapıdır. Bu büyük yapının bir parçası da sestir. Sesin, şiirin hareketli tarafı şeklinde benzetilebilecek biçimsel bir ögesi olduğu bilinmektedir. Akay'ın,

Şiirin yer aldığı sayfalarda hurufat değişikliğinin de noktalama ve baskıda değişik renkte değişik puntolar kullanmanın, ses hatta hat düzeninin, sayfa düzeninin de, boşlukların; yapıya ilişkin iç düzendeki değişiklikler yani diziliş, parçalanış, istif ediş vs. ile oluşturulmak istenen görsel senfoninin de his zevkiyle birlikte estetik bir anlam yaratmada inkar edilemeyecek derecede payı olduğunu belirtmeliyiz (Akay, 2006, s. 194).

şeklindeki cümlelerinde ifade ettiği biçim-içerik iç içeliğini meydana getiren şiirsel oyunlar ise şairler tarafından aynı unsurlarla yapıldığı gibi farklı şekillerde de görülmektedir. Bu incelemede verilmeye çalışılan bu durum çağdaş bazı şairler üzerinde örneklendirilmek istenmektedir. Bu yapılırken de kafiye, redif, zıtlık, tekrar, inceltme işareti gibi kullanımlar; şiirlerin ikilik, üçlük, dörtlük gibi kısımlara ayrılmasından dolayı oluşan durak vb. her şairin kullanılabileceği tınlar ile sesin farklı kullanımlarıyla oluşan ses tonu da verilmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu tür benzerlikler yanında ele alınan şairlerdeki ses unsuru, baskın ses değerine göre isimlendirilecektir. Şairler tarafından kullanılan koyu, küçük, büyük vb. punto değişiklikleri, çeşitli şekiller vasıtasıyla yapılan özel kullanımlar... bizim yaptığımız koyulaştırmalar, çeşitli şekillendirmeler gibi unsurlarla karıştırılmaması için belirtilecektir.

## 2. Behçet Necatigil ve Harflerin ve Eklerin Sesi

Behçet Necatigil'in "**Derler**" şiirinde,

Önce saç**lar**la baş**lar** herhangi bir durumda

Güzel **ama uzun** kumral **ama kısa**

**Durup durup** bakar**lar** ellerinde yelpaze

Sırtınızda çuval caddeyi geçen **de** siz. (Necatigil, 2000, s. 14)

dörtlüğünde birinci dizede "baş+la-r" kelimesindeki isimden fiil yapım eki "la" sesi ile geniş zaman eki "r"nin beraber kullanımı ve bu sözcüğün "saç+lar+la" kelimesinden hemen sonra gelmesi "saçlar/başlar" şeklinde bir tını oluşturmakta, "başlar" sözcüğündeki "la" ve "r" ekleri "saçlar"daki gibi kemiyet eki olarak hissedilmekte, ilk okunuşta "başlar" sözcüğünün tevriyeli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca birinci mısradaki "saçlar**la**" kelimesinde kullanılan bağlacın ile şeklinde kullanılmamasıyla "lar" ekindeki "la" harfleriyle sessel uyum sağlanması, "durumda"

ile ikinci dizedeki “kısa” kelimeleri arasındaki kafiyeleniş, ikinci dizedeki “uzun-kısa” **zıtlığı** ve “ama” bağlacının **tekrarı**, birinci dizede bulunan “durumda” kelimesindeki “a” ile “ama” ve “kısa”daki “a” sesleriyle yapılan **asonans**, üçüncü dizede “**durup durup**” ikilemesi, “bakarlar” ve “ellerinde” kelimelerindeki “lar” ve “ler” uyumsuzluğu, “başlar” kelimesinde “a” ile “r”nin fonetik açıdan farklı görevlerde olsa da bu seslerin yan yana olmasından dolayı hem “bakarlar” kelimesindeki “ar” geniş zaman ekiyle hem de kemiyet ekleriyle ses örtüşmesi tınıyı sağlamıştır. Dördüncü dizede ise sesi etkileyen farklı bir yapı vardır. Bu mısradaki “siz” zamiri sonda değil de dizinin başka bir yerinde kullanılmış olsaydı “yelpaze” ile “geçen de” arasında kullanılan kafiye net bir şekilde görülmüş olurdu. Bu, ses açısından ilk iki dizede olduğu gibi kafiye tınısını vermiş olacaktı. Ancak bu şekilde kullanımla hem “de” eki “ellerinde” kelimesindeki “de” ekinin altına yerleştirilmiş olup hem de dörtlük okunduğu zaman farklı bir ses verilmiş olmaktadır. Bunun yanında “geçen de” kelimesindeki “de” ekinin bilinçli olarak ayrı yazıldığı düşünülebilir. Çünkü bu “de” bağlaç olan “de” değil, zaman anlamı katan “de”dir. Ayrıca bu ek ayrı yazılarak caddeyi geçerken adım atılmasıyla ayağın vücudun bütün görünümünün dışına çıkması gibi “de” eki de bu görüntü benzeri bir şekilde “geçende” kelimesinin bütünlüğünü bozmaktadır. Bu yapı görsel ses olarak okunabilir. (Görsel sesteki kasıt şeklin verdiği duraklar, hızlı ya da yavaş geçişler, işaretler, puntonun büyük veya küçüklüğü ya da koyu yazılması vb. hususlardan dolayı kelimenin okunuşunda meydana gelen ses tonunun farklılığıdır.) Eğer bu ek aslında olduğu gibi bitişik yazılmış olsaydı kelime hızlıca okunup geçilecekti fakat ayrı yazıldığı için “geçen” kelimesinden sonra kısa bir duraktan sonra okunmaktadır.

**Gerilerde bir yerde**

**Örtmüştü k(ar) yol+l(ar)+ı ört(er) gibi k(ar)**

Madem - - kadar üzgün var bir şey

**Neler neler söy(ler)ler.** (s. 14)

dörtlüğünde ise birinci dizede **kemiyet ekiyle** “er” harfleri arasındaki ses benzerliği ve “de” hal ekleri, ikinci dizedeki “kar” kelimesinin tekrarı, bu kelimelerin içindeki “ar” seslerinin “yollar”daki **kemiyet ekiyle** ses uyumu, “ört” fiilinin tekrarı, “örter”deki “er” geniş zaman ekinin birinci dizedeki “er” ve “ler” ile uyumu kulağa hoş gelen bir tını verirken ikinci dizedeki “ar” ve “lar” ile uyumsuzluğuyla oluşan tınının uyumlu sesi bozarak şiire farklı bir ton katmıştır. Üçüncü dizede ise “kadar” bağlacı ile “var” sözcüğündeki “ar”ların hem kendi içinde hem de diğer dizelerdeki “ar” ve “lar” ile ses uyumu meydana gelmiştir.

“Madem [yollar] kadar üzgün var bir şey” yerine “- -” şeklinde trafik işaretinin kullanımıyla “yollar” sesi **görsel** olarak verilmiştir. Bu durum dizinin ilk okunuşunun [yollar] şeklinde değil de “kısa çizgi kısa çizgi” olarak ikileme gibi okunmasına sebep olmakta, bu ise şiire farklı bir ses katmaktadır. Bunun yanında “**var**” kelimesinin “**bir şey**”den önce kullanımı tını da uyumsuzluk oluşturmuştur. Dördüncü dizedeki “**neler neler**” ikilemesi ve “söy+**l(e)-r**” kelimesindeki “**le-r**” seslerinin aynı görevde olmasa da yan yana olmasından dolayı ikilemelerdeki **kemiyet ekleriyle** ses uyumu bulunmaktadır. Ayrıca bu dizinin sonunda kullanılan “söylerler” ve “neler neler” ikilemesindeki kemiyet eklerinin peşpeşe kullanımı da dikkat çeken bir ses oluştururken “**söy(z)+le-r**” kelimesinden hemen sonra kemiyet ekinin kullanımı ise bu sözcükteki isimden fiil yapım eki “le” ve geniş zaman eki “r”yi kemiyet eki gibi hissettiren bir ses oluşturmaktadır. Genel olarak bu dörtlükte hâkim sesler “**er-ar-ler** ve **lar**” ekleridir. Dörtlüğün bir, iki ve üçüncü dizelerinin kendi aralarında ses uyumu varken dörtlük beraber okununca bir ses uyumsuzluğu görülmektedir.

*İner ine derinde iğneler ince*

Çıkar düze çelme çevrilir yolunuz. (s. 14)

dizelerinde ise kelime içlerindeki “i, n ve e” harfleriyle oluşan “**in**” ve “**ine**” vurgusuyla, “iner-çıkar” **zıtlığıyla** tını sağlanmıştır. Ayrıca birinci ve ikinci mısırda,

Iner ine derinde iğneler ince

Çıkar düze çelme...

kısmına kadar kafiye tınısı oluşurken “çevrilir yolunuz”un devamıyla bu bir anda dağılarak tınıyı değiştirmektedir. Ayrıca “ine” kelimesi, in- fiili ve in+ ismiyle birliktelik oluşturduğu gibi mısırda “ine” kullanımı ise dizede “iğne” sözcüğünden dolayı bazı ağızlarda iğne için “ine” kullanımını hatırlatan farklı bir tını oluşturmaktadır. Son üçlüğün ikinci dizesi,

Gerilerde bir yerde (s. 14)

nin **tekrar** dize olması da tını olarak verilebilir.

Necatigil’in şiirinde tını daha çok harf ve ek benzerlikleriyle gösterilmeye çalışılmıştır. Şimdi ise müzik ön plana çıkarılmak istenmektedir. “Hemen akla gelmelidir ki müzik ‘bir ses dili’dir. İnsanın duygularını sergilemesi bakımından da ‘duyguların dili’ olarak görülür. Burada müziği dile yaklaştıran husus, aynen dil gibi, ‘bir şeye aracılık etmesi’dir. Yalnız bu aracılık işinin mahiyeti söz dilinden tamamen farklıdır.” (Türinay, 1996, s. 159). Şiirdeki ses, bestedeki gibi değildir (bk. Erbay, 2003, s. 10) fakat türkülerini hatırlatan şiirlerde, o türkünün bestesi tını olarak hissedilmektedir.

### 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Türkülerin Sesi

Bilindiği gibi çağdaş Türk şiirinde, A. Erdem Bayazıt, Attilâ İlhan, Orhan Veli gibi türkülerini çokça kullanan şairler vardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu şiirinde de türküler yer almaktadır. “**Gön**” şiirinde şair türkülere bolca yer vermektedir. Bu şiirde ilk anımsanan türkü, TRT kayıtlarında yöresi İstanbul, kaynak kişisi Nuri Halil Poyraz, derleyeni Muzaffer Sarısözen olarak verilen türkü, “Üsküdar’a Gider iken Aldı da Bir Yağmur” ismiyle geçmiştir. (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b, s. 764) Türkünün ilgili kısmı şu şekildedir:

Katip benim ben katibin el ne karışır

Katibime kolalı da gömlek ne güzel yaraşır (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000b, s. 764)

Bu türküden etkilenilerek yazılan şiirin ilk kısmındaki dize,

Kâtibime kolalı gömlek diyordu (Eyüboğlu, 2017, s. 223).

mısraıdır. Bilindiği gibi notaların birleşimiyle oluşan tınının birey üzerinde etkisi vardır. Bazen bilinmeyen bir dilde dinlenen bir şarkı ya da enstrümantal bir eser kişiyi etkileyebilmektedir. Hatta bazen mısralar mana bakımından bazen de, daha çok, müzik eserinin tınısının kişiyi etkilemesinden dolayı eserin tınısı kişinin zihninde ve dilinde günlerce dolaşmaktadır. Bu, sesin cazibesidir. Eyüboğlu şiire, bestenin bu etkileyciliğini katarak tınıyı artırmıştır. Şiirin ikinci kısmında yer alan,

Asfalt mordu

Asfaltın yanbaşında çayır

Mardini de yavrum merdini **diyor**

Kimbilir kimin derdini

Sonra durup durur**ken**

Olmayacak bir türküyeye atlıyord**u** (s. 223)

dizelerinin bir türküyü işaret ettiği görölmektedir. Bu türkü TRT kayıtlarında Kastamonu-İnebolu yöresine ait olduğu, kaynak kişi olarak Recep Sarı ve derleyeni ise Muzaffer Sarısözen olarak gösterilen “Birini de Yavrum Birini” isimli (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a, s. 165) türküdür. Bu eser TRT kayıtlarında şu şekilde verilmektedir:

Mardini yavrum merdini

Kimbilir kimin derdini (aman)

Takıver de zillerin dördünü



Dönüver de meydan senindir (aman) (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2000a, s. 165).

Bu türkünün hareketli bir eser olduğu bilinmektedir. Bu eserdeki dizelerden dolayı okuyucunun ya da dinleyicinin zihninde türkünün yerleşmiş hareketli olan bestesi duyulmaktadır. Fakat şair türküde yer alan kafiye tınısını mısraa “**diyor**” sözcüğünü ekleyerek bozmakta, ayrıca birinci ve altıncı dizelerde görülen **geçmiş zaman eki**, beşinci mısraa ise **zarf fiil ekleri** ekleyerek klasik şiirdeki gibi bir ton yerine nesre ait bir tını oluşturmaktadır. Eyüboğlu, şiirin dördüncü kısmında yer alan,

Bir bulut **oynamış Sivas** elinden (s. 224)

ve beşinci kısmında bulunan,

Bir bulut **kopmuş Sivas** elinden (s. 224)

mısralarıyla ise başka bir türküyü anımsatmaktadır. TRT’de Sivas-Zara yöresine ait olarak verilen bu türkünün kaynak kişisi Halil Söyler, derleyeni Muzaffer Sarısözen olarak verilmiş, ismi ise kayıtta “Karlı Dağlar Karanlığın Bastı mı (Bir Bulut Kaynıyor Sivas Elinden)” şeklinde geçmektedir (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002, s. 122). Bu türkü şu şekilde verilmektedir:

Bir bulut kaynıyor Sivas elinden (oy)

Ucu telli mektup geldi yârimden (TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 2002, s. 122).

Bu türkünün yukarıdaki eserin aksine ağır tonda bir tınısı olduğu bilinmektedir. Şiirde yer alan dizeler türkünün bestesini yine zihinde hissettirmekte fakat türkünün tınısından dolayı daha farklı ve ağır bir ton bellekte duyulmaktadır. Şairin ise hem dizeleri değiştirmesi hem de Sivas yerine ismi “**Sivas**” şeklinde kullanması bugünkünden farklı bir söyleyiş meydana getirmekte bu harf farklılığıyla meydana gelen ağzın iç yapısındaki fiziksel değişiklik ile farklı bir tını oluşmaktadır.

Şair, türküleri mısra olarak kullanarak şiire bestenin etkileyiciliğini ve kulağa yönelik melodideki tonun farklılığını katarak tınıyı artırmaktadır.

#### 4. Lâle Müldür ve Şeklin Sesi

Türk şiirinde kadın şairler nadir olarak görülmektedir. Bu şairlerden olan Lâle Müldür şiirde şekle önem veren şairlerdendir. Müldür’ün şiirinde sesi göstermeden önce Akay’ın şiirde görsellik hakkında verdiği şu bilgileri aktarmak gerekir:

Şiirde beklenmedik anlarda göze çarpan harf ve punto değişiklikleri, dizelerin genişliği ve ritmik basamaklar halinde aşağıya doğru akan ‘yürüyen merdiven’ görünümünde bilincin aktığı bir senfoni... Böylesi tasarruflara, daha doğrusu, ‘belli

kalıplardan kurtularak yeni biçim ve ses olanakları yaratma' yolunda denemelere,  
Batı etkisinde gelişen yeni Türk şiirinde de rastlanmaktadır (Akay, 2006, 196).

Akay'ın burada bahsettiği görselliği Lâle Müldür “**Form**” adlı şiirinde kullanmakta ve bu, sesi de vermektedir. Ele alınan şiirlerde kısa veya uzun duraklarla, büyük ya da küçük harflerle, koyu şekilde yazılan dizelerin farklılığıyla, nesir tarzında verilen mısralarla vb. oluşan görsellik şiirin gür veya daha kısık bir sesle ya da biraz beklenilmesiyle oluşan sessizlik gibi farklı tonlarda okunuşuna sebep olmakta, bu ise sesin farklı tınlarla çıkmasını meydana getirerek şiirin sesini farklılaştırmaktadır. Şiirin başlığı ve

Yüzünden onda fırtınalar yarattığımı  
okuyabiliyordum. Ama yaklaşıyordu bana.

Yaklaşamıyor / yakınlaşıyordu bana  
çünkü ben üç gibi gözüken  
tek formdum:

omuzbaşımından yükselen dev bir  
kuşkonmaz  
kerpeten  
krep bir lale

grafik tasarımıyla üniformdum (Müldür, 2011, s. 453)

dizeleriyle şair âdeta çizim yapmış gibidir. Ancak bu çalışmada dikkat çekilmek istenilen husus, şiirden duyulan ya da algılanan sestir.

Yüzünden onda fırtınalar yarattığımı  
okuyabiliyordum. Ama yaklaşıyordu bana.

dizeleri nesir cümlesini anımsatmaktadır. Bundan dolayı da ses **nesre ait bir tonda** okunmaktadır. Bu dizeler ile bundan sonra gelen mısralar arasındaki satır aralığı, şiirde kullanılan satır aralığından yaklaşık iki misli daha fazla kullanılmıştır. Bu, aradaki okuma durağını artırdığı için **sessizlik** de normalinden biraz daha fazla olmaktadır.

Yaklaşıyordu / yakınlaşıyordu bana

dizesinde kullanılmış olan “/” işareti de sesi vermektedir. Şair, bu iki kelime arasına hiçbir şekil koymayabilirdi ya da farklı bir işaret koyabilirdi ancak “yaklaşıyordu yakınlaşıyordu”

kelimelerinde bulunan şairin muhatabına âdeta bir bent ördüğü manası, bu işaretin konulmasıyla görsel olarak da verilmiştir. Ayrıca bu işaretle sesle ilgili bir durak oluşturulmuştur. Çünkü dize bir nefeste okunamamaktadır. Bununla beraber şair, bu iki kelimedeki ek ortaklığından da yararlanarak hem duyguyu hem de sesi güçlendirmiştir. Şiirin klasik mısra düzeni şeklinde değil de çeşitli aralıklar kullanılarak verilmesi, aralıkların mesafesine göre az ya da çok duraklayarak okumak demektir. Bu da sesi vermektedir. Ayrıca noktalama işaretleri de durak olarak görülebilir. “Kuşkonmaz”, “kerpeten” ve “krep”te bulunan ses benzerlikleri, “form” ve “üniform” kelimelerinin Batı kökenli olmasından dolayı okunuş farkı da sesi vermektedir.

tek formdum:

...

grafik tasarımıyla üniformdum.

dizelerinde şairin Türkçe ve İngilizce sözcükleri birlikte kullanımı da farklı bir ses olarak yorumlanabilir. Bu dizelerden sonra ise satır aralığının yaklaşık dört misli daha artırılması,

### **BİR KADIN OLMAK**

#### **YAĞMUR GİBİ GÜZEL**

#### **ÇEKİCİ ESRARENGİZ**

#### **BİR KADIN OLMAK (s. 453)**

şeklinde dizelerin büyük harflerle ve koyu bir şekilde olması, düz bir sırayla değil de yana kaydırılarak verilmesi, daha sonra ise satır aralığının yaklaşık sekiz misli daha artırılıp,

#### **KADINLARI SEVMEYİ ÖĞRENİN (s. 453)**

mısramın da büyük harflerle ve koyu olarak yazılması görsel sesi vermektedir. Çünkü şiirin bu şekilde yazılması metne bakarken bir görsellik verdiği gibi okunurken de düz bir şekilde değil de aralıklarda durularak, harflerin büyük olarak yazılmasından dolayı da ses tonunu **kalinlaştırıp gürleştirerek** farklı bir tını oluşturmaktadır. Bazı mısraların küçük harfle başlanması ise sesin **seviyesinin düşürülerek** okunması şeklinde yorumlanabilir.

Şiirin başlığının “form” (biçim) olması, şairin kendisini “üniform” (tek biçim) olarak tarif etmesi de dikkat çekicidir. Çünkü şiir, görsel olarak da sessel olarak da tek biçim değildir.

### **5. Tarık Günersel ve Osmanlı Şiiri Etkisinde Modern Şiirin Siyasi Sesi**

Divan şiiri; kadim bir medeniyetin kendini duyurabilmiş bir sesi olduğu için bu ses, varlığını İmparatorluk sonrasına da taşıyabilmiş, etkileyici gür bir tınıdır. Bu tını, çağdaş Türk

şairleri tarafından eskiye daha yakın bir yaklaşımla verildiği gibi eklektik bir tavırla da işlenmiştir.

Divan şiiri vezin ve kafiyenin ses ve ahengiyle kurulan bir şiir olmakla beraber ses ve ahenk, şiirden bütünüyle bağımsız, mana ve muhtevaya katkısı olmayan, sadece şekli ilgilendiren bir unsur kabul edilmesi mümkün değildir. Divan şiiri Arap ve özellikle İran şiirinin sesini yakalamak amacıyla başlangıçta sergilediği tavrı, zamanla kendi benliğine sindirebilmiş, zaman zaman tonu ve edası düşse de, her aşırıda kendi olan seslerle, duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir (Erbay, 2003, s. 12, 13).

Ses, modern şiirde de manadan ayrı düşünülemez. Klasik şiirde kullanılan aruz vezni kalıpları bilindiği gibi bir müzikalitenin ürünüdür. Kalıplar ses tonunu etkilemektedir. Bu da şiire bir tını kazandırmaktadır. Görsel şiirde ön plana çıkmış şairlerden Tarık Günersel “**Fâilâtün**” şiirinde ise tefilelerden yararlanarak hem siyasi göndermeler yapmış hem de kalıpların açık kapalılığından yararlanarak ses oluşturmuştur. Ayrıca şair tefilenin ve sözcüğün aslını bozarak da kulağa alışıldan farklı bir ses gelmesini de sağlamıştır.

Ne güzeldi bu ülke bir fâilâtünken!

Oysa bugün

141-142'ye rağmen

doğrusu fâil-ün!

‘Artık-değer’ neymiş, artan ne va’mış

Artan bi şey yok ki, biz fukara ülkeyiz

Yeter ki fâilâtün-hattâ mefâilün

ât’ı geri alacağız!

Üstelik, suzmazlarsa,

feilâtü mâfilün! (Günersel, 1999, s. 53).

Şiirde kullanılan yatık çizgilerle şair, şiire görsel mana verdiği gibi bu çizgiler durak olarak düşünüldüğünde ise şiire ses katmaktadır.

ât’ı geri alacağız!

mısraı “Atı alan Üsküdar’ı geçti.” deyimini anımsatarak, bu halk ifadesinin manasının aksine “ât” harfleri Arapça ek göreviyle kullanılarak “fâiller bulunacak” şeklinde bir siyasi gönderme olduğu gibi tefileyi de anımsatmaktadır. Buradaki inceltme işareti ise okunuşu uzatarak farklı bir ses tonu oluşturmaktadır. Şiirin ikinci kısmında yer alan “va’mış” kelimesinin bilinçli bir şekilde (varmış) şeklinde yazılmaması da farklı bir ses meydana getirmektedir. Ayrıca bazı mısralara küçük harfle başlanması ise burada da ses tonunun düşürülmesi anlamında yorumlanabilir.

Günersel, Osmanlı şiirinden yararlanarak şiire siyasi bir anlam kazandırmaktadır. Bu husus, mana ve ses aracılığıyla gelenekle bir bağ kurularak yapılmıştır.

### 6. Yahya Kemal ve Osmanlı Şiirinin Sesi

Ses incelemesinde eski-yeni bağlamında Yahya Kemal’i anmak gerekir. Yahya Kemal’in “Şiir Okumaya Dair” adlı yazısında geçen şu ifadeler onun şiirde sese verdiği değeri göstermektedir: “Şiir, ryhme yani nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzume sadece bir güftedir ki onu nesir sahasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzume ise asıl şiirdir.” (Beyatlı, 2010, s. 7). Şairin “Şiir” adlı yazısında geçen şu ifadeler de onun şiirde sese verdiği önem açısından dikkat çekicidir:

Şiir bir nağmedir. Lakin Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir ve halis bir cevherdir. Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir alettir.

Şiirde nefes ve ses iki unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa yahut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa halis şiir değildir (Beyatlı, 2010, s. 48).

Aruz vezninin şiire ses katan bir yapıda olduğu bilinmektedir. Yahya Kemal’in “söylenür” redifli “**Derin Beste**” gazelinde kullandığı aruz vezni de bu şiire tını vermiştir. Bunun yanında şiirde sesi duyuran birçok unsur da bulunmaktadır. Bunlar şöyle verilebilir:

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür (Beyatlı, 1999, s. 87)

dizesinde olduğu gibi şiirin her mısraında kullanılan düzeltme işaretinin sesi inceltmesi ve uzatmasıyla farklı bir sesin duyulması meydana gelmektedir.

Mânâ-yı Rabb’ı etmeyüb ızmâr söylenür

...

Mızrâb değmesün hele her târ söylenür (s. 87, 88)

dizelerindeki “etmeyüb”, “söylenür”, “değmesün” kelimelerindeki sesli ve sessiz harflerin bugünkü dilden farklı olması şiirdeki sesin kulağa yansımaları daha dikkat çekici kılmaktadır. “i” yerine “ü” kullanımı ses yapısından dolayı büzüşme ile “ü” daha sert bir şekilde dudaktan

çıkacağı için ses tonunu yükseltmektedir. Ayrıca “etmeyüb” kelimesinde “ü”nün yanında bugünkü gibi sert ünsüz “p” yerine yumuşak ünsüz “b”nin büzüşerek sert ve uzun okunan “ü”nün uzatılarak okunmasını bir anda kesmesi ve dudağın “b”yi patlatarak çıkarması da şiirdeki sesi ön plana çıkarmıştır. Aynı ünsüzün yan yana geldiği ve bugünkü kullanımdan farklı olarak ünlünün “i” yerine “ı” olduğu “Rabbı” kelimesi de şiirde dikkat çeken bir ses olmuştur.

Şiirde kullanılan “hilkat, bâr, ızmâr, cûybârlar, bâd, subh, şâm, eşcâr, keşti, târ, sahbâ, âb, tâb” (bk. Beyatlı, 1999, s. 87, 88) gibi kelimeler bugünkü konuşulan dile uzaktır. Şiirde bilinen kelimelerin yanında bugün daha az kullanılan sözcüklerin varlığı da ses açısından farklı bir tını vermektedir. Yabancı olanın dikkat çekiciliği buna yardımcı olmaktadır.

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür

Mânâ-yı Rabb’ı etmeyüb ızmâr söylenür

...

Her bâd-ı subh ü şâm ile eşcâr söylenür

Bir keşti-î hayâl ile âfâka yelken aç

...

Bin türlü râz-ı aşk ile pürdür derûn-ı sâz (s. 87, 88)

gibi dizelerde kullanılan tamlamalar, “subh ü şâm”, “âb ü tâb” ve “zevk u şevk” (bk. Beyatlı, 1999, s. 87, 88) gibi sözcüklerde kullanılan bağlaçlar şiire tını vermektedir. Bağlaçların ve tamlama ekinin mısra okunuşunu farklılaştırması sesin dudaktan çıkarken olduğu gerilmeler şiirin sesini etkilemektedir. Şiirde birçok ünsüzün yan yana geldiği kelimeler vardır. Bunlardan “subh” kelimesi ses olarak dikkat çekicidir. Okunduğu zaman “h” harfi kendinden önceki harfleri bir anda kesmektedir.

Şiirde “h, k, t, s, ş” gibi sert ünsüzlerin çokça bulunması,

Bir keşt-î hayâl ile âfâka yelken aç (s. 87)

dizesinde “ş ve t” sert sessiz harflerinin yan yana oluşu da şiire ritm kazandırmıştır.

Sahbâye **âb** ü **tâb** veren sözlerin Kemâl

Söylendi **zevk** u **şevk** ile tekrar söylenür (s. 88)

beytinde olduğu gibi dize içlerindeki ses benzerlikleri de Yahya Kemal şiirine müzikalite katmıştır. Ayrıca “Sahbâ” kelimesine gelen “ye” ekinin bugünkü dile göre uyumsuz oluşu şiir okunuşunda farklı bir ses oluşturmaktadır.

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür

Mânâ-yı Rabb'ı etmeyüb ızâmâr söylenür (s. 87)

beytinde olduğu gibi şiirde kullanılan redifin kelime bütünlüğüyle yapılması ve kafiye kullanımı da Yahya Kemal'in şiirine ses katan bir başka husustur. Şiirin isminin "Derin Beste" oluşu da şairin sese verdiği değeri göstermektedir.

### 7. Attilâ İlhan ve Sokağın Özgün Sesi

Attilâ İlhan'ın halk edebiyatı ürünlerinden faydalanarak yazdığı şiirlerinden biri olan "hammal şakir'e ketenhelvacı mânileri"nde kafiye ve redifin verdiği tını ile tekrarların bolca yapılması, ikilemelerin, ses açısından birbirine benzeyen kelimelerin, yöre ağzının, argonun, cık ekinin kullanımı şiirdeki sesi etkili hale getirmiştir. Şairin verdiği şu nottan sonra şiirdeki ses verilmeye çalışılacaktır: "Çocukluğumuzda, ketenhelvacılar, helvalarını mâni söyleyerek satarlardı. Tıpkı ramazan davulcuları gibi, mânilerinin havası da üç aşağı beş yukarı aynıydı. İzmir'de rıhtım hamallarını seyrederken, çıplak ayaklarından etkileniyorum. Hammal Şakir, bir çift pabuç hayali kuruyor, kurduğu hayali ketenhelvacı mânileriyle dile getiriyor." (İlhan, 2002, s. 89).

"hammal şakir'e ketenhelvacı mânileri" şiirinin,

konak'tan taş attım denize

pasaport'a gitti yüze yüze

...

tırhan mı tırpan mı yanaşır

koca izmir'i sırtında taşır (İlhan, 2002, s. 66)

gibi dizelerinde yer alan kafiye ve redifler ritmi güçlendirmektedir.

- vay kaymak vay (s. 66, 67)

mısraının dörtlüklerden sonra tekrarlanması, "pasaport'a gitti **yüze yüze**", "**elvan elvan** ketenhelvam", "**bulut bulut** ketenhelvam" ve "**allah allah** ketenhelvam" (Bu mısralar için bk. İlhan, 2002, s. 66) gibi dizelerde aynı kelimeyle yapılan ikilemelerle, "**eş menend** yok helvamıza" ile "yumurta topuk **dini imanı**" (Bu mısralar için bk. İlhan, 2002, s. 66) mısraları ve "**zehir zıkkım** ketenhelvam" (İlhan, 2002, s. 67) dizesindeki gibi yakın anlamlı sözcüklerle kullanılan ikilemelerle şiirin müzikalitesi artırılmıştır.

**tırhan** mı **tırpan** mı yanaşır

dizesinde "tırhan" ve "tırpan" kelimelerinin ses benzerliği,

**bubam** köylü **hammal** şakir (s. 66)

dizesindeki “bubam” kullanımında “u” harfinin dudakları büzüştürmesinden kaynaklanan, “hammal” kelimesinde ise “m” harfinin tekrarıyla oluşan vurgudan dolayı şiire bir ritm katılmıştır.

bu ahval **koydukça koydu fakire** (s. 67)

dizesindeki argo kullanımı ve

**kalayı bastı** kibar şiire (s. 67)

mısraındaki deyimle yapılan argonun kulağa farklı bir tonda değmesi de şiire ağır ve baskın bir ses kazandırmıştır.

sıcacık beş mâni hammal şakir’e (s. 67)

dizesinde sıcak yerine “cık” ekinin getirilmesiyle “sıcacık” kullanımı da sesi etkilemektedir.

### 8. Melih Cevdet Anday ve Garip’in Sesi

Garip Şiiri denilince akla ilk gelen şair Orhan Veli’dir. Bu tarzın örnekleri de Orhan Veli’nin şiirleri ile daha çok görülmektedir. Bu çalışmada ise Garip’in Orhan Veli’den sonra akla gelen ikinci şairi Melih Cevdet Anday’ın “**Lirism**” adlı şiiri ele alınmaktadır.

“Lyre, eski Yunan şairlerinin şiirlerini okurken çaldıkları bir sazdır. Lirik ve lirizm sözü de buradan türemiştir. Duyguların coşkun, etkileyici ve akıcı bir biçimde söylenip yazılmasına lirizm; daha ziyade bu tarzdaki manzum eserlerin genel vafına da lirik denir.” (Karataş, 2007, s. 297). Bu tanımlama lirismin başlı başına yüksek perdeden duyulan bir ses olduğunun ifadeleri olarak düşünülebilir. Melih Cevdet Anday’ın “**Lirism**” adlı şiirinde de bu sesi duymak mümkündür. Bu şiirde sesi oluşturan unsurlar olarak diğer şiirlerde de görüldüğü gibi kafiye, redif kullanımı, inceltme işareti kullanılan sözcük tekrarı gösterilebilir. Bunların yanında sesi veren tekrarlar bu şiirde de bolca vardır ancak burada tekrarlar yataysal ve dikeysel bir şekilde oluşturulmuş, bu da şiirdeki sesi daha etkili kılmıştır. Ayrıca birbirleriyle alakalı sözcüklerin ve zıt kelimelerin ardı ardına veya alt alta gelmesi, şiirde yer alan ikileme, deyim ve atasözleri, Garip Şiiri’nin kendine has özelliği de “**Lirism**”e ritm katmıştır:

Lirism her şeyden önce **lirism**

Maddeden tarihten İsa’dan önce

Soldan önce, sağdan önce

Aç karnına bolca **lirism**



Lirism kaş göz

Lirism sağduyu

Kimi yerde istakoz

Kimi yerde fasulyenin suyu (Anday, 2008, s. 53)

dizelerindeki gibi kafiye ve redif kullanımı,

Yağı âlâ çok âlâ (s. 53)

dizesindeki inceltme işaretinin kullanımı ve yapılan tekrardan dolayı şiir devamlılığı olan bir tını kazanmıştır.

**Lirism** kaş göz

**Lirism** sağduyu

**Kimi yerde** istakoz

**Kimi yerde** fasulyenin suyu

dizelerinde “Lirism” ve “Kimi yerde” kelimelerinin iki kere ve alt alta tekrarı,

**Lirism** Sulukule

**Lirism** Büyükada

**Lirism** sudan ucuz

**Lirism** aslan ağzında (s. 53)

mısralarında ise “Lirism”in dört kere ve yine alt alta kullanımı,

**Kimine cepken cepken cepken**

**Kimine kimine kimine** yelek (s. 53)

dizelerinde “Kimine”nin hem alt alta hem de yan yana, “cepken”in ise yan yana kullanımı şiire müzikalite, bir armoni katmıştır.

**Maddeden tarihten İsa**’dan önce

...

Lirism **kaş göz**

mısralarındaki birbiriyle bağlantılı sözcüklerin ardı ardına,

Kimine cepken cepken **cepken**

Kimine kimine kimine **yelek**

dizelerinde ise alt alta,

**Soldan önce, sağdan önce**

mısraında ise birbirine zıt kelimelerin ardı ardına verilmesi şiire sesin sürekliliğini vermiştir.

**Tuzu biberi iyi** (s. 53)

dizesinde kullanılan ikileme,

Lirism **sudan ucuz** (s. 53)

mısraındaki deyim ve hemen sonra kullanılan,

Lirism **aslan ağzında** (s. 53)

dizesinin “Ekmek aslanın ağzında” atasözüne benzetilmesi de şiire çağrışımla oluşan bir müzikalite kazandırmıştır.

Aç karnına bolca lirism

...

Kimi yerde istakoz

Kimi yerde fasulyenin suyu

...

Mesela şu çorbanın

Tuzu biberi iyi,

Yağı âlâ çok âlâ

Peki hani lirismi (s. 53)

gibi “Garip”e ait söylemler de şiire farklı bir tını kazandırmıştır.

### 9. Erdem Bayazıt ve Zihnî Ses

Erdem Bayazıt’ın “**Kuş Sayfaları**” şiirindeki ses ise biraz daha farklıdır. Sesler birebir hissedilebildiği gibi canlıların veya nesnelerin görüntüsüyle beraber önceden öğrenilip bellekte yerleşen izlenimleriyle de görülmektedir:

Bir **tren** atılır **kurşun** gibi geceye (Bayazıt, 2009, s. 25)

dizesinde yer alan “tren”, siren sesini ya da rayların gıcirtısını; kurşun ise mermi vızıltısını hissettirmektedir.

Demir gibi **gök yüklü tren karanlığın ürpertisine**

girerken (s. 25)

dizesi “gök yüklü tren” şimşek sesini, “karanlığın ürpertisi” tamlaması ise korkulu bir sessizlikle beraber kişinin içten içe korku hissiyle konuşmasını anımsatmaktadır.

Kent horozlarla uyanır sularla gerinir zamana

geçerken ezanla

Sayfalar sayfa olurken Kur'an'la. (s. 25)

mısralarında ise horozun ötüşü, suların çağıldaması, ezan ve Kur'an sesi duyulmaktadır. Ayrıca “sularla”, “ezanla”, “Kur'an'la” kelimelerindeki “la” ekleri, ayrıca “zamana”, “ezanla” ve “Kur'an'la” kelimelerinde ise “an” ile oluşturulan ses benzerliği ve “sayfalar sayfa” tekrarı da sese ait unsurlardandır.

Bir kuş yağmuru boşanır bilmediğim bir yerden (s. 25)

dizesinde iki ses birden anımsanmaktadır: Bunlardan ilki kuşların birlikte uçuşlarıyla oluşan yoğun kanat çırpışları, diğeri ise yağmur ile gelen sestir.

Bir boranın patladığı bir yerden (s. 25)

mısraındaki “patlama” sözcüğüyle ise zihinde yoğun bir gürültü duyulmaktadır. “Bir yerden” sıfat tamlamasının tekrarı ve “bir” sıfatının çokça kullanımı da şiire duygu yoğunluğunu ve belirsizliği artıran bir ses katmaktadır.

### 10. Asaf Halet Çelebi ve Nidanın Sesi

“Şiirde Şekil” bahsinde “Rythme” unsurunu İmaleler, Formüller ve Musiki dozu başlıklarıyla “Ahenk Unsurları”nı ise Tekrarlamalar ve Alliteration’lar şeklinde veren Asaf Halet Çelebi’nin (Çelebi, 1998, s. 154-160) şu ifadeleri ses bağlamında önemlidir:

Hülasa olarak söyleyebilirim ki vezin ve kafiye üniforması giymediği halde ahenk ve ritm arabeskleri yapmak mümkündür. Bunun için: a) Ses ve eda tenazurları b) Alliteration’lar c) Kelime ve cümlelerle teşmil edilmiş kafiye ve assonance’lar d) Formüller şiire kendine has şekilleri vermek için kullanılabilir. O zaman şiir de kendi bünyesine yakışık alan tavrı daha kolaylıkla alır ve kendi havasına daha uygun forme’ları sonsuz bir serbestlikle intihab etmek imkânları bulunabilir.

Ne aruz vezninin tumturaklı ve muttarid yürüyüşü ne hece vezninin kemikli romans ahengine uymadan, her şiir için yeni ve zevkli bir şekil bulmak kabildir. Bu ahenk şairi sürükleyen oratorie bir ahenk değil, köklerini masal tekerlemelerinden alan statique bir ahenktir (Çelebi, 1998, s. 159, 160).

Fakat Çelebi’nin bazı şiirlerindeki nida mısraı denilebilecek uzatmalarının ses bağlamında şiire gür tonda bir tını kattığı söylenebilir. “Musiki dozu” başlığında geçen:

Şiir bütün varlığını musikiye borçlu olmakla beraber komşu sanatlar arasında bünyesine en uygun olanının yine musiki olduğuna, musikinin ifade bakımından çok yardımı olduğuna, inanmaktayım. İşi çıkmaza sokan musikinin şiirde aldığı yerdir. Evvelce birçokları vezin ve kafiyeye ile şiiri büsbütün musikiye peşkeş çekmişlerdir. Vezin ve kafiyeyi azad ettikten sonra da tamamen musikiden kurtulduğumu sanmak da hatalıdır. Çünkü vezinsiz ve kafiyesiz kelimelerle mükemmel bir musiki yapılabilir. Bu mesele ancak bir doz meselesidir, çok ziyade kullanılır ve yerinde yapılmazsa ziyanlı olur (Çelebi, 1998, s. 157).

Çelebi'nin bu ifadeleri ve şiirleri onun sesi serbest bir ton ile vermeye gayret ettiğini göstermektedir. Bu ton, sesin asli yardımcılarını denilebilecek kafiye ve redif gibi hususların aksine bunlar olmadan yani serbest ölçüyle hissettirilebiliyorsa şiirdeki sesin değeri bakımından kıymetli olduğu söylenebilir.

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirinin sesinde dikkati çeken husus, çokça kullandığı, yüksek sesin çekiciliğinden faydalanılan hitap seslenmelerdir. Enstürman sesi görülen “**Mansûr**”da (Bu şiir için bk. Aydemir, 2014, s. 232, 233) tekrarlar, sağa kayan dizeler, zıtlıklar, bağlaçlar, bağlantılı kelimeler, ses benzerlikleri, inceltme işaretinin varlığı, ek tekrarı, nida sesi ses unsurlarındandır.

**renkler** güneşten çıktılar

**renkler** güneşe girdiler

**renkler** güneşsiz öldüler

ne **renk** gerek bana

ne **renksizlik** (Çelebi, 2013, s. 50)

dizelerinde “renkler”in ve ikinci kısımda da kullanılan “güneşler”(Çelebi, 2013, s.50)'in tekrar edilmesiyle, “renk” ve “renksizlik” kelimelerinin zıtlığıyla, “ne ne” bağlacıyla, “renk gerek” arasındaki ses benzerliğiyle, şiirin 2. kısmında da görülen “çıktılar girdiler” sözcüklerinin zıtlığıyla ve bu sözcüklerin girdiler-çıktılar şeklinde alışık olunan kullanımdan farklı olarak verilmesinden kaynaklanan söylenişle, “öldüler” ile yapılan tekrarlar ve üçüncü kısımdaki “oldular”ın “öldüler”le (bk. Çelebi, 2013, s. 50) benzer seslerden oluşmasıyla, şiirin iki ve üçüncü kısımdaki,

güneşler bir yerden çıktılar

güneşler bir yere girdiler

...

şekiller bir yerden geldiler

şekiller bir yerden gittiler (s. 50)

dizelerinde yer alan “bir yerden” ve “bir yere” sıfat tamlamalarının tekrarıyla ve “geldiler gittiler” zıtlığıyla ses oluşturulmuştur. Ayrıca şiirde “ne renk gerek bana” dizesinin yaklaşık üç nefes aralığında sağa kaydırılmasıyla ses durağı oluşturulmuş, “ne renksizlik” dizesinin ise yaklaşık bir nefes aralığında sağa kaydırılmasıyla ise daha kısa bir ses durağı oluşturulmuştur. Şiirde “ler” çokluk eki belirgin bir şekilde kullanılmıştır; bu da sesi vermektedir. Bu husus diğer dizelerde de yapılmış olup şiirdeki farklı ses ise,

büyük köse vur

bütün sesler bir seste boğuldu

mansûr (s. 50)

dizelerinde “köse”, “ses” ve “boğulmak”la enstrümanın verdiği ses hissedilmekte, “mansûr”un aralıkla verilmesi sese ait bir durak oluşturmakta ve diğer şiirlerde de verilen inceltme işareti dolayısı harfin inceltilip uzatılmasıyla oluşan ses tonu burada da görülmektedir. Şâirin **He** şiirindeki “ferhâaad” ve “âaahhh” (Çelebi, 2013, s. 10), **Nûrusiyâh**’ındaki “nûrusiyâaah” ve “nûrusiyâaahhh” (Çelebi, 2013, s. 23), **Beddua**’asında “bahtiyâaar” (Çelebi, 2013, s. 24), **Sandukalar**’ında “câaan” (Çelebi, 2013, s. 44), **İçimden** şiirinde “dooost” (Çelebi, 2013, s. 61), **Mariyya**’sındaki “mariyyaaa” (Çelebi, 2013, s. 65), **Çemenlerde** şiirinde “heyyy ve dökk” (Çelebi, 2013, s. 72) ve **Lâmelif**’indeki “el’amââân” (Çelebi, 2013, s. 76) da olduğu gibi **Mansûr**’unda da son dize “mansûuur” (Çelebi, 2013, s. 50) şeklinde uzatılarak ses nida haline getirilmiştir.

### 11. Gülten Akın ve Ağıt Sesi

Ağıt; yakanın duygusal yoğunluğunu dışarıya çıkararak, dinleyicinin ise yüreğini titreten hüzünlü bir terennümdür. Bu yakıcı ses, hem ağıtın içeriğinden hem de söyleyenin söyleyiş tarzından dolayı dinleyicilerin kulaklarında içten içe hıçkırık sesini anımsatmakta yüreklerinde ise acının yakıcılığını hissettirmektedir. Gülten Akın’ın şiirinde de bu ağıt sesi duyulmaktadır.

Umumiyetle ‘mâni’ ve ‘koşma’ tipi şekiller içinde uzun ve kırık hava adı verilen ezgilerle hece vezni ile söylenen ağıtlarda ölenin ailede ve cemiyette bıraktığı boşluk, birlikte geçen günlerin hatıraları dostluk, iyilik, fazilet, cesaret, düşmanlık, merhamet vb. temler ifade edilir. Saz şairlerinin zaman zaman aruz vezni ile de söyledikleri ve bir kısmı bestesiz olan ağıtlarda türkülerde olduğu gibi müzik birinci planda yer almaktadır. Kadınlar tarafından ücretle veya ücretsiz, irticalen söylenen

ağıtlar, ölenin ruhuna hakaret etmemek, onu medhetmek esasına dayanan lirik eserlerdir (Elçin, 2016, s. 291).

Şükrü Elçin'in verdiği bu bilgilerde de görüldüğü gibi “ağıtlar”da “ses”in çok önemli olduğu bilinmektedir. Gülten Akın'ın “**Kocakarı Ağıdı**” isimli şiirinde bir kadının kendisi için yaktığı ağıtla gelen bir tını bulunmaktadır. Ağıt denilince akla inilti bir ses gelmektedir. Bu şiirde de bu inilti duyulmaktadır. Bu ses, şiirdeki redif ve kafiye unsurundan, kafiyeden önce ve sonra gelen kelimelerle oluşan sessel uyumsuzluktan, bazı ek kullanımlarından, tekrarlardan, halk ağzı kullanımından oluşmaktadır:

Evimizin önü eşme

Eşmenin başında üç ağaç **incir**

İncirden düşerim, bedenim **incir**

İnciince kim soracak hallarım (Akın, 2004, s. 147)

dörtlüğünde “incir”lerle yapılan cinaslı kafiye şiire ses katmıştır. İlk dize ve son dizenin ikinci ve üçüncü dizeyle uyumsuzluğu ise kafiye armonisini bozarak bir ses uyumsuzluğu oluşturmuştur. Ancak bu uyumsuzluk da bir ses olayıdır. Bu, şiirin üçüncü dörtlüğünde de aynı şekildedir:

Evimizin önü Boyabat yolu

Kızılçık uzamış yolun üstüne

Sebep ocağın söne

Kim açacak bundan geri yollarım (s. 147).

Ayrıca ilk dörtlükte “inci(y)ince” kelimesinde “ince” zarf fiil ekinin kullanılması ve aynı dizede bulunan “sor-acak” ve üçüncü dörtlükte yer alan “aç-acak” kelimelerinde “acak” gelecek zaman eklerinin kullanımıyla ses oluştuğu gibi bu ekte yer alan sert sessiz “k”nin vurgulu okunuşu da şiire ses katmıştır. Üçüncü dörtlükte yer alan,

Kızılçık uzamış yolun üstüne

dizesindeki “Kızıl-cık” kelimesindeki “cık” yapım ekinin ses tonundan dolayı da kulakta vurgulu bir ses duyulmaktadır. İlk dörtlükteki,

**in/ ci** r (den)

**in/ ci** r

**in/ ci** (y) **in** /ce

kelimeleriyle de şiire tekerleme tarzında devamlılığın olduğu bir ses verilmiştir. Şiirin ikinci kısmı olan,

Evimizin önü ıhlamur dalı  
Yeşerince yel kokusun götürür  
Dediler ki sürülmüşsün, kurudum kaldım  
Kim yeşertir bundan geri dallarım (s. 147)

dörtlüğünün ilk iki dizesinin serbest olarak yazımıyla kulağa gelen ses üç ve dördüncü dizelerin kafiyelenişleriyle farklı bir sese dönüşmüştür. Şair kafiyeyi şiirin farklı yerlerinde farklı bir şekilde kullanarak ses tonunu da farklılaştırmıştır. Birinci ve üçüncü dörtlükteki, ikinci ve üçüncü dizelerle yapılan kafiye; ikinci dörtlükte üçüncü ve dördüncü dizelerle yapılmıştır. Bunun yanında birinci dörtlüğün son dizesi,

İnciyince kim soracak hallarım

daki **“hallarım”**, ikinci dörtlüğün son dizesi

Kim yeşertir bundan geri dallarım

daki **“dallarım”**, üçüncü dörtlüğün son dizesi

Kim açacak bundan geri yollarım

daki **“yollarım”** arasında bulunan ses benzerliği de şiirdeki seslerdendir.

Halk ağzında kullanılan “hallarım” ve “bundan geri” sözcüklerinin kullanımı da şiire farklı bir ses katmıştır. Ayrıca bir beddua olduğu anlaşılan,

Sebep ocağın söne

mısraı ise içi yanan bir kişinin beddua ederken kelimeleri uzatarak söyleyişle meydana gelen sesin farklı bir hüznünü, hüznün kelimelere vurgusunu hatırlatmaktadır.

Her dörtlüğün ilk dizesi olan **“Evimizin önü eşme”**, **“Evimizin önü ıhlamur dalı”** ve **“Evimizin önü Boyabat yolu”** mısralarındaki “evimizin önü” tamlamasının, yine her dörtlüğün son dizeleri olan **“İnciyince kim soracak hallarım”**, **“Kim yeşertir bundan geri dallarım”** ve **“Kim açacak bundan geri yollarım.”** mısralarındaki “kim” ve “bundan geri” tekrarları da şiirde ses oluşturmaktadır.

## 12. Necip Fazıl Kısakürek ve Amacın Sesi

Bu incelemede çağdaş Türk şiirinde ses farklı şekilleriyle verilmeye çalışılmaktadır. Necip Fazıl'ın **“İnanmaz”** şiirinde ise ses, maddi ve manevi denilebilecek nidalarla

gösterilebilir. Bu sesler onun şiirinde şekille gelen ritmi vermektedir. Necip Fazıl'ın "Poetika"sındaki:

En büyük gizli, Allah'tır. Ve şiir üstün manasıyla sadece Allah'ı arayan bir alet olduğu için, ister güneşten bahsetsin, ister kertenkeleden, eşya ve hadiseleri kuşatıcı namütenahi ince girift nispetler içinde, Allah'ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarinin bir kapısından girip bir kapısından çıkmaya memurdur. Böylece şiir, kördüğümün en belalıları arasından süzülerek, daima bulunduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir 'bulunacak şey' arar. Şair ise, işte bu yoldan 'bulunacak şey'lere yol açtığı nispette sanatkâr; onları çıkmaz sokaklara tıkadığı nispette de basit bir davulcu olarak kalır (Kısakürek, 1991, s. Poetika Bölümü/Şiirde Gaye 4 Kısmı).

şeklinde şiirinin, amacına bir araç olduğunu veren bu ifadeleri "İnanmaz" şiirindeki sesin dahi şairin gayesine hizmet ettiğine dayanak olarak düşünülebilir.

Necip Fazıl şiiri için önemli bir ses olan heceyi Ali Haydar Haksal şu şekilde verir:

Necip Fazıl üzerine düşünen ve yazan hemen herkesin ittifak ettiği; Necip Fazıl'ın hece şiirini doruğa taşıdığı ve bu doruğun Necip Fazıl ile sınırlandığı düşüncesidir. Necip Fazıl sonrasında hece şiir tarzında yazarların önü tıkanmıştır. Necip Fazıl'ın şiire getirdiği yeni ses, orijinal söyleyişler, şiirdeki lirizm, dildeki akışkanlık, Türkçe'deki yenilik, ben, ruh, iç derinlik gibi özgünlükler, bu şiirin imkânları içinde söylenebilecek olanın söylenmiş olmasıdır. O, biçim olarak izleğinde olan şairleri zorda bırakmıştır. Ruhta ve düşüncede olanlara ise ufuk olmuştur. Heceyle yazarlar, ya sıradan, ya da Necip Fazıl'ı öykünen şiirler yazmışlardır. Necip Fazıl şiirinin biçimini örnek alanlar, ona tökezlediklerinden dökülüp kalmışlardır. Bu, bir sır değildir (Haksal, 2007, s. 16).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde "İnanmaz" şiiri de hece ile oluşturulan sesin en mükemmel örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

"İnanmaz"a redif ve kafiyelerle, birbiriyle bağlantılı kelimelerle, inceltme işaretiyle, ikilemeyle, bağlaç kullanımıyla ve nidalarla ses katılmıştır:

"Ticaretin tüm ziyan!" diye bir ses rüyada;

Mezarına birlikte girecek şeyi **kazan!**

Seni gözleyen eşya, bitpazarı dünyada,

Patiska kefen, çürük teneşir, isli **kazan.** (Kısakürek, 1991, s. 114)



dizelerinde olduğu gibi redif ve kafiye'nin kullanımı şiire ses vermiştir. Son dördlükte de “kazan” kelimesinin tekrar ancak farklı bir anlam verilerek kullanımı ise cinasın kazandırdığı devamlılığın seslerindedir.

Patiska kefen, çürük teneşir, isli kazan

mısramda ölümle ilgili kelimelerin peş peşe kullanılması da şiirde çağrışımın verdiği ses unsurları olarak değerlendirilebilir.

Er kişi niyetine **saf saf** namaz... Ne âlâ!

...

Ne tabutu taşıyan, **ne** de toprağı kazan... (s. 114)

dizelerinde kullanılan “saf saf” ikilemesi, “ne ne” bağlacı da şiirdeki gramatik peş peşeliğin meydana getirdiği ses unsurlarındandır.

Minarede “ölü var!” diye bir acı **salâ**...

Er kişi niyetine saf saf namaz... Ne **âlâ**!

Böyledir de ölüme kimse inanmaz **hâlâ**!

Ne tabutu taşıyan, ne de toprağı kazan... (s. 114)

mısralarındaki kafiye'ler ve bu kafiye'lerdeki inceltme işaretlerinin ağız yapısını değiştirmesi ile, özellikle dilin baskınlığıyla, oluşan seslere örnek olarak verilebilir.

Şiirdeki farklı ses ise maddi ve manevi unsurların bir araya getirilerek oluşturulduğu nida sesleridir: “Ticaretin tüm zıyan!” diye bir ses *rüyada*;”, “Minarede “ölü var!” diye bir acı salâ...” ve “Er kişi niyetine saf saf namaz... Ne âlâ!” dizelerinde ahiretin dünya ile bulunduğu nokta olan cenaze merasimindeki görüntüler zihinde canlandırılabilirdiği gibi bu merasimdeki ritüel haline gelen sesler de duyulmaktadır. Hilmi Uçan’ın şu ifadelerine bu dizeler açısından bakılabilir:

Necip Fazıl’ın hiçbir zaman mal biriktirmek gibi, çocuklarına bağ, bahçe bırakmak gibi bir amacı olmamıştır. Para Onu değil, O parayı yönlendirir. Başkalarının aklının alamayacağı miktarda paraları bahşiş olarak verir; paraya esir olmaz, parayı esir alır. ‘Geride evlad u ıyal var’ diyenleri hor görür. ‘Bütün derdi, fazladan bir demet soğan, bir şişe yağ ve iki saat istirahatten ibaret bir sınıfın ıstırabını’ küçümser. Bunun yerine ‘insandaki büyük ve mücerret idrak ıstırabını’ koymak ister (Uçan, 2005, s. 142).

### 13. Nâzım Hikmet ve Hatıraların Sesi

Bir hatıra defterini okurken geçmişin hatıraları yazıya yansıdığından ses tonu da buna bağlı olarak daha yumuşaktır. Bu yumuşak sesin duyulduğu uzun bir şiir olan **“Jokond’un Hatıra Defterinden Parçalar”**ın her bir kısmındaki aynı ses unsurları verilmekten ziyade bazı yerler örnek olarak gösterilecektir. Nâzım Hikmet’in şiirin başında,

“Jokond” isimli manzum romanın  
birinci kısmından bir iki kroki

(Nâzım Hikmet, 2012, s. 57)

ifadesinin ve şiirin sonunda da yine çerçeve içerisinde,

Yakında bu romanın  
tamamı çıkacak.

(s. 64)

bilgilendirmesinin bulunduğu kurgu içinde kurgu denilebilecek **“Jokond’un Hatıra Defterinden Parçalar”** adlı şiirdeki ses, geçmişe götüren bir tını olup şiirin başından itibaren verilen “Paris. 13 Mart 1924. Luvur müzesi.”, “18 Mart. Gece”, “20 Mart”, “1 Nisan”, “20 Nisan”, “22 Nisan”, “2 Mayıs”, “5 Mayıs”, “8 Mayıs”, “10 Mayıs” ve “13 Mayıs” (Nâzım Hikmet, 2012, s. 57-64) tarihleri şiirin hatıra kısımlarından sonra kısa bir duraklama kattığı gibi sese farklı bir ton, yumuşak bir geçiş vermiştir. Şiirde kullanılan redif ve kafiyelerin sağladığı ahengin yanında dize aralıkları ve satırlar arasındaki sağa doğru kaydırmalardan dolayı kısa duraklamaların verdiği kısa sessizlik, nesre benzer mısralardan dolayı duraksız bir okuma tonunun varlığı, çeşitli işaretlerin okunuşuyla gelen sessel farklılık, ses daralmaları, kısa dizeler, bazı tarihlerin sadece bir dize ile oluşması, tekrarlar, zıtlıklar, ek kullanımı, zihinde hissedilen sesler, nidanın nokta ile uzatılması şiire farklı bir ses tonu kazandırmıştır.

Paris. 13 Mart 1924.

Luvur müzesi.

...

Lâkin acayip bir yerdir Luvur.

Burda belki bulunur :

İskenderi Kebirin

kronometreli Lonjin **saatı**.

Fakat

bulunmaz yüz paralık bir kurşunkalem

ve bir tabaka temiz defter **kâadı**.

... (s. 57, 58)

mısralarında geçen kafiyeler, yabancı kelimeler, aralıklar, “burda”, “saatı” ve “kâadı” yazımları alışılmış olan yapıların dışında, sesin çıkışının farklılığından kaynaklanan değişimle meydana gelen şiirdeki ses unsurlarındandır.

### 20 Mart

Hayranım Felemenk ressamlarına :

Süt ve sucuk tacirlerinin tombul madamalarına

kolay mı üryan bir ilâhe edası vermek?

Lâkin

isterse ipekli don giyinsin

inek + ipekli don = **inek!**

Dün gece

bir pencere

açık **kalmış**.

Felemenkli üryan ilâheler soğuk **almış**.

**Bugün**

bütün **gün**

ziyaretçilere

çevirip dağ gibi pembe çıplak gerilerini

aksırıp öksürdüler.

Tutulmuşum ben de nezleye.

Nezleli bir tebessümle gülünç olmayım diye,  
ziyaretçilerden gizliye gizliye

burnumu çekip durdum. (s. 59, 60)

dizelerinde geçen redif ve kafiyeler, sağa kaydırılmış dizeler ve

inek + ipekli don = inek! (s. 59)

mısraındaki “+, = ve !” işaretlerinin “inek artı ipekli don eşittir inek ünlem işareti” şeklinde okunuşu, bu okunuşun değişikliğinden ve özellikle “n” harfinin tekrarıyla meydana gelen harf sürekliliğinden oluşan farklı bir ses meydana getirmektedir. Ayrıca “gizliye gizliye” ikilemesinin de bir tını olduğu söylenebildiği gibi “aksırıp öksürdüler” ve “burnumu çekip durdum” dizeleriyle ise bu durumlarla oluşan fiziksel sesler birebir verilmese de bu sesler hissedilmektedir. Ayrıca “Nezleli bir tebessümle gülünç olmayım diye,” (Nâzım Hikmet, 2012, s. 60) mısraında olmayayım yerine “olmayım” şeklinde kelimenin kullanımı da ağzın yapısında oluşan kısmî gerilmeyi yok etmesiyle farklı bir ses oluşturmaktadır.

#### 1 Nisan

Bugün bir Çinli gördüm.

Başı perçemli Çinlilere benzer yeri **yok!**

Ne de **çok**

baktı **bana!**

Bilirim ki **ben**

Fildişini ipek gibi işliyen

Çinlilerin teveccühü

atılamaz **yabana.**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
..... (s. 60)

dizelerinde de kullanılan kafiyeler, sağa kaydırılmış dizeler, “işliyen” kelimesinde (i) harfiyle yapılan daralma ve “.....” şeklinde verilen noktaların “noktaaaaaaaaaaaaaa” şeklinde okunabilmesiyle yapılan şekli kafiye şiirin sesine devamlılık katan unsurlardan görülebilir.

### 20 Nisan

Çin hadisesıyla meşgul gazeteler.

Anlıyorum ki artık,

Kaf dağından gelen ejder

altın semasında Çinimâçin yurdunun

gerdi kanat.

**Fakat**

bu işte yalnız Biritanya lordunun

tüpleri yolunmuş bir kuş

gibi matruş

gırtlığı değil,

kesilecek

Konfuçyusun

uzun

seyrek

sakalı da. (s. 61)

mısralarındaki kafiyeler, sağa kaydırılmış dizeler şiire ses katmış ve özellikle tek kelimelik dizelerin kullanımının verdiği okuma ise tek bir anın hızıyla değil, tek tek mısra oluşla ortaya çıkan ses durağının sebep olduğu anın uzaması ile sessizliğin oluşumunu meydana çıkarmıştır.

### 22 Nisan

Dün gece bir Amerikan zurnasıyla,

12 beygirlik bir Fordun kornasıyla

bir rüyadan uyandım.

Ve bir lahza gördüğüm  
bir lahzada **öldü**.

Gördüğüm durgun mavi bir **göldü!** (s. 61)

dizelerinde “zurna” ve “korna” kelimeleriyle bu aletlerin sesi duyulmaktadır. Redif ve kafiye kullanımı, “12” ile “Ve” nin daha solda yazılması, “bir” sıfatının çokça kullanılması, “lahza” isminin tekrarı sesin dinamikliğini artırmış, satır aralığının son mısradan artırılması ise sesi kısmî olarak durağan bir yapıya dönüştürmüştür.

2 Mayıs

Bugün Çinlim gelmedi.

5 Mayıs

Bugün de yok.

8 Mayıs

Benziyor günlerim  
bir istasyonun  
bekleme salonuna.

Gözlerim dikili demiryoluna. (s. 62)

dizelerinde tarihlerin kısa aralıklarla verilmesi, bazı mısraların eşit aralıklarla sağa kaydırılarak yazılması ve kullanılan redif de şiirin seslerinden düşünülebilir. Ayrıca son mısralar, bir tren garında insanların treni beklerken aralarında ya da diğer yolcularla, treni bekleme saatini doldurmak için konuşmalarıyla oluşan bekleme salonunun uğultusunu ve trenin geldiğini haber veren siren sesini zihinde duyurmaktadır.

10 Mayıs

...

Çölde hecinlere **kaside okuyanlar!**

Vücudunun raksı **rüzgâr** gibi **esen!**

...

Haykırın ilân edin düşmana dosta :

Pariste fazla bağır**mış diye**

ÇİN

SEFİRİNİN

camını kır**mış diye,**

sevgilisi Jokondun,

Fransa hududunun

atılmış haric**ine!**

**Çinden** gelen sevgilim gitti **Çine!**

Ve ben artık

bilemem kimlere derler Leylâ ile Mecnun?

O pantolonlu Leylâ

Ben etekliki Mecnun de**ğilsem!**

Ağlayabilsem a...h

ağlayabil**sem!** (s. 63)

dizelerinde şiirin genelinde var olan mısraların sağa kaydırılmış olması, büyük harfli yazımla ses tonunun yükseltilmesi, bazı mısraların küçük harfle başlanmasının nesirsel bir okunuşu hissettirmesi ve bu hususun Lâle Müldür ve Tarık Günersel şiirinde de olduğu gibi ses tonunun düşürülmesi şeklinde yorumlanabilmesi, redif ve kafiyelerin etkisi ses bağlamında dikkat çekici olup

Çölde hecinlere **kaside okuyanlar!**

Vücudunun raksı **rüzgâr** gibi **esen!**

dizelerinde ise kasidenin ritimli okunuşu akla gelmekte, “rüzgâr” ve “esmek” kelimeleriyle zihinde yer alan fiziksel sesler hissedilmektedir.

**Çinden** gelen sevgilim gitti **Çine!**

dizesinde aynı ismin başta ve sonda yer alması, şiirde kelimenin etekli yerine “eteklikli” şeklinde kullanımından dolayı “lık” ekinin sözcüğe kattığı vurgu ve “a...h” nidasında kullanılan “...”nın sözcüğü “aaaaaaaaah” şeklinde okutması yine şiire ses katan unsurlardan olmuştur.

#### 14. Sonuç

Ses denilince hem fizikî hem de metafizikî hususları bol olan bir çağrışım dünyası akla gelmektedir. Ses, aktarıcı ile alıcı arasında mana yüklü bir görev icra etmektedir. Bu anlamsal vazife; kültürel, coğrafi, iklim farklılıkları gibi unsurların etkisinin insan duygularının değişmesine sebep olmasından dolayı milletten millete belirgin bir şekilde, bir ülke içinde ise çeşitli yöreler arasında belirgin olmasa da sözcüklere ve tonlamaya bağlı olarak değişiklikler gösterebilmektedir.

Şiirde ses ise sosyal hayatın içinde olduğu gibi içeriği desteklemek adına çabalanan bir gösterge olarak görülebilir. Şair ile okur/dinleyici arasında mananın muhataba ulaşabilmesini gaye edinen fiziksel bir metâ gibi algılsa da ses, sadece bu yönüyle dikkate alınmamalıdır. Kulağa hitap eden görünen harflerin yanında, zihnin algıladığı, görünenin ötesinde ve evvelki yaşantılar neticesinde öğrenilerek hafızaya kazanmış sesleri ya da çağrışımları da şiir, ses olarak duyurmaktadır.

Bu çalışmadaki asıl amaç; şiirin duyu ve zihin yardımıyla okuyucuya edindirdiği tını ve bu tının farklı şekillerde çıkmasına vesile olan şiirsel oyunların şair tarafından nasıl verildiği ve okuyucu/dinleyici tarafından sesin nasıl algılandığıdır. Bu makalede şairlere ve ele alınan şiirlerine has özelliklere göre başlıklara ayrılarak değinilmeye çalışılan ses meselesi, şiirin kendi ölçüleriyle (vezin, kafiye, redif gibi) elde edilen ses ve şiir metninin şairle okur/dinleyici arasında kurduğu felsefi ilişkinin sesi olarak okunmalıdır.

#### Kaynaklar

- Akay, H. (2006). *Şiir alametleri*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Akın, G. (2004). *Kırmızı karanfil-1956-1971-toplu şiirler-I*. (3. bs.). İstanbul: YKY.
- Anday, M. C. (2008). *Sözcükler-toplu şiirler*. (2. bs.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Aydemir, M. (2014). Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde geleneğin izleri. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3/1, 218-239.
- Bayazıt, E. (2009). *Şiirler-sebep ey, risaleler, gelecek zaman risalesi*. (5. bs.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Beyatlı, Y. K. (2010). *Edebiyata dair*. (7. bs.). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Eski şiirin rüzgârıyla*. (6. bs.). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bozkurt, F. (2004). *Türkiye Türkçesi-Türkçe öğretiminde yeni bir yöntem*. (3. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.



- Çelebi, A. H. (2013). *Bütün şiirleri*. (6. bs.), İstanbul: YKY.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Bütün yazıları*. (Haz. Hakan Sayzek). İstanbul: YKY.
- Çolak, V. (2001). “Şiirde biçimden yoksunluk”. *E Dergisi*, (33), 114.
- Doğan, M. H. (2004). “Şiirde biçim üzerine”. *Şiir sanatı*. (Haz. Yaşar Nabi Nayır ve Salih Bolat). İstanbul: Varlık Yayınları, 214-222.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin sesi/psikanaliz ve ses*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ediskun, H. (2004). *Türk dilbilgisi-sesbilgisi-biçimbilgisi-cümlebilgisi*. (9. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Elçin, Ş. (2016). *Halk edebiyatına giriş*. (14. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erbay, E. (2003). *Yenileşme Dönemi Türk edebiyatında aruz arayışları*. Erzurum: Aktif Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (2017). *Dol karabakır dol-bütün şiirleri*. (18. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gencan, T. N. (2001). *Dilbilgisi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Günersel, T. (1999). *Zaman denen oyuncak-mozaiik-şiirler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Haksal, A. H. (2007). *Necip Fazıl Kısakürek büyük doğu ırmağı*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- İlhan, A. (2002). *Yağmur kaçağı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karataş, T. (2007). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. (3. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1991). *Çile*. (17.bs.). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Müldür, L. (2011). *Anemon-toplu şiirler (1988-1998)*. (3. bs.). İstanbul: YKY.
- Necatigil, B. (2000). *Şiirler-1948-1972- bütün yapıtları*. (3. bs.). İstanbul: YKY.
- Ran, N. H. (2012). *Bütün şiirleri*. (8. bs.). İstanbul: YKY.
- Sözer, V. (2012). *Müzik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı (2000a). *Türk halk müziği sözlü eserler antolojisi-1*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- \_\_\_\_\_. (2000b). *Türk halk müziği sözlü eserler antolojisi-2*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Türk halk müziği sözlü eserler antolojisi-3-uzun havalar*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Türinay, N. (1996). *Kültür dil ve sanata dair*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uçan, H. (2005). “Tasavvufun değiştirici yönü, Necip Fazıl ve ehl-i sünnet anlayışı”. *Hece*, (97), 140-145.

### Extended Abstract

The fact that sound is a concrete entity that is consciously used for the continuity of social life among living creatures can be considered as the first feature that comes to mind. However, the sound can sometimes be caused by the deliberate shooting of the musical instrument, accompanied by certain rules, such as in music, by the tangible and spiritual effects of the melody to the ear and senses. However, as a result of touching any object involuntarily, even if there is no specificity and effectiveness as in music, the existence of a sound which has a material existence but does not have its validity and necessity in life frequently occurs in the continuity of its life.

In addition, from infancy, especially in the family and neighborhood culture, and then in the flow of life, such as school, work, marriage, and sometimes as a result of observation, sometimes as a result of compulsory or voluntary interaction, the individual puts the subjects belonged to his own culture to his mind as the learned parts of life. Apart from this, with the enure of cultural materials belonging to different cultures to the mind in different occasions through journeys aiming health, education, sport, holiday etc. compulsory or arbitrary ones, memory volume thrives with unknown traditional parts. With the effect of learned experiences like that, as a result of settling different sound in mind, sound reflects as an association even if it doesn't appear as a material.

The use of sound in poetry may be in the form of the deliberate disruption of these visual elements to the reader's or the listener's ear by the conscious use of the elements of the form by the poet. In addition sound in the poetry may be revealed by the conscious or unthinkingly or unconsciously usage of word else verse by the poet, by the awareness of reader's or listener's careful or dominant experiences as mental association not as sensation or by the poet.

The sound has been used in modern Turkish poetry by modern poets in various ways. This use of the sound in the new Turkish poetry, the use of distinct features belonging to form in many poems such as rhyme, rhyme, repeated voice, repeat, and the common use of the sound effecting the ear as sensory in this way and also due to the effect of circumflex in its task, sound may result. In this study, the creation of verses in different places with different font size and the creation of various intervals between the strings by the poets has been tried to be shown in these twelve poems given as a sample. In addition, with the consecutive use of letters, writing of similar verses or folk songs, giving the local dialects, reflection of the art understanding to the poem, doing politics by linking with formal elements of poetry, the effect of classical poetry into the poem, the treatment of the sensory reflection of mourning, the reflection of the effect of memories on person, participation of the element of faith in the poem, the recognition of the learned achievements and the reception of the sound by the reader / listener as sensory or sensation may occur.

In this study, "Derler" by Behçet Necatigil, "Gön" by Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Form" by Lale Müldür, "Failatın" by Tarık Günersel, "Derin Beste" by Yahya Kemal Beyatlı, "hammal Şakir'e ketenhelyacı manileri" by Atilla İlhan, "Lirizm" by Melih Cevdet Anday, "Kuş Sayfaları" by Erdem Bayazıt, "Mansür" by Asaf Halet Çelebi, "Kocakarı Ağıdı" by Gülten Akın, "İnanmaz" by Necip Fazıl Kısakürek and "Jokond'un Hatıra Defterinden Parçalar" by Nazım Hikmet Ran poems are sampled and the use and perception of voice in contemporary Turkish poetry has been tried to be shown.

In the poem Behçet Necatigil's Derler sound is dealt, the use of grammatical issues such as letters, especially affixes, leastwise the difference of the shape, the similarity between words, the rhyme alignment or incompatibility, the similarity of the word to public use is remarkable.

In Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem, the sound brings more folk songs to mind. The content of the folk songs, the experiences of the people may eventually lead to the establishment of a link between the folk song and the song itself. If the event such as love, separation, sadness, death, abroad which effect person deeply in his experiences is used in the content of folk song, this folk song may be more remarkable for this person. However, the compositions of folk songs can remain in the mind rather than the content, and can be repeated frequently in the tongue or mind of the person. Some verses used by Eyüboğlu in his poem "Gön" are also used in the form of minor changes of some strings in the lyrics of some songs or with some additions of the poet. The connection between verses in the poems of Güfteler and Eyüboğlu reveals the compositions of folk songs which have been settled before the mind by hearing or which are brought into the mind of the reader or the listener in poetry. The sound in Eyüboğlu poetry has been tried to be addressed in this aspect. It is known that there is a connection between shape and poetry and there are many poets who use this connection in modern Turkish poetry.

In Lâle Müldür's poem "Form", the sound was tried to be shown by connecting formal usage points such as the clarity of the title, the writing of verses to various parts of poetry, the use of lines that remind the prose rather than the classical poetry form, the significant difference of the line spacing between the sections of the poem, the use of certain signs, starting the lines with capital letter in some parts of the poem and with lower case in some others and in some parts writing all lines with upper case, sound similarities, the existence of words originated from West.

In the poem of Tarık Günersel "Fâilâtün", the use of tefillins of classical poetry, some forms, the additional system of Arabic, circumflex, the different usage of the word from original has been effective in the context of sound.

In Yahya Kemal's "Derin Beste" poem, circumflex, some words' being different from today's language, the use of conjunctions and terminology specific to the old poetry, the fact that some of the hard consonants are distinct in poetry, and the fact that the use of affix is different from today's are remarkable in terms of sound.

In Attila İlhan's "hammal şakir'e ketenhelvacı manileri" the distinct sound is of the street language. In this poem, the use of rhyme and repeated voice, the having too many repetitions, the use of regional dialect, slang, "cık" affix, the reduplication made in various ways, the sound similarity between words form the element of sound in poetry.

In Melih Cevdet Anday's "Lirizm" poem; sound is observed as the use of discourses belonging to "Garip Poem" and rhyme, repeated voice, circumflex, repetitions, and the indication of these repetition in horizontal and vertical forms, the use of the words related to each other, the use of antonyms and idiom and proverb.

In Erdem Bayazıt's "Kuş Sayfaları" poem, with the points such as learning and putting in the memory the sounds of various objects or creatures beforehand, the use of affix, and repetition form the sound.

In Asaf Halet Çelebi's poem "Mansûr", the voice is in the form more of an address. This makes the sound heard more readily by the reader / listener. In Çelebi's poem, sound is given by the points such as repetitions, circumflex, sliding the verses to right, contrasts, the words related to each other, grammatical elements, making feel the sound of instrument. The sound element remarked in Asaf Halet's poem is the interjection sound formed by extension of letters in some of his poems such as "He", "Sandukalar", "Mariyya", "Çemenler" which are used as samples in this study.

In Gülten Akın's "Kocakarı Ağdı" the distinct sound element is the timbre of mourning. In the context of sound, rhythm, repeated voice, sound mismatch, the use of affix, repetitions, colloquial speech, etc. are noteworthy in this poem.

In Necip Fazıl Kısakurek's "İnanmaz" poem, the voice is given with the combination of material and spiritual matters as interjection. In addition, the elements such as rhyme and repeated voice, circumflex, reduplication, conjunction, related words, are evident in terms of sound like in other poems.

In Nazım Hikmet Ran's "Jokond's Hatıra Defterinden Parçalar", the distinctive sound can be considered as a reflection of the emotions that memories give. In this poem, with the elements such as grammatical factors, classical formal points, differentiating the words, shapes, shifting of verses, feeling of learned sounds placed in the mind, use of upper and lower case letters etc. sound is also felt.

To sum up, in this study in the sample poems the sound element was tried to be shown and outlined with, repeated voice, the use of rhyme, the writing of verses or words in uppercase or lowercase letters or writing them with dark font size, grammatical elements etc. as well as common use, how sound is used as distinctively in the poems or how it is considered by reader / listener.