



Tuyug Revived in Talât Sait Halman's Pen

Zehra GÖRE ¹

Abstract

Talât Sait Halman (1931-2014), who has many facets from politics to art, from media to academia, is a distinguished figure who has devoted his life to Turkish culture and literature. Halman, who has written several thousand reviews and articles, is the author of more than 50 copyrighted and translated works. His translations are pioneering works in introducing Turkish Literature to the world. He translated Shakespeare's sonnets in aruz prosody. Talât Sait Halman started writing poetry as a child and continued throughout his life. He was passionate about poetry and wanted to be known as a poet beyond all his qualifications. Halman, who learnt aruz on his own when he was still a secondary school student, gained the title of the poet who used the most number of aruz prosody among Turkish poets. In his poetry, he fed on tradition, sometimes by writing in aruz prosody and sometimes by adapting the aesthetic qualities of old poetry to modern qualities. In many of his writings, he blended old values with new approaches. An important indicator of the poet's connection with the tradition is the poet's respect for the "tuyug" verse form. Tuyug, which is not seen in Arabic and Iranian literatures and used only in Turkish literature, was not popular in our literature after the 16th century and was almost forgotten. Talât Sait Halman believed that tuyug could be written again in today's sensibility and wanted to revive this verse form. Talât Sait Halman brought all his poetry books together in 2008 in his work titled Ümit Harmanı. There are 101 tuyug in this book. In this study, Talât Sait Halman's tuyugs will be discussed and this verse form, which the poet re-gifted to Turkish literature, will be evaluated in terms of subject, structure, language and stylistic features, etc.

Keywords

Tuyug
Aruz prosody
Divan poetry
Talât Sait Halman
Republican poetry

Article Info

<i>Received</i>	01.11.2023
<i>Reviewed</i>	08.12.2023
<i>Published</i>	30.12.2023
<i>Doi Number</i>	10.29228/ijlet.73968

Reference

Göre, Z. (2023). Tuyug revived in Talât Sait Halman's oen. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 11(4), 193-216.

¹ Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, zgore@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9917-3651.





Talât Sait Halman'ın Kalemінде Yeniden Can Bulan Tuyuğ

Özet

Siyasetten sanata, basın yayından akademiye değin pek çok yönü olan Talât Sait Halman (1931-2014) Türk kültürü ve edebiyatına ömrünü adanmış mümtaz bir şahsiyettir. Sayısı birkaç bini bulan inceleme ve yazı kaleme alan Halman 50'nin üzerinde telif ve tercüme eserin sahibidir. Çevirileri Türk Edebiyatı'nın dünyaya tanıtılmasında öncü çalışmalarıdır. Shakespeare'in sonelerini aruz ölçüsü ile çevirmiştir. Talât Sait Halman şiir yazmaya çocukken başlamış ömrü boyunca da devam etmiştir. Şiir uğraşına tutkuyla bağlanmış ve bütün vasıflarının ötesinde bir şair olarak anılmak istemiştir. Henüz ortaokul öğrencisi iken aruzu kendi başına öğrenen Halman, Türk şairleri arasında en çok sayıda aruz vezni kullanmış şair sıfatını kazanmıştır. Şairliğinde kimi zaman aruzla yazmak suretiyle kimi zaman ise eski şiirin estetik özelliklerini uyarlayarak modern niteliklere yönelirken gelenekten beslenmiştir. Yazdıklarının pek çoğunda eski değerlerle yeni yaklaşımları harmanlamıştır. Şairin gelenekle bağının önemli bir göstergesi de "tuyuğ" nazım şekline itibar etmesidir. Arap ve İran edebiyatlarında görülmeyen, yalnız Türk edebiyatında kullanılan tuyuğ, XVI. yüzyıldan sonra edebiyatımızda rağbet görmemiş neredeyse unutulmuştur. Talât Sait Halman günümüz duyarlığı içerisinde yeniden tuyuğ yazılabileceğine inanmış ve bu nazım şekline can vermek istemiştir. Talât Sait Halman ismi geçen bütün şiir kitaplarını 2008 yılında Ümit Harmanı isimli eserinde bir araya getirmiştir. Bu kitapta 101 tuyuğu bulunmaktadır. Çalışmada Talât Sait Halman'ın tuyuğları ele alınarak şairin Türk edebiyatına yeniden hediye ettiği bu nazım şekli konu, yapı, dil ve üslup özellikleri vb. açısından değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler

Tuyuğ

Aruz vezni

Divan şiiri

Talât Sait Halman

Cumhuriyet şiiri

Article Info

Gönderim Tarihi	01.11.2023
Kabul Tarihi	08.12.2023
Yayın Tarihi	30.12.2023
Doi Numarası	10.29228/ijlet.73968

Kaynakça

Göre, Z. (2023). Talât Sait Halman'ın kalemінде yeniden can bulan tuyuğ. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 11(4), 193-216.

Giriş

Tuyuğ Hakkında

Fuad Köprülü'nün tabiriyle “*milli edebiyatımıza mahsus*” nazım şekillerinden biri sayılan “*tuyuğ*” hakkında klasik dönemden günümüze pek çok edebî ve akademik kaynakta bilgi bulmak mümkündür.² Mevcut kaynaklarda “*tuyuğ*” kelimesinin sözlük anlamından edebî bir terim olarak kazandığı anlama, bir nazım şekli olarak biçim ve muhteva özelliklerine değin pek çok görüş ortaya konularak tartışılmıştır. Aynı zamanda bu nazım şeklinin tarihsel sürecine dair tespitler kaleme alınmış, *tuyuğ* metinleri neşredilmiştir. Konu ile ilgili en önemli görülen çalışmalar Fuad Köprülü'ye aittir. Yazar, ilki Yeni Mecmua dergisinde “*Tuyuğ Şekli*”, diğeri Türkiyat Mecmuası'nda “*Türk Klasik Edebiyatındaki Hususi Nazım Şekilleri: Tuyuğ*” adıyla iki makale yayınlamıştır. Türkiyat Mecmuası'nda yer alan yazısında Köprülü, Klasik edebiyatta bulunan bazı nazım şekillerinin incelenmesinin edebiyat tarihi açısından büyük önem arz ettiğini vurgulayarak bunların başka İslamî edebiyatlarda bulunmayıp sadece Klasik Türk şiirinde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu durumu söz konusu nazım şekillerinin esas itibarıyla Türk halk edebiyatından gelmekte olduğunun delili sayarak aynı zamanda Klasik Türk şiirinin körü körüne bir taklitten ibaret olmadığını da göstergesi kabul eder. Köprülü, makalesine konu ettiği *tuyuğ* şeklinin de klasik şiirimizdeki özel nazım şekillerinden biri ve hatta pek çok yönüyle belki de en önemlisi olduğunu söylemektedir. Tespitlerini büyük oranda Ali Şir Nevâî'nin (1441-1501) başta *Divan*'ının ön sözü, *Mîzânü'l-Evzân*, *Muhâkemetü'l-Lugateyn* ve Bâbü'r Şâh'ın (1483-1530) *Aruz Risalesi*'ne dayandıran yazar, müsteşriklerin de görüşlerini naklederek *tuyuğ* nazım şeklinin menşei ve tekâmülü hakkında ayrıntılı açıklamalar yapmıştır.

Köprülü'nün yukarıda anılan makalelerinden sonra tespit edilen kaynaklarda aktarılan bilgiler incelendiğinde *tuyuğ*a dair söylenenlerin bazı farklı görüşlere rağmen büyük oranda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Son dönemde araştırmacı Mehmet Sait Çalka yayınladığı *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ* adlı çalışmasında bu nazım şekline ait kaynaklardan elde edilen bilgileri sistematik olarak ele alarak bir araya getirmiş ve yayınlamıştır. Dolayısıyla bu kısımda tekrara düşmemek adına söz konusu nazım şekli ile ayrıntılı bilgi verilmeyip kaynaklardan hareketle belirleyici özelliklerinden kısaca bahsetmekle yetinilecektir. Buna göre *tuyuğ*, *tuyuk*, *duyug*, *toyık*, *toyuk* olarak geçen kelimeye “*kapalı*, *gizli*, *imalı*, *cinaslı söz söyleme*, *şarkı söyleme*, *şiir*, *şarkı*, *türkü*” anlamları verilmektedir. Bir nazım şekli olarak dört mısradan meydana gelen ve aruzun remel bahrinin kısası olan “*fâilâtün fâilâtün fâilün*” kalıbıyla, (aaxa) kafiye düzeniyle yazılan biçimin adıdır. Bununla birlikte *tuyuğ*ların sayısı az olmakla birlikte 11'li heceye karşılık olmak üzere “*mefâilün mefâilün feilün*” ve “*feilâtün mefâilün feilün*” vezinleri ile de yazıldığı tespit edilmektedir. Ayrıca kafiye düzeni açısından da bütün mısraların birbiriyle kafiye olduğu (aaaa) şeklinde musarra' yazılanlar ile çapraz kafiyeli olmak üzere (xaxa) düzeniyle yazılanlara da rastlanmaktadır. Kafiye ile ilgili bir diğerk durum ise *tuyuğ*ün tecnis sanatı ile icrası ya da başka bir

² Tuyuğ hakkında bilgi verilen bu kısımda faydalanılan belli başlı kaynaklar için bk. (Mehmed Fuad Köprülü “*Tuyuğ Şekli*”, *Yeni Mecmua*, 1923, S. 78, s. 262-264; Mehmed Fuad Köprülü'zade, “*Türk Klasik Edebiyatındaki Hususi Nazım Şekilleri: Tuyuğ*”. *Türkiyat Mecmuası*, 1928, S. 2, s. 219-242; Hikmet İlaydın, *Türk Edebiyatında Nazım*, İnkılab ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964; Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lüğati*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1973; Halil Erdoğan Cengiz, “*Türk Şiirinde Musammatlar*” *Türk Dili Dergisi*, *Türk Şiiri Özel Sayısı II*, 1986, S. 415-416-417, s. 291-429; Kemal Eraslan, *Ali Şir Nevâyî Mîzânü'l-Evzân*, TDK Yayınları, Ankara, 1993; Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994; F. Sema Barutçu Özönder, *Ali Şir Nevâyî, Muhâkemetü'l-Lugateyn*, AKM Yayınları, Ankara, 1996; Recai Kızıltunç, “*Türk Edebiyatında Tuyuğ ve Bazı Problemleri*”, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2008, S.37, s. 107-126; Cemal Kurnaz-Halil Çeltik, *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, H Yayınları, İstanbul 2011; Nihat Öztoprak, “*Tuyuğ*” *DİA*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2012, C. 41, s. 450-451; Mehmet Sait Çalka, *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ*, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2019.

söyleyişle cinaslı kafiyelenmesidir. Bu tür kafiyeleniş tuyuğun belirleyici en önemli özelliği olarak kabul edilmektedir. Ancak örnekler incelendiğinde cinas sanatına başvurmadan yazılan tuyuğlar da görülmektedir. Tuyuğlarda mahlas kullanılması yaygın bir tavır değilken bunun istisnası olarak mahlasa yer veren şairler de vardır.

Tuyuğun yukarıda sayılan özellikleri hakkında kaynaklar görüş birliğinde olmakla beraber bu biçimin bir nazım şekli değil bir gazel çeşidi olarak “*fâilâtün fâilâtün fâilün*” vezninde yazılarak bestelenmiş ya da bestelenmek amacıyla yazılan iki beyitlik manzumelerin genel adı olduğunu değerlendiren bir görüş de bulunmaktadır (Kurnaz-Çeltik 2013: 146-154).

Bu nazım şeklinde konu çeşitliliği olmakla birlikte tuyuğ daha ziyade düşünce yönü ağır basan konuları dile getirmeye elverişli bulunmuştur. Az sözle önemli düşüncelerin anlatılması gayesiyle tercih edilmiştir. Klasik Türk şiirinde sûfiyâne, hakîmâne, ârifâne, âşıkâne, şûhâne ve rindâne üslupları yansıtan tuyuğların kaleme alındığı görülmektedir.

Çağatay ve Azeri sahasında daha fazla kullanılan tuyuğ nazım şeklinde Ali Şir Nevâî ve Bâbüür Şah önemli şahsiyetlerdir. Bilhassa Ali Şir Nevâî adı anılan eserlerinde tuyuğa dair övgülü söyleyişlerde bulunmakta hatta koşuk şekline üstün tutmaktadır. Buna rağmen tuyuğ Osmanlı şairleri arasında hak ettiği ilgiyi görmediği gibi hafife alınarak basitlik olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısının deliline Sehî Bey’in (ö. 1548) *Heşt Behişt*’inde rastlanır. Sehî, Sultan Selim şairlerinden Dahlî mahlaslı Zeynel Paşa’dan (ö. ?) bahsederken şu bilgileri vermektedir:

“Bu fakîrden bir gazel sâdır oldı ve bu beyt-i makta’ ittifâk bu nev’a düşdi:

Bülbül sadâsı gibi şî’r-i Sehî güzeldür

Eş’âr-ı gayriler hep aña göre tuyuğdur

Anlar dahı bu beytle cevâb buyurmuşlar ol beyt budur:

Efsâne-i cünûnum destân olup okunsun

Hengâme-i belâda şî’r-i Sehî tuyuğdur” (İpekten vd. 2017: 33-34)

Sehî Bey’in bu kaydından da tuyuğun küçümsendiği, inceliği olmayan sıradan bir söyleyiş olarak telakki edildiği açıkça anlaşılmaktadır.

Klasik Türk edebiyatında Kadı Burhaneddin (1345-1398), 14. yüzyıldan itibaren görülen tuyuğ örneklerinin önde gelen temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Aynı yüzyılda Nesîmî (ö. 1404?) bir diğer önemli şahsiyettir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi Anadolu sahası şairleri bu nazım şekline rağbet göstermemişlerdir. Tuyuğun 16. yüzyıldan sonra tamamen gözden düştüğü fikri hâkim görüştür. Ancak yapılan çalışmalarda 19. yüzyıla değin her dönem tertip edilen divanlarda tuyuğ nazım şeklinin özelliklerini yansıtan manzumelerin kaleme alındığı ortaya konulmaktadır. Bununla birlikte yüzyıllara göre yazılan tuyuğ sayılarına bakıldığında 16. yüzyıldan sonra bu nazım şekli unutulmuş olmamakla beraber icrasının azlığı sebebiyle şairler tarafından muteber kabul edilmediğine hükmedilebilir.³

19. yüzyıl ve sonrasında da geleneğe bağlı kalmak suretiyle istisnai olarak bir kaç şairin tuyuğ örnekleri verdiği görülmektedir.⁴ Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise tuyuğ yazan az sayıda şaire

³ Mehmet Sait Çalka yaptığı çalışmada divanları taramak sureti ile 1547 tuyuğ tespit etmiştir. Bunların 485’i 14. yüzyılda, 423’ü 15. yüzyılda, 431’i 16. yüzyılda, 29’u 17. yüzyılda, 121’i 18. yüzyılda, 58’i 19. yüzyılda kaleme alınmıştır. Tuyugu şairlere ve yüzyıllara dağılımı için bk. Mehmet Sait Çalka, *Klasik Türk Şiirinde Tuyug*, Kriter Yayınları, İstanbul, 2019.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bk. Mehmet Sait Çalka, *age.*, s. 192-193.

rastlanmakla beraber Talât Sait Halman kaleme aldığı tuyuğlarla bu nazım şekline adeta yeniden can vermiştir.

Talât Sait Halman'ın Tuyuğ Hakkında Görüşleri

Talât Sait Halman'ın tuyuğ hakkında en geniş değerlendirmesi *Tuyuğlar ve Başka Dörtlükler* adlı kitabında yer almaktadır. Bu kitap aynı zamanda şairin tuyuğlarını yayınladığı ilk eseridir. Kitabının ön sözünde nazım şeklinin menşeyinden edebiyattaki yerine değin kısa ama dikkate değer bilgiler vermektedir. Şair bu kısımda tuyuğ yazmayı neden önemli bulduğunu da açıklamaktadır.

Halman'a göre dörtlük; adı rubâî, dü-beyt ya da mani olabilir, geleneksel Orta Doğu şiirinin temel birimidir. Bunlar arasında mani Türk şiirinde halk yaratıcılığının en gözde şeklidir. Halman, *Divanü Lügati't-Türk*'ten başlayarak bugüne kadar hece vezni ile yazılmış şiirlerde dörtlüğün varlığını belirterek bu şiirlerin birçoğunda 11'li hecenin kullanıldığına işaret eder. Bu sebeple de tuyuğu, gerek dörtlük biçiminde gerek 11 heceye denk düşen "*fâilâtün fâilâtün fâilün*" vezni ile yazılmasıyla halk geleneğine yakın ve yatkın bulur. Bu özellikleriyle de tuyuğu en eski Türk şiiriyle Arap-Fars geleneği arasında bir köprü olarak kabul eder.

Tuyuğun 14. ve 15. yüzyıllarda, özellikle Azeri ve Çağatay şairleri arasında rağbet gördüğünü ve Kadı Burhaneddin, Ali Şir Nevâî, Nesîmî'nin elinde doruğa eriştiğini Anadolu sahasında ise Hoca Mesûd (ö. 1401?), Azmî-zâde Hâletî (1570-1631) ve Atâyî'nin (ö. 1437) Osmanlı duyarlığı içinde nefis tuyuğlar verdiğini söyler. Bu nazım şeklinin belirgin vasfı olarak "*tecnis*" sanatına yani çoğu zaman cinaslı sözler ve kafiyeyle bezendiğine dikkat çekerek tuyuğların anlam çerçevesini de çizer. Tuyuğların bir yandan hikmet, felsefe ve tasavvuf, bir yandan duygu ve imge yönünün ağır bastığını ifade eder. Radloff'un tuyuğa, "*Sibirya'daki Türk asıllı topluluklarda, 'kapalı', 'her taraftan çevrili', 'gizli'*" şeklinde verdiği anlamdan hareketle bir yoruma giderek "*Bu gizemden çok kendi içinde bütünlüğü olan, bir düşünce veya duyguyu kesin çerçeve içerisinde dört başı bayındır olarak dile getirip tamamlayan demek olsa gerek.*" şeklinde bir sonuca ulaşır. Halman, tuyuğ kelimesinin belki "*duymak*" fiili ile de ilişkilendirilebileceğini buna göre tuyuğun "*duygu şiiri*" olarak değerlendirilebileceğini de göz ardı etmemektedir. Bu fikrine eski tuyuğlarda düşünce yönü ile birlikte duygu öğelerinin de egemen olmasını dayanak göstermektedir.

Tuyuğun tarihsel sürecinde Ali Şir Nevâî'nin *Mizânü'l-Evzân* ile Babür Şah'ın *Aruz Risalesi*'ne işaret eden Halman, Fuad Köprülü'nün tuyuğun "*klasik şiirde hususi nazım şekillerinden biri ve muhtelif bakımlardan belki de en mühimi*" olduğu görüşüne atıfta bulunarak, kendisi de aruzla yazılan şiirler arasında tuyuğun Türklerin yarattığı önemli bir şekil olduğu hükmünü vermektedir. 16. yüzyıldan sonra İran edebiyatının etkisiyle tuyuğun gölgelendiği dahası unutulduğu fikrine katılan şair, dört yüzyıldan fazla bir süredir tuyuğ yazılmadığını söylemektedir. Tuyuğun Osmanlı şairleri arasında neredeyse alay konusu olduğunu o da *Sehî Tezkiresi*'nde yer alan kayda binaen aktarır. Bu kısımda E. J. W. Gibb'in *A History of Ottoman Poetry* (Osmanlı Şiiri Tarihi) adlı eserinde tuyuğ hakkında "*Tuyuğ Osmanlı edebî şiirine hiç girememiştir.*" şeklindeki hükmünün yanlış olduğunu da değerlendirmektedir.

Talât Sait Halman'a göre tuyuğdan vazgeçmek Divan edebiyatını Türklere özgü bir türden yoksun bırakmak ve şiirimizi büsbütün Arap-Fars boyunduruğuna sokmak sonucunu vermiştir. Tuyuğ daha çok bizden, çok daha özgün olmasına rağmen başköşede hep rubâî olmuştur. Cumhuriyet döneminde başta Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) olmak üzere pek çok şair binlerce rubâî yazmış özellikle Hayyâm'dan (ö. 1132?) ve Mevlânâ'dan (ö. 1273) rubâî çevirileri yapılmıştır. Ancak tuyuğun

üzerinde hiç durulmamıştır. Bu kanaatlerinin neticesi olarak Halman, tuyuğu yeniden dirilterek bugünün dili ve duyarlılığı ile geliştirmek çabasına koyulmuş, 1970'lerin ikinci yarısında tuyuğlarını yazmaya başlayarak okurların beğenisine sunmuştur. Şair yazdıkları beğenilirse “dünyalar benim olur” diyerek bir taraftan şiirlerinin takdir görmesi yolundaki arzusunu dile getirir ama asıl beklentisi bu şeklin yaşamaya devam etmesidir. Zira ona göre önemli olan bir biçimin yeniden doğması değil şiirlerin doğup yaşamasıdır. Bir başka dileği ise belki bu konuda başka şairlerin de tuyuğ nazım şeklinde iltifat etmesidir. Talât Sait Halman'ın bu umutlu beklentisinin gerçekleştiğini söylemek güçtür.

Talât Sait Halman, tuyuğlarıyla birlikte rubâi ve kıtalarının da yer aldığı *Dört Gök Dört Gönül: Rubâiler, Tuyuğlar, Kıtalar* adını verdiği kitabının sunuş yazısında da tuyuğla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. Bu kitabında yer alan şiirlerin rubâi ve tuyuğ biçiminde gönlüne doğduğunu ifade eden Halman, bu şiirleri bazen beklenmeyen bazen de çağrılı olarak gelen konuklara benzetmektedir. 1940'lı yıllardan başlayarak aruzla içli dışlı olmasıyla ulaştığı olgunlukla bu şiirlerin adeta bilinçaltında hazır hale geldiğini düşünen şair, aruzla dörtlük yazma sürecinin nasıl tekâmüle erdiğini de ifade etmektedir. Şiirlerinin dörder satırlık kalıplar halinde olmasının kendi başına bir önem taşımadığını düşünen Halman, gerek rubâi gerek tuyuğun geleneğimizde şiir severlerin ilgisini çektiğini belirttiikten sonra bu kitabında sunduğu dörtlüklerinin de vezin ve kafiye ötesinde birer bağımsız şiir olarak beğenilmesinde dair umudunu yinelemektedir. Talât Sait Halman bir şair olarak yazdıklarıyla hatırlanmak istemektedir. Okurların kitabındaki şiirlerinden hiç değilse bir kaçını “dört dörtlük” olarak görülmesini temenni ederek bu ilgiye mazhar olmaları durumunda yine “dünyalar benim olur” diyerek duygularını içtenlikle ifade etmektedir.

Talât Sait Halman'ın Tuyuğları

Yaşamı boyunca geleneği öğrenmeye ve öğretmeye çaba sarf eden Halman belki de edebiyatımızın modern çağında bunu en fazla önemseyen bir şahsiyet olarak karşımıza çıkar. Halman bulduğu her fırsatta geleneği neden baş tacı ettiğini dile getirmekle kalmamış kendi kaleminde de geleneği özümseyen bir şair olarak yazdıklarıyla ortaya koymuştur. Divan şiirini günümüz duyarlılığı içerisinde ve temiz bir Türkçeyle modernize etmiştir. Şairin divan şiiri nazım şekillerinden bilhassa rubâi ve tuyuğa özel bir önem verdiği görülür. Bu şekillere yönelmesinin arka planında dörtlükten oluşan şiir yapısını Türk şiirinde temel birim olarak kabul etmesi gelir. Diğer taraftan kısa oluşları sebebiyle de özlü ve güçlü söylemeye elverişli bulmaktadır. Ancak Halman yukarıda da izah edildiği üzere bu şekillerden rubâinin divan şiiri geleneğinin devamından günümüze değin varlığını devam ettirmesine rağmen Türklerin icadı olan başka bir söyleyişle daha bizden olan tuyuğun itibar görmemesini hayretle karşılar. Bu kanaatinin bir neticesi olarak rubâi ile boy ölçüşebilecek nitelikte bulduğu tuyuğun tarihe gömülmesinin önüne geçmek üzere nazım şeklini diriltmeyi kendine adeta görev edinir. Bu amaçla 1970'lerin ikinci yarısından itibaren vezin ve kafiye yönüyle klasik yapısına uygun olarak tuyuğlar yazmaya başlar.

Talât Sait Halman'ın tuyuğ nazım şekliyle yazdığı şiirleri bir kaç yayınlarda okuyucunun ilgisine sunmuştur. O ilk tuyuğlarını *Canevi* (1980) adlı şiir kitabında yayınlamıştır. Bu kitabının *Tuyuğlar* kısmında (s. 82-86) *Gür Yaşamak Tuyuğu, Çağrı, Gölge Oyunu, Göçebe, İnanç, Özlem Kuşunun Tuyuğu, Zorba İklimi ve Yoz Barış* başlıklarını taşıyan sekiz şiiri yer almıştır. Daha sonra *Tuyuğlar ve Başka Dörtlükler* (1980) kitabında şairin 78 tuyuğu yayınlanmıştır. 1995 yılında yayınladığı *Dört Gök Dört Gönül: Rubâiler, Tuyuğlar, Kıtalar* adlı kitabında ise diğer kitaplarında yayınlanmış tuyuğları da dâhil olmak üzere 101

tuyuğ tespit edilmektedir. Halman'ın bütün şiir kitaplarını *Ümit Harmanı* (2008) adıyla bir araya getirdiği toplu şiirleri arasında bu 101 tuyuğun yeniden yayınlandığı görülmektedir.⁵

Talât Sait Halman'ın adı geçen şiir kitaplarına almadığı başka tuyuğlarının olup olmadığı bilinmemekle beraber kendisi ile yapılan bir röportajdan şiir sanatı boyunca tuyuğ yazmayı devam ettirmediği anlaşılmaktadır. 17. yüzyıldan sonra tuyuğ yazan şair kalmadığından bahisle bu nazım şeklini bir diriltme hareketi olarak tuyuğ yazmaya başladığını *“Ben bir çırpıda 100 tane filan yazdım.”* (Kına, 2010: 235) diye ifade eder. Ancak devamında *“Tuyuğları bıraktım. Çünkü Tuyuğlar için yapmak istediğimi yaptım. Artık tuyuğ yazmayacağım galiba. Çünkü tek kalıp biraz deli gömleği yaratıyor. Onun için girmek istemiyorum artık. Bir şeyi ispat ettim. Yapılabilir.”* (Kına, 2010: 236) demektedir. Halman'ın açıkça ifade ettiği üzere o yazdığı kadarıyla kendisini bu anlamda amacını gerçekleştirmiş saymaktadır. Tuyuğun sadece belirli bir kalıpla yazılıyor olması onun vezinde çeşitlilik anlayışı açısından bir kısıtlama getirmektedir. Bu itibarla tuyuğ yazma arzusunun şairlik serüveninde süreklilik arz etmediği görülmektedir.

Talât Sait Halman'ın Tuyuğlarının İncelenmesi

Bu başlık altında şairin tuyuğları yapı, dil ve üslup ile muhteva özellikleri açısından ele alarak nazım şeklini yeniden diriltme çabası içerisinde gelenekle örtüşen tarafları ile yeniliğe yönelirken modernize ettiği uygulamaları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1. Tuyuğların Yapı Bakımından Özellikleri

a. Başlık

Halman'ın tuyuğlarının yapı bakımından en dikkat çekici yönü başlıklarının bulunmasıdır. Tuyuğlarının her birini başlıklandırmıştır. Bu haliyle onun tuyuğları gelenekten farklılık arz etmektedir. Başka bir söyleyişle şair tuyuğlarına başlık vermek suretiyle nazım şeklini modernize etmiştir. Bu onun tuyuğ ile ilgili yaptığı önemli yeniliklerden biridir.

Metne dâhil bir unsur olarak şiirlerin başlıkları incelendiğinde şairin başlıklarını seçerken sıradan tercihlerde bulunmadığı bir kısmının kafiye ve redifle bağlantılı olduğu bir kısmının şiirin söylemini odak bir merkeze çeken anahtar kelime fonksiyonu üstlendiği görülür. Her durumda başlıkların metni kuşatan bir yapı arz ettiğini söylemek mümkündür. Kafiye ile bağlantılı başlıkları olan tuyuğlarda şair, kafiye kelimeleri şiirlerin ismi olarak kullanmıştır. Bu şiirler halk şiirindeki beş dizeli *kesik manilere* benzemektedir. Aşağıdaki örneklerde başlık kelimeleri aynı zamanda cinaslı kafiye teşkil etmektedir. Başlık ve kafiye arasında yakaladığı bu hünerli uyum şiirlere ahenk sağladığı gibi söylemin de gücünü arttırmaktadır.

⁵ Hasan Aktaş tarafından hazırlanan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Divan Şirinin Etkileri* adlı yüksek lisans tezinde ve Mehmet Sait Çalka tarafından yayınlanan *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ* adlı kitapta bir tuyuğ şairi olarak gösterilen Talât Sait Halman'ın aşağıdaki şiiri örnek olarak verilmekte ve söz konusu şiirin onun *Canevi* adlı kitabında yer aldığı belirtilmektedir. Ancak yapılan araştırmada bu şiir, *Canevi* şiir kitabında tespit edilememiştir. Diğer taraftan şairin diğer şiir kitapları da incelenmiş ancak bu şiire ulaşmak mümkün olmamıştır. Halman'ın bütün şiirlerinin yer aldığı *Ümit Harmanı*'nda da bu tuyuğ yer almamaktadır. Dolayısıyla bahsi geçen çalışmalarda Talât Sait Halman'a atfedilen tuyuğun kaynağı belirsizliğini korumaktadır:

Dal-çiçek serpintisinden hoş tuyuğ
Tel-yürek çarpıntısından hoş tuyuğ
Al da Halman'dan kıvılcım piş tuyuğ
Sır tuyuğ, sırdaş tuyuğ ser-hoş tuyuğ

(Hasan Aktaş, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Divan Şirinin Etkileri*, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 1991, s.216; Mehmet Sait Çalka, *Klasik Türk Şiirinde Tuyuğ*, Kriter Yayınları, İstanbul, 2019, s. 194)

DAĞDAĞA

Sevgi bitmiş-değmiyor dal toprağa.
Yankı yok: seslenmez olmuş dağ dağa..
Aşk ölürlen yer ve gök sessiz durur,
Sonra başlar en amansız dağdağa. (ÜH, s. 101)⁶

GÖZ/DAĞ

Aşk büyür gömgök:
küçümser göz, dağı.
Cılk yürek ummaz;
iyimser göz, dağı
Yakmadan, nuruyla okşar, kurtarır.
Ürperir yer gök;
gülümser gözdağı. (ÜH, s. 114)

Aşağıda yer verilen tuyuğun başlığı olan “yun” kelimesinin bu şekliyle anlamı sözlüklerde yer almamaktadır. Tarama Sözlüğünde “yılanmak” manasında “yunmak” fiili tespit edilmekle birlikte şiirde bu anlamı ortaya çıkaracak ya da çağrıştıracak bir kullanılış yoktur. Dolayısıyla anlamlı bir kelime olmadığını düşünülen bu ses birliği doğrudan kafiyeyi işaret edecek bir işlev üstlenmektedir. Şair, başlıkla kafiye uyum içinde kurgularken şiire tekrardan doğan bir müzikalite de sağlamıştır:

YUN

Bir davar
yönsüz
çobansız
aç. Koyun.
Hangi çıplaklarda altınlar? Soyun.
Oy çalanlar, dört kol oynar, göz oyar.
Suçlu?
Sen. Siz.
Taş kesilmiş toplum. Oyun. (ÜH, s. 107)

Şairin pek çok tuyuğunda ise başlıklar redif kelimelerden oluşmaktadır. Bu tuyuğlar ise divan edebiyatında “gül kasidesi, su kasidesi, döne döne gazeli” gibi redifleri ile adlandırılan başlıksız şiirleri hatırlatmaktadır. Nitekim Halman da divan şiirindeki bu adlandırmalara benzer şekilde bazı şiirlerine “Bir An Tuyuğu, Bir Gemi Tuyuğu, Öz Tuyuğu, Ağu Tuyuğu, Kuş Dili Tuyuğu, Fal Tuyuğu, Mazgal Tuyuğu, Yıldız Tuyuğu, Bitmiş Aşk Tuyuğu, Öç Tuyuğu, Özlem Kuşunun Tuyuğu, İntihar Tuyuğu” şeklinde başlıklar vermiştir. Bu şiirlerden aşağıda gösterilenlerde başlıklar bir taraftan redifi belirlerken aynı zamanda okuyucuyu zihinsel olarak konuya hazırlayan bir mahiyet taşımaktadır.

ÖZGÜR SANAT

Halk içinden fıskırır devrim seli,
Devrilir ilk önce şahın heykeli.
Halk için taptaze bir kutsallığa

⁶ Bu çalışmada örnek olarak verilen şiirler Talât Sait Halman’ın tuyuğlarının yer aldığı en son yayını olan Ümit Harmanı adlı kitabından alınmış olup sayfa numaraları bu kitaba aittir. Çalışmada söz konusu kitap ÜH biçiminde kısaltılarak kullanılmıştır.

Yükselir sanatçının özgür eli. (ÜH., s. 105)

BİR AN

Tanrısal bir ses duyar bir kuş bir an...

Akla kutsal gölgeler vurmuş bir an.

Gizliden bir el dokunmuş bir ele,

Aşkı sonsuzlukla doldurmuş bir an. (ÜH., s. 101)

GÖLGEDEN

Aşkla ürpermezse yerler gölgeden

Soylu kuş sıyrılmak ister gölgeden;

Bir güneş sanmış hükümdar kendini,

Zevk alır dehşet veren her gölgeden. (ÜH., s. 103)

YAĞMA

Yağma var. Açlık ve özlem yorgunu

Artık affetmez bu çirkin soygunu...

Yağma yok. Açlık ve özlem yorgunu

Görmez olmuş bunca iğrenç vurgunu (ÜH., s. 105)

Şairin bazı başlıkları ise bir yapının adeta cümle kapısı gibidir. Şiir başlıktan itibaren okunmaya başlandığında okuyucuyu içine çeken ve düşünceyi yönlendiren bir işlev üstlenirler. Bu başlıklar metin içi ilişkiler kurmaya elverişli göstergeler niteliğinde olup metnin yorumlanmasında bir merkez teşkil etmekte, şiirin anlamını kendi ekseninde şekillendirerek pekiştirmektedirler. Aşağıdaki seçilen örnekte başlığın şiirin temasını belirleyen ve ön bilgi verecek mahiyette anlaşılmasını kolaylaştıran bir hüviyet taşıdığı görülür. Şair bu sayede şiiri yorumlamaya yaracak anahtar sözcüğü okuyucuya sunmaktadır:

CENGE LANET

Kaldı meydanlarda kaç milyon ölü;

Bir ceset deryası, kan kurban çölü ...

Kıydı kaç genç nesle can tellalları;

Bunca önder: bunca Azrail dölü. (ÜH., s. 111)

Halman, *Tuyuğlar ve Başka Dörtlükler* kitabında yer alan bir kaç şiirinin başlığını *Ümit Harmanı* kitabında değiştirmiştir. Bu değişiklikler daha çok kısaltma biçiminde olup başlıklarda yer alan "Tuyuğu" kelimesinin çıkartılmasıdır. Değişimler şu şekilde gerçekleşmiştir: Tuyuğlar/Tuyuğ, Bir An Tuyuğu/Bir An, Bir Gemi Tuyuğu/Bir Gemi, Gölge/Gölgeden, Ürperti/Ürperen?, Kuşdili Tuyuğu/Kuşdili, Fal Tuyuğu/Fal, Mazgal Tuyuğu/Mazgal, Yıldız Tuyuğu/Yıldız, Bitmiş Aşk Tuyuğu/Bitmiş Aşk, Özlem Kuşunun Tuyuğu/Özlem Kuşu, İntihar Tuyuğu/İntihar, Şom Tuyuğu/Uğursuz Tuyuğ. *Dört Gök Dört Gönlül: Rubâiler, Tuyuğlar, Kıtalar* kitabında yer alan şu üç şiirin başlığı da yine *Ümit Harmanı*'nda değiştirilerek yer almıştır, bu sefer şairin başlıklara "Tuyuğu" kelimesini eklediği görülür: Gökavşağı/Çak Çak, Öcü/Öç Tuyuğu, Öz/Öz Tuyuğu, Ağu /Ağu Tuyuğu.

b. Vezin

Talât Sait Halman'ın gelenekle bağının en güçlü olduğu konu vezindir. Aruzu adeta ruhuna sindirmiş olan şair bu konuda tabii olarak özgüvenlidir. Şiirinde gelenekten aldığı güçle vezin

bakımından mükemmelliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Tuyuğa yeniden hayat vermek arzusuyla vezin bakımından bu nazım şeklinin vezni olan “*fâilâtün fâilâtün fâilün*” kalıbına sadık kalmış, bütün tuyuğlarında tatbik etmiştir. Tek bir vezni kullanma zarureti onu kısıtlamış dahası amacını gerçekleştirdiğine inanınca bu zaruret sebebiyle tuyuğ yazmayı bırakmıştır. Veznin bağlayıcı oluşunu kendisi şöyle ifade etmektedir: “*Çünkü tek kalıp biraz deli gömleği yaratıyor. Onun için girmek istemiyorum artık. Bir şeyi ispat ettim. Yapılabilir.*” (Kına, 2009: 236). Bununla birlikte Halman, vezin bakımından yeknesaklığın ötesine geçebilmek için bazı şiirlerde kırık mısralar yaratmıştır.⁷ Bu onun şiirde veznin hâkimiyetini bertaraf etme isteğinin bir sonucu olarak tuyuğa getirdiği yenilik ya da modernleştirmedir. Aşağıdaki örnekler kısıklı-uzunlu biçimde kırık mısralarla yazılmıştır:

DENİZLER YETMİYOR

Aşk doğar –

gündüz kanat çırpır aya

Kutlu rüyalar gören bir körkaya.

Özleyen kuş, sığmaz olmuş göklere...

Aşk:

denizler yetmiyor ortancaya. (ÜH., s. 105)

ŞAHDAMAR

Kuklalar düş kurmaz olmuş.

Şahdamar

Çatlıyor

yer gök susarken.

Bir şamar

Kaç bin oğlan öldürür.

Kör bir balık

Merhamet ummaz denizden, aşk umar. (ÜH., s. 110)

YORDAM

Aşk, umutsuz bir körün ilk yordamı:

Kim?

Nasıl?

Sevmez mi?

Niçin?

Orda mı?

Som alevlerden mi doğmuş sevdiğim?

Yoksa

sönmek bilmeyen bir korda mı? (ÜH., s. 119)

ÇILGIN ÇİÇEK

“Tanrı çıldırmış,” diyor genç bir deli.

Kan kıyamet.

⁷ Kırık mısra, Sovyet tarzı şiir biçimi olarak bilinmektedir. Merdiven mısra da denilen bu bizimde, mısralar merdiven basamakları gibi dizilerek kısıklı uzunlu olarak düzenlenirler. Türk edebiyatında Nazım Hikmet, Sovyet şair Mayakovski'nin etkisiyle kırık mısra düzenini kullanmıştır (Altun, 2019: 237).

Sevgiden kopmuş eli,
Kullarından merhamet bekler.

İnanç,

Cinnetimdir.

Bir çiçek, gök sökmeli. (ÜH., s. 126)

Şiiri tek veznin hâkimiyetinden ve yoruculuğundan kurtarmak amacıyla mısraların kırık sunulduğu tuyuğları şunlardır: Kalbur Saman (s. 104), Denizler Yetmiyor (s. 105), Karabasan (s. 105), Ağu Tuyuğu (s. 106), Yun (s. 107), Şahdamar (s. 110), Kuşdili (s. 112), Göz/Dağ (s. 114), Öç (s. 115), Sevgili (s. 115), Salgın (s. 116), Sinsi (s. 117), Mazgal (s. 118), Yordam (s. 119), Gölge Oyunu (s. 121), Özlem Kuşu (s. 124), İntihar (s. 125), Köyden Kente Gömülen (s. 125), Öldüğün (s. 126), Kan Davası (s. 126), Çılgın Çiçek (s. 127).

Halman'ın vezni düşünerek yaptığı bu değişiklik aynı zamanda geleneksel mısra yapısını bozmak suretiyle şiire özgürlük yaratırken bir anlamda serbest şiire yaklaşan bir söyleyiş de kazandırmıştır. Onun tuyuğlarında yine veznin tekdüzeliğinin önüne geçmek üzere dikkat çeken bir başka uygulama ise noktalama işaretleri ile ilgilidir. Şair bilhassa kısa çizgi (-), üç nokta (...) ve iki nokta (:) işaretlerini şiirlerinde sıklıkla kullanmaktadır.

KİMİN TUYUĞU

Adsız askerler şehit – taklar kimin?
Köylüler çırpındı – topraklar kimin?
Meyveler hep zorbanın: dal soygunu.
Düşmeyen görkemli yapraklar kimin? (ÜH., s. 103)

ESRAR

Devrim ölmüş... Sancı tekrar başlıyor.
Suçludan, suçsuzdan ikrar başlıyor...
Süngü – tank – işkence – kan – zindan – ceset.
Baş eğen toplumda esrar başlıyor. (ÜH., s. 104)

ÇELENK

Sevgisiz – kalbinde bitmez kin ve cenk.
Ülküsüz – yer yaslı, gök bir kanlı renk.
Hiç inanç duymaz – girer hasbahçeye,
Gür öbeklerden örer birkaç çelenk. (ÜH., s. 112)

VAHA

Boğmak ister vahalar sonsuz çölü. (doğmak)
Tanrı doğmaz ... Tanrı ölmez ... Bak, ölü –
Akıyor efsanelerden bengi su;
Bir ibadet bekliyor şeytan dölü. (ÜH., s. 113)

Aşağıdaki tuyuğda ise yine aynı amaçla şiirde kullanılması yaygın olmayan eğik çizgiye (/) yer verdiği görülmektedir:

SOYLU AT

Zorba bir sultanın ilk göz ağrısı
 Bir küheylan / Parçalanmış sağrısı ...
 Bir yiğit ok / Soylu at, hiç sancımaz:
 Çünkü ok, gür devrimin ilk çağrısı. (ÜH., s. 119)

Halman'ın noktalama işaretlerindeki bu tasarrufu vezinde ritim ile ilgili bir farklılık yaratmaktadır. Noktalama işaretleri aracılığıyla kimi zaman bir "sekt" yaratan şair vurgu düzenini değiştirerek şiiri ses bakımından daha etkili hale getirmektedir.

Türk şiirinin aruza yatkın olduğunu düşünen Halman, Arapça ve Farsça kelimeler kullanmaksızın Türkçe ile bir aruz yaratılabileceğine inanmaktadır. Tuyuğlarında bu açık bir biçimde görülmektedir. Doğal, rahat, akıcı bir Türkçe ile yazdığı bu şiirlerde hiç imale yapmamıştır. Başka bir söyleyişle vezin bakımından şiirleri kusursuzdur. Vezne dair başvurduğu tek uygulama vasl (ulama)dır. Bu ise söyleyişte bir pürüz yaratmadığı gibi ahengi tesis eden gerekli bir durumdur.

c. Kafiye ve Redif

Talât Sait Halman'ın tuyuğları tıpkı vezinde olduğu gibi kafiye bakımından da bu nazım şeklinin geleneksel yapısına bağlıdır. Sadece aşağıda gösterilen tuyuğlar (aaaa) şeklinde kafiyelenmiş olup diğer tuyuğlar (aaxa) kafiye düzenindedir.

KARABASAN

Anneler doğmaz, ölür.
 Çil yavrusu,
 Bir yiğit çağ.
 Kurdu peygamber pusu.
 Aşk, ölümden sonradır.
 Düş.
 Yumrusu...
 Tanrıdan bir ses getirmez kumrusu. (ÜH., s. 105)

GARİP ÇAĞ

Bir garip çağ başlıyor: cânım koza
 Aşk duyar, iğrenmeden, salyangoza.
 Soylu toprak, imrenir murdar toza;
 Mert ölüm yaltaklanır ispazmoza. (ÜH., s. 121)

ZAFER

Ordular bitkin. Savaş bitmiş. Zafer.
 Ölmemiş, vahşetten iğrenmiş nefer.
 Bando, bayrak, tak, nişan. "Ak keşki," der
 "Sönmeyip kalsaydı tek bir gözde fer." (ÜH., s. 126)

Yahya Kemâl'in "*Şiirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca uzuvdur.*" (Beyatlı, 1971: 133) diye tarif ettiği kafiye, Halman'ın tuyuğlarında da önemli bir etkileme ögesi olarak görülmektedir. Kafiye çeşitlerinden tam ve zengin kafiyeyi kullanan şair, tek ses benzerliğine dayanan yarım kafiyeğe yer vermemiştir. Fakat onun kafiyelerini dikkat çekici yapan unsur kafiye oluşturduğu kelimelerdeki

tercihleridir. Şair, Doğan Aksan'ın "anlam açısından beklenmedik uyak" (Aksan, 1995: 199) şeklinde tanımladığı türden başka başka alanlardan ve türlerden kelimeleri birbiriyle kafiye yapmıştır. Aşağıda verilen tuyuğlarda *gemi/ gökte mi/ özlemi; kuyul/ uykuyul/ duyu; aç/ kaç/ kırbaç; çingenel/kene/çene* kafiyelemi onun bu tavrını örneklendirecek niteliktedir:

BİR GEMİ

İç çölümden yelken açmış bir gemi
Şimdi göklerden uzak bir gökte mi?
Belki çağlardan ve cennetten öte
Depreşir son tanrının aşk özlemi. (ÜH., s. 102)

GÜR YAŞAMAK

Yankı yok gök kubbeden: dipsiz bir kuyu.
Tanrı sevmez aşkı eksik bir uykuyu.
Gür yaşarsak bizdedir cennet her an;
Beş ufuktur, bin yaşamdır beş duyu. (ÜH., s. 102)

MARTI

Gök unutmuş her zaman aç martıyı;
Bunca sahil gömmüyor kaç martıyı.
Soylu bir kuş var, direnmiş zorbaya,
Zulme. Ürkütmez ki kırbaç martıyı. (ÜH., s. 108)

FAL

Fal bakarken korkuyor bir çingene:
Bir soğuk el, bir ceset, kaç bin kene ...
Aşkı ölmüş yol, cehennemden geçer.
Sevgisiz kalmak – kenetlenmiş çene. (ÜH., s. 114)

Diğer taraftan Halman'ın tuyuğlarının kimisi kafiye yapısı itibarıyla halk şiiriyle benzerlik taşımaktadır. Söz konusu şiirlerde şairin kuralcı olmadığı rahat bir tutum sergilediği söylenebilir. Bu yönüyle şair, bazı kafiyelerini kulağın duyduğu sese emanet etmiş, sadece ses tekrarından doğan bir ahenk yaratmıştır. Aşağıdaki tuyuğda kafiye şeması (aaxa) şeklinde gösterilmesine rağmen **kökler** ve **gökler** kelimelerinde **ök** sesleri tam kafiye, **-ler** çokluk eki de redifi sağlarken son mısradaki **yer** kelimesinde bu sistem bozulmaktadır.

GÖÇEBE

Toz bizim, toprak değil – kökler yasak;
Kuş bizim, yağmur bizim – gökler yasak...
Hem tohumdur, hem mezardır terkimiz:
Her ufuk er geç bizim, her yer yasak. (ÜH., s. 104)

Benzer bir durum aşağıdaki tuyuğ için de geçerlidir. Şiirin 2. ve 4. mısraında yer alan **şarkımız** ve **yankımız** kelimelerinde **kı** sesleri tam kafiye teşkil ederken kelimelere gelen aynı görevdeki **-mız** eki redif durumundadır. Ancak 1. mısradaki **kımız** ismi bu kafiye düzenini bozmaktadır. Halman'ın az sayıdaki tuyuğunda kafiye kusuru olarak nitelendirilebilecek bu durum tespit edilmektedir:

BİTEN GÖÇ

Yaşlı kısarak vermiyor artık kımız;
Eski bir özlemde susmuş şarkımız.
Bin ufuktan kopmuşuz, avlar uzak ...
Hangi dağlardan gelir son yankımız?. (ÜH., 113)

Şairin bazı tuyuğlarının başlıklarının kafiye ile ilişkili olduğu “Başlık” kısmında ele alınmıştır. Bu tip tuyuğlarının kimisinde başlık ve kafiye arasındaki ilgi âşık şiirindeki “ayak” kullanımını hatırlatmaktadır. Buradaki benzerlik âşık şiirinde yer alan ayak’ın “dörtlüklerin mihengi durumunda olan kafiye” (Kaya, 2014: 127) işlevi olması yönüyle kurulabilir. Nitekim söz konusu tuyuğlarda başlıkların kafiyeyi yönlendirdiği görülür. Aşağıdaki şiirler bu duruma örnek gösterilebilir:

BİR GEMİ

İç çölümden yelken açmış bir gemi
Şimdi göklerden uzak bir gökte mi?
Belki çağlardan ve cennetten öte
Depreşir son tanrının aşk özlemi. (ÜH., s. 102)

DEHLİZ

Deşmiyor artık ışınlar dehlizi;
Kuşların gökten silinmiştir izi.
Birleşir cennet cehennem sevgide:
Aşka doysak Tanrı lanetler bizi. (ÜH., s. 126)

Halman’ın tuyuğları redifleri bakımından ise zenginlik arz eder. Şairin, divan şiirinin söylemiyle tuyuğlarını önemli ölçüde “müredde” bir biçimde yazdığı görülür. Redifleri incelendiğinde *ek, ek+kelime, ek+kelime grubu, kelime ve kelime grubu* olarak tasnif edilecek mahiyet taşıdıkları tespit edilir. Aşağıda başlıkları verilen tuyuğlar bu redif çeşitlerine örneklik teşkil eder:

İNANÇ: **din-lerdedir/in-lerdedir/ güvercin-lerdedir** (ek redif) (ÜH., s. 101)

KORU: **kav-dan koru/lav-dan koru/av-dan koru** (ek+kelime redif) (ÜH., s. 102)

YOL: **et-ten âşıklar yolu/cennet-ten âşıklar yolu/cinnet-ten âşıklar yolu** (ek+ kelime grubu redif) (ÜH., s. 108)

MARTI: **aç martıyı/ kaç martıyı/ kırbaç martıyı** (kelime redif) (ÜH., s. 108)

ÖZLEM KUŞU: **dün özlem kuşu/düğün özlem kuşu/öldüğün özlem kuşu** (kelime grubu redif) (ÜH., s. 124)

Tıpkı divan şiirinde olduğu gibi Halman da redifi önemli bir anlam bütünleyicisi ve ahenk unsuru biçiminde kullanmıştır. Bilhassa kelime/kelimelerden oluşan redifli şiirlerinde aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi redif, konuyu kendi ekseni etrafında şekillendiren bir unsurdur:

TUYUĞ

Eskiden, hem duygu, hem us’muş tuyuğ;
Aşka ermiş, seslenip susmuş tuyuğ...
Sevgi ürpersin, inanç doğsun yine-
Tanrıdan, coşkun uçan bir kuş tuyuğ. (ÜH., s. 101)

Redifin etkisini arttıran bir başka özelliğin tuyuğların başlıkları olduğu yukarıda söz konusu edilmişti. Başlık kelimelerini redif olarak kullandığı şiirleri divan şiirinde redifleriyle anılan şiirlere benzerken bu kullanılış redifin etkisini de arttırarak ses bakımından daha güçlü hale getirmektedir:

ÖZLEM KUŞU

Belki gök, sönmezdi dün –

özlem kuşu ...

Her ölüm, bir ilk düğün –

özlem kuşu ...

Son ufuk bir aşk, zamanlardan öte;

Tanrıdır her öldüğün –

özlem kuşu ... (ÜH., s. 124)

Aşağıdaki tuyuğda da redif bir taraftan kafiye tamamlarken başlıkla beraber okunduğunda mihver bir kelime durumundadır. Şiirin kelime kadrosunu belirleyen unsurdur. Diğer taraftan simetrik olarak tekrarıyla güçlü bir ses yaratmaktadır. Ayrıca şiirin üçüncü dizesinde kelimenin tekrar edilmesiyle yaratılan ahenkle birlikte anlam daha belirgin hale gelmektedir. Tuyuğdaki aliterasyon ve asonansların da şiirdeki sese katkı sağladığı, bu sayede taklidî bir ahenk oluşturarak bir kılıcın çıkardığı sesi duyurduğu görülür:

KILIÇ

Boş masal: tâ arşa yaslanmış kılıç;

Kükreyen bir masal aslanmış kılıç!

Çıkmayandır mert kılıç, kan dökmeyen.

En yiğit kında paslanmış kılıç. (ÜH., s. 105)

2. Tuyuğların Dil ve Üslup Özellikleri

Talât Sait Halman, tuyuğ nazım şekline yeniden can verme gayretiyle yazdığı şiirlerinde şekil bakımından geleneğe sadık kalmış olmakla birlikte şairin dil ve üslup bakımından böyle bir tutumundan bahsedilemez. Tuyuğları, geleneğin biçimlendirdiği divan şiirinin kendine has dil özelliklerini yansıtmaz. Başka bir ifadeyle o divan şiirinin söyleyişini bugünün diliyle şiirinde birleştirme çabasında olmamıştır. Bilakis giriştiği yolda maksadı tuyuğu bugünün duyarlığı ve diliyle geliştirmek yönündedir. Onun tuyuğlarına bu dikkatle bakıldığında şairin tuyuğlarını yaşayan Türkçe ile kaleme aldığı görülür. Bununla birlikte Eski Türkçeden birkaç kelime de onun şiirinde yer bulmuştur. Söz konusu kelimeler, *us*, *yalvaç*, *sançmak*, *çizginmek*, *kof*, *bengi su*'dur. *Tanrısal*, *gömüt*, *devrim*, *ışın* kelimeleri ise tuyuğlarda yakın zamanın kelimeleri olarak tespit edilir. Tuyuğlarda bulunan Arapça ve Farsça kelimeler bugün Türkçenin kelime kadrosunda bulunanlar olup yadırganmazlar. *Çak Çak* başlıklı tuyuğundaki *müstebit* kelimesi bu durumun tek istisnası kabul edilebilir. Diğer taraftan şiir dilinde garipsenecek kelimeleri vardır Halman'ın: *cilk*, *fodul*, *ham hum*, *goy goy*, *şom*, *hortlak*, *hortlamak*, *cumbur* kelimeleri örnek gösterilebilir. Arapça *mundar* kelimesi ise onun ifadesinde konuşma dilindeki şekliyle *murdar* biçimindedir. Şairin kullandığı kelimeler değerlendirildiğinde dil konusunda bir taassubu olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Her kaynaktan faydalanmak suretiyle bu konuda hoşgörülü davrandığını söylemek yanlış olmaz.

Halman'ın dil ile ilgili tuyuğlarında dikkat çeken bir durum ise şiirde *sapma* olarak nitelendirilebilecek kullanışlarının olmasıdır. Bazı kelimelerle adeta yeni tasarımlar yapmıştır. *Mavikuş*,

körkaya, gölbaşı, özün, gökkavşağı kelimeleri onun bireysel tasarımları olup kelime boyutunda sapma örneği olarak gösterilebilirler. Bu kelimeler tek başlarına anlamlarını ele vermezler. Tuyuğların içerisinde diğer kelimelerle olan birliktelikleri ile yarattıkları çağrışım ve imajlarla değerlendirmek gereklidir.

Şairin *alışılmamış bağdaştırmalar* aracılığıyla ise dilin sınırlarını zorladığı belirtilmelidir. Birbiriyle uyumlu olmayacak pek çok kavramı birleştirmiştir. Tamamıyla özgün olan bu bağdaştırmaları Halman'ın zihninin kurguladığı şaşırtıcı dil birlikleridir: *gür yaşamak, yaşlı yangın, kof duvarlar, kutsal korku, gür ülkü, çılgın tomurcuk, kof kavaklar, kan kurban çölü, can tellalları, soylu ağ, cılk yürek, şom bücür, som alev, gür devrim, şom ekinler, kan ağaç, murdar toz, buğdayların ıssızlığı, yaşlı çığlıklar* sayılabilecek bu türden bağdaştırmalardır. Bu bağdaştırmaların onun söyleyişini çarpıcı hale getirdiği lakin zihnindeki dünyaya ulaşmayı güçleştirdiği söylenmelidir.

Halman'ın tuyuğlarında kendine has bir üslup oluşturduğu muhakkaktır. Bazı şiirlerinde mısraların kırık düzende oluşturması karakteristik bir gösterge kabul edilebilir. Şair bir taraftan kırık mısralarla vezindeki tekdüzeliği ortadan kaldırmaya çalışırken bir taraftan da bu yolla nazım şeklini modernize eder. Eskiyle yeniyi birleştirdiği bu uygulamasıyla geleneksel mısra yapısını bozarak söyleşinde serbest şiir izlenimi de yaratmaktadır. Onun kırık mısralarında görülen ilgi çekici bir durum ise parçaladığı mısraların düzeniyle ilgilidir. Aşağıdaki örnekte görüleceği gibi kırılan dizelerde kelimeler alt alta değil kaydırılarak merdiven biçiminde dizilmiştir. Bu haliyle onun kırık dizeli tuyuğları görsel şiire yaklaşmaktadır:

KUŞDİLİ

Martı:

topraksız, denizsiz

kuş dili ...

Ufka kör

yönsüz

süzer dar sahili –

Dalga

rüzgâr

bir tutam çöp

sis

kaya ...

Martı, şair kuşların en cahili. (ÜH., s. 112)

SEVGİLİ

Erdiğim, hep özleminden öldüğüm; (aaxa)

Aç, susuz, cennette ekmek böldüğüm;

Aklı kutsal ülkülerden saptıran

Put

güneş

kâbus

ateş

gök

kördüğüm. (ÜH., s. 115)

Talât Sait Halman'ın tuyuğlarında üslubu açısından değerlendirilebilecek bir nokta da *anjambman* tekniğidir. Buna göre şairin tuyuğlarının önemli bir kısmında anlam bir mısradan tamamlanmaz ve diğer mısradan devam eder. Söz konusu şiirlerde mısraların nesre yaklaşan bir ifade şekline dönüştüğü görülmektedir. Aşağıdaki tuyuğlar *anjambman* tekniğinin kullanıldığı örnekler olarak tespit edilir:

IRMAK

Pars ve kartal başlasın haykırmaya –
Engel olmazlar ki coşkun ırmağa...
Çağ içinden gür akan bir ülküyü
Tüm silahlar gelse yetmez kırmaya. (ÜH., s. 108)

ÜRPEREN?

Bir bulut ölgün geçer, at ürperir;
Bir balık yüzmeye de imbat ürperir.
Mutlu bir çağ özleyen gür ülküyü
Öldürürken hangi cellat ürperir. (ÜH., s. 109)

ÜRKÜNTÜ

Bitmez olmuş kumsalın süprüntüsü:
Bir son özlem, bir ecel ürküntüsü
Duymaz artık karnı şişkin martılar.
Başlamaz kumlarda aşk amentüsü. (ÜH., s. 115)

BÜYÜ

Kahramanlar, gök ararken kök söker.
Tanrı, sonsuz zorbadır. Cennet çöker
Sevgisizlikten. Duasız bir cadı,
Aşkı öldürmek için kurşun döker. (ÜH., s. 117)

Anjambman tekniğinin bu tuyuğlarda ahenk ve anlam açısından etkileri hissedilir. Zira sözü bir mısradan bitirmeyerek devam ettirmesi mısra sonlarında oluşan durağı değiştirmek suretiyle şiiri monoton olmaktan kurtarmaktadır. Anlamın bir mısradan tamamlanmadan diğer mısraya aktarıldığı durumlarda söyleyişin nesir cümlesi hüviyetine kavuştuğu ve anlatımı daha detaylı ifade imkânı oluşturduğu görülmektedir. Bir çeşit tahkiyevi bir söylemin doğduğu, bu sayede anlamın daha etkili hale geldiği söylenebilir.

3. Tuyuğların Tematik Özellikleri

Talât Sait Halman'ın tuyuğlarında yer verdiği temaların onun kişiliğiyle, hayattaki duruşuyla örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bu itibarla şairin tuyuğlarında ölüm, aşk, insan sevgisi, tabiat, barış gibi evrensel temaları işlediği görülür. Diğer taraftan zorbalık, inanç, göçebelik de gibi toplumsal temalar da onun kaleminde ifade bulmuştur. Ancak Halman'ın tuyuğlarının pek çoğunda anlam ilk bakışta kendini ele vermez. O bu şiirlerini olabildiğince yalın ifade etmiş olmakla beraber bu yalınlığın içinde derin bir anlaşılabilirlik de vardır. Bir hayli kapalı olan söyleyişi üzerinde anlamı yakalayabilmek için uzun düşünmek gereklidir. Kimi zaman onun zihninde kurguladığı anlama ulaşmak da mümkün

olamamaktadır. Ferdî bir söyleme şekli olan Halman'ın anlaşılacak gibi bir kaygısının olmadığı da düşünülebilir. Serbest çağrışımlarla örülü olan bu şiirler onun iç dünyasının karamsar yansımaları şeklinde de değerlendirilebilir. Aşağıda söz oyunları ile kurulu tuyuğlarının konusu tayin etmek güçtür:

KARABASAN

Anneler doğmaz, ölür.

Çil yavrusu,

Bir yiğit çağ.

Kurdu peygamber pusu.

Aşk, ölümden sonradır.

Düş.

Yumrusu...

Tanrıdan bir ses getirmez kumrusu (ÜH., s. 105)

ŞOM TUYUĞ

Kötebeklerin yoldu son şebboyları ...

Yankısız, çırcıplak ırmak boyları

İstemez olmuş su, kök, toprak, ağaç.

Ağlıyor, yaş dökmeden, bir soytarı. (ÜH., s. 113)

KAN AĞAÇ

Dallarımdan dinler iblis kuzgunu.

Bir zebella: meyvem en olgunu ...

Köklerim kan. Bir cehennem toprağım.

Bendedir hortlakların en solgunu. (ÜH. s. 119)

Bununla birlikte onun tuyuğlarında yukarıda belirtildiği üzere evrensel temaların tespit edildiği örnekler mevcuttur. Sevgi bunlardan birisidir. Öz Tuyuğu'nda şair, sevgisiz kalbi mezarlık bekçisine benzetirken varlığın özünün sevmek olduğunu ifade etmektedir:

ÖZ TUYUĞU

Bir cesettir sanki. Hiç görmez gözü

Son kıvılcımdan doğan sonsuz özü.

Sevgisiz kalp, bir mezarlık bekçisi;

Varlığın göklerce sevmektir özü. (ÜH., s. 104)

Aşağıdaki tuyuğda ise sevginin olmadığı yerde başlayacak karmaşa "amansız dağdağa" ile tavsif edilmiştir. Bir sebep sonuç ilişkisinin kurulduğu şiirde kullanılan "dağ dağa" ve "dağdağa" arasındaki ses oyunu ile olumsuzluk anlamı olan kelimelerin yarattığı uyum ortaya çıkacak hoşgörüsüzlük ortamını daha etkili hale getirmektedir.

DAĞDAĞA

Sevgi bitmiş-değmiyor dal toprağa.

Yankı yok: seslenmez olmuş dağ dağa...

Aşk ölürken yer ve gök sessiz durur,

Sonra başlar en amansız dağdağa. (ÜH. s. 101)

Onun tuyuğlarında en çok yer verdiği konulardan birinin “zorbalık” olduğu görülmektedir. Tahakküm eden, başkalarının hakkına el koyan güce karşı adeta bir isyanı vardır. *Kimin Tuyuğu, Sur, Martı, Salkım Söğüt, Tel Örgü, Kulluk, Soylu At, Kalyon, Zorba İklimi, Otağ, Halktan Ozana* tuyuğlarının ana teması zorbalıktır. Bu tema etrafında sosyal adaletsizliği de işleyen şairin haklı vurguları vardır. Kula kulluk edilen bir toplumda direnmenin yaratacağı gücün farkındadır. Aşağıdaki şiirde bu güç “tohum” kelimesinin çağrışımlarıyla somutlaşmış olup zorbalığın kurduğu düzeni bozacak şey adeta topraktan fişkiracak tazeliktedir. Bu belki yeni bir düşünce yapısı belki de ideal sahibi genç bir nesildir:

OTAĞ

Kırlar öksüz, zorbalar kurmuş otağ;
Yankısından kan kusar görkemli dağ.
Bir tohum var, toprak altından duyar:
Zorbalık sürmez, doğar mutlu bir çağ (ÜH., s. 122)

Aşağıdaki tuyuğda da ise zorbanın zulmüne uğrayan halk “salkım söğüt” ile sembolize edilmiştir. Burada bir sanatçı hassasiyetiyle şairin uyarıcı olduğu görülür. Nitekim böyle bir durumda kurtarıcı beklemek nafiledir. Kurtuluşu bir başkasının aracılığında aramaktansa harekete geçmek lazımdır:

SALKIM SÖĞÜT

Zorbalıktan kan kusan salkım söğüt,
Devrim özlerken susan salkım söğüt;
Durma. Beklersen mesih doğmaz çağa.
Kalk. Tevekkülden usan, salkım söğüt. (ÜH., s. 109)

Halkın sahip olduğu güç *Tutsak* tuyuğunda dile getirilir. Yoksul ya da tutsak olursa da kenetlendikten sonra adeta bir yanardağın patlaması gibi doğacak güçlü etkiye vurgu yapılmaktadır:

TUTSAK

Yoksuluz – düştük, ezildik – tutsağız:
Bir sönük göz, bir kenetlenmiş ağız...
Bir gün elbet fişkirir bir lav seli –
Tâ derinden kaynaşan dev bir dağız. (ÜH., s. 110)

Halktan Ozana tuyuğunda zulmün karşısında halkın çığlığını duymak ve duyurmak vazifesi ozana verilmiştir. Ozan şiirlerinde direnişin adeta haykıran sesidir. Öyle anlaşılıyor ki Halman, şiiri kitleleri hak aramada bir araç olarak görmektedir:

HALKTAN OZANA

Zorbalık var: yer kan ağlar, gök ağır.
Kahramanlar sustu, yalvaçlar sağır ...
Gizli bir çığlık duyar halktan ozan:
“Sen yiğit sessin. Diren, yıprat, bağır!”. (ÜH. s. 126)

Zorbalıkla beraber bağınazlık da tuyuğlarda yerdiği bir konu olmuştur. Çünkü tıpkı zorbalık gibi yobazlık da kula kulluğu yaratmaktadır:

KULLUK

Zorba önder sürdürür yoksulluğu ...

Hep silah ister de sevmez pulluğu.
Softalar dehşet saçar, cennet satar
Halka her gün öğretir kör kulluğu. (ÜH., s. 117)

Tuyuğlarından *Gölge Oyunu* ise başlığın da kendini ele vermesiyle anlaşılacağı üzere Karagöz'e dairdir. Şiirde bütünüyle bir Karagöz sahnesi resmedilmiştir. Kurulan perde, arkasında yanan mum, çalınan def ve eşliğinde perdeye yansıyan Karagöz, muhavere, Hacivat'a atılan dayak, neticede yaratılan mizah ve hiciv bütünüyle ifade edilmiştir. Kırık dizelerle kurguladığı tuyuğda gerek bu yapı gerek ses tekrarları ve gerekse kelimeler arasındaki anlam bakımından uyum bu tabloyu gerçekçi bir biçimde canlandırmaya yardımcı olmaktadır.

GÖLGE OYUNU

Perde kur. Şem'a yak.
Gülmek, eceldir.
Oynaşır
sevgiyle
def
ham
hum
dayak ...
Gölgelerden kurtulmuştur kahkaha:
Eş olur zenginle
Hay Hak!
yalınayak. (ÜH. s. 121)

Bu konuların yanında Halman'ın tuyuğlarında "*Tanrı*" dikkat çekici bir biçimde yer almaktadır. Şiirlerinde "*Tanrı*" etrafındaki söylem nehir söyleşi kitabı olan *Aklın Yolu Birdir* adlı yayında yazar Cahide Birgül'ün de Halman'a sorma ihtiyacı hissettiği bir konu olmuştur. Birgül'ün "*Şiirlerinizde "Allah, Tanrı" çok geçiyor. Ama aslında inançsızsınız... Bu çelişki neden?"* şeklinde yönelttiği soruyu Halman şu şekilde cevaplandırmıştır:

"Ama dikkat ederseniz çok eleştirel bir anlayışla "Allah" geçiyor... Birçok yerlerde Allah'ın olmadığından, adaletsizliğinden bahsediyorum. Allah bence dünya kültür tarihinin çok önemli bir teması... Ben o açıdan bakıyorum. Onu dışarıda bırakmaya imkân yok. Aşk, ölüm, Tanrı düşüncesi, bunlar insanlık tarihinin en büyük gerçekleri. Gerçek olsalar da olmasalar da... Ama dünya felsefesini en çok etkilemiş olan değerler, varlıklar... Aynı şekilde aşk ve ölüm de çok geçiyor şiirlerimde. Çünkü o konularda düşünüyorum. O konularla ilgileniyorum. Daha önce de söylediğim gibi, hiçbir zaman dindar bir insan olmadım. Allahı daima insanı yaratan olarak değil, yöneten olarak gördüm." (Birgül, 2003: 289). Burada mesele Halman'ın şahsi olarak inancını sorgulamak değildir. Tuyuğlarına yansıyan şekliyle şiir düzleminde konuyu ele alışına yaklaşılmaya çalışmaktadır. Halman, toplum düzenini sorgularken kötülük kavramı içerisine alınabilecek durumlarda Tanrı'yı merkeze alarak müsebbib olarak göstermektedir. Burada belki de şairin başkaldırısı sevgisizlik üzerinedir. Nitekim aşağıdaki tuyuğda oluşların arkasındaki gerçek sebep sevginin yokluğudur:

BÜYÜ
Kahramanlar, gök ararken kök söker.
Tanrı, sonsuz zorbadır. Cennet çöker
Sevgisizlikten. Duasız bir cadı,

Aşkî öldürmek için kurşun döker. (ÜH., s. 117)

Mazgal tuyuğunda da savaşı bitirecek şey olan sevgi “aşk dalı” olarak tanımlanmıştır. Bilindiği üzere mazgal, kale duvarlarında gözetleme ya da düşmanı hedef alarak ok, taş, tüfek vb. atmak için kullanılan açıklıklardır. Şiirde, bu işlevinden dolayı kan kusmakla tavsif edilmiştir. Barış dalı uzatılıp kan dökme eylemi son bulduğunda “Tanrı”nın kana artık doymuş olacağı ifade edilir. Oysa gözü kana aç olan Tanrı değildir. Savaşların sebepleri insanoğlunun bitmek bilmeyen ihtiraslarıdır. Bu itibarla asıl suçlanacak erdem yoksunu insandır. Ancak Halman’ın söyleyişinde bu kötülük Tanrı ekseninde dile getirilmiştir.

MAZGAL

Bunca yıl cenk – Ansızın bir aşk dalı
Candan okşar kan kusan bir mazgalı ...
Ürperir bir yaşlı asker:

Tanrımız

Bunca kandan sonra doymuş olmalı. (ÜH., s.118)

Talât Sait Halman’ın tuyuğlarının tematik yönü başlı başına bir çalışmayı gerektirecek mahiyet arz etmektedir. Bu kısımda belli başlı temalara dair tespitler yukarıda verilen örneklerle sınırlı tutulmuştur. Şu husus açıklıkla dile getirilmelidir ki Halman tuyuğlarında anlam gizemlidir, kesiftir ve düşündürücüdür.

Sonuç

Jayne L. Warner, *Cultural Horizons* adıyla yayımlanan Talât Sait Halman armağan kitabının “Aklın Yolu Bindir” başlıklı giriş yazısında, Halman’ı “şair, çevirmen, edebiyat tarihçisi, eleştirmen, editör, devlet adamı, profesör, kültür tarihçisi, gazeteci, konuşmacı, tiyatrocu, işadami, yayıncı, hikâyeci” olarak tanımladıktan sonra “Her birimiz onun bu kişiliklerinden birini, belki birkaçını tanıyoruz” demektedir (Warner, 2001:3). Yazarın bu tespitleri onun çok yönlü kişiliğini ortaya koyarken bir hakikati de vurgular. Bugün Talât Sait Halman denildiğinde bu vasıflarının bazılarının ön plana çıktığını ancak bazılarının ise yeteri kadar tanınmadığını belirtmek mümkündür. O Türk dili ve edebiyatına, Türk kültürüne yaptığı önemli katkılarla saygınlık kazanmış, bilhassa İngilizceden Türkçeye, Türkçeden İngilizceye yaptığı binlerce şiir çevirisiyle tercüme alanında müstesna bir isim olarak gösterilmiştir. Ancak şairliği söz konusu olduğunda ilgili çevreler dışında aynı nispette dikkat çekmemiştir. Şiirlerinin günümüz okuyucusuna ulaştığını ve bir şair olarak şöhret bulduğunu söylemek güçtür. Oysaki henüz bir çocukken başladığı şiir yazma hevesi onda bir tutkuya dönüşmüş ve ömrü boyunca yazmaya devam etmiştir. Şiir içinde şiir için yaşadığını her fırsatta dile getiren Halman, şiiri can kulağında duymuş ve can evinde yaşatmış, hep bir şair olarak anılmak istemiş, son nefesine kadar şiirle yaşayacağını söylemiştir. Bununla birlikte verdiği bir söyleşide şiirinin beklediği ilgiyi görmediğinin idrakinde olarak bundan dolayı yaşadığı teessürü kendisi de ifade etmiş ve bu durumu “benim trajedimdir” diyerek bildirmiştir (Gürses, 2003:505). Teselliye ise şiir çevirilerinin beğenilmiş olmasında bulmuştur.

Şiirlerini eski şiirin rüzgârıyla kaleme alan Halman, gelenek ile moderniyi bağdaştırmıştır. Geleneğe dair en önemli bağı aruzu kullanmasıyla ilgilidir. Birkaçı istisna bütün şiirlerini aruzla yazmıştır. Aruzu adeta ruhuna sindirmiş olan şair hiç imale yapmamış olmakla övünür. Diğer taraftan divan şiirinin nazım şekilleriyle de günümüz anlayışıyla şiirler yazmıştır. Bu bağlamda onun Birler’i mısra-ı âzâdeyi, İkiler’i müfredi hatırlatmaktadır. Dörtlük’ü Türk şiirinin temel birimi olarak kabul

etmesinin bir tezahürü olarak dört dizelik tek bendler olan rubâî ve tuyuğlar yazmıştır. Bunlardan rubâînin başköşede olmasına karşılık tuyuğun unutulduğu düşüncesiyle daha bizden bulduğu tuyuğa özel bir önem vermiştir. Zira Cumhuriyet döneminde pek çok şair rubâî örnekleri verirken tuyuğ üzerinde durulmamıştır. Türk şiirinin bu özgün nazım şeklini yeniden diriltmeyi kendine misyon edinmiştir. 1970'li yıllardan itibaren tuyuğ yazmaya başlamış, yazdığı tuyuğlarını peyderpey kitaplarında okuyucunun ilgisine sunmuştur. Son olarak *Ümit Harmanı* adını verdiği bütün şiirlerini bir araya getirdiği kitabında tuyuğlarının da tamamını yayınlamıştır.

Halman, tuyuğu diriltme hareketi olarak gördüğü bu girişiminin neticesinde 101 tuyuğ kaleme almıştır. Tuyuğlarında şekil olarak geleneğe sadakatle bağlı kalmıştır. Ancak bu nazım şeklinin en belirleyici özelliği olan "*fâilâtün fâilâtün fâilün*" vezniyle yazılması zarureti onu sınırlandırmış ve yazmayı devam ettirmemiştir. Zira onun amacı rubâî ile boy ölçüşen ve tamamen bize ait olan tuyuğun tarihe gömülmesine izin vermeyerek canlandırmak, modern çağda yazılabileceğini göstermektir. Yazdığı kadarını bu iddiasının ispatında yeterli görmüştür. Tuyuğlarında veznin tekdüzeliğinin ortadan kaldırmak gayesiyle geleneksel mısra algısının dışına çıkarak kısıklı-uzunlu kırık mısralar oluşturmuştur. Böylelikle şair, tuyuğlarında serbest şiire yaklaşan bir hava yaratmıştır. Mısraların kırık sunulması onun tuyuğu modernize etmesinin önemli bir yönünü teşkil eder. Onun tuyuğa kattığı bir başka yenilik ise şiirlere başlık vermesidir. Şair başlıkları alelade tercihlerle belirlememiş, bir kısmını kafiye ile bir kısmını redifle ilişkili olarak kullanmıştır. Bilhassa redifle ilişkili olan şiirler divan edebiyatındaki redifleri ile adlandırılan şiirleri hatırlatmaktadır. Ayrıca başlıkları genellikle şiirdeki konuyu belirleyen ve şiire bütünlük kazandıran mihver kelimeler durumundadır.

Şairin tuyuğlarında kafiye bu nazım şeklinin geleneksel yapısına bağlıdır. Kafiye konusunda vezinde olduğu kadar başarılı değildir. Bazı tuyuğlarında halk şiirinin kafiye anlayışına benzer şekilde sadece ses tekrarından kaynaklanan bir ahenkle yetinmiştir. Redif ise önemli bir ses ve anlam bütünleyicisi olarak şiirinde kendini gösterir. Halman, tuyuğlarını yaşayan Türkçe ile yalın bir dille ifade etmiştir. Ancak bu yalın ifade tarzına rağmen onun bu şiirlerini anlamak hiç kolay değildir. Evrensel temaların ve toplumsal konuların dile getirildiği bu şiirler serbest çağrışımlarla örülü olup alışılmamış bağdaştırmalarla kendini kolay ele vermez. Adeta kapalı kutulara benzeyen tuyuğları zihni şiirler olarak değerlendirmek mümkündür.

Talât Sait Halman'ın çağımızda tuyuğ nazım şeklini modernize ederek edebiyat âlemine yeniden armağan ettiği muhakkaktır. Bunu bir can verme hareketi olarak benimseyen şair kendi adına arzusunu gerçekleştirmiştir. Lakin Halman'ın bu girişiminin akis bulduğu söylenemez. O bu konuda başarılı olmuş, adı edebiyat tarihinde bir tuyuğ şairi olarak yerini almıştır. Kaleminde tuyuğ nazım şekli belki sadece bir nefes almış ancak can bularak yaşamaya devam edememiştir. Bugün ona öykünerek ardından giden ya da onun bakış açısıyla tuyuğ yazan buna iltifat eden şair tespit edilemez. Talât Sait Halman şimdilik tuyuğ yazan şairlerin son halkasıdır.

Kaynakça

- Aksan, D. (1995). *Şiir dili*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Altun, S. (2019). Nazım Hikmet'te umut kavramı. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 6(5) Kış, 231-256.
- Atabaş, H. (2001). Talât Sait Halman, "şiir içinde ve şiir için yaşıyorum", *Dil Dergisi*, Nisan/Sayı:102, 7-23.
- Beyatlı, Y. K. (1971), *Edebiyata dair*, İstanbul: Baha Matbaası.

- Birgöl, C. (2002). *Aklın yolu bindir, "Talât S. Halman Kitabı"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cengiz, H. E. (1986). Türk Şiirinde Musammatlar. *Türk Dili Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı II*, S. 415-416-417, 291-429.
- Çalka, M. S. (2019). *Klasik Türk şiirinde tuyuğ*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Eraslan, K. (1993). *Ali Şir Nevâyî Mîzânü'l-Evzân*. Ankara: TDK Yayınları.
- Gürses, R. (2003). Talât Sait Halman ile söyleşi. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. Mayıs, C: LXXXV, S. 617, 501-506.
- Halman, T. S. (1968). *Can kulağı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Halman, T. S. (1980). *Canevi*. Ankara: Şiir Tiyatro Yayınları
- Halman, T. S. (1980). *Tuyuğlar ve başka dörtlükler*. Ankara: Şiir Tiyatro Yayınları.
- Halman, T. S. (1995). *Dört gök dört dönül: rubailer, tuyuğlar, kıtalar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Halman, T. S. (1995). Şeyh Galib ve divan şiirinin değeri. *Şeyh Galib kitabı*, İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 187-198.
- Halman, T. S. (2007). *Ümit harmanı (toplu şiirleri)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Halman, T. S. (2008). *Çiçek dürbünü*. Ankara: Hece Yayınları.
- İlaydın, H. (1964). *Türk Edebiyatında Nazım*. İstanbul: İnkılab ve Aka Kitabevi.
- İpekten, H. (1994). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İpekten, H. vd. (2017). *Sehî Beg, Heşt Bihişt*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (e-kitap)
- Warner, J. L. (2001). There are a thousand paths for the intellect. *Cultural Horizons-A Festschrift in Honor of Talât S. Halman*. Syracuse University Press-Yapı Kredi Yayınları. 3-18.
- Kaya, D. (2014). *Türk dünyası ansiklopedik Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kına, M. (2010). *Talât Sait Halman'ın şiirlerinde geleneğin izleri*. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi: Erzurum.
- Kızıltunç, R. (2008). Türk edebiyatında tuyuğ ve bazı problemleri. *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S.37, 107-126.
- Köprülü, M. F. (1923). Tuyuğ şekli. *Yeni Mecmûa*. S. 78, 262-264.
- Köprülüzade, M. F. (1928). Türk klasik edebiyatındaki hususi nazım şekilleri: tuyuğ. *Türkiyat Mecmuası*. S. 2, 219-242.
- Kurnaz, C., & Çeltik, H. (2011). *Divan şiiri şekil bilgisi*, İstanbul: H Yayınları.
- Özönder-Barutçu, F. S. (1996). *Ali Şir Nevâyî, Muhâkemetü'l-Lugateyn*, Ankara: AKM Yayınları.
- Öztoprak, N. (2012). Tuyuğ. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 41, 450-451.

Serdarođlu, V. (2007). Talât Sait Halman ile eski Türk edebiyatı üzerine. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C. 5, S. 10, 505-512.

Tâhirü'l-Mevlevî (1973). *Edebiyat lügatı*, İstanbul: Enderun Kitabevi.