

YAHYA KEMAL BEYATLI ŐİRİNDE DÜZYAZI VE DÜNYEVİLİK

Doktora

ALPHAN AKGÜL

Türk Edebiyatı Bölümü  
Bilkent Üniversitesi  
Ankara  
Nisan 2010

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

YAHYA KEMAL BEYATLI ŞİİRİNDE DÜZYAZI VE DÜNYEVİLİK

Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ALPHAN AKGÜL

Türk Edebiyatı Disiplininde DOKTORA Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
BİLKENT ÜNİVERSİTESİ  
ANKARA

Nisan 2010

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Alphan Akgül

*Babam Eyüp Akgül'e*

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

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Danışmanı

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

.....  
Prof.Dr. Talat Sait Halman  
Tez Jürisi Üyesi

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

.....  
Prof.Dr. Semih Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

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

.....  
Prof.Dr. Kemal Özmen  
Tez Jürisi Üyesi

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

.....  
Yrd.Doç.Dr. Mahmut Mutman  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

## ABSTRACT

### PROSE AND WORLDLINESS IN YAHYA KEMAL BEYATLI'S POETRY

Akgül, Alphan

Ph.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Yrd.Doç.Dr. Mehmet Kalpaklı

Nisan 2010

In the studies on the poems of Yahya Kemal Beyatlı (1884 - 1958), poet's intention is regarded as a literary criterion. This point of view gives rise to the contradictions, inconsistencies and deficiencies that are observable in the interpretations of Yahya Kemal's poetry. In these studies Yahya Kemal's arguments have been evaluated in piecemeal fashion, and no comprehensive examination has been conducted on their content as a whole. However, when Yahya Kemal's arguments are considered as a whole, it emerges that although his poetic conception reflects the theoretical framework of "modern European lyric poetry", his poems do not conform with this conception. Yahya Kemal's poetic conception depends on certain binary oppositions such as "meaning / utterance," "parable / lyricism" and "meter / internal rhythm." In theory, the poet attributes privileged status to the latter terms in these binary oppositions. Yet, when the relationship between Yahya Kemal's poetic conception and his poems are analyzed through a "deconstructive strategy", it is revealed that in direct contrast to his poetic conception, privileged status is attached not to the latter but rather to the initial terms in these binary oppositions; namely, "meaning", "parable" and "meter." Yahya Kemal's arguments on "internal rhythm" turn out to be inconsistent, and it is necessary therefore to ignore this concept in studying his poetry. Much more functional than this concept are the linguistic devices corresponding to the harmony between "meaning" and "utterance". In this respect, a crucial detail peculiar to Yahya Kemal's poetry requires attention: the cooperation found in his poems between "meter," "phonetic spelling," and *imale*. *İmale*, as a kind of metrical defect, leads to deviations from ordinary language in poetry. Moreover, these deviations are meticulously displayed through "phonetic spelling" in the printed copies of Yahya Kemal's poems. Accordingly, the cooperation between "meter," "phonetic spelling" and *imale* provide a sort of musicality to Yahya Kemal's poems, while this musicality does not impair the communicative function of language. Another aspect of the present study is that Yahya Kemal's poems are interpreted by means of a text-bound method to reveal the feelings of "ressentiment" aroused by unexpressed desires, and also the constituents of a secular worldview. This study also attempts to demonstrate how "metered and unmetered sound patterns" reinforce the content of the poems in their function as linguistic devices. The thesis also places emphasis on the predominance of "metonymy" rather than "metaphor" in the figural pattern of Yahya Kemal's poems.

**Key Words:** meaning, parable, meter, prose, worldliness

## ÖZET

### YAHYA KEMAL BEYATLI ŞİİRİNDE DÜZYAZI VE DÜNYEVİLİK

Akgül, Alphan

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Nisan 2010

Yahya Kemal Beyatlı (1884 - 1958) üzerine yapılan çalışmalarda, şairin niyetinin bir edebî ölçüt olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu bakış açısı, Yahya Kemal'in şiiri üzerine yapılan yorumlarda ortaya çıkan çelişkilerin, tutarsızlıkların ve eksikliklerin nedenidir. Bu çalışmalarda, Yahya Kemal'in kendi şiiri hakkındaki argümanları parçalı bir şekilde ele alınmış ve bu argümanların içeriği bir bütün olarak sorgulanmamıştır. Oysa, Yahya Kemal'in argümanları bir bütün hâline getirildiğinde ortaya çıkan şiir tasarımı "modern Batı lirik şiir" kuramlarının arka planını yansıttığı hâlde, bu şiir tasarımı ile Yahya Kemal'in şiiri arasında bir örtüşme yoktur. Yahya Kemal'in şiir tasarımı, "mana / lafız", "mesel / berceste şi'r", "mihaniki ahenk (vezin) / deruni ahenk" "ikili karşıtlıklar"ı üzerine kuruludur. Şair, bu ikili karşıtlıkların ikinci terimlerine imtiyazlı bir konum atfeder. Ancak, Yahya Kemal'in şiir tasarımı ile şiirleri arasındaki ilişki, "yapısökümcü" bir stratejiyle çözümlendiğinde, bu şiir tasarımında görülenin tam aksine, bu şiirlerde, ilk terimlere, yani "mana"ya, "mesel"e ve "mihaniki ahenk"e imtiyaz tanındığı ortaya çıkarılabilir. Yahya Kemal'in "mana" ile "lafız" arasındaki uyumu ifade eden "deruni ahenk" kavramı konusundaki argümanlarının tutarlı olmadığı söylenebilir. Bu nedenle, bu kavramın Yahya Kemal çalışmalarında ihmal edilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu kavramın yerine, "mana" ile "lafız" arasındaki uyuma karşılık gelebilecek her türlü dilsel aracın kullanılması çok daha işlevseldir. Bu noktada, Yahya Kemal'in şiirlerine özgü önemli bir ayrıntıya dikkat çekilebilir: Yahya Kemal'in şiirlerinde, "mihaniki ahenk", "fonetik imla" ve "imale" arasında bir iş birliği olduğu düşünülebilir. Bir vezin kusuru olarak "imale", gündelik dilin uzlaşmalarından sapmalara neden olmaktadır. Üstelik, Yahya Kemal'in şiirlerinde, bu sapmalar, "fonetik imla" aracılığıyla, şiirlerin basımlarında özenle gösterilir. Dolayısıyla, "mihaniki ahenk", "fonetik imla" ve "imale" iş birliği Yahya Kemal'in şiirlerine bir müzikalite sağlar; ancak bu tür bir müzikalite, söz konusu şiirlerin iletişim işlevine herhangi bir zarar vermez. Öte yandan, bu çalışmada, Yahya Kemal'in şiirleri metin merkezli bir yöntemle çözümlenmiş, bu şiirlerde, dışa vurulamayan arzuların neden olduğu "ressentiment" duygusunun ve dünyevi bir yaşam felsefesinin bileşenleri ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışma, aynı zamanda, "vezin" ve "vezin-dışı ses örgüleri"nin birer dilsel araç olarak bu içeriği nasıl pekiştirdiğini de gösterme çabası içindedir. Tezde, Yahya Kemal'in şiirlerindeki mecaz örgüsünün, "metafor" yerine, "metonimi" ağırlıklı bir yapıya sahip olduğu da vurgulanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** mana, mesel, mihaniki ahenk, düzyazı, dünyevilik

## TEŞEKKÜR

Yahya Kemal'in şiirleri üzerine yeni argümanlar içeren bir çalışma yapmanın zorluğu, ancak deneyimli olduğu kadar cesur bir danışmanın varlığıyla mümkün olabilirdi. Bu konuda kendimi şanslı saymalıyım, çünkü tez danışmanın Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı, Yahya Kemal hakkında yeni fikirler ortaya koymanın heyecanı ile endişesi arasında sıkışıp kalmamı önledi. Ayrıca derinlikli divan şiiri bilgisi ve modern Türk şiiri konusundaki ön görüşleri sayesinde, tezime olağanüstü katkı sundu. Mehmet Kalpaklı'ya akademik desteği ve beni tezin başından itibaren cesaretlendirdiği için müteşekkirim. Hilmi Yavuz ile öğrencisi olmaya başladığım 1997'den bu yana gelişen ve dostluğa dönüşen yakınlık, bu tez süresince çok daha derinleşti. Hilmi Yavuz'un modern şiir üzerine verdiği dersler, tez süresince asla aklımdan çıkmamıştır. Öte yandan, tezimdeki argümanları, kendi düşünceleriyle çelişse bile, benimle yoğun bir şekilde tartışmış, zihin açıcı bir öğretmenin öğrencisine nasıl yaklaşması gerektiğini göstermiştir. Prof. Talât Sait Halman, bir bilim insanında olmazsa olmaz tüm nitelikleri öğrenmemiz konusunda, biz öğrencilerine eş bulunmaz bir örnek olmuştur. Bilkent'te bulunduğum sekiz yıl boyunca akademik veya akademik olmayan her türlü sorunumla ilgilenmiş, bana ve diğer öğrencilere olağanüstü çalışma koşulları hazırlamıştır. Yrd. Doç. Dr. Engin Sezer, tezimin yazma aşamasının en yoğun dönemlerinde Amerika Birleşik Devletleri'ndeydi. Buna karşın, Engin Sezer, e-posta ve görüntülü iletişim araçları sayesinde, tezime sıradışı katkılarda bulundu. Prof. Dr. Semih Tezcan, tez süreci boyunca, "dil" ve "vezin" ile ilgili sorularımı yanıtlamış, beni sohbetiyle onurlandırmıştır. Semih Tezcan gibi bir bilim adamıyla sohbet edebilmiş olmaktan daima gurur duyacağım. Prof. Dr. Kemal Özmen, yalnızca Fransız edebiyatı ve şiiriyle değil, modern Türk şiiri bilgisiyle de, tezime çok önemli katkılarda bulundu. Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon, tezimin taslak metinlerini titizlikle okudu ve yorumlarıyla çalışmama destek verdi. Divan edebiyatı uzmanı Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar sıradışı divan şiiri bilgisi ve derinlikli yorumlarıyla tezimdeki argümanlara büyük katkı sunmuştur. Tezimi yazma sürecinde, Nurdan Tuhfe Toçoğlu, manevi desteğini benden asla esirgememiş, bir tez çalışmasının gerektirdiği huzurun daima müsebbibi olmuştur. Kendisine aklıyla ve kalbiyle bana yol gösterdiği için teşekkür ederim. Bilkent Üniversitesi'nden dostlarımın da bu tezde büyük payı var: Her biri çok yetenekli doktora öğrencileri olan Selim Tezcan, Fatih Durgun ve Burak Özdemir tezime önemli katkılarda bulundular. Muhsin Soyudoğan ise tezimin şekil bakımından son hâle gelmesinde yardımcı oldu. Ayrıca, nitelikli birer akademisyen olan Yrd. Doç. Dr. Mustafa Doğan ve Yrd. Doç. Dr. Zeki Sarıgil ve alanlarında çok başarılı doktora öğrencileri Yalçın Murgul, Harun Yeni, Polat Safi, Cemal Bölücek ve Onur Tan tez süresince varlıklarıyla beni mutlu kılan dostlarımdılar. Her birine teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| ABSTRACT .....                                           | iii |
| ÖZET .....                                               | iv  |
| TEŞEKKÜR .....                                           | v   |
| İÇİNDEKİLER .....                                        | vi  |
| GİRİŞ .....                                              | 1   |
| BÖLÜM I .....                                            | 12  |
| İMTİYAZLI TERİMLERİN ŞİİRİ .....                         | 12  |
| I.A. Lafız'ın mana'ya üstünlüğü .....                    | 21  |
| I.B. Berceste şi'r'in mesel'e üstünlüğü .....            | 33  |
| I.C. Deruni ahenk'in mihaniki ahenk'e üstünlüğü .....    | 38  |
| BÖLÜM II .....                                           | 50  |
| ŞİİRSEL İMTİYAZIN UZLAŞIMA DÖNÜŞMESİ .....               | 50  |
| II.A. Mana'nın lafız'la uzlaşımı .....                   | 54  |
| II.B. Mesel'in berceste şi'r' ile uzlaşımı .....         | 76  |
| II.B.1. Mesel'in berceste hâli .....                     | 77  |
| II.B.2. Berceste şi'r'in mesel hâli .....                | 83  |
| II. C. Mihaniki ahenk'in deruni ahenk ile uzlaşımı ..... | 93  |
| BÖLÜM III .....                                          | 103 |
| ŞİİRSEL İMTİYAZIN YER DEĞİŞTİRMESİ .....                 | 103 |
| III.A. Mana'nın lafız'a üstünlüğü .....                  | 114 |

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| III.A.1. Duygu'nun deyiş'e üstünlüğü: "ressentiment" .....                                      | 117 |
| III.A.2. Metonimi'nin metafor'a üstünlüğü .....                                                 | 147 |
| III.A.3. Kavram'ın mecaz'a üstünlüğü: "durée" ve "tabula rasa" .....                            | 173 |
| III.B. Mesel'in, berceste şi'r'e üstünlüğü: "dünya'nın sınırları, mâverâ'nın<br>kapıları" ..... | 194 |
| III.C. Mihaniki ahenk'in deruni ahenk'e üstünlüğü .....                                         | 235 |
| III.C.1. "Deruni ahenk": bir "metafizik kavram"ın reddi .....                                   | 237 |
| III.C.2. Mihaniki ahenk'in etkisi olarak şiir: fonetik imla ve imale .....                      | 247 |
| SONUÇ .....                                                                                     | 262 |
| SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA .....                                                                    | 276 |
| ÖZGEÇMİŞ .....                                                                                  | 287 |

## GİRİŞ

Yahya Kemal Beyatlı (1884 - 1958) üzerine yapılan çalışmalarda, şairin, kendi şiiri üzerine geliştirdiği yorumların bir dayanak noktası olarak kabul edildiği görülmektedir. Yahya Kemal'in, bir şiirin nasıl olması gerektiği konusundaki argümanları, herhangi bir eleştiriye tabi tutulmaksızın, şairin şiirlerini değerlendirme ölçütü olarak kullanılmıştır. Oysa, öncelikle yapılması gereken, Yahya Kemal'in "kendi şiiri" hakkında yaptığı yorumların bir bütün hâlinde değerlendirildiğinde ne anlama geldiğinin sorgulanması ve elde edilen sonuçların şairin şiirlerini kavramada bir ölçüt olarak kullanılıp kullanılamayacağının araştırılması olmalıdır. Bu çalışmada, Yahya Kemal'in kendi şiiri hakkındaki görüşleri, tutarlı bir yapıya dönüştürülecek ve ardından bu yapı ile şairin şiirleri arasındaki ilişki sorgulanacaktır. Dolayısıyla bu çalışma, şu sorulara yanıt aramaktadır: Yahya Kemal'in kendi şiiri hakkında öne sürdüğü argümanlar bir araya getirildiğinde, tutarlı ve anlamlı bir şiir tasarımı varılabilir mi? Eğer böyle bir şiir tasarımı varılabiliyorsa, Yahya Kemal'in şiirleri bu tasarıma uygun yazılmışlar mıdır? Tezin ana sorunsalı olarak belirlenebilecek bu nokta, çalışmanın belirli bir kuramsal arka plana dayanması zorunluluğunu doğurmuştur. Çünkü, bu tez, Yahya Kemal'in kendi şiirleri hakkında öne sürdüğü argümanlardan yola çıkılarak oluşturulan "yapı"nın şiir çözümlemeleri aracılığıyla bir "söküm"e uğratılmasını hedeflemektedir. Böyle bir çabanın, kuramsal araçlara başvurulmadan sonuçlandırılması mümkün değildi. Bu nedenle, tezde, Yahya Kemal'in kendi şiiri hakkındaki argümanları, "yapısalcı" (*structuralist*) bir

yöntemle “ikili karşıtlıklar”a dönüştürülecek, ardından, bu “yapı”nın, şairin şiirleriyle uyumlu olup olmadığı, “yapısökümcü eleştiri” örneklerinden (*deconstructive criticism*) yararlanılarak sınanacaktır. Tez çalışmasında, “yapısalcı” ve “yapısökümcü” eleştiri tekniklerinin tercih edilmesinin bir başka nedeni, Yahya Kemal’in argümanlarından oluşturulan şiir tasarımının, belirli kavramların diğer belirli kavramlar üzerinde tahakküm kurmalarına dayalı olmasıdır. Bu nedenle tezde yürütülen tartışma, Yahya Kemal’in şiir tasarımında ortaya koyduğu tahakküm ilişkilerinin belirlenmesi ve bu tahakküm ilişkilerinin, şairin şiirlerini anlamlandırmada nasıl bir işleve sahip olacağının araştırılması doğrultusunda geliştirilecektir.

Bu çalışmada, Yahya Kemal’in şiir tasarımının kendi içinde tutarlı bir yapıya dönüştürülmesi neyi amaçlamaktadır? Öncelikle belirtilmesi gereken şu olmalıdır: Yahya Kemal’in şiiri hakkında yapılan araştırmalara bakıldığında, eleştirmenlerin, Yahya Kemal’in kendi şiiri hakkındaki yorumları parçalı bir şekilde değerlendirdikleri ve bu nedenle Yahya Kemal’in şiiri üzerine iç tutarlılıktan yoksun ya da eksik argümanlar öne sürdükleri gözlemlenmektedir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in şiir tasarımını oluşturan yorumların ya da kavramların her biri, anlamlı bir bütünün parçası olarak değil, tek başlarına bir anlam ifade edecek şekilde alıntılanır. Yahya Kemal’in argümanlarının kendi içinde tutarlı bir yapı hâlinde değerlendirilmemesi, bu argümanlarla Yahya Kemal’in şiiri arasında muhtemel uyumsuzlukların görülmesine de bir engel teşkil etmektedir. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, şairin Stéphane Mallarmé’den alıntılıdığı, “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” argümanına şairin şiirlerini çözümlemeye yol gösterici bir araç olarak değinir (1995: 29). Tanpınar, aynı yapıtında, şair hakkında şu cümleleri de sarf eder: “Yahya Kemal, sanatının bütün hususiyetini

aradığı bir çeşit tarihî rasyonalizmin peşindeydi” (41). Tanpınar’ın, Yahya Kemal’in şiiri hakkında öne sürdüğü bu iki argüman, Mallarmé’nin “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” görüşünün modern şiir içindeki konumuna yerli yerine oturtulmamasından kaynaklanmış görünmektedir. Mallarmé’nin bu cümleleri, bu şairin şiirlerinde “anlam” konusunu bütünüyle geriye itme çabasının bir sonucudur. Nitekim, Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry* (Modern Şiirin Yapısı) başlıklı yapıtında, Mallarmé’nin, bu cümlelerini sözcükler arasındaki ses benzerliklerinden yararlanılarak ortaya konan “olağandışılıklar” bakımından yorumlar. Başka ifadeyle, Mallarmé’nin “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” ifadesi, sözcüklerin, gündelik gerçekliğin uzlaşımlarından kurtulmak amacıyla kullanılması anlamına gelmektedir (1974: 78). Bu noktada, Yahya Kemal’in alıntıladığı “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” şeklindeki argümanı, modern şiirin ve bu şiirin romantik kökenlerinin bir yansıması olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Oysa Tanpınar’ın—Yahya Kemal’in, Mallarmé’den alıntıladığı argümanlarına olumlayıcı bir şekilde atıf yapmasına karşın—söz konusu kitabının ana tezi, Yahya Kemal’in “neo-klasik” bir şair olduğu üzerine kuruludur (77). Tanpınar, bu argümanını, Yahya Kemal’in Tanzimat’tan itibaren uzaklaşılan Divan şiiriyle yeniden ilişki kurma çabası bakımından yorumlar. Ama, Tanpınar’ın bu yaklaşımı, Mallarmé’nin modern şiir kuramlarının bir özeti olarak kabul edilebilecek ilkesi ile Divan şiirinin “mana”dan mazmunlar aracılığıyla kopmayan içeriği arasında nasıl bir ilgi kurabildiği gibi yanıtlanması zor bir soruyu da beraberinde getirecektir. Yahya Kemal’in şiiri üzerine görüşlerine sıklıkla başvurulmuş bir başka eleştirmen Nihad Sami Banarlı da, “Altmışbeşinci Yılda” başlıklı bir konferansında, Mallarmé’nin şiir hakkındaki cümlelerinin, Yahya Kemal’in şiir anlayışını değiştirdiğini belirtmişti:

Mallarmé, bu tarifinde: **Bir mısra, kelimelerin yanyana**

**dizilmesinden meydana gelir** diyordu. Bu cümle, Yahya Kemal'in şiir anlayışını değiştirmişti: "Eski anlayışa göre, şâir, bir mevzû, bir fikri, bir hayâli, bir hissi, pürüzsüz ve selâs bir ifâde ile söylerse, işini görmüş, yâni mısra'ı söylemiş sayılırdı. Halbuki bu ikinci telâkkîde lisânın bütün pürüzsüzlüğü, selâset ve belâgatin bütün kaideleri şiirin söylenmesine kifâyet etmiyordu. **Şiir, rythme'in lisan hâline gelmesi, yâni söyleyişin bir mûsikî cümlesi olabilmesiydi**" (özgün imla, 1983: 8)

Banarlı, kendi içinde tutarlı görünen bu argümanların hemen ardından, Yahya Kemal'in şiirinin ana temasının "Türklüğün tarihi" olduğunu, "İtrî" ve "Bir Tepeden" başlıklı şiirlerine değinerek, ayrıntılı bir şekilde aktarır ve ekler: "Yahya Kemal bir destan şâiridir" (özgün imla, 17). Dikkat edilecek olursa, Banarlı, aynı yazısında, Yahya Kemal'in şiirine, birbiriyle uzlaştırılması zor iki edebî biçimi birden atfetmektedir. Çünkü, Banarlı, Yahya Kemal'in şiirini, hem Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır" argümanı ile ifade ettiği "modern lirik şiir", hem de belirli bir tarihî arka planı işleyen "destani, yani epik şiir" bakımından kavramaya çalışmaktadır. Banarlı'nın bir çelişkiye karşılık gelebilecek bu yaklaşımı, Yahya Kemal'in şiirini, şairin kendi şiiri hakkındaki görüşlerini ihmal etmeden değerlendirme çabasından kaynaklanır. Oysa, Yahya Kemal'in şiirinde "lirizm", Mallarmé'ye herhangi bir atıf yapılmadan da temellendirilebilir, "lirik biçim" ile "destani içerik" arasındaki Yahya Kemal'in şiirine özgü ilişkiler ortaya konabilirdi. Benzer bir sorunsala, Cahit Tanyol'un *Türk Edebiyatında Yahya Kemal* başlıklı kitabında da rastlanır. Tanyol, tıpkı Tanpınar gibi, Yahya Kemal'in şiir dilinden söz ederken, şairin Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır" argümanına,

“‘Şiir, sözcüklerle yazılır’. Yahya Kemal’e göre şiirin en doğru tanımı buydu” şeklinde atıf yapmaktadır (2008: 83). Ama, aynı kitabında, Tanyol, Orhan Veli Kanık’ın, “İstanbul’un orta yeri sinema; / Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama” dizelerindeki dilin, Yahya Kemal’in dili olduğunu da öne sürmektedir (78). Tanyol’un, Yahya Kemal’in şiiri hakkındaki bu iki yargısı birbiriyle uzlaştırılabilir olmaktan uzaktır. Çünkü, Mallarmé’nin cümleleri, “anlam”ı olabildiğince geriye itme, Orhan Veli Kanık’ın alıntılanan şiiri ise “anlam”ı olabildiğince öne çıkarma amacını gütmektedir. Nitekim, Orhan Veli Kanık’ın “Garip” şiiri manifestosunda, şiir, “anlam” ile özdeş tutulmaktadır (“Garip”: 1995, 29). Bu noktada şu argüman üretilebilir: Yahya Kemal’in şiir hakkında öne sürdüğü görüşleri ile şiirleri arasında bir uyum yakalama çabası, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nihad Sami Banarlı ve Cahit Tanyol gibi eleştirmenleri, şiirde, “anlam”dan uzaklaşma ile “anlam”ı berrak bir şekilde iletme arasında bir kararsızlığa sürüklemiştir.

Eleştirmenlerin, Yahya Kemal’in şiirlerine nüfuz edebilmelerine zorlaştıran bir başka kavram ise “deruni ahenk”tir. Ayrıntılı bir şekilde değerlendirildiğinde, şairin bu kavramı birden fazla anlama gelecek şekilde kullandığı anlaşılmaktadır. Yahya Kemal, “Şiir Okumaya Dair” başlıklı yazısında, “deruni ahenk”in, “sözdizimi”nin ideal dizilişinden kaynaklanan bir “şiirsel etki” olduğunu belirtir. Bu şiirsel etki, aynı zamanda, şiirdeki “duygu”nun bir temsili olacaktır. Bu cümlelerinde Yahya Kemal, “ahenk” sözcüğünü, “anlam” ile şiirin “sözdizimi” arasında var olan “uyum”a karşılık gelecek şekilde kullanır (2005: 4). Öte yandan, Yahya Kemal, “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, “deruni ahenk”i, “mihaniki (mekanik) ahenk”in karşıtı olarak değerlendirir, başka ifadeyle, “ahenk” sözcüğünü, bu kez, “ritim” olarak yorumlar (118). Şair, “Deruni Âhenk ve Öz Şiir” başlıklı yazısında ise bu kavramı,

yine “ritim” anlamında değerlendirir ve Henri (Abb ) Bremond’un “rythme int rieur” kavramıyla özdeş tutar (2005: 21).

Yahya Kemal’in “deruni ahenk”in ne anlama geldiği konusundaki müphem tutumu, bu kavramın nasıl kavranaca ı konusunda farklı yorumlara neden olmuştur. Örneğin Zahir Güvemli, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, “deruni ahenk” kavramına “ritim” ile “anlam” arasındaki bağıntıları gösterecek şekilde, “i  ritim” olarak atıf yapar. Ancak, Güvemli, Yahya Kemal’in şiirlerindeki “mana” ile “lafız” arasındaki ilişkileri ayırtılandırmak amacıyla, “dış ahenk” olarak tanımladığı diğer dilsel araçların “anlam” üzerindeki etkisine de başvurur. Güvemli, her ne kadar Yahya Kemal’in şiirlerindeki dilsel ögeleri “i  ritim” ve “dış ahenk” şeklinde bir ayırma tabi tutsa da, onun şiir   z mlmeleri “dilsel ögeler” ile “anlam” arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Kısaca ifade edilirse, Güvemli’nin Yahya Kemal’in şiirlerine yaklaşımı, “hece”ler arasındaki “duraklamalar”, “geçiş kolaylıkları”, “aliterasyon”, “asonans”, “yansıma” ve “vezin” gibi “dilsel araçlar” ile “mana” arasındaki ilişkileri sorgulayan bir prozodi çalışması olarak görülebilir (1958: 73-83). Hilmi Yavuz ise “ ki Modern  air: Yahya Kemal ve T.S. Eliot” başlıklı makalesinde, “deruni ahenk” kavramını, “dilsel araçlar” ile “anlam” arasındaki “uygunluk” olarak değil, belirli bir “duygu”nun “dil”de “nesnel karşılık”larla (*objective correlative*) “temsil” edilmesi şeklinde kavramı tır (2008: 6). “Nesnel karşılık”, bir duyguyu, o duygunun “adı” yerine, o duyguya karşılık gelebilecek “bir nesneler dizisi”, “bir durum” ya da “bir olaylar zinciri” bulmakla gerçekleşir (Eliot 1934: 145). Başka ifadeyle, Yavuz, “deruni ahenk”i, “betimlemeler”in, belirli bir “duygu”yu temsil etmeleri şeklinde yorumlamaktadır.

Dikkat edilecek olursa, hem Güvemli hem de Yavuz, “deruni ahenk”i temellendirmek amacıyla başka araçlara başvurmak zorunda kalmışlardır. Güvemli,

Yahya Kemal’in şiirlerine prozodiye özgü araçlar ile Yavuz ise, T.S. Eliot’un modern eleştiri tarihi içinde ayrıntılı bir şekilde işlenen bir kavram aracılığıyla nüfuz etme çabası içindedir. Oysa, Yahya Kemal’in “deruni ahenk” kavramı, “dilsel araçlar”dan ya da “betimleme” ile “dil” arasında kurulan “uyum”u gösteren “nesnel karşılık” kavramından farklı olarak, “mistik”, “metafizik” bir içerime de sahiptir. Bu içerim, Yahya Kemal’in “deruni ahenk”i tanımlamak amacıyla Henri Bremond’a başvurma nedenlerinden biri olarak görülebilir. Bremond, *La Poésie Pure*’de (Saf Şiir) “rythme intérieur”ü, bir “düşüncenin ritmi” olarak tanımlar. Nitekim bu tanım, Yahya Kemal’in, “mananın ritim hâline gelmesi” tanımıyla da uyumludur (Ayda: 1962, 20). Ancak, Bremond, bu ritmin, yeniden düşünceye, düzyazıya ya da başka bir dile çevrilemez olduğunu da dile getirir:

Bu “rythme intérieur”, bir düşüncenin ritmi, şu sonucu doğurur:

Dizeler kendi içlerinde [*en soi*] çevrilemeseler bile, şiir evrensel dil olarak kalır. [...] Benim için “rythme intérieur”, şiirsel deneyimin ta kendisidir, ilhamın izlenimidir, düzyazının erişemeyeceği hakikatin aracısız ve yekpare kavranmasıdır. (1926: 53)

Daha açık ifade edilirse, Bremond’un “rythme intérieur” kavramı, dilin “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “ritim”, “aliterasyon”, “asonans” ve “yansıma” gibi niteliklerinin irdelenmesi ile açıkça kavranamayan, ancak “sezgi” yoluyla fark edilebilen bir “şiirsel etki”ye işaret etmektedir. Çünkü, Bremond, “rythme intérieur”ü de kapsayan “saf şiir” tasarısını—yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere—bir hakikatin sezgisel bir şekilde ve doğrudan görülmesi olarak mistisizmle ilişkilendirir (Hatzfeld: 1946, 95). Bu tür bir bakış açısına, Yahya Kemal’in Adile Ayda ile yaptığı bir söyleşisinde de rastlanır: Yahya Kemal, bu söyleşide, Bremond’un, şiirselliği, “mısraın içinden geçen elektrik cereyanı”na benzetmesine değinir ve şöyle devam

eder: “Şiir, işte bu cereyandır”. Bunun üzerine Adile Ayda, bu yaklaşımın “mistik” ve “metafizik” olduğunu söyleyecektir (1962: 20). Öte yandan, Yahya Kemal, “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, Şeyh Galib’in bir müseddesindeki şiirsel etkinin, “akıl” değil, “kalp” yoluyla anlaşılabilceğini belirtir: “Bu şiirin kühü dimağla, gözle görülmez, kalple anlaşılır” (2005: 39).

Yukarıda verilen örneklere bakıldığında, eleştirmenlerin, Yahya Kemal’in kendi şiiri hakkında kullandığı anekdotları ve kavramları ya çelişki üretecek şekilde ya da belirli bir anekdotun ya da kavramın yalnızca bir yönünü öne çıkaracak şekilde yorumlamış oldukları görülmektedir. Tanpınar’ın, Banarlı’nın ve Tanyol’un yorumları, Yahya Kemal’in görüşleri ile şiirleri arasında zorunlu bir ilişki aramaları nedeniyle, tutarlı birer argümana dönüşmemiştir. Güvemli’nin, Yahya Kemal’in şiirlerine yaklaşımı, tutarlı bir prozodi çalışmasına işaret ettiği hâlde, eleştirmen, Yahya Kemal’in şiir tasarımından kopmamak amacıyla, belirli dilsel öğeleri “iç ritim”, yani “deruni ahenk”le, belirli dilsel öğeleri ise “dış ahenk”le ilişkilendirmiş ve dolayısıyla çalışmasının tutarlı yapısına zarar vermiştir. Hilmi Yavuz ise “deruni ahenk”i—bu kavramın karmaşık içeriğinden kurtulmak amacıyla—T.S. Eliot’un “nesnel karşılık” kavramıyla ilişkilendirmek zorunda kalmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Yavuz’un, “deruni ahenk” kavramını, “dilsel öğeler”in, “anlam”ı pekiştirmesi olarak değil, “betimlemeler”in belirli bir “anlam”ı anımsatması şeklinde değerlendirdiği söylenebilir. Kısaca, Yahya Kemal’in argümanlarının kendi içinde tutarlı bir yapı olarak ele alınmaması ve Yahya Kemal’in şiir tasarımının, şairin şiirlerini çözümlemede zorunlu bir veri olarak kabul edilmesi, Yahya Kemal’in şiirlerinin açık seçik bir şekilde kavranamamasının daha önce belirtilmemiş bir nedeni olarak görülebilir.

Yahya Kemal'in, "Gazel" başlıklı şiirinde, *Edebiyata Dair* başlığı altında derlenen düzyazılarında, Sermet Sami Uysal ve Adile Ayda ile yaptığı söyleşilerde kendi şiiri hakkında yaptığı yorumları bütünlüklü bir şekilde değerlendirildiğinde, şairin şiir tasarımının "mana" ile "lafız", "mesel" ile "berceste şi'r", "mihaniki ahenk (vezin)" ile "deruni ahenk" arasında kurulan ikili karşıtlıklara dayandığı görülebilir. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in şiir tasarımı "yapısal" bir içerime sahiptir. Ama bu "yapı"nın niteliğini belirleyen nokta, yukarıdaki kavram çiftlerinin ikinci öğelerinin birinci öğeler üzerinde kurduğu tahakküm ilişkileri olmalıdır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal'in şiir tasarımı, "mana" yerine "lafız"a, "mesel" yerine "berceste şi'r'e", "mihaniki ahenk" yerine "deruni ahenk"e imtiyaz tanınması üzerine kuruludur ve bu tasarım 20. yüzyıla özgü modern modern lirik şiir kuramlarının arka planı ile uyum içindedir. Bu nedenle, çalışmanın birinci bölümünde, Yahya Kemal'in şiir tasarımının modern lirik şiir kuramlarıyla ilişkisi, Hugo Friedrich (1904 - 1978), Jan Mukarovsky (1891 - 1975), John Crowe Ransom (1888 - 1974), Northrop Frye (1912 - 1991), Roman Jakobson (1896 - 1982) ve Viktor Shklovski (1893 - 1984) gibi "anlam" da ya da "ritim" de "müphemiyet" e dayalı modern lirik şiir üzerine yaklaşımlarıyla etkili olmuş eleştirmenlerin görüşlerine başvurularak gösterilecektir.

Öte yandan, Yahya Kemal'in şiir tasarımının bir bütün hâlinde kavranması, bu tasarımın arka planına özgü ayrıntıların tartışmaya açılabilmesine de olanak tanımaktadır. Örneğin, Yahya Kemal'in şiir tasarımı irdelendiğinde, şairin, söz konusu kavram çiftleri arasında—"lafız"a, "berceste şi'r" e ve "deruni ahenk" e tanıdığı imtiyazı ortadan kaldırmaksızın—bir uzlaşım arayışı içinde olduğu da görülür. Kısaca ifade edilirse, Yahya Kemal'in şiir tasarımında, "mana" ile "lafız", "mesel" ile "berceste şi'r", "mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" arasında, ikinci terimlerin üstünlüğüne dayalı bir uzlaşım vardır. "Lafız", "mana"yı ifade eder,

“berceste şi’r”, “mesel” özellikleri taşır, “deruni ahenk”le yazılan bir şiir, aynı zamanda, “mihaniki ahenk”e de sahiptir. Yahya Kemal’in öne sürdüğü kavram çiftleri arasında, belirli terimlere atfettiği imtiyazı ortadan kaldırmaksızın bir uzlaşım araması, modern lirik şiir kuramlarının romantik kökeniyle örtüşür. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde, Paul de Man’ın, modern şiir kuramlarının romantik kökenlerine özgü olduğunu ileri sürdüğü, kavram çiftleri arasında kurulan uzlaşım ilişkilerine yönelik argümanlarına başvurulmuştur. Romantik kuram, ikili karşıtlıkların uzlaşım ilişkilerine dayanır; “doğa” ile “zihin” arasında olduğu gibi, “gösteren” ile “gösterilen” arasında da bir uzlaşım vardır. “Gösteren” ile “gösterilen” arasındaki ilişki “düzyazı”da “nedensiz” bir şekilde işler; oysa “şiir”de, “simge” ve “metafor”, “gösteren” ile “gösterilen” arasında nedenli, yani uzlaşım ilişkileri kurulabilmesini sağlar. Dolayısıyla, modern şiir kuramlarında geçerli olan, “şiir”in, “düzyazı”, “metafor”un ise “metonimi” üzerinde kurduğu tahakküm ilişkilerinin kökeni, romantik düşünceye dayanır. De Man’a göre, Rus Biçimcileri’nin ve Yeni Eleştiri’nin “şiir dili”ni, “simge”yi ve “metafor”u yüceltme eğilimleri, romantik düşünce kökenlidir (1988: Norris, 29-34). Özetle, çalışmanın ikinci bölümünde, Yahya Kemal’in şiir tasarımı ve şiirlerinde, “lafız” ile “mana”, “berceste şi’r” ile “mesel”, “deruni ahenk” ile “mihaniki ahenk” öğelerinin—“lafız”a, “berceste şi’r”e ve “deruni ahenk”e tanınan imtiyazlar korunmak şartıyla—bir uzlaşım içinde işleyip işlemediği, eğer işliyorsa, nasıl işlediği, ayrıntılı çözümlemeler aracılığıyla araştırılacaktır.

Bu noktada sorulması gereken, Yahya Kemal’in şiir tasarımı oluşturan “lafız”, “berceste şi’r” ve “deruni ahenk”in işaret ettiği modern lirik şiir ve bu şiirin romantik kökenlerinin ayırt edici özelliklerinin ne olduğudur. Modern lirik şiir üzerine kuramsal yaklaşımların temel vurgusu, bu tarz şiirlerin “anlam”da ve

“ritim”de “müphemiyet”i öne çıkarıyor oluşlarıdır. Tezin ilerleyen bölümlerinde tartışılacağı üzere, “modern lirik şiir”in hem “anlam” hem de “ritim” bakımından “müphemiyet” üzerine kurulması, Yahya Kemal’in şiir tasarımıyla örtüşmektedir. Çünkü, Yahya Kemal’in, “mana” yerine “lafız”a, “mesel” (anlatı) yerine ise “berceste şi’r”e imtiyaz tanınması, “anlam” bakımından bir “müphemiyet”e; yapısı önceden belirlenmiş bir ritim aracı olarak “mihaniki ahenk” (vezin) yerine, “deruni ahenk”e imtiyaz tanınması ise “ritim” bakımından bir “müphemiyet”e karşılık gelebilir. Ancak, Yahya Kemal’in şiir tasarımının “müphemiyet”e işaret etmesi, şairin şiirlerinde “anlam” ve “ritim” bakımından bir “müphemiyet”in varlığına ilişkin bir kanıt olarak sunulamaz. Çünkü, Yahya Kemal’in şiir tasarımını oluşturan anekdotlar ve kavramlar bir bütün hâlinde değerlendirildiğinde, bu şiir tasarımını, Yahya Kemal’in şiirlerine atfetmenin getirdiği açmazların farkına varmak da mümkün olabilir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü, Yahya Kemal’in anlamlı bir bütün hâline dönüştürülen şiir tasarımının, Yahya Kemal’in şiirlerini değerlendirmede bir ölçüt olarak kullanılıp kullanılamayacağı sorusunu metin çözümlemeleri eşliğinde yanıtlama çabasını gütmektedir. Kısaca belirtmek gerekirse, tezin ilk iki bölümünde, Yahya Kemal’in şiir tasarımının tutarlı bir “yapı” hâline getirilmesi ve tartışılması amaçlanmıştır. Tezin son bölümünde ise, öncelikle, Yahya Kemal’in şiir tasarımının, şairin şiirlerini temsil etmediği gösterilecek; Yahya Kemal’in şiir tasarımı bir ölçüt olarak kabul edilmediğinde, Yahya Kemal’in şiirleri üzerine getirilmesi mümkün farklı yorum olanakları araştırılacak ve belirli sonuçlara varılacaktır.

## BÖLÜM I

### İMTİYAZLI TERİMLERİN ŞİİRİ

#### Gazel

- 1.Bir şi'r mest edince şerâb-ı ezel gibi
- 2.Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi
- 3.Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
- 4.Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi
- 5.Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür
- 6.Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi
- 7.Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ
- 8.Her beyti ancak olmalı beytü'l-gazel gibi
- 9.Berceste şi'r başka mesel başkadır Kemâl
- 10.Pesten terâne'dir nice sözler mesel gibi (1962: 39)

İlk kez 1939 yılında *Foto Magazin* dergisinde “Nurullah Ataç’a Gazel” başlığıyla yayımlanan bu şiir, Yahya Kemal’in diğer gazellerinden farklı bir içerime sahiptir. Yahya Kemal, sonradan “Gazel” adını verdiği bu şiirinde, şiir hakkındaki görüşlerini şiir biçiminde sunmuştur. Başka ifadeyle, Yahya Kemal’in bu şiiri, bir tür “şiir tasarımı” olarak değerlendirilebilir. Bu tür metinlere, hem Batı edebiyatı tarihi hem de Osmanlı-Türk edebiyatı tarihi içinde sıkça rastlanır. Örneğin Horatius’un

(m.ö. 65 - 8) *Ars Poetica* (Şiir Sanatı) adlı yapıtı retorik hakkında kurallar manzumesi getiren didaktik bir metin olmasına karşın, şiir biçiminde yazılmıştır. Paul Verlaine'in (1844 - 1896), "Art Poétique" (Şiir Sanatı) başlıklı şiiri de, bir şiirin nasıl olması gerektiği üzerine yargı bildiren bir metindir. Osmanlı-Türk ve modern Türk şiiri içinde de, şiir üzerine görüş bildiren şiir biçimli metinler önemli bir yer tutmaktadır. Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds* (Mahbublar Çağı) başlıklı yapıtlarında, eleştirel düzyazının, Osmanlı edebî geleneğinin bir parçası olmadığını belirtirler. Şiir üzerine yazılmış tasvir edici ve eleştirel metinler olsa bile, bu metinler, siyasi düşüncelerin ve şairleri destekleyen mesenlerin etkisi altında kaleme alınmışlardır. Oysa, " 'şiir' redifli gazeller", Osmanlı şiiri estetiğini kavramada açıklayıcı ve yönlendirici bir öneme sahiptirler: "Eğer Osmanlıların şiirin ne olduğu ya da ne olması gerektiği hakkında kendi aralarında biraz da çekinceyle yaptıkları sohbetlere kulak misafiri olmak istiyorsak, en uygun yer, şiirin kendisidir" (2005: 91). Engin Sezer ise, 1999 yılında, Bilkent Üniversitesi'nde sunduğu "Şairlik Üstüne Şiirler" başlıklı bildirisinde, Tanzimat sonrası Türk şiirinde—Ziya Paşa'dan, İlhan Berk'e—bir şiirin ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerine yargı bildiren şiir örneklerini irdelemiştir.

Patrick Colm Hogan *Philosophical Approaches to the Study of Literature* (Edebiyat Araştırmalarına Felsefi Yaklaşımlar) başlıklı kitabının giriş bölümünde, bir edebiyat yapıtının "nasıl olması gerektiği" üzerine düşünce üreten eleştirel metinleri "kural koyucu" (*normative*) edebiyat kuramları olarak tanımlar. Kural koyucu bu tür kuramların alt kategorileri ise, "estetik", "ahlaki" ve "siyasi" başlıkları altında sınıflandırılır (2000: 1). Yahya Kemal'in "Gazel"i, bir şiirin "biçim bakımından nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiği" üzerine yargı bildiren bir metin olması nedeniyle, "estetik açıdan kural koyucu" bir metin olarak tanımlanabilir. Çünkü, bu

“gazel”, şiirin “anlam”a bağlı, “ahlaki” ve “siyasi” yönlerini değil, “estetik”e bağlı, lafzını, yani ses değerlerini öne çıkaran bir görüş üretmektedir. Yahya Kemal’in bu şiirinde öne sürdüğü görüşler ile düzyazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde dile getirdiği görüşleri arasında da bir örtüşme söz konusudur. Daha açık ifadeyle, “Gazel” başlıklı şiirinde, Yahya Kemal’in konumu, “şiir” hakkında olduğu kadar, kendi şiiri hakkında da söz alan bir “şairin niyeti” (*intentio poetae*) olarak yorumlanabilir. Şimdi şu sorulara yanıt aranabilir: Yahya Kemal, “Gazel”de nasıl bir şiir tasarımı ortaya koymaktadır? Bu yaklaşımın şairin düzyazılarındaki ve kendisiyle yapılan söyleşilerdeki karşılıkları nelerdir?

“Gazel”in, “Üstad elinde ser-te-ser âhenk olur lisan” şeklindeki 3. dizesinde, “usta bir şairin elinde ‘Dil’in baştan başa ahenge dönüşeceği” ifade edilir. Bu noktada, “ahenk” sözcüğünün tam olarak ne anlama geldiği üzerinde durmak gerekir: Farsça kökenli bir sözcük olan “ahenk”in ilk anlamı (orj. *âhang*), *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*’te, “uyum” olarak verilmiştir. Francis Steingass’ın *A Comprehensive Persian-English Dictionary* (Kapsamlı Farsça-İngilizce Sözlük” başlıklı yapıtına bakıldığında da, bu sözcüğün ilk anlamının “uyum” (*concord*) olarak karşılandığı görülür (126). Aynı sözlükte, ilk anlamla örtüşen ve etimolojik bakımdan “müzik”le ilişkili “senfoni” (*symphony*), “armoni” (*harmony*) ve “melodi” sözcükleri de verilmiştir. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te de, “ahenk” sözcüğünün ilk anlamı, “kulağa hoş gelen seslerin uygunluğu” cümlesiyle tanımlanmıştır (54). Nitekim, “Gazel”in “Mızraba ses verir kelimâtıyla tel gibi” şeklindeki 4. dizesinde geçen, “mızrab” ve “tel” sözcükleriyle “kelimât” sözcüğü arasında kurulan ilişki, “şiir” ile “müzik” arasında kurulan benzeşimi ortaya koyar. “Gazel”in, “elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür” şeklindeki 5. dizesinde, “elhan”ın (ezgiler) yokluğunda, belâgat (retorik) sanatının sakil (giran) duracağı düşüncesi vurgulanır. Bu dizeden hemen

sonra gelen, “Lâf ü güzâftan mütchassıl kesel gibi” ifadesinde de, “elhan”dan yoksun bir dize ya da şiir, boş laflardan ibaret bir gevşeklik hâli (kesel) olarak tanımlanır.

“Gazel”in son beytindeki, “Berceste şi’r başka mesel başkadır Kemal / Pesten terânedir nice sözler mesel gibi” ifadelerinde ise, şiirin bütününde ima edilen bir ayırma dikkat çekilir: “Mesel (anlatı)” ile “berceste şi’r” arasında bir farklılık vardır; ve “mesel” gibi düzyazısal sözler, “pesten terane”, yani “değersiz”dirler.

Yahya Kemal’in “Gazel”indeki argümanlara dikkatle bakıldığında, bu düşüncelerin birer “ikili karşıtlık” (*binary opposition*) şeklinde kurgulanmış olduğu görülür: “Lâf ü güzâf / elhan”, “mesel / berceste şi’r”. Ama bu noktada asıl vurgulanması gereken, bu ikili karşıtlıkların şairin düzyazılarında ve söyleşilerinde öne sürdüğü görüşlerle örtüşmesidir. Yahya Kemal, “Gazel”de ürettiği ikili karşıtlıkları, düzyazılarında ve söyleşilerinde farklı sözcükler aracılığıyla yeniden dile getirir: Şair, Adile Ayda (1962: 18-24)<sup>1</sup> ile yaptığı bir söyleşide, “mana” ile “lafız” arasında bir ikili karşıtlık kurar. Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal (1959: 81) ile yaptığı bir söyleşide ise, “mana” ile “lafız” arasında kurduğu ikili karşıtlığı, “duyuş” ile “deyiş” arasında kurduğu bir başka ikili karşıtlığa dönüştürür. Bu ikili karşıtlıklar, şairin “Gazel”de ürettiği ikili karşıtlıklarla uyum içindedir. Çünkü Yahya Kemal, “Gazel”de, “elhan” (ezgiler) aracılığıyla asıl olanın “ses” olduğunu vurgulamıştır.

“Berceste şi’r” kavramı ise, Tahir’ül Mevlevi’nin *Edebiyat Lügatı*’nda “zahmetsizce hatıra geliveren, fakat yüksek bir mânâyı ihtiva eden şiirler” olarak tanımlanır (özgün imla, 1973: 26). Ancak bu kavram, Yahya Kemal’in şiir tasarımında farklı bir anlama gelir. Çünkü, şairin “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, “lirik şiir”i tanımlarken kullandığı sıfatlar ile “Gazel”de, “berceste şi’r”i tanımlarken

<sup>1 1</sup> Adile Ayda’nın Yahya Kemal ile yaptığı söyleşileri 1962 yılında kitap hâline getirilmiştir. Ayda, söyleşilerin gerçekleştiği tarihi 11 Ekim 1947 olarak vermektedir (Ayda: 1962, 5).

kullandığı sıfatlar uyum içindedir: Yahya Kemal, bu yazısında, tıpkı “Gazel”de yaptığı gibi, “lirik şiir” ile “musiki” arasında zorunlu bağıntılar kurar: “Lirik şiire bir sıfat vermek iktizâ ederse ‘asıl şiir’ demeli” (2005: 37) ifadelerini kullanan Yahya Kemal’e göre, lirik şiir, diğer edebî türlerden ayrı bir şekilde değerlendirilmelidir. Eğer “asıl şiir”, “lirik şiir” ise, diğer türlerin “düzyazı” olarak kabul edilmeleri gerekir. Çünkü Yahya Kemal’in bir tür şiir tasarımı olarak değerlendirilebilecek “Gazel”inde, “berceste şi’r başka mesel başkadır Kemâl” dizesiyle kurduğu “mesel (anlatı)” / berceste şi’r” ikili karşıtlığı, şairin bu yazısındaki görüşleri yansıtmaktadır.

Yahya Kemal, “Vezinler I”, “Vezinler II”, “Şiir Okumaya Dair” ve “Deruni Ahenk ve Öz Şiir” başlıklı yazılarında, “Gazel”de sözünü etmediği bir başka ikili karşıtlığı gündeme getirir. Bu ikili karşıtlık, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurulmuştur. Şair, bu ikili karşıtlık aracılığıyla, Tanzimat sonrası Türk şiiri üzerine yapılan tartışmaları hem şiirin tekniği hem de ideolojisi açısından belirleyen “aruz / hece” ikili karşıtlık modeline bir alternatif getirmiş olur. Kısaca özetlemek gerekirse, “mihaniki ahenk”, “aruz” ve “hece” gibi, yapısı önceden belirlenmiş ritme; “deruni ahenk” ise, yapısı önceden belirlenmemiş, yani her bir dizenin yalnızca kendisi için tasarlanmış ve uygulamaya konulmuş ya da kendiliğinden (*spontaneous*) yazım aşamasında ortaya çıkan ritmine karşılık gelir. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, her ne kadar vezinden taviz vermemiş olsa da<sup>2</sup>, belirli bir veznin kalıplarından kaynaklanan “mihaniki ahenk” ile belirli bir dizeye özgü, “kendiliğinden üretilen ahenk” arasında bir ikili karşıtlık kurmaktadır. Yahya Kemal, bu tür bir ritim tasarımını, “Şiir Okumaya Dair” başlıklı yazısında, “deruni” sıfatıyla tanımlamaktadır: “*Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun*. Bu mısrada altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir *derûni âhenk* kudretiyle muayyen bir istifte tecellî

---

<sup>2</sup> Yahya Kemal “Ok” başlıklı şiirini hece vezniyle, diğer şiirlerini ise aruz vezniyle yazmıştır.

ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbirini yerinden oynayamaz” (özgün vurgu, 2005: 4). Bu iki ritim yöntemi arasındaki fark, ilkinin genel bir kurala dayalı bir biçim, ikincisinin ise, şairin belirli bir ruh durumuna özgü, şiirin yazım aşamasında kendiliğinden ortaya çıkan bir biçim olmasıdır. Nitekim, Yahya Kemal, bu ikili karşıtlığı, “mâlûmat-ı musikiyye” (musiki bilgisi) ile “hissiyât-ı musikiyye” (musiki hissi) arasında kurduğu bir başka ikili karşıtlığa da dönüştürür (“Vezinler I”: 2005, 119). Şairin “Gazel” başlıklı şiirinde, düzyazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde ürettiği ikili karşıtlıklar bir şema ile gösterilebilir.

*şema I*

| I                     | II                   |
|-----------------------|----------------------|
| Mana                  | Lafız                |
| His                   | Lisan                |
| Duyuş                 | Deyiş                |
| Mesel                 | Berceste şi’r        |
| Laf ü güzaf (boş laf) | Elhan (ezgiler)      |
| Mihaniki ahenk        | Deruni ahenk         |
| Malumat-ı musikiyye   | Hissiyat-ı musikiyye |

Yahya Kemal’in, şiir tasarımı, ikili karşıtlıklar oluşturmak ve bu ikili karşıtlıkları oluşturan terimlerden ikincilerine imtiyaz tanımak şeklinde özetlenebilir. İkinci terimlerin imtiyazlı olma nedeni, ilk terimlerin “anlam” a veya önceden belirlenmiş “kurallar manzumesi” ne bağlı olması, ikinci terimlerin ise, “anlam” a veya “kurallar manzumesi” ne bağlı olmayan bir “yaratıcılığı” gündeme getirmesi olmalıdır. Şairin, “mana ile lafız”, “his ile lisan”, “duyuş ile deyiş”, “mesel ile berceste şi’r”, “lâf ü güzâf ile elhan”, “mihaniki ahenk ile deruni ahenk”, “malumat-ı musikiyye ile hissiyat-ı musikiyye” arasında kurduğu ikili karşıtlıklardan ikinci terimlere tanıdığı imtiyaz, modern şiirin arka planını oluşturan kuramsal yaklaşımlarla doğrudan ilişkilidir. Ancak bu kuramsal arka planın Yahya Kemal’in

şiiir tasarımıyla ilişkisine geçmeden önce, şairin düzyazılarında, bu ikili karşıtlıkları nasıl temellendirdiği irdelenebilir.

Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, “mana ile lafız”, “his ile lisan”, “duyuş ile deyiş”, “laf ü güzâf ile elhan” arasında kurduğu ikili karşıtlıklar aracılığıyla, şiirin iletişim işlevinden çok, “ses” değerlerine imtiyaz tanımaktadır. Yahya Kemal, “şiirin asıl maddesi mânâ değil lafızdır”, “şiirde esas lâfızdır, yani ‘le verbe’” (Ayda: 1962, 19) şeklindeki cümleleri ile, şiirsel bir söylemde, “ses” değerlerinin öne çıkması gerektiğini açıkça belirtir. Yahya Kemal’in şiirde “anlam”ı arka plana atan bu cümleleri, kendiliğinden, bir şiirde ortaya çıkması muhtemel “müphemiyet” olanaklarına öncelik tanıdığını gösterir. Öte yandan, “Gazel” başlıklı şiir üzerinde, bu şiiri henüz yayımlamadan önce yaptığı bir düzeltme, Yahya Kemal’in “lirik şiir” konusundaki savlarının anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Şair, “Gazel”in bütününde, dilin iletişim değerlerine değil, ses değerlerine dayalı “lirik şiir”i temellendirme çabasına girişmiştir. Daha açık bir ifadeyle, şair, tutarlı bir dizge hâlinde, şiirin “ses” ve “lafız”la olan ilişkisini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda “mesel”e karşı olumsuz bir tutum da takınır. Oysa Yahya Kemal, bu şiirin ilk kopyalarında bu tutarlı bütünlü çelişecek bir ifadeye yer vermiştir: Beşir Ayvazoğlu, Yahya Kemal’in bu şiir üzerinde çalışırken yazılmış, ama daha sonra değiştirilerek kullanılmış bir beytin, Mustafa Argunşah tarafından yayımlanan bir müsveddede görüldüğünü belirtmektedir. Bu beyit şöyledir: “Öz şi’r odur ki dilde gezer bir mesel gibi / Mest eder ehl-i zevki şarab-ı ezel gibi” (2008: 363). Şimdi şu sorulabilir: Bu dizeler, “Gazel”den niçin çıkarılmıştır? Beyitteki ifadeye bakıldığında, Yahya Kemal’in “berceste şi’r”, yani “lirik şiir” ile eş anlamlı olarak kullandığı “öz şi’r”i, “mesel” (anlatı) ile özdeşleştirildiği görülecektir. Yahya Kemal, bu dizenin şiirsel etkisine değil, anlamına dikkat etmiş, “mesel” ile “öz şi’r”in özdeşleştirilmesinin, “Gazel”in

mantıksal örgüsüne ters düşeceği sonucuna varmış olabilir. Çünkü “Gazel”de, “mesel” ile “berceste şi’r” arasında bir örtüşme değil, bir ikili karşıtlık söz konusudur. Dolayısıyla Yahya Kemal’in şiir tasarımı, lafzı öne çıkaran bir “lirik şiir”i gündeme getirmektedir.

Yahya Kemal, “mihaniki ahenk ile deruni ahenk” arasında kurduğu ikili karşıtlıkta ise, şiirin biçimi bakımından bir “müphemiyet”i gündeme getirir. “Mihaniki ahenk”, aruz ve hece gibi, yapısı önceden belirlenmiş olduğu için “ölçülebilir” ritim araçlarına, “deruni ahenk” ise, bir şairin yalnızca belirli bir şiir için tasarladığı ya da kendiliğinden yazım aşamasında ortaya çıkan “müphem” bir ritme karşılık gelir. Şair, “deruni ahenk”e tanıdığı imtiyazı şu sözlerle savunur: “Bu mihanîkî ahenk, âhenk nâmına değer mi? Bu âhenk değil, vezindir. Bence âhenk, veznin sustuğu yerde başlar” (“Vezinler I”: 2005, 118), “Şiirde *ryhtme*’in fennî ve mihanîkî târîfinden başka bir şey olduğunu anlatabilmek için *derûnî âhenk* târîfini bulmuştuk” (özgün imla, “Derûnî Âhenk ve Öz Şiir”: 2005, 21). Şairin, “mihaniki ahenk ile deruni ahenk” arasındaki ikili karşıtlığı, “malumat-ı musikiyye ile hissiyat-ı musikiyye” arasında kurulan ikili karşıtlık şeklinde de dile getirdiği belirtilmiştir. Nitekim, Yahya Kemal, ikinci terimlere tanıdığı imtiyazı, bu ikili karşıtlık düzleminde de yineler: Şair, aruzla yani “mihaniki ahenk”le yazılan “İstihbârat kalemine müracaat edemedim” cümlesinin şiir olmadığını anlatırken şu cümleleri kullanır: “Halbuki – mâlûmat-ı musikiyyeden kat’-ı nazar – yalnız hissiyât-ı mûsikiyyeden bir az nasîbi olan bir rûh için o cümlede hâssa-i nazm görmek muhâldir” (119).

Özetle, Yahya Kemal, “mana ile lafız”, “mesel ile berceste şi’r”, “mihaniki ahenk ile deruni ahenk” arasında kurduğu ikili karşıtlıkların ikinci terimlerine imtiyaz tanımıştır. Yahya Kemal’in bu yaklaşımı, modern eleştiri kuramlarının temel

tartışma noktaları ile yakın ilişki içindedir. Şiirde “mana” yerine “lafız”ın, yani dilin telaffuz değerlerinin öne çıkarılması, Rus Biçimcileri’nden Roman Jakobson ve Prag Okulu’ndan Jan Mukarovsky’nin bir sözü oluşturan harflerin “ses” ve “grafik” değerlerinin “mana”ya üstün tutulması yönündeki görüşleriyle uyumludur. Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurduğu ikili karşıtlık, “Yeni Eleştiri” (*New Criticism*) akımının önde gelen figürlerinden John Crowe Ransom’un “vezin dışı” üretilen ritmi “vezin”le üretilen ritme göre üstün bir konumda kavramasıyla ilişkilendirilebilir. Yahya Kemal’in “mesel” (anlatı) ile “berceste şi’r” ikili karşıtlığı ise, Northrop Frye’in modern şiirin kaynaklandığı tür olarak gördüğü “lirik”in “epik”e olan üstünlüğü argümanıya benzer. Burada, modern eleştirmenlerin, “lafız”ın, “mana”ya, “vezin dışı ritm”in “vezne bağlı ritm”e, “lirik”in “epik”e olan üstünlüğünü savunmalarının nedeni, modern şairlerin, ikinci terimlere imtiyaz tanımış olduklarını tespit etmeleri olmalıdır. Dikkat edilecek olursa, ilk terimler, sabit, durağan, uzlaşımsal bir “anlam”ı ve “ritm”i temsil ederken, ikinci terimler, “anlam”da “müphemiyet”i (*obscurity* ve *ambiguity*)<sup>3</sup>, “ritim”de ise “süreksizliği” (*discontinuity*) temel almışlardır. Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry* (Modern Şiirin Yapısı) başlıklı yapıtında, modern lirik şiirin ayırt edici bu niteliklerini ayrıntılı bir şekilde irdeleyip, özetlemiştir. Friedrich’e göre, modern lirik şiirin ayırt edici nitelikleri, “müphemiyet” (*obscurity*) ve “ahenksizlik” (*dissonance*) başlıkları altında özetlenebilir (1974: 3-4). Friedrich, bu argümanını, öncelikle, T.S. Eliot’un, “şiir, iletişimi, anlaşılmadan önce gerçekleştirebilir” cümlesi ile temellendirir (3). Şiirde, “mana” yerine “lafız”ı öne çıkaran bu yaklaşım, çoğul anlam sorunsalını da gündeme getirir. Friedrich’e göre, “[modern] şiir, çoğul

---

<sup>3</sup> Hugo Friedrich’in çevirmeni, şiirde “müphemiyet”i “obscurity” sözcüğüyle karşılamıştır. Northrop Frye ise, yapıtında, “ambiguity” sözcüğünü tercih etmektedir. Etimolojik bakımdan, “obscurity”, açık seçik olmayan (*not clear*) anlamına gelir, “ambiguity” ise, Türkçe’ye “müphemiyet” olarak çevrilebilir.

anamlardan oluşan kendine yeterli [*self-sufficient*] bir varlıktır” (4). Bu tür bir şiirsel söylem, “daima, dilin iletişim işlevinden ayrılır” (5). Çünkü, “ahensizlik gerilimi, genelde modern sanatın amacıdır” (3). Burada araştırılması gereken nokta, Yahya Kemal’in ürettiği “şiiir tasarımı” ile “şiiirleri” arasında bir örtüşme olup olmadığıdır. Yahya Kemal’in şiiirlerinde “müphemiyet”, “ahensizlik”, “çok anlamlılık” ve “ritimde süreksizlik”in olup olmadığı ya da ne derecede olduğu sorusuna, modern lirik şiiir üzerine görüş bildiren eleştirmenlere başvurularak yanıt aranacaktır.

### **I.A. Lafız’ın mana’ya üstünlüğü**

Yahya Kemal’in şiiir tasarımı “mana” yerine “lafız”a tanınan imtiyaz, bir cümlede yer alan sözcüklerin dış gerçeğliği temsil kabiliyetlerinden çok, telaffuz değerlerinin öne çıkarılması anlamına gelir. Bu yaklaşım, Yahya Kemal’in “Gazel” başlıklı şiiirinde de vurguladığı üzere, şiiirin “ses” ile ilişkisi üzerine kuruludur. şiiirin “ses”le ilişkilendirilmesi, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Batı şiiri eleştirisinde etkili bir dilbilim okulu olan Rus Biçimcileri’nin ve aynı ölçüde etkili olan Prag dilbilim okulunun “dilin iletişim işlevinden çok kendi maddi varlığına dikkat çekmesi” olarak özetlenebilecek “şiiir dili” tanımını gündeme getirir (Harland 1999: 148). Antony Easthope, *Poetry As Discourse* (Söylem Olarak şiiir) adlı yapıtında, Rus Biçimcileri’nde ortak olan bu ayrımı, “gösterilen” (*signified*) ve “gösteren” (*signifier*) kavramlarıyla yeniden düzenler. Bir dilde, düşünce, bir “biçim” aracılığıyla iletilir. Başka ifadeyle, ister “söz” ister “yazı” olarak ele alınsın, düşünce, “gösteren” olarak adlandırılan, belirli bir maddiliği olan “ses” ve “grafik” işaretlerle temsil edilmek durumundadır. “Ses” ve “grafik” işaretlerle temsil edilen “düşünce” ise, dış dünyaya ait algı yoluyla edinilen izlenimlerin zihinde canlanan karşılıkları anlamına gelen “gösterilen” kavramıyla tanımlanır. Örneğin Rus Biçimcileri’nden

Roman Jakobson, dilin bu temel özelliğinden hareketle, “bir dilde daima bir ‘gösteren’ olduğunu ama düzyazıda (şiiirsel olmayan söylem) ‘gösteren’in, ‘gösterilen’ uğruna ihmal edildiğini” belirtir (alıntılayan Easthope: 1983, 15). Eğer, “gösteren”, “gösterilen” uğruna ihmal edilmiyorsa, ya da “gösterilen”, “gösteren” uğruna ihmal ediliyorsa, o zaman, dilin şiiirsel işlevinin ortaya çıkması söz konusudur. Çek dilbilimci Jan Mukarovski ise, şiiirde, dilin maddi varlığına dikkat çekilmesini ya da “gösterilenler”den çok, “gösterenler”in baskın hâle gelmesini, dilin iletişim değerlerinin değil, telaffuz değerlerinin “öne çıkması” (orj. *aktualisace*, ing. *foregrounding*) olarak tanımlar (Hawkes: 1978, 75). Hawkes’a göre, imgelerin ve ses örüntülerinin, kafiye, ritim, vezin gibi tüm edebî araçların, anlamı temsil etmek amacıyla değil, kendi kendilerinin anlamsal bir parçası olmak amacıyla kullanılması, Shklovski’nin şiiirin temel ögesi olarak gördüğü “yabancılaştırma” (orj. *ostranenie*, ing. *making strange* ya da *defamiliarize*) adını verdiği dilsel işlev ile bir arada değerlendirilmelidir. Çünkü, “yabancılaştırma”, gündelik dilin uzlaşımından bir “sapma”dır (62).

Dilin biçimsel özelliklerinin öne çıkarılmasının ve gündelik konuşma diline özgü alışkanlıklardan sapmanın iki yönü vardır: Bunlardan ilki, Jonathan Culler’ın *Yazın Kuramı* başlıklı kitabında belirttiği gibi, “dil ön plana çıkması”, diğeri ise, yine dilsel özelliklere dikkat çekilerek “dil manası ile bütünleşmesi”dir. Culler, Rus Biçimcileri’nden alarak kullandığı “dil ön plana çıkması” yaklaşımı ile dilin, “manadan bağımsız bir şekilde tuhaflaşmasını, yabancılaşmasını ve dilin “müphemiyet” (*obscurity*) üretmesini kasteder. Ancak dilin bu şekilde “yabancılaşması”, yani Culler’ın, “dil ön plana çıkarılması” şeklinde ifade ettiği bu durum, zorunlu olarak bir “edebîlik” ya da “şiiirsellik” ölçütü olamaz. Çünkü, Culler’a göre dil, tekerlemelerde de, “ses” bakımından azami ölçüde öne

çıkarılmaktadır. Örneğin, “bir berber bir berbere gel beraber berberistanda bir berber dükkânı açalım” tekerlemesinde de, dilin “sessel” özellikleri azami ölçüde öne çıkarılmıştır; ama bu tür metinler, edebî ya da şiirsel olarak adlandırılmazlar<sup>4</sup> (2007: 49).

Öte yandan, Culler’ın, dilin maddi özelliklerinin vurgulandığı bir başka teknik olarak verdiği, “dilini mana ile bütünleşmesi”, Yahya Kemal’in şiir tasarımı tartışmak için daha işlevsel görünmektedir. Dilin bu tür kullanımı, “lafız”ın, belirli bir metinde var olan içeriğin daha güçlü bir şekilde vurgulanmasına yardımcı bir araç olduğu anlamına gelmektedir. Ancak, “dilini mana ile bütünleşmesi”, Yahya Kemal’in şiir tasarımı bakımından tartışmalı bir noktaya da işaret etmektedir. Bu tartışmalı noktaya geçmeden önce, Culler’ın, “dilini mana ile bütünleşmesi” şeklinde özetlediği şiir tasarımı için Jakobson’dan verdiği “I like Ike” örneği üzerinde durmak gerekir. Dikkat edilecek olursa bu cümle, dilin özelliklerini öne çıkarmasına karşın, “mana”dan tam anlamıyla bağımsız değildir: “I like Ike” (Ike’ı beğeniyorum!) sloganı, kendisinden daha güçlü duygular çağrıştıran “I admire Ike” (Ike’a hayranlık duyuyorum!) sloganına tercih edilir. Eisenhower, Amerika başkanlığı kampanyası sırasında “I like Ike” sloganını kullanmış ve başarılı olmuştur. “Burada sözcük oyunu aracılığıyla, beğenilen nesne (‘Ike / Eisenhower’) ile beğenen özne (‘I / ben’), eylem (‘like / beğenmek’) içinde sarmalanmış” (Culler: 2002, 77) ve “bu reklam yoluyla ‘Ike’ı beğenme gereksinimi dilin yapısına işlenmiş[tir]” (Culler: 2007, 49). Yahya Kemal’in “Ric’at” başlıklı şiirinde geçen, “Çini bir kâsede bir Çin çayı içmekteydi” (1997: 152) dizesi de, tıpkı, “I like Ike” örneğinde olduğu gibi dilin özelliklerini öne çıkarır: Bu dizede, “ç” aliterasyonu ve “i” asonansı, “çay kaşığının kâse içinde çıkardığı sesleri” taklit eder ve cümlelerin “mana”sını pekiştirir. Bu dizede, “ç”

---

<sup>4</sup> Culler’ın özgün metninde ve burada alıntılanan çevirisinde, “Peter piper picked a peck of pickled peppers” tekerlemesi geçmektedir (2007: 49).

aliterasyonu ve “i” asonansı ile “mana”ya üstün kılınan bir “lafız”dan söz edilebilir. Ama burada lafzın üstünlüğü, dizenin düzyazısal anlamını pekiştirme işlevinden kaynaklanmaktadır.

Bu yorum dikkate alınır, lafzın üstünlüğünden ne kastedildiği daha anlaşılır bir hâle getirilebilir. Eğer Culler izlenir ve Jakobson’un verdiği “I like Ike” örneği veri olarak kabul edilirse, lafzın belirli bir manayı temsil etmede içerikten daha etkili bir şekilde kullanıldığı savı gündeme getirilebilir. Burada, “mana”nın, “lafız” aracılığıyla güçlendirilmesi, başka deyişle, lafzın manayı iletmede etkin bir şekilde kullanılması söz konusudur. Bu yaklaşım, okuru, 20. yüzyıl başı modern şiir kuramlarının yanı sıra Aristoteles’in *Retorik* başlıklı yapıtındaki ya da 11. yüzyıl Arap dilbilimcilerinden Abdülkâhir El-Cûrcânî’nin Türkçeye *Sözdizimi ve Anlambilim* olarak çevrilen *Delâilü’l-I’câz* adlı yapıtındaki argümanlara götürür. Çünkü bu klasik kuramsal yaklaşımlarda, “lafız”, belirli “düşüncenin, görüşün, savın” açığa çıkarılmasına yönelik işlevsel bir araç olarak “mana”yı pekiştirici bir rol üstlenmiştir.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) başlıklı yapıtında Batı retorik sanatında “söylem”in “iki yönü” üzerinde durur: Bunlardan ilki “sanatlı söz” (*ornamental speech*) diğeri ise “ikna edici söz”dür (*persuasive speech*). “Sanatlı söz”, edebiyatın bizzat kendisinden ayrılmaz nitelikleri olarak “kalıcı güzelliği”, “nükte”yi, “duyguların ifadesi”ni temsil eder ve bir edebi söylemin doğrudan “sözel dokusu”yla yakından ilişkilidir. “İkna edici söz” ise belirli bir savın desteklenmesi amacıyla “edebî söylem”in kullanılması anlamına gelmektedir. “İkna edici söz”, “duyguların ifadesi”ni değil, “duyguların manipüle edilmesini” temel alır; “sanatlı söz”, kalıcı (*static*), “ikna edici söz” ise devinimseldir (*kinetic*). Bu noktada, edebi ve edebi olmayan söylemler arasında bir sınıflandırma da yapılabilir: “Eğer

dilbilgisi ve mantığın birleşimi edebi olmayan yapıların özelliği ise, edebiyat, dilbilgisi ve mantığın retorik organizasyonu olarak tanımlanabilir. Edebi biçimin kafiye, aliterasyon, vezin, karşıtlık dengesi [*antithetical balance*] ve anekdot kullanımı gibi birçok özelliği de, retoriğe özgü bir şemayı gösterir” (Frye: 1966, 245). Frye’ın Batı retorik sanatının temel argümanlarını yansıtan özetin bu cümlesi, aslında Roman Jakobson’un “dil maddiliğine”, başka deyişle, sözcüklerin telaffuz değerlerine yapılan vurguyu temellendirmek amacıyla verdiği “I like Ike” örneği ile uyumludur. “I like Ike”, dilbilgisi ve mantığın retorik bir şemayla, örneğin aliterasyon kullanımıyla birleşimine örnek olarak gösterilebilir. Ancak, “I like Ike”ın retorik bir organizasyonla sözcüklerin telaffuz değerlerine dikkat çekmesi, bu cümlelerin içeriğini oluşturan “ikna edici söz” kapsamından bütünüyle koptuğu anlamına gelmez. Daha açık ifadeyle, “I like Ike”, “Ike”ın propagandasını, “içerik” ya da “anlam” ile değil “biçim” ya da “lafız” ile yapmaktadır. Aslında “I like Ike” örneği, aliterasyon ve benzeri edebî araçların kullanımıyla haz dışında belirli bir amaca yönelmemiş “sanatlı söz” üretimi arasında zorunlu bir ilişki aranmaması gerektiğini açık seçik bir şekilde göstermektedir. Bu yorum şu soruyu da gündeme getirir: Dilbilgisi ve mantığın, vezin, aliterasyon vb. araçlarla, yani retoriğe dayalı bir organizasyonla dile getirilmesi, “ikna edici söz” bağlamında mı yoksa “sanatlı söz” bağlamında mı değerlendirilmelidir? Bu soru şöyle yanıtlanabilir: “I like Ike”, dilin “ses” değerlerine dikkat çekmesi bakımından “sanatlı söz”e, bu “ses” değerlerinin cümlelerin anlamını pekiştirmesi bakımından ise “ikna edici söz”e karşılık gelmektedir.

Bu tartışma Doğu belagat sanatına doğru genişletilebilir. Örneğin, Abdülkâhir El-Cûrcânî’nin, *Delâilü’l-İcâz* başlıklı yapıtında, “lafız” ile “mana” arasında yaptığı ayrım, *Kur’an*’ın mucizevi bir metin olmasına dayandırılır. Cûrcânî, bir diğer klasik

Arap dilbilimci Câhız’ dan verdiği örneklerle, “lafız”ın “mana”ya üstünlüğünü şu cümlelerle temellendirmeye çalışır:

Câhız sözüne şöyle devam ediyor: Hoca (Ebû Amr eş-Şeybânî), bu şiirdeki anlamların güzelliğini anlatıp durdu. Hâlbuki anlamlar, yola atılmıştır, Arap olan da, olmayan da; şehirli de, köylü de bilir onu. Mahâret, vezni tutturmakta, lafızları seçmekte, seçilen lafızların kolay söylenebilir oluşunda, sözün doğallığında, ışıltılı ve sağlam dokulu oluşundadır. Şiir anlamı kalıba dökmek ve resmetmektir. (2008: 229)

Cûrcânî, Câhız’ın bu düşüncelerinden yola çıkarak, “lafız”ın “mana”ya üstünlüğünü kesin bir şekilde dile getirir, ama bu üstünlük, belirli bir “mana”nın pekiştirilmesine yöneliktir. Cûrcânî’ye göre, “lafız”ın “mana”ya göre üstün tutulması, “lafız”lar arasında “güzellik ve yücelik” bakımından bir hiyerarşi kurmak gerekliliğine dayanır. Eğer, “lafız”lar arasında bir hiyerarşi yoksa, Allah’ın “lafız”ı olarak kabul edilen *Kur’an*’ın metinsel otoritesi de (*i’caz*) ortadan kalkar:

Yani bir sözün üstünlüğünü tespitinde tek ölçüt anlamı olacaksa ve her biri hikmet ve edep içerikli bir söz söylemiş, sıra dışı bir anlam bulmuş veya eşine az rastlanır bir benzetme yapmış diye sözü üstün sayılacaksa dil bilginlerinin fesâhat ve belâgate, sözdizimi ve metin inşası üzerine söyledikleri her şey bir yana atılacak demektir. Böyle bir durumda sözdizimi ile bir sözün üstünlük kazanması ve sözler arasında üstünlük mertebelerinin oluşması gereği geçersiz olur. Bu geçersiz olunca da bir sözün mucizelik niteliği taşıdığından söz edilemez (230)

Öte yandan, Cûrcânî, *Kur’an*’ın *i’caz* değerini ifade eden “lafız” görüşünün yanı sıra, lafzın manaya üstünlüğü ya da lafzın belirli bir düşünceyi manadan daha üstün bir

şekilde iletebileceği savını da öne sürmektedir. Cûrcânî, belirli bir cümlelerin sözdizimsel kuruluşu ile “mana”nın iletilme yeteneği arasında bir koşutluk görmektedir: Cûrcânî’ye göre, *Kur’an*’ın En’am suresindeki “Bir de O’na ortak koşular cinleri” anlamına gelen “Ve ce‘âlû lillâhi şürekâ” ( وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ ) lafzının sözdiziminde yapılacak bir değişiklik, bu lafzın manasına zarar verecektir: “Bunun sebebi, âyetteki öne almanın [lafzın sözdizimindeki bir yer değişikliğinin], sona bırakılma durumunda kaybolacak çok önemli bir anlamı içeriyor oluşudur” (252). Dolayısıyla Cûrcânî, lafzın üstünlüğünü, belirli bir mananın daha etkili bir şekilde iletilmesi düzleminde ele almıştır. Bu noktada, Aristoteles’in *Retorik* adlı yapıtının üçüncü kitabında, belirli bir mananın edebî araçlarla nasıl daha etkin bir şekilde aktarılabilirliği konusunu işlediği anımsatılabilir (2004: 165-212).

Lafzın üstünlüğü, Yahya Kemal’in şiir tasarımı, “düzyazı” ile “şiir” arasındaki farka işaret etmektedir. Nitekim, Yahya Kemal’in *Servet-i Fünun* şiirine yönelik eleştirisinin altında, “düzyazı” / “şiir” karşıtlığı yatmaktadır. Şairin şu sözleri, *Servet-i Fünun* eleştirisi bakımından dikkate değerdir: “Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin Bey ve arkadaşları eski şiirimizi biraz nesre yaklaştırdılar” (“Vezinler I”: 2005, 118). Yahya Kemal bir başka yazısında ise, bu eleştiri, Tevfik Fikret bağlamında ele alır: “Fikret şiiri nesre tahvil etti. Daha doğrusu nesri şiir sahasına nakletti. Çok defa sade bir lisan kullanıyordu. Fakat maalesef çok zaman yaptığı şey nesirdi” (Ayda: 1962, 18). Yahya Kemal’in *Servet-i Fünun* eleştirisini “düzyazı” / “şiir” düzleminde yapması, “lafız”ın “mana”ya olan üstünlüğü temelinde ele alınabilir. Ancak, Mehmet Kaplan’ın *Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser* başlıklı kitabında Tevfik Fikret şiiri üzerine yaptığı yorumlar, Yahya Kemal’in *Servet-i Fünun* şiiri konusunda haklı olup olmadığı konusunda okuru kuşkuya düşürecek savlar içermektedir. Kaplan, bu çalışmada, Tevfik Fikret’in şiirlerini prozodi

açısından irdeler ve Fikret şiirinde lafzın öne çıkarıldığını gösteren örneklere yer verir. Kaplan, Tevfik Fikret'in şiiri hakkında, "O şair değil, nâzımdır" şeklinde ortak bir görüş olduğunu belirtir ve bu görüşü eleştirir (1995: 193).

Kaplan'ın eleştirisinin temel dayanağı, Tevfik Fikret'in, şiirlerinde, veznin ve kafiye'nin yanı sıra, "aliterasyon" (ünsüzlerin tekrarı) ve "asonans" (ünlülerin tekrarı) gibi lafzı öne çıkaran dilsel araçların kullanımına sıklıkla yer vermesinden kaynaklanır. Oysa, Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit* başlıklı kitabında, Servet-i Fünuncuların lafzı, manayı güçlendirme ya da pekiştirme amacıyla kullandıklarını belirtmektedir. Ercilasun, Servet-i Fünuncuların, kendi şiir estetiklerini, Tanzimat edebiyatının "belirli bir düşünce"nin aktarılmasına dayalı biçiminden ayrı görmediklerini belirtir: "Onlar [Servet-i Fünuncular] Tanzimat'ı kendilerinden ayrı mütalaa etmemişler, kendilerini onların devamı olarak görmüşlerdir" (1981: 314). Nitekim, Ercilasun'un, H. Nazım'dan aktardığı "mana" ve "lafız"la ilgili görüşler de bu savı destekler: "Artık lâfızların vazifesinin mânânın anlaşılmasını sağlamak olduğu anlaşılmıştır" (315). Dikkat edilecek olursa, Tanzimat ve Servet-i Fünun estetiğinin lafzı, manayı güçlendirme ya da pekiştirme amacıyla kullanması, hem Aristoteles'in bir savın "ikna edici" özelliğini güçlendirmek amacıyla edebî araçların kullanılması gerektiği argümanına hem de Cûrcânî'nin *Kur'an*'ın "i'caz geleneği" bağlamında lafzın önemini vurguladığı argümanına yakındır. Çünkü bu kuramsal yaklaşımların her birinde "lafız", belirli bir "mana"nın güçlendirilmesi, pekiştirilmesi amacını gütmektedir.

Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret'in şiirinin düzyazı olmadığı yönündeki görüşlerini temellendirmek amacıyla, bu şiirin musiki ile ilişkisi üzerinde durur. Kaplan, A. I. Trannoy'un 1929 yılında yayımlanan *La Musique des Vers* (Şiirin Müziği) başlıklı yapıtından yola çıkarak, Tevfik Fikret'in şiirinde dilin ses

özelliklerinin vurgulanması ile “şiiressellik” arasında bir bağ kurar. Kaplan, Tevfik Fikret’in şiirlerinden yola çıkarak yaptığı çözümlemelere geçmeden önce şu yargıda bulunur:

Bu nesilde, şiiri musikiye yaklaştırma temayülü çok belirlidir. Bilhassa Fikret’te bu hususa dair bol misal bulunur; daha şairin, şiir kitabına bir musiki âleti olan “Rübâb” adını vermesi, şiiri, musiki gibi telakki ettiğine bir delil olabilir. (1995: 200)

Kaplan, Tevfik Fikret şiirinde dilin ses özelliklerini irdelerken aslında bir tür prozodi çalışması yapmaktadır. Bu nedenle Kaplan, Tevfik Fikret’in şiirlerinde sıklıkla kullanılan “aliterasyon” ve “asonans” teknikleri üzerinde durur. Bu teknikler, “ünsüz” ve “ünlü” harflerin tekrarlanmasıyla ses etkisi elde edilmesine yardımcı olurlar. Tevfik Fikret’in şiirlerindeki “aliterasyon” ve “asonans”lara odaklanarak, bu şiirin “düzyazı” sayılamayacağı tezi üzerinde duran Kaplan, Tevfik Fikret’in ürettiği “aliterasyon” ve “asonans”ların, dizede var sayılan “mana”yı güçlendirdiği, pekiştirdiği görüşündedir: “Fikret, şiirlerinde dil musikisinin bu iki vasıtasına da başvurmuş, onları mısraın delalet ettiği umumi mânâyâ uygun hâle getirmeğe çalışmıştır” (202). Nitekim, Kaplan’ın bu yorumu, çağdaş prozodi çalışmaları bakımından da desteklenir: Robert Beum ve Karl Shapiro’nun *The Prosody Handbook: A Guide To Poetic Form* (Prozodi El Kitabı: Şiiressel Biçim için Bir Rehber) başlıklı yapıtlarında ses örüntülerinin temsil kabiliyeti ile ilişkili uyarılarına yer vermek doğru olacaktır:

Sözcüklerin anlamsal içeriği bu taklidî potansiyeli açığa çıkarmak ve bu taklidî potansiyele odaklanmak zorundadır. Eğer anlamsal ögede böyle bir durum söz konusu değilse, o zaman sözcüklerin birbirleriyle ilişkileri birçok örnekte etkisiz kalacaktır. (15)

Şimdi, Kaplan'ın, Tevfik Fikret'ten seçtiği örnekler üzerinde durulabilir: Kaplan, Tevfik Fikret şiirinde “aliterasyon” ve “asonans”ların sıklıkla tekrarlandığını göstermek amacıyla, Platon'un “Kratylos” diyalogunda yaptığı gibi (1982: 242) çeşitli ünsüz ve ünlü kombinasyonlarının, farklı doğa olgularını ya da ruh hâllerini açığa çıkardığını ispat etmeye çalışır: Örneğin Tevfik Fikret'in “dışarda gürleyerek kükremiş bir ordu gibi / Döğerdi sâhili binlerce dalgalar asabi” dizelerinde, “R” aliterasyonu, dalgaların şiddetini taklit etmektedir. Kaplan, çeşitli aliterasyonların karşılık geldiği ruh hâllerini ise, şöyle sıralar: “Fikret'te (R) ünsüzü muhtelif manalarla birleşir. Bazan devamlı bir gürültü intibai uyandırır” (202). “(R) bazan yumuşak, kadifemsi ve kaypak hareketleri anlatır” (202). “(R) bazan da çok yavaş, tenbel ve zevkperest hareketlere refakat eder” (203). “(S) ünsüzü, Fikret'in şiirlerinde serinlik, sükunet, sabah tazeliği, parlaklık, dini huşu mânâlarıyla armonize edilmiştir” (203). “(Ş) ünsüzü, şiddet, gürültü, parlaklık, neşe intibalarını verir ve ekseriya (R ve S) ile birlikte gelir” (204).

Öte yandan, Kaplan'ın verdiği örnek dizelerde, prozodiye ilişkin “aliterasyon” ve “asonans” dışında bir başka teknik de kullanılır: Örneğin Tevfik Fikret'in “Balıkçılar”ında geçen, “Deniz aynı şiddetiyle şırak / şırak döğüp eziyor köhne teknenin şişkin / siyah kaburgasını” (2007: 20) dizelerindeki “şırak şırak” ikilemesi “şiddet” ve “şişkin” sözcükleriyle bir aradalığı bakımından “aliterasyon”, ama dalgaların teknenin kaburgasına çarpma seslerinin taklidi bakımından ise, “yansıma” olarak değerlendirilmelidir. “Yansıma” (*onomatopeia*) kavramı, Batı retorik biliminde “sözcüklerin gönderimde bulundukları nesneleri taklit etmesi” olarak tanımlanır (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: 1993, 60). Osmanlı-Türk belagat sanatında ise bu kavram, “taklîdî ahenk” olarak bilinir: Tahir'ül Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*'nda bu kavramı, “Fikri, hissi, hayali, kelimelerin

manasından ziyade çıkardıkları seslerle anlatmaktır” sözleriyle tanımlar ve bu konuda bir de örnek verir: “Şıp şıp diye indi merdivenden / Açtı kapıyı küşâde gerden” (1973: 2). Bu dizelerdeki “yansıma”, “şıp şıp” seslerinin, terliklerin merdiven basamaklarında çıkardığı sesi taklit etmesidir, tıpkı “şırak şırak” seslerinin dalgaların tekne gövdesine çarpma sesini taklit etmesi gibi. Dikkat edilecek olursa, ister “aliterasyon” ve “asonans” kullanımı ile ister “yansıma” sözcük kullanımı ile olsun, bir şiirde anlatılmak istenenin “mana” ile değil de “lafız”la verilmesi, “içerik” ile “biçim” yani “mana” ile “lafız” arasında kurulan bir taklit (*mimesis*) ilişkisiyle mümkün olmaktadır: Bu noktada, okurun dikkati, dilin özelliklerine çekilir, ama dilin özellikleri, “mana”yı açığa çıkarmak ya da pekiştirmek işlevini üstlenmiştir. Tıpkı, “I like Ike”ta, “nesne”, “özne” ve “eylem”in birbirini ses benzerliği aracılığıyla taklit ederek, sloganın anlamını güçlendirmesi gibi.

Lafza tanınan imtiyazın bu farklı yönleri, Yahya Kemal’in şiirsel tasarımının ve bu tasarıma Yahya Kemal şiiri araştırmacıları tarafından atfedilen niteliklerin ayrıntılarının tartışılmasına olanak tanıyabilir: Lafza tanınan imtiyaz, üç farklı başlık altında irdelenebilir ve özgün bir şemaya dönüştürülebilir:

1. Lafzın dilin iletişim değerlerini pekiştirmesi.
2. Lafzın dilin iletişim değerlerinden uzaklaşması ve müphemiyet üretmesi
3. Lafzın dilin iletişim değerlerinden kopması, ses ve grafik değerlerine indirgenmesi.

şema 2

| IV ←                  | III ←      | II →                                               | I ←                         | II →                                             | III →      | IV                   |
|-----------------------|------------|----------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------|------------|----------------------|
| babble<br>(saçmalama) | müphemiyet | dilin<br>telaffuz<br>değeri<br>(şiiirsel<br>işlev) | dilin<br>iletişim<br>işlevi | dilin<br>görsel<br>değeri<br>(şiiirsel<br>işlev) | müphemiyet | doodle<br>(karalama) |
|                       |            | ses                                                | anlam                       | imge                                             |            |                      |
|                       |            | sözdizimi                                          |                             |                                                  |            |                      |

Şemaya bakıldığında, I. dilin iletişim değerini, II. telaffuz değerini, III. müphemiyet üretimini, IV. ise anlamsızlık üretimini gösterir. IV. sütunun sağ tarafı, dilin grafik değerler ile ürettiği anlamsızlığı, sol tarafı ise, ses değerleri ile ürettiği anlamsızlığa karşılık gelir. I. ile II. sütun arasındaki ilişkide, II.'nin I.'e yönelmesi, yukarıda verilen 1. maddenin açılımını, II. sütunun III.'e yönelmesi 2. maddenin açılımını, III. sütunun IV. sütuna yönelmesi ise 3. maddenin açılımını verecektir. Birer örnek vermek gerekirse, Ece Ayhan'ın "İçer İçki Üzünc Teyze tavanarasında" ("Bakışsız Bir Kedi Kara" 75) dizesi, dilin "mana"dan bağımsız bir şekilde yabancılaşmasına ve "müphemiyet" üretmesine, yani 2. maddeye karşılık gelecektir. İlhan Berk'in "eee T aa uu Sse C nnn EEE eee" dizesi ise, dilin "anlamsızlık" üretimini işaret eden 3. maddeye örnek gösterilebilir ("İskenderiye'de Bir Homeros Yazısı" 91). Yahya Kemal'in "Ric'at" başlıklı şiirinde geçen, "Çini bir kâsede bir çin çayı içmekteydi" dizesinde ise, "ç" aliterasyonu ve "i" asonansı aracılığıyla "mana"ya üstün kılınan "lafız", "mana"yı güçlendirme, pekiştirme işlevi taşımaktadır. Dolayısıyla, bu dize, 1. madde ile uyumlu bir örnektir. Özetle, "Ric'at" başlıklı şiir irdelendiğinde, Yahya Kemal'in şiirlerini, "lafız"ın üstünlüğü bakımından değil, "lafız"ın "mana"yı pekiştirmesi bakımından değerlendirmek daha

doğru olabilir. Çünkü, belirli bir “görüş”ün ya da “mana”nın daha güçlü bir şekilde aktarılması anlamına gelen “ikna edici söz” (*persuasive speech*) düzleminde de “aliterasyon”, “asonans” ve “yansıma” gibi “ses”e dayalı teknikler kullanılabilir. Nitekim, “I like Ike” ifadesi, belirli bir düşüncenin “ses”e dayalı bir teknikle pekiştirilmesi amacını taşımaktadır.

### **I.B. Berceste şi’r’in mesel’e üstünlüğü**

Yahya Kemal, “Gazel” başlıklı şiirinde geçen, “berceste şi’r başka mesel başkadır Kemâl / Pesten terânedir nice sözler mesel gibi” dizeleriyle, asıl şiirin “lirik” olması yönünde bir görüş bildirmektedir. Nitekim, şiirin bütününde, dilin ses değerlerini öne çıkaran “berceste şi’r” ile “mesel” arasında ikili karşıtlıklar kurulmaktadır. Yahya Kemal’in “berceste şi’r” ile ne kastettiği, şairin “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısından yola çıkılarak kavranabilir. Bu yazısında şair, “Gazel”de “berceste şi’r” için kullandığı sıfatları “lirik şiir” düzleminde tekrar etmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Yahya Kemal, “berceste şi’r” ile “lirik şiir”i eş anlamlı olarak kullanır. Ama asıl önemli olan, şairin “berceste şi’r” ve “lirik şiir” kavramlarını “ses” merkezli olarak tanımlaması ve dolayısıyla lafza tanıdığı imtiyazı, bu kez “tür” düzleminde yeniden üretmesidir: “Lirik şiir her millette sazla beraber doğar, kendini ilk defâ mızrab ve telle ifâde eder, mûsıkîyle ikizdir”, “lirik şiir tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir” (özgün imla, 2005: 38) cümleleri, Yahya Kemal’in “berceste şi’r”le eş anlamlı kullandığı lirik şiiri, “lafız”la üretilen bir musiki olarak tasarladığını gösterir. Şairin bu sözleri, lirik şiirin tarihi ile de örtüşmektedir.

Lirik şiirin geleneksel tanımları öncelikle müzikle ilişkilidir. Örneğin Antik-Yunan kültüründe, lirik’ten, “ta mele” yani “şarkı şeklinde söylenmek için yazılan

şiiirler” olarak söz edilirdi. Rönesans döneminde ise, lirik şiir yine lir ve lavta gibi çalgı aletleriyle bir arada icra edilmekteydi (Frye: 1966, 273). “Lirik şiir”in ciddi bir dönüşüm geçirdiği 15. ve 16. yüzyıllarda ise eleştirmenler bu türü ya göz ardı ediyorlar ya da, klasisistlerin yaptığı gibi, lirik şiiri niceliksel ve vezinsel ölçüt olarak ele alıyorlardı (*The New Princeton Encyclopedia Poetry and Poetics*: 1993, 714). 17. yüzyıl İngiltere’inde ise John Donne’dan, Andrew Marvell’a, lirik, başlıca şiirsel tabir hâline gelir (Corns: 1993, XI). Ancak 17. yüzyılın sonuna dek, eleştirmenler, Shakespeare, Thomas Campion ve John Dryden’in şarkılarında olduğu gibi “melodik lirik” ile John Donne, Andrew Marvell ve Edmund Waller’in “müzikal olmayan”, “sözel” lirikleri arasında bir ayrıma gidememişlerdi. Başka deyişle, o dönemde, hem “yalın şarkı-şiiirler” hem de “anlamca daha muğlak bir şekilde yazılmış basılı şiirler”, lirik olarak adlandırılıyordu. Öte yandan 18. yüzyıl, hem Fransa hem de İngiltere’de, Neo-klasik eğilimin, dolayısıyla “epik” ve “trajik” türlerin öne çıktığı, “lirik şiir”in artık eleştirel tartışmalara konu olmaktan çıktığı bir dönem olmuştu (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: 1993, 714). 19. yüzyıl ise, “lirik şiir”in bütünüyle öne çıktığı bir dönemdir. Örneğin Edgar Allan Poe’nun *Poetic Principle* (Şiirsel İlke) başlıklı denemesinde “şiirsel olan, lirik olandır” (Frye: 1966, 272). Başka ifadeyle, lirik şiirin düzyazı, epik, trajik ya da dramatik türlere karşı kesin üstünlüğü, 19. yüzyılda, romantik akımla birlikte ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams gibi deneysel şairler, 19. yüzyıla özgü lirik İngiliz şiirine karşı çıktılar. Ancak, Wallace Stevens ve Hart Crane, kendilerini post-romantik lirik şiir geleneği içinde konumlandırmışlardı (Beach: 2003, 49). Bu noktada, bu yüzyılın başlarında endüstrileşmenin insan bilinci üzerine etkisiyle ilgili tartışmaların, lirik şiiri, mekanikleşmeye ve insan edimlerinin

metalaşmasına karşı yürütülen savaşta bir müttefik olarak görmüş olmaları da vurgulanabilir (Noland 1999: 4).

Lirik şiire ilişkin bu tarihsel bilgiler, Yahya Kemal'in "lirik şiir" ile "musiki" arasında kurduğu ilişkinin geçerli bir yaklaşım olduğunu gösterir. Öte taraftan, Yahya Kemal'in bu yaklaşımı, onun şiir tasarımının, romantik dönemden, modern döneme doğru evrilen sürece ilişkin bilgilere dayandığını da gösterebilir. Yahya Kemal'in şiirlerinde "berceste şi'r"e, yani "lirik"e tanınan imtiyaz, tıpkı "lafız"ın "mana"ya üstün olması gibi, "ses" merkezlidir. Bu noktada sorulması gereken, Yahya Kemal'in şiirlerinde "berceste şi'r"ın hangi derecede yer tuttuğu olmalıdır? Bu sorunun yanıtına geçmeden önce, "lirik", tarihsel düzlemde çıkarılıp, kuramsal bir düzlemde tartışılmalıdır.

Bu noktada, Northrop Frye'in, *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı yapıtına yeniden başvurulabilir. Frye, edebî türleri, "epik, düzyazı, dramatik ve lirik" olarak sınıflandırır. Ona göre, bu türlerden her birinin kendine özgü bir ritim anlayışı vardır: "Epik"te "tekrarlı ritim" (*the rhythm of recurrence*) (1966: 251), "düzyazı"da, "sürekli ritim" (*the rhythm of continuity*) (263), "drama"da, "sözün duruma, karakterin sosyal konumuna uygun olmasına bağlı bir ritim" (*the rhythm of decorum*) (268), "lirik"te ise, "vezne bağlı olmayan", "çağrışımsal" bir ritim" (*the rhythm of association*) (270) vardır. "Epik" düzleminde, "tekrarlı ritim"le kastedilen, "epik"ın vezin merkezli bir yapısı olmasıdır. Daha açık ifadeyle, "epik"te düzenli bir vezin vardır ve şair, temayı veznin içinden düşünür. Öte yandan, veznin yanı sıra "aliterasyon", "asonans" gibi ses örüntüleri ya da "yansıma" tekniği de "tekrarlı ritim" araçlarıdır. Bu noktada Frye şu uyarıyı yapar: "Taklit ahengi [*imitative harmony*], rastlantısal olarak her türlü 'yazı' içinde var olabilir; ama sürekli bir etki olarak 'vezinli epik'in doğal bir parçası gibi görünmektedir" (1966: 261).

“Düzyazı”ya özgü ritim ise, “tekrarlı” değil, “sürekli ritim”dir. “Düzyazı”, “ıkna edici” söz olarak kavranır, ama birçok “ıkna edici söz” edebî özellikler de taşıyabilir. Bu konuyu Frye şu sözlerle özetler: “Rönesans hitabet düzyazısının özellikleri, ritmindeki birçok tekrarlı öğeyle birlikte, çoğunlukla, tipografinin süreklilik arz eden dizilişiyle örtbas edilir” (264). Burada Frye, süreklilik arz eden tipografik dizilişin düzyazıda var olan ritmi gizlediğini ifade etmektedir. Örneğin, bir metnin şiir olmadığı hâlde, barındırdığı cümlelerin sayfaya dizeler hâlinde yerleştirilmesi, o metinde var olan ritmi açığa çıkarabilir. Frye, 1611 *İncil*’inde kıtaların ayrı birer paragraf hâlinde ya da Francis Bacon’un denemelerinde her bir cümlemin ayrı bir paragraf hâlinde bölümlenmesini “düzyazısal ritme” örnek olarak göstermektedir. “Dramatik ritim” ise, Latince “uygunluk” anlamına gelen “decorum” kavramına dayanır; bu kavramın Yunanca karşılığı “to prepon”dur. Gerek Antik-Yunan retoriğinde gerekse Latin-Roma retoriğinde “ifade edilen olay, nesne ya da ifade edenin sosyal konumu, karakteri” ile lafzın örtüşmesi anlamına gelmektedir. Nitekim Horatius, *Ars Poetica*’da bu kavrama sıklıkla başvurur (Wimsatt, Jr. Cleanth Brooks: 1965, 80-85). “Lirik ritim”de ise, ne “epik”te olduğu gibi “vezne bağlı” ne de “düzyazısal ritim”de olduğu gibi semantik bir ritim vardır. Aksine lirik ritim, “düzensiz”, “öngörülemez” ve genellikle “süreksiz” ses örüntülerine sahiptir (Frye: 1966: 271).

Bu nedenle, Frye, lirik şiirin ayırt edici niteliği olarak “müphemiyet”i işaret etmektedir. Düzyazıda, çekim merkezi, genellikle uyanık bilince yöneliktir: Söyleysel yazar, bilinçli bir şekilde belirli bir amaç güderek yazar. Epik şiirde ise, veznin seçimi retorik organizasyonu belirler: Şair, seçtiği veznin içinde alışılmış bir bilinçdışı yetenek geliştirir ve ardından metnin öteki öğelerini ortaya koyar, örneğin hikâyeler anlatır, düşüncelerini açıklar, ya da “decorum”un gerektirdiği çeşitli

düzenlemeler yapar. Ama bunların hiçbiri, kendi başına, “şiiisel yaratım”la ilişkili değildir. Şiiisel yaratım, çağrışımsal retorik bir süreçtir, çoğunlukla bilinç eşiğinin altındadır; tıpkı rüyada olduğu gibi, bu şiiisel yaratım, sözcük oyunları karmaşası, “müphem” ses ve bellek bağıntıları üretir (272-73). Nitekim Frye, bu durumu şu sözlerle açıkça ortaya koymuştur:

Yeni Eleştiri (New Criticism) içindeki “müphemiyet” üzerine temellenen lirik merkezli retorik çözümlemeleri genellikle bütün türler içinden “lirik”i seçme eğilimi gösterir. 20. yüzyılın en gelişkin ve en çok hayranlık duyulan şairleri, genellikle anlaşılması güç, tefekküre müsait, ses örgülerinin titreşimine dayalı, söz büyüsünü merkeze çeken özgürleşmiş lirik ritim konusunda ustalaşmışlardır. (273)

Yahya Kemal’in şiiir tasarımı, şiiirleri dikkate alınmadan değerlendirildiğinde, yukarıda çizilen şair profilini yansıtabilir. Çünkü Yahya Kemal, “mesel” yerine, “berceste şi’r”e imtiyaz tanımış, dolayısıyla “müphemiyet” üretmesi muhtemel bir şiiiri savunmuştur. “Lirik”in bir tür olarak ses merkezli oluşu ya da ritmin doğrudan vezinden kaynaklanmıyor oluşu, Yahya Kemal’in düzyazılarında öne sürdüğü şiiir tasarımı ile örtüşür. Öte yandan, Yahya Kemal’in şiiirine, edebî tür açısından bakıldığında, “berceste şi’r”in “lirik”e karşılık gelmesi gibi, “mesel” de “epik”e karşılık gelecektir. Çünkü Frye’in değindiği “epik” kavramı, belirli bir veyznin düzenli ritim örgüsü etrafında geliştirilen “öykü odaklı” anlatı anlamına gelmektedir. Yahya Kemal’in şiiirine, bu tasarım çerçevesinde bakıldığında—her ne kadar Yahya Kemal’in şiiir tasarımı aksini gösterse de—“berceste şi’r”in “mesel”e, başka deyişle, “lirik”in “epik”e mutlak üstünlüğünden söz edilemez. Bunun nedeni şöyle özetlenebilir: Yahya Kemal’in “mana” ile “lafız”, “berceste şi’r” ile “mesel” ya da “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurduğu ve ikinci terimlere tanınan

imtiyaza dayalı şiir tasarımı ile şiirleri örtüşmemektedir: Örneğin, şairin “Çini bir kâsede bir Çin çayı içmekteydi” dizesini barındıran “Ric’at” başlıklı şiiri, hem vezin hem de vezin-dışı bir şekilde üretilen ses örgüleriyle kurulmuştur, ancak bu şiir, anlam bakımından “müphem” değildir. Öte yandan, “Gittikçe derinleşir saatler / Rikkatle, yavaş yavaş ve yer yer / Sessizlik daima ilerler / Ürperme verir hayâle sık sık, / Hep bir kapıdan giren karanlık” dizelerini içeren “Akşam Musikisi” başlıklı şiir (1997: 55), “müphem”dir; ancak bu şiirde, vezin-dışı “ses” örgüleri, baskın bir üslup olarak kendini göstermez. Özetle, Yahya Kemal’in şiir tasarımının, şairin kendi şiirini tür bakımından temsil ettiği öne sürülemez.

#### **I.C. Deruni ahenk’in mihaniki ahenk’e üstünlüğü**

Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında bir ikili karşıtlık kurması ve bu ikili karşıtlığın ikinci terimine imtiyaz tanınması, modern şiirin “müphemiyet”e verdiği önceliğin ritim bakımından bir yeniden üretimi olarak kavranabilir. Yapısı önceden belirlenmiş “aruz” ve “hece” gibi ritim ölçüleri, ritmin berrak bir şekilde işitilebilmesini sağlar. Bu tür ritimler, belirli kurallara bağlı bir şekilde yapılandırılmış olduklarından, okur tarafından kolaylıkla kavranabilir. Oysa bir şiirin ses örgüleri, yapısı önceden belirlenmiş kurallar manzumesi dışında üretildiğinde, ritim müphemleşir, okur için ritim, kolaylıkla anlaşılır bir olgu olmaktan çıkar. Divan şiiri ve Halk şiiri, tıpkı 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Batı şiirinde de olduğu gibi, veznin mutlak hâkimiyeti üzerine kuruludur. Nitekim, klasik belagatte şiir, “mevzûn, mukaffa ve muhayyel söz” olarak tanımlanır (Tahir’ül Mevlevi: 1973, 138). Bu nedenle, Yahya Kemal’in “deruni ahenk”e tanıdığı imtiyaz, öncelikle, hem Servet-i Fünun estetiğine hem de Divan şiirine yönelik bir itiraz olarak kabul edilebilir. Ama bu noktada, Yahya Kemal’in her türlü vezne karşı bir

tutum takındığı hâlde, tüm şiirlerini “vezin”le yazmış olması, Yahya Kemal’in şiirsel tasarımı ile şiirleri arasında bir uyumsuzluk olup olmadığı sorusunu akıllara getirir. Ancak bu tür bir sorunun yanıtlanabilmesi, öncelikle, Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurduğu ikili karşıtlığın ve “deruni ahenk”e tanıdığı imtiyazın ne anlama geldiği konusunda yürütülecek bir tartışmayı gerekli kılmaktadır.

Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk”e karşı takındığı olumsuz tavır, Servet-i Fünun akımının pozitivist eğilimleri ile yakından ilişkilidir. Bilimin evreni kesin bir şekilde tanımlayabileceği düşüncesi, Servet-i Fünun yazarları tarafından şiirin alanına taşınır. Örneğin Hüseyin Cahit Yalçın, “ilimle hissiyat, birbiriyle telif edilebilir [uzlaştırılabilir]” sözleriyle şiirin bilimsel bir tanımının yapılabilceğini öne sürer (alıntılayan Ercilasun: 1981, 226). Hüseyin Cahit’e göre, “bilim” ile “şiir” arasındaki uzlaş, “fikirlerin bir takım heyecanlara çevrilmesi” olarak tanımlanabilir (227). Şairin işlevi, “fikirlere” karşılık gelebilecek “heyecanlar”ı oluşturmaktır. Ancak, Servet-i Fünuncular, bu dönüştürüm işlemini şairin yaratıcı dehası yerine, veznin hazır kalıplarına atfederler. Daha açık ifadeyle şair, belirli bir ruh durumuna uygun ritmi, vezinler manzumesi içinden seçer. Örneğin Tevfik Fikret, “vezinler”in belirli bir ruh durumuna karşılık gelecek şekilde kullanılabileceğini şöyle dile getirir: “Her vezin ayrı zemine uygundur, her duygu bir başka vezin tarafından tam ve doğru olarak anlatılabilir” (229). Bilge Ercilasun, Tevfik Fikret’in vezin konusundaki düşüncelerini şu cümlelerle özetler:

Ona göre vezinleri, içinde taşıdıkları mânâ bakımından sınıflandırmak, şaire şiirlerini yazmada kolaylık sağlar. [...] Fikret’in “vezin” ile kastettiği aruz vezinleridir. O, vezinle konu arasında bir yakınlık kurarak konuya göre vezin seçmeyi tavsiye eder. Aruz vezinleri şu

hususla göre irdelenbilir der: Hangisi rakik, daha saf, sade ve hafif, daha şuh, daha mest, daha havai, samimi, tesirli, ciddi, ağır semavi ve ruhanidir? Her vezin ayrı zemine uygundur, her duygu bir başka vezin tarafından tam ve doğru olarak anlatılabilir. (1981: 229)

Belirli bir vezin ile belirli bir duygu arasında kurulan bu belirlenim ilişkisi, Servet-i Fünun şairlerinin şiir yazma tekniklerine bilimsel bir içerik kazandırma çabalarından kaynaklanır. Ancak, Servet-i Fünun şairleri, belirli bir veznin kendiliğinden belirli bir duyguya tekabül etmesi anlamına gelen böyle bir savın temellendirilmesi yönünde herhangi bir kanıt sunmazlar. Aruz vezni, klasik Arap şiirine özgü, uzun ve kısa hecelerın uyumuna dayalı bir ölçü sistemidir. Her şiir, belirli bir vezinle, her bir vezin de, uzun ve kısa hecelerın farklı örgüsüne dayanır (Lorraine 1973: 1). Arap alfabesine özgü bu ölçü sistemi, uzun ve kısa hecelerın art arda sıralanışlarından doğan uyumun hazır kalıplar (*ready made*) hâline dönüştürölmesinden ibarettir. Bu hazır kalıplara “tef’ile” adı verilir. Aruz vezninin her bir bahri, bu tef’ilelerin farklı şekillerde yan yana getirilişlerinden oluşur. Dikkat edileceğı üzere, aruz vezninin herhangi bir bahri, herhangi bir cümlemin içine yerleştirilebileceğı bir kalıp işlevi görür. İfade edilmek istenen cümlemin sözdizimi, önceden belirlenmiş bir kalıpla uyumlu olabilecek bir kurguyla düzenlenir. Klasik edebiyat kuramları içinde, “aruz” ile “anlam” arasında belirlenim ilişkileri olabileceğı yönündeki görüşlere sıklıkla rastlanır. Bu görüşün temeli, Aristoteles’in, *Poetika*’da geliştirdiğı “konuya uygun vezin” argümanı olmalıdır. Aristoteles, koronun önemini azaltan, başrolü diyaloga veren Aiskylos ve oyuncuların sayısını arttıran Sofokles ile birlikte “iambos” ölçüsünün öneminin arttığını belirtir:

Ölçüye gelince, *tetrametros*’un yerini iambos’lu ölçü aldı. Önceleri *tetrametros* ölçüsü kullanılıyordu, çünkü şiir *satyros* oyunlarıyla

ilişkiliydi ve dansa yakındı; ama işin içine konuşma dili girince, doğa kendiliğinden en uygun ölçüyü gösterdi: Çünkü *iambos*’lu ölçü, bütün ölçüler içinde konuşma diline en uygun olanıdır. Bunun kanıtı, birbirimizle konuşurken ağızımızdan çok sayıda *iambos* ölçüsünde söz çıkması ama çok ender olarak, yalnızca doğal konuşma havasından çıktığımızda bir *heksametros* duyulmasıdır. (2008: 29)

Horatius ise, *Ars Poetica*’da (Şiir Sanatı), şairlere belirli konularda belirli vezinlerin seçilmesini öğütler: “Savaş şiirleri için hexameter (altı vurgulu dize)” örneğinde olduğu gibi (alıntılayan Wimsatt ve Brooks 1965: 82). Benzer bir yaklaşımı, Doğu belagat geleneğinde de—örneğin İranlı sufi şair Hakîm Sanâ’î üzerine yapılan bir çalışmada—görmek mümkün. J.T. De Bruijn, *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and Literature in the Life and Works of Hakîm Sanâ’î of Ghazna* başlıklı yapıtında, Sanâ’î’nin şiirlerinde seçtiği vezinler ile şiirlerin konuları arasında bir uygunluk bulma çabasında olduğunu belirtir:

Sanâ’î’nin hafif vezni seçmesinde bir tutarlılık olmamasına karşın, belirli tercihleri bir araştırmayla farketmek mümkün. Bunlardan en aşikâr olanı şairin tematik olarak büyük ilgisini çeken şiirler için bu vezni seçmesidir. Bu yalnızca lirik şiirlerinde değil, üç mesnevi şiirinde de görülür. Sanâ’î’nin çağdaşlarının şiirlerinde de görüldüğü gibi, bu tercih onun kariyerinin başlangıcında bir edebî uzlaşım olmuş olabilir (1983: 193)

Dikkat edilecek olursa, klasik Batı retoriği ile Doğu belagati arasında “aruz” ile “anlam” arasında ilişki kurmak bakımından bir örtüşme olduğu öne sürülebilir. Ama asıl vurgulanması gereken nokta, pozitivist dünya görüşünün hâkim olduğu Servet-i Fünun akımının “aruz” ve “anlam” konusundaki belirlenim ilişkisini çok daha keskin

bir şekilde savunmasıdır. Örneğin Ali Ekrem (Bolayır), (1867 - 1937), 15 Kasım 1900 tarihinde yazdığı bir yazısında “aruz” vezni bahirlerinin çeşitli ruh hâllerine karşılık geldiğini örneklerle gösterir:

1. Mefâilün / feilâtün / mefâilün / feilün
2. Mef’ûlü / fâilâtü / mefâilü / fâilün
3. Mef’ûlü / mefâilü / mefâilü / feûlün
4. Feilâtün / mefâilün / feilün
5. Feilâtün / feilâtün / feilün

Birinci vezin bütün evzân-ı müstamelenin fevkinde lisan-ı tabiiyi ihataya müsaittir. Bununla kâffe-i hissiyatımızı tebliğ edebiliyoruz. Binaenaleyh bunu öbürlerinden çok ihtiyar etmekteyiz. O kadar ki bir gün usanç vereceğinden korkulur. İkinci, birinciden daha âhenkdardır. Fakat onun kadar tabiiyü’l-cereyan değildir. Bununla şedid, ulvi, heyecan-âميز, garâm-engiz hissiyatımızı tasvir ediyoruz. Üçüncü en ziyade şuh, mülevven, müzehher fikirlere cilvegâh oluyor. Dördüncü vezin ile samimi, nâzik, latif; Beşincisi ile tabii, musavver şiirlerimizi söylüyoruz. Tahkiyeye en müsait vezinlerden biri de bu “Feilâtün”dür. (alıntılayan Kaplan: 1995, 212)

“Vezin” ile “anlam” arasında ilgi kurulması, Yahya Kemal’in şiirleri bakımından da tartışılabilir. Nitekim, bu konu, çalışmanın “Mihaniki ahenk’in deruni ahenk’e üstünlüğü” başlıklı bölümde ayrıntılı bir şekilde irdelenecek; ancak, Yahya Kemal’in şiir tasarımının irdelendiği bu bölümde, öncelikle, şairin “aruz” ile “anlam” arasında kurulan belirlenim ilişkilerine yönelik itirazlarına değinmek yerinde olacaktır. Yahya Kemal, “Vezinler I” ve “Vezinler II” başlıklı yazılarında, klasik Batı retoriği, Doğu

belagati ve Servet-i Fünun estetiğinin vezin konusunda savunduğu argümanlara bir eleştiri getirir:

Birgün Tevfik Fikret’le konuşuyordum, vezinlerden bahsediyordu, her veznin bir mevzua göre elverişli olduğunu öne sürüyordu, kendi şiirinden de misaller söylüyordu: *Rübâb-ı Şikeste*’deki “Yağmur” ve “Nef’î” manzumelerinde bu nazariyeyi tatbik etmiş. Hasılı bu hoş vehmini uzun uzadıya anlatıyordu; bana da ne düşündüğümü sordu, söyledim ki: Vezinlerde hiçbir ahenk tasavvur etmiyorum, aruz vezinlerinden her nevi ahenge elverişlidir; onun hafif ve tatlı bir yağmur ahengini:

*Küçük, muttarid, muhteriz, darbeler*

*Kafeslerde, camlarda, pür-ihzaz*

tarzında anlatmak için kullandığı vezni *Firdevsi*, *Şehnâme*’de,

*Rüstem*’le *Eşkpûs*’un güreşini anlatmak için kullanmış. (2005: 122)

Yahya Kemal, Tevfik Fikret’in “Yağmur” başlıklı şiiri ile *Şehnâme*’den seçtiği Rüstem ile Eşkpûs’un güreş sahnesi arasında kurduğu karşıtlık, vezinlerin belirli bir “anlam” a zorunlu bir şekilde karşılık gelmeyeceğini gösterir niteliktedir. Yahya Kemal, gündelik konuşma dilinden verdiği örneklerle, “vezin” ile “anlam” arasında kurulan zorunlu belirlenim ilişkilerini eleştirmeyi sürdürür. Şair, eleştirisini, şiir olmadığı herkesçe kabul edilebilecek örneklerle de destekler: Yahya Kemal, “İstihbarat kalemine mürâcat edemedim”, “Meşhur börekçi Ahmet Usta”, “Eser-î hâme-i Ahmet Cevdet”, “Düyûn-u umûmiye me’murluğu”, “Envâ-ı nefis tatlılar var”, “Nestele’nin sütlü unu”, “Bahriyye Hastahânesi’nin Sertabâbeti” gibi, her biri aruz vezninin çeşitli kalıplarıyla örtüşen cümleleri sıralar ve sorar: “Aruzun tesadüfen kanatları arasına düşen bu cümlelerde bir ahenk var mı?” (120).

Yahya Kemal'in bu yaklaşımı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "konuşulan lisandan farksız bir şiir dili bulmuştu" (1995: 36) argümanının yeniden tartışılmasını gündeme getirebilir. Çünkü, şairin verdiği örnekler, gündelik konuşma dili ile vezin arasındaki örtüşmeyi gösterir; oysa Yahya Kemal'in şiir tasarımının önceliği, "konuşulan dil" değil, "deruni ahenk" olarak tanımladığı ritim özelliklerini içeren "şiir dili" olmalıdır. Eğer Yahya Kemal'in şiir tasarımının önceliği, gündelik konuşma dilini yeniden üretmek olsa idi, Aristoteles gibi, konuşurken daha sık kullandığımız vezin kalıplarını araştırma çabası içine girebilirdi. Oysa, Yahya Kemal'in amacının, "vezin" ile "anlam" ya da "vezin" ile "gündelik konuşma dili" arasında herhangi bir örtüşme aramak değil, hazır kalıplar ile üretilmeyen, şairin her şiir için yazım aşamasında ürettiği ritmi bulmak olduğu varsayılabilir. Öte yandan, Yahya Kemal'in vezinden kaynaklanan ritmi, "mihaniki ahenk" olarak tanımlaması ve şiirin asıl ritminin hazır kalıplardan gelmediğini öne sürmesi şu soruyu da akıllara getirecektir: Eğer ritim, vezinden gelmiyorsa, vezin-dışı ritim nasıl temellendirilmelidir? Yahya Kemal'in bu konudaki düzyazılarına bakıldığında, "deruni ahenk"i nasıl temellendirdiği sorusu yanıtsız kalmaktadır. Nitekim Adile Ayda ile yaptığı söyleşide, şairin "deruni ahenk"i, Henri Bremond'dan yola çıkarak "mısraın içinden geçen bir 'courant poetique'" olarak görmesi ve bunu "elektrik cereyanına" benzetmesi üzerine, Ayda, bu betimlemenin "mistik ve metafizik" olduğunu öne sürecektir (Ayda: 1962, 19-20).

Edebiyat metinleri üzerine geliştirilen tartışmalarda, somut örneklerden yola çıkılarak yapılan yorumlar ikna edici bir işlev görürler. Ancak, bu yorumlar, her ne kadar ikna edici olsalar da, kuramsal bir temele oturmaksızın, geçerli birer veri olarak kabul edilmemelidir. Modern Türk edebiyatı eleştirisi içinde, vezin ile anlam arasında bir belirlenim ilişkisi olup olmadığına ilişkin tartışmalar doğrudan belirli

örnekler aracılığıyla temellendirilmeye çalışılır. Oysa, Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında yaptığı ayırım ve “deruni ahenk”in “mihaniki ahenk”e üstünlüğü, yalnızca şairin verdiği ikna edici somut örnekler aracılığıyla değil, aynı zamanda modern eleştiri kuramlarının bu sorunsala bakış açısı bakımından da tartışılmalıdır. “Yeni Eleştiri” (*New Criticism*) okulunun önde gelen figürlerinden John Crowe Ransom, “Wanted: An Ontological Critic” (Bir Ontolojik Eleştirmen Aranıyor) başlıklı makalesinde, bir şiirde var olan “anlam” ve “ses” örüntülerini kuramsal bir şema ile temellendirmeye çalışır. Ransom’a göre, bir şiirde, şair tarafından önceden tasarlanmış bir düzyazısal anlam vardır. Bu anlam, belirli bir mantıksal tutarlılık çerçevesinde düzenlenmiş, özetlenebilir bir duygu ya da bir düşünce olabilir. Şiir taslağını oluşturan bu “özetlenebilir anlam”, şair tarafından, önceden belirlenmiş bir ses örüntüsü yani bir “vezin” kalıbı içine yerleştirilir. Bu işlem sırasında, önceden belirlenmiş bir “duygu” ya da “düşünce” ile veznin sınırlı uzamı arasında bir uyumsuzluk doğacaktır. Şiir üretimi sırasında “anlam” ile “vezin” arasındaki çatışmanın ortaya çıkardığı varsayılan bu uyumsuzluk ve sonuçları, Yunan mitolojisinden alınma bir figürle ilişkili bir “anlatı” aracılığıyla açık seçik bir şekilde özetlenebilir:

Prokrustes, Atina ile Megara yolu üstünde bulunan bir haydut. Biri küçük, biri büyük iki yatağı varmış ve gelen, geçen yolcuları soyduktan sonra uzun boyluları küçük yatağa yatırır, ayaklarını keser, kısaltarak büyük yatağa yatırır, ayaklarından çeker, uzatırmış. (Erhat: 1997, 254)

Tıpkı, bu anlatıda olduğu gibi, bir duygu ya da düşünceye ait düzyazısal anlam, vezin kalıpları içine yerleştirilirken, dönüştürülür, farklı sözcüklerle yeniden üretilir. Başka deyişle, önceden “belirlenmiş anlam”dan—bu anlamı önceden “belirlenmiş ses”

örüntüsü yani vezinle uyumlu hâle getirme amacıyla—taviz verilecektir. Ransom’a göre, bu durumun tam tersi de geçerlidir: Şair, önceden tasarlamış olduğu “anlam” ile “vezin” arasında uyum sağlamaya çalışırken, bu kez, “belirlenmiş ses” kalıbının yapısına ait tutarlılıktan da taviz verecektir. Divan şiirinde, kısa hecenin, seçilen sözcük gereği uzatılması anlamına gelen “imâle” ile uzun hecenin kısa okunması anlamına gelen “zihaf” gibi kusurlar, Ransom’un anlatmak istediği sorunsalla yakından ilişkilidir. Böylece, şiirde, “belirlenmiş anlam” (düzyazısal anlam) ile “belirlenmiş ses” (vezin) arasında uyum sağlama çabası, “belirlenmemiş anlam” ve “belirlenmemiş ses” öğelerinin ortaya çıkmasına neden olur. İlkinin nedeni, anlamın, vezne oturtulması sırasında sözcük seçiminde gerçekleşen “farklılaşma”, diğerininki ise yine anlamın vezne yerleştirilmesi sırasında, veznin standart örüntüsünden “sapma”dır. Ransom, bir şiirde, ortaya çıkması muhtemel dört öğeyi, şu sözlerle özetler:

“Belirlenmiş anlam” [...] şiirin mantıksal özeti tarafından uygun bir şekilde temsil edilebilir. “Belirlenmemiş anlam”, şiirin nihai hâlinin kendi mantıksal gerekliliklerinin bir sonucu olarak değil, veznin zorlaması sonucu oluşan bir parçasıdır. Bu anlam, şiirin mantıksal özeti ile nüfuz edilemeyen anlam tortusu olarak tanımlanır.

“Belirlenmiş ses”, belirlenmiş bir ses-örüntüsü ya da vezin anlamına gelir; “belirlenmemiş ses” ise, fonetik karakteri ne olursa olsun,

“vezin”le ilişkili olmadığı varsayılan seslere karşılık gelir. (1979: 299)

Şiirin ikili karşıtıklara dayanan bu yapısını ayrıntılandırarak dört temel öge olarak kavrayan Ransom’un bu görüşleri, aslında, şiirin “ne olduğuna” ilişkin bir varsayımı da gündeme getirir. “Belirlenmiş anlam” ve “belirlenmiş ses”, bu ikili karşıtlığın bir tarafını, “belirlenmemiş anlam” ve “belirlenmemiş ses”, diğer tarafını temsil

etmektedir. Ransom, “belirlenmiş anlam”ı, düzyazısal anlam olarak tanımlar (300). Eğer, düzyazısal anlam, belirli bir “mantıksal tutarlılık” anlamına geliyorsa, vezin de, tıpkı, düzyazısal anlam gibi, ses bakımından belirli bir “mantıksal tutarlılığa” karşılık gelecektir. “Belirlenmiş anlam” ve “belirlenmiş ses” örüntüleri, kuralları önceden tayin edilmiş bir oyun gibi, okurun, şiir karşısında herhangi bir “müphemiyet”e düşmesine engel olur. Nasıl, “belirlenmiş ses”, düzyazısal anlama karşılık geliyorsa, ve okur, mantıksal tutarlılığı olan bu anlamı kolaylıkla kavrayabiliyorsa, “belirlenmiş ses” örüntüleri de, okur tarafından hemen kavranacaktır. Türk edebiyatı çalışmaları içinde, “belirlenmemiş ses” örüntülerini dikkate almayan eleştirmenlerin, “ses” çözümlemesini, yalnızca “vezin” düzleminde gerçekleştirmelerinin anlamı da bu noktada aranabilir. Oysa, Ransom, “belirlenmiş anlam” ve “belirlenmiş ses” örüntülerinin bir aradalığından, “belirlenmemiş anlam” ve “belirlenmemiş ses” örüntülerinin kendiliğinden ortaya çıkacağını belirtmektedir. Bunun bilincinde olan şair, bir seçim yapmak durumundadır: Şair, ya berrak bir anlamı tercih edip, veznin berraklığından taviz verecek ya da berrak bir vezni seçip anlamın berraklığından taviz verecektir. Ancak Ransom, bu tür seçimlerin yalnızca veznin ya da anlamın zorlaması sonucunda gerçekleşmediğini de ekler: Şiirin müphemiyeti anlamına gelebilecek, “belirlenmemiş anlam” ve “belirlenmemiş ses” üretimi, şiirsel tekniğin bir parçası hâline de gelebilir:

Shakespeare ve diğer başarılı şairlerin vezin yetersizliklerini barındıran varyasyonlara, “belirlenmiş anlam”ın zorlaması sonucu başvurduklarını söylemek bütünüyle doğru değildir. Şair, anlamı göz önüne almaksızın bu tür varyasyonlardan hoşlanır; çünkü şair, bu tür varyasyonları, sessel yapıya [vezin] eşlik eden bir sessel doku kapasitesi bakımından bir temel olarak görür. [...] Dolayısıyla, şair

pürüzsüz vezinlerle yazmaya ve onları kasten düzensizleştirmeye muktedirdir; [...] şair, berrak mantıksal sav üretip, mantıkî zorlamalar ve hatta kasti olarak müphem pasajlar aracılığıyla bu mantıksal savı bulandırmaya da muktedirdir, [...] Öyleyse, toplamda alışılmadık ölçüde karmaşık bir durum söz konusudur: “belirlenmemiş ses” ya da “belirlenmemiş anlam”. Bu ikisine, belirsizliğin estetik değerini duyumsayan ve onun peşinden gidecek bir şair bağımsız olarak erişebilir. [...] Böylece, başlangıçta vurgulandığı gibi yalnızca “belirlenmiş anlam” değil, aynı zamanda, “belirlenmemiş anlam” vezni belirsizleştirir ve “belirlenmemiş ses” üretir; ve tam tersi şekilde, yalnızca “belirlenmiş ses” değil, aynı zamanda “belirlenmemiş ses” de, anlamı belirsizleştirir ve “belirlenmemiş anlam” üretir. (324)

Karmaşık gibi görünen bu tablo, Ransom’un görüşlerinin kavranması bakımından önem taşımaktadır. Şairler, yalnızca, önceden belirlemiş oldukları “anlam” ya da “veznin” zorlamasıyla değil, aynı zamanda, bilinçli bir şekilde, “belirlenmemiş anlam” ve “belirlenmemiş ses” örüntülerini tercih edebilirler. Hem “anlam” hem de “ses” bakımından “müphemiyet”i gündeme getirecek olan bu tercih, Ransom’un “geleneğe aşina modern şiir” üzerine ürettiği görüşlerin de temelini oluşturmaktadır. Ona göre, bu tarz modern şairlerin en temel özelliği, gelenekçilerin şiir tekniklerini iyi bildikleri hâlde, bu tür eski pratikleri basmakalıp ve ontolojik bakımdan da yetersiz bulmalarıdır (333). Bu şairler, yeni şiirin eskisinden bağımsız bir şekilde nasıl gerçekleşebileceği konusunda tutarlı bir görüşe de sahip değillerdi; dolayısıyla onlar, gelenekten eski pratikleri reddetmeksizin özgürleşme yolunu tercih etmişlerdir: Bu çaba, eskiden kopmama, ama eski teknikleri “düzensizleştirme”,

“yapısızlaştırma” biçiminde ortaya çıkmıştır (333). Ransom, bu görüşlerini şu sözlerle özetler:

Eğer öyleyse, modernler, bir şiirsel geleneğin son ürünleri olarak adlandırılabilir; ama modernler yalnızca birer son üründürler, hatta onların statüsü, “gelenek-sonrası”dır. Onlar, yalnızca geleneğin vârisleridir. Bu şairler, vezin arzusu içinde değildirler, dolayısıyla, onların şiiri doğal müphemiyet yönünde çok fazla yol katetmiştir. (1979: 334)

Bu yorumlar, şiirin “vezin”den ya da “özetlenebilir anlam”dan kaynaklanmadığını, hem geleneksel hem de modern şiirde nasıl izlenebileceğini göstermek bakımından işlevseldir. Bu noktada, Yahya Kemal’in şiirlerini “aruz vezni”yle yazması ile şiirselliğin zorunlu olarak “vezin”den kaynaklanmadığı yönündeki görüşleri arasında bir çelişki olup olmadığı sorusuna dönülebilir: Ransom’u izleyerek düşünmek gerekirse, geleneksel şiir ile modern şiir arasındaki fark, “belirlenmiş anlam” ile “belirlenmemiş anlam” ya da “belirlenmiş ses” ile “belirlenmemiş ses” arasındaki farkın derecesiyle ilişkilidir. Daha açık ifadeyle, bir şiirde, anlam ve ses ne kadar “müphem”se, o şiir o kadar “modern”dir, denebilir.

## BÖLÜM II

### ŞİİRSEL İMTİYAZIN UZLAŞIMA DÖNÜŞMESİ

Yahya Kemal’in şiir tasarımının irdelendiği ilk bölümde, şairin kendi şiirlerini temellendirirken, “lafız”a, “berceste şi’r”e ve “deruni ahenk”e imtiyaz tanıdığı gösterilmiştir. Ancak, Yahya Kemal’in şiiri, “lafız”ın, “berceste şi’r”in ve “deruni ahenk”in mutlak üstünlüğü üzerine kurulmuş değildir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in şiirinde, “mana”dan, “mesel”den ve “mihaniki ahenk”ten bir vazgeçiş söz konusu değildir. Bu durum, Yahya Kemal’in şiir tasarımına da yansımış, şair, kavram çiftleri arasında, ikincilerin üstünlüğüne dayalı bir uzlaşım ilişkisi geliştirme çabası içine girmiştir. Daha açık ifadeyle, “mana” ile “lafız”, “mesel” ile “berceste şi’r”, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” kavram çiftlerinin ikincileri, birincilere göre imtiyazlı bir şekilde kavrandıkları hâlde, bu kavram çiftleri arasında bir kopmadan söz edilemez. Öyleyse, şu sorulara yanıt aranabilir: Yahya Kemal, şiir tasarımında, ikili karşıtlıkların ikinci terimlerine imtiyaz tanıdığı hâlde, kavram çiftleri arasındaki uzlaşımı nasıl temellendirmiştir? Yahya Kemal’in kavram çiftleri arasında kurmaya çalıştığı uzlaşım ilişkilerinin modern şiir kuramları içinde bir karşılığı var mıdır?

Yahya Kemal, Adile Ayda ile yaptığı söyleşisinde, Nedim’in, “dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesini örnek olarak verir ve şöyle söyler: “Burada mâna ritm olmuştur” (özgün imla, 1962: 24). Yahya Kemal, Ayda’nın, “Bir mısraın, hiçbir mâna ihtiva etmediği halde sırf içindeki kelimelerin terkibi veya hecelerin teselsülü

ile şiir doğurabildiğine ve böyle bir mısraın şiir addedilebileceğine inanıyor musunuz?” şeklindeki sorusuna, şu yanıtı verir: “Esasen ritm mânânın bir ifadesidir. Daha doğrusu ritm manayı tamamlar ve onu ifade eder” (özgün imla, 20). Şair, Ayda’nın, “manzumeyi, kelime kelime mi, yoksa mısra mısra mı teşkil veya terki edersiniz?” sorusuna ise, “Mısra, mânası, şekli ve ritmi ile birlikte doğar [...] Onda mâna ve şekil birbirini tamamlar. Bir şarkıda ‘phrase verbale’ ile ‘phrase musicale’ nin birbirine tam olarak tevaful etmesi gibi” (özgün imlâ, 26). Yahya Kemal bu argümanını, Abdülhâk Hâmid Tarhan’ın biri şiiri üzerine yaptığı tashih ile destekler:

*Bir gün dedi ıstırab içinde*

*Ben ölmeğe gelmişim bu Hinde*

*Ölmek dedi kahkahayla güldüm*

*Duydum ki fakat içimden öldüm...*

Keşke Hâmid bey bu dördüncü mısraı şu şekilde yazsaydı: “Güldüm, fakat ah! İçimden öldüm”. İşte Hâmid’in asıl şiir olan mısraları

bunlardır. Bunlarda his, lisan halinde tecelli etmiştir (özgün imla, 26)

Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, “mana” ile “ritim” arasında bir uzlaşım ilişkisi kurmaya çalışır, ama, “his, lisan hâlinde tecelli etmiştir” ifadesi ile karşıtlığın terimlerinden ikincisine imtiyazlı bir konum atfeder. Nitekim şair, Sermet Sami Uysal ile yaptığı bir söyleşisinde, “hissin lisan hâlinde tecelli etmesi” düşüncesini, “duyuşun deyişe dönüşmesi” şeklinde yeniden formüle eder (1959: 81). Yahya Kemal’in “mana” ile “lafız” arasında kurduğu uzlaşım ilişkileri, aynı zamanda “mesel” ile “berceste şi’r” arasında kurulan bir uzlaşım ilişkisi anlamına da gelecektir. Nitekim Yahya Kemal “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, Şeyh Galib’in “Tedbîrini terk eyle takdîr Hudâ’nındır” dizesiyle başlayan müseddesinin “fikir”

namına “hâyîde” (basmakalıp) olduğunu belirtir; ama bu müseddesin “şevkin lisan hâline” gelmiş bir örneği olduğunu da ekler (2005: 39). Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in şiir tasarımı, “lirik şiir” de, “mana”nın “lafız”a dönüşmesi olarak ele alınmaktadır. Öte yandan Yahya Kemal’in düzyazılarında, “deruni ahenk”in “mihaniki ahenk”e olan mutlak üstünlüğünü ortadan kaldıran cümlelere de rastlanır: Örneğin şair, “Kafiye” başlıklı yazısında, “şiir muhakkak ki vezin ve kafiyeyle vücûde gelir. Şiir mûsikînin hemşîresidir, âletsiz teganni edilemez” (2005: 135). Şimdi, şu sorulabilir: Vezin ve kafiye gibi “mihaniki ahenk” araçları “musikinin birer hemşiresi” midirler, yoksa şairin “Vezinler II” adlı yazısında söylediği gibi “cansız birer alet” midirler? Yahya Kemal’in, Nedim’den verdiği “dökülen mey, kırılan şîşe-i rindân olsun” örneği, şairin bu çelişkiden kurtulma çabasını gösterebilir. Çünkü bu örnek, hem “imale” ve “zihaf” gibi kusurları barındırmayan kusursuz bir “feilatün, feilatün, feilatün, feilün” veznine, hem de Yahya Kemal’in “deruni ahenk” olarak temellendirdiği “vezin-dışı” ses örgülerine sahiptir. Daha açık ifadeyle, şairin Nedim’den verdiği bu örnek, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasındaki uzlaşımın bir göstergesidir. Sonuç olarak, Yahya Kemal’in şiir tasarımı, üç maddede özetlenebilir:

1. Şiiri, ikili karşıtlıklar aracılığıyla kavramak.
2. İkili karşıtlıkları oluşturan terimlerden ikincilerine imtiyaz tanımak.
3. İmtiyazı korumak şartı ile kavram çiftleri arasında uzlaşım noktası aramak.

Yahya Kemal’in şiir tasarımına özgü bu özet, modern şiir kuramlarının yapısına ilişkin bir yorumla uyum içindedir. Bu yorum, modern şiirin felsefi kökleriyle bağlantılı argümanlara dayanmaktadır. Yahya Kemal’in ikili karşıtlıkları uzlaşım dönüştürme çabası, “mana” ile “lafız” düzleminde ele alındığında, Paul de Man’ın,

modern şiir kuramlarının temelinde, “şiir dili”nin, başka ifadeyle, “simge”ye ve “metafor”a tanınan imtiyazı görmesi ve bu yaklaşımların kökeni olarak, Hegel estetiğini göstermesi gündeme getirilebilir. De Man, “Sign and Symbol in Hegel’s Aesthetics” (Hegel Estetiğinde Gösterge ve Simge) başlıklı makalesinde, Hegel’in “simge”yi, “zihin” ile “fiziksel dünya” arasında bir “uzlaşım aracı” olarak gördüğünü belirtmektedir (1982: 763). Hegel, bu yaklaşımıyla, “gösterge” ile “simge” arasında var olan ve modern dilbilimin temel ilkesi hâline gelmiş bir ayrımı erken bir tarihte temellendirmiş olmaktadır. “Gösterge”, gösterdiği nesne ile “nedensiz”, “simge” ise, simgelediği nesne ile “nedenli” ilişkiler içindedir: “Sanat söz konusu olduğunda, simgede, ‘anlam’ ile ‘anamlama’ (*signification*) arasında bir *nedensizlik* olduğu düşünülemez. Çünkü sanat, tam anlamıyla bağıntıyı, yakınlığı, biçimin ve anlamın somut yorumunu içerir” (vurgu benim, alıntılayan De Man, 763). Bu ayrımı, Ferdinand de Saussure, “Göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir” (1998: 111), “Simgenin özelliği hiçbir zaman tümüyle nedensiz olmamasıdır” ifadeleriyle dile getirmiştir (113). Kısaca ifade edilirse, Hegel’in bu yaklaşımı, “his” ile “lisan” ya da “duyuş” ile “deyiş” arasındaki uzlaşım ilişkisinin, “simge” ya da işaret ettiği nesneyle, tıpkı “simge” gibi nedenli ilişki kuran “metafor” aracılığıyla gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Daha açık ifadeyle, “mana”, “his”, “duyuş”, fiziksel gerçekliğe; “lafız”, “lisan”, “deyiş” ise dilsel gerçekliğe karşılık gelir; bu iki alan arasındaki uzlaşım ilişkisi ise, “simge” ve “metafor” ile kurulur.

Yahya Kemal’in ikili karşıtlıkları uzlaşımaya dönüştürme çabası, “mesel” ile “berceste şi’r” düzleminde ele alındığında, şairin bu yaklaşımı, Northrop Frye’in “epik” ile “lirik”in örtüşmesine örnek olarak verdiği bir dize bağlamında tartışılabilir. Modern şiirin “tür” bakımından “lirik” kökenli olduğunu savunan Frye, “lirik”in ritim bakımından “müphemiyet” üreten özelliklerine değinirken, Shakespeare’in

*Measure for Measure* (Kısasa Kısas) başlıklı oyunundan seçtiği “Ay, but to die, and go we know not where” (Ah! ama ölmek ve gitmek bilmediğimiz bir yere) şeklindeki dizesini, “düzyazısal”, “dramatik”, “epik” ve “lirik” ögelerin bir aradalığına örnek gösterir (1966: 271). Belirli bir dizede, birden fazla ritim ögesinin uzlaşım içinde işlemesi, Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurmaya çalıştığı uzlaşımın temellendirilmesi bakımından işlevseldir. Frye’a göre, bu dize, hem “anlam” üreten “düzyazısal bir ritm”e, hem şiirde “ölümle yüzleşmekte olan bir insanın korkusu”nun sözel temsilini yansıtan “dramatik bir ritm”e, hem kusursuz bir “iambic pentameter” ile yazılmasından dolayı “epik ritm”e, hem de “olağandışı”, “süreksiz”, “müphem” bir “sözdizimi”ni barındırmak bakımından “lirik ritm”e sahiptir. Frye’ın bu tartışması, Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurmaya çalıştığı uzlaşım ilişkileri bakımından değerlendirildiğinde, Shakespeare’in bu dizesinin, tıpkı Nedim’in dizesi gibi, hem “mihaniki ahenk”e, hem de “deruni ahenk”e sahip olduğuna dikkat çekilebilir.

## **II.A. Mana’nın lafız’la uzlaşımı**

Yahya Kemal’in “mana” ile “lafız” arasında kurduğu uzlaşım nasıl temellendirilmelidir? Modern eleştiri kuramları, “gösterilen” ile “gösteren” ya da “doğa” ile “zihin” arasında bir ayırım bulunduğu ve bu ayırımın ancak “simge” ve “metafor” gibi uzlaştırmacı dilsel araçlarla ortadan kaldırılabilceği görüşünü savunmaktadır. Yahya Kemal’in şiir tasarımı bakıldığında ise, “mana” ile “lafız” arasındaki ayırım, “simge” ya da “metafor” gibi uzlaştırmacı dilsel araçlar düzleminde ele alınmaz. Şair, “Şiir Okumaya Dair” başlıklı yazısında verdiği, “Dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesinin “şedid bir şevk ânı”na karşılık gelmesini, “deruni ahenk”in “mihaniki ahenk”e üstünlüğü düzleminde, başka ifadeyle,

“sözdizimi” bağlamında ele alır. Ancak, Yahya Kemal’in bu yaklaşımı, Nedim’in bu dizesinde, “doğa” ile “zihin” arasında kurulan “nedenli” ilişkilerin varlığını ortadan kaldırmaz. Yahya Kemal’in, bu dizede, “şişenin kırılması” ve “şarabın dökülmesi” ifadelerinin “şedid bir şevk ânı”na karşılık geldiğini iddia etmesi, insan zihnini bir “kap”, duyguları ise “sıvı” olarak tasarlayan romantik dışa vurumcu metaforları yansıtmaktadır. Meyer Abrams, *The Mirror and The Lamp* (Ayna ve Lamba) başlıklı yapıtında, romantik şairlerin dışa vurumcu metaforlarını ayrıntılı bir şekilde tartışır: “Şiir, güçlü duyguların kendiliğinden taşmasıdır. Wordsworth’ün ‘taşma’ (*overflow*) metaforu, suyun taşıdığı bir kap analogisine—bu bir çeşme ya da doğal bir kaynak olabilir—dayanır. Bu kap, açıkça, şairdir” (1971: 47). Yahya Kemal’in, Nedim’den verdiği örnekte de, “şişe” bir “kap”, “şarap” ise, “sıvı”dır; bu metaforlar, zihinsel analogi olarak yeniden yorumlandığında, “zihin” bir “şişe”ye, “şedid bir şevk ânı”na karşılık gelen “duygular” ise, “sıvı”ya benzetilebilir: “Şarap”, “şişe”den, “duygular”, “zihin”den taşar.

Yahya Kemal’in şiir tasarımı, “dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” örneği açısından irdelendiğinde, bu tasarımın “metafor” a imtiyaz tanıyan bir şiire işaret ettiği düşünülebilir. Ancak, Yahya Kemal, “Şiir ve Nesir Şuûru” başlıklı yazısında, Servet-i Fünun şiirini kastederek, “Avrupakârî” şiirin bir takım kusurlarını sıralar ve bu kusurların Doğu şiirinde de görüldüğüne dikkat çeker. Ama bu cümlelerde asıl dikkati çekilmesi gereken nokta, Yahya Kemal’in bu kusurlar arasında “istiare”ye de (metafor) yer vermesi olmalıdır: “Tam alafranga görünen şiirimizde, Şark şiirinin nakîsa tarafları olan, lûgatfürûşluk, ıstılahperdazlık, zorâkî teşbîh ve istiâre oyuncakları, son zamanlara kadar, başlıca mârifetler sayılıyor” (özgün imla, 2005: 73). Yahya Kemal, Servet-i Fünun şiirinde, “sözcük”, “kavram” ve “teşbih” in yanı sıra “istiare”ye de yer verilmesini niçin eleştirmektedir? Dikkat

edilecek olursa, Yahya Kemal'in eleştirisi hem Servet-i Fünun hem de Divan şiirine yöneliktir. Şiirin, “sözcük”, “kavram”, “teşbih” ve “istiare” oyunları düzlemine indirgenmesi ne anlama gelmektedir?

Yahya Kemal'in bu yaklaşımında ilginç olan, şairin birbirinden oldukça farklı görünen, Divan ve Servet-i Fünun şiirini aynı gerekçe ile eleştirmesidir. Bu noktada, Yahya Kemal'in, Divan ve Servet-i Fünun şiirinin vezin anlayışına yönelttiği, “mekanik” eleştirisi bir ipucu olarak alınabilir. Yahya Kemal, yalnızca “vezin” düzleminde değil, “mecaz” düzleminde de, bu iki şiir türünü “mekanik” olmaları nedeniyle eleştiriyor olabilir mi? Eğer, Yahya Kemal, mecaz düzleminde bir “mekanikliği” eleştiriyorsa, şairin, aynı zamanda, Divan şiirinde mecazların basmakalıp bir şekilde tekrar edilmesi yönünde bir eleştirel tavır takındığı da öne sürülebilir. Nitekim Yahya Kemal, Hikmet Feridun ile yaptığı bir söyleşisinde, Divan şiirinin basmakalıp mazmunlardan ibaret olduğunu belirtir:

Şiiri anlayışımız, işte asıl meselenin kördüğümü bu idi. İran'dan meşketmiş olduğumuz aruzlu şiirimizde esas *mazmundu*. Şâir, bâkir, ustalıkla, hâsılı işitilmemiş mazmunun peşinden koşardı; manzumeyi her türlü haşivden âzâde bir *terkip* hâline getirmeyi hiç düşünmezdi. Yegâne derdi yeni mazmunu bulmaktı. Mazmun bir fikir miydi? His miydi? Müşâhede miydi? Bunu Allah bilir; bâzan bunlardan biri idi, ekseriyâ da hiçbirisi değildi. Mazmun bir oyuncaktı (özgün vurgular, 2005: 259)

Yahya Kemal'in “mazmun”ların, “fikir”, “his” ya da “müşâhede” (gözlem) olmadıklarına dikkat çekmesi, bu tür bir şiirin tam anlamıyla “lafız” olduğu anlamına gelebilir. Daha açık bir ifadeyle, Divan şiirinde, “his”ten ve “duyuş”tan kopuk bir “lafız” söz konusudur. Bu yaklaşım, Divan şiirinde, “lafız”a dönüşecek malzemenin

duyu verilerinden değil, gelenek tarafından “önceden belirlenmiş” basmakalıp mecazlardan kaynaklanması anlamına gelmektedir. Nitekim, bu durumu, Walter G. Andrews, “A Critical-Interpretive Approach To The Ottoman Gazel” (Osmanlı Gazeli’ne Eleştirel-Yorumlayıcı Bir Yaklaşım) başlıklı makalesinde şu sözlerle özetler:

Fars şiiri aracılığıyla Türklere geçen İslami şiir geleneği, oldukça sınırlı esas temaların, eşit ölçüde sınırlı standart mecazlarla ifade edildiği bir gelenek olarak tanımlanabilir. [...] Bu standart mecazlar örneğin, sevgilinin yüzü için ay, şarap için yakut, mistik aşk için, sarhoşluk, herhangi bir şekilde yeni bir şiirsel ifadeye olanak verecek ciddi bir çaba olmaksızın tekrar edilirler. (1973: 97)

Divan şiirinin bu yapısı irdelendiğinde, mazmunların, orijinal duyu verilerinden değil, duyu verileri aracılığıyla herhangi bir zaman dilimi içerisinde edinilmiş ve “hazır madde”lere (*ready made*) dönüştürülmüş izlenimlerin yeniden üretiminden elde edildiği öne sürülebilir. Örneğin, Baki, “Kad serv-i çemen yâre dehen gonca-i gülzâr / Hat müşg-i Hutten çihre semen hâl karanfûl” beytinde, sevgilinin boyunu “servi” ağacına, ağzını “gonce”ye, yüzündeki tüyleri “Huten miski”ne, çehresini “yasemin”e, yüzündeki beni ise, “karanfil”e benzetmektedir (1994, 276). Bu beyit, “benzeyen” ve “benzetmelik” bakımından irdelendiğinde, eşitliğin yalnızca bir yönünün değil, her iki tarafının da birer “hazır madde” olduğu görülür. Başka ifadeyle, beyit, “mana” ile “lafız”, “his” ile “lisan”, “duyuş” ile “deyiş” ikili karşıtlıklarına ayrıştırılarak yorumlandığında, hem “mana” ve “his” yönüne karşılık gelen “sevgili”nin (benzeyen), hem de “sevgili”yi niteleyen benzetmelerin her birinin “hazır madde” olduğu anlaşılır. Bu durum, “benzeyen”in gizlendiği, yalnızca “benzetmelik”in söylendiği durumlar için de geçerlidir: Baki’nin “Reyhan ile sünbül

hevesi çıktı gönülden / Ol dem ki gönül rişte-i zülfüne dolandı” beytinde de, “reyhan”, sevgilinin yanağındaki tüylere, “sünbül”, “sevgili”nin saçına ve saçının kokusuna, “rişte-i zülf” ise, “sevgili”nin, aynı zamanda canını da temsil eden, “saçının teli”ne benzetilir.

Bu noktada, Divan şiirinde “bıkr-i mazmun” ifadesinin ne anlama geldiği sorgulanabilir: Eğer Divan şiiri, tekrar edilen mazmunlardan ibaret ise, “bıkr-i mazmun” nasıl üretilebilir? Divan şiiri içinde, “yenilik”, kullanılan malzemeden değil, malzemeyi kullanma biçiminden gelmektedir. Mehmet Çavuşoğlu, “Divan Şiiri” başlıklı makalesinde, bu noktayı, Doğu belagat geleneği içinde kullanılan belirli terimlerin önemine vurgu yaparak değerlendirir:

Divan şiiri tenkit edilirken aynı şeylerin tekrar edildiği, teşbihlerin ve mecâzların alâkalarının hiç değişmediği söylenir ki, esas itibarıyla doğrudur. Fakat unutulmamalıdır ki; benzetme münasebeti, “vech-i şebah” [benzetme yönü] önemliydi. (1986: 4)

Öte yandan Çavuşoğlu, Divan şiirinde “yenilik” üretiminin asıl kaynağını, “hüsn-i ta’lil” sanatı ile temellendirir: “Asıl yenilik kimsenin zihnine, hayaline uğramamış bir anlam bulmakta idi ki, bu da “hüsn-i ta’lil” sanatıyla sağlanıyordu” (4).

Çavuşoğlu’nun bu yorumu, bir “hüsn-i ta’lil” örneği ile irdelenebilir: Bâki’nin Kanuni mersiyesi içinde geçen, “Hurşîde baksa gözleri halkın dola gelir / Zîra görünce hâtıra ol mehlika gelir” beyti, Divan şiirinde “hüsn-i ta’lil” sanatının kullanımı bakımından başvurulmuş bir beyittir (Pala: 1999, 196). Bu beyitte, “güneşe bakan birinin gözlerinin yaşarması” ile “Kanuni’nin ölümüne üzülen birinin ağlaması” arasında bir ilişki kurulmaktadır. Beyitteki “yenilik”, doğal bir olgu ile insana özgü bir durum arasında daha önce keşfedilmemiş bir ilgi kurulmasıdır. Dikkat edilecek olursa, beyitte, “gözün yaşarması” gibi bir “doğal olgu” ile “insanî

durum” arasındaki ilgi bir hüsn-i ta’lil örneği olsa da, benzeyen ile benzetmelik arasındaki “yenilik” yine “benzetme yönü”nden kaynaklanır. Daha açık ifadeyle, “güneş” ile “sultan” arasında kurulan benzerliğe dayanan Divan şiirinin en temel metaforu bu beyitte de tekrar edilmesine karşın, bu beyitte, önceden belirlenmiş mazmunların kendilerinden değil, kullanım biçiminden gelen bir “yenilik” söz konusudur. Divan şiirine özgü bu üslup, orijinal duyu verilerinden elde edilen izlenimlerin bir katalog hâline getirilmesi ve önceden düzenlenmiş bu verilerin tekrar tekrar kullanılması nedeniyle mekaniktir. Yahya Kemal’in, “mazmun bir fikir miydi? His miydi? Müşâhede miydi? [...] ekseriyâ da hiçbirisi değildi. Mazmun bir oyuncaktı” sözlerinin anlamı, bu noktada aranabilir.

Divan şiirinin “mana”, “his” ve “duyuş”tan kopmuş “hazır madde”lerin yeniden üretiminden oluşması, T.S. Eliot’un, “The Metaphysical Poets” (Metafizik Şairler) başlıklı makalesinde sözünü ettiği türden bir “duyarlılık bölünmesi” (*dissociation of sensibility*) olarak yorumlanabilir. Tıpkı romantiklerin mekanik olması nedeniyle 18. yüzyıl imge oluşturma biçimini eleştirmesi gibi, Eliot da, farklı bir formül aracılığıyla, 18. yüzyıldan itibaren gelişen şiire yönelik bir eleştiri getirir. Eliot’un amacı, hem 18. yüzyılın “klasik”, hem de 19. yüzyılın “romantik” şiirini eleştirmektir. Eliot’un gerekçesi, şöyle özetlenebilir: Eliot, 17. yüzyıl İngiliz şiiri içinde “metafizik şairler” olarak adlandırılan şairler topluluğunda, “gerçeklik” ile “şiirsel gerçeklik” ya da Yahya Kemal’in sözcükleriyle ifade etmek gerekirse “mana” ile “lafız”, “his” ile “lisan” arasında bir bütünlük görür. Eliot, Batı şiiri içinde, 17. yüzyıldan itibaren “deneyim” ile “dil” arasındaki bu ilişkinin, bir daha düzelmek üzere koptuğunu belirtmektedir. Eliot’un, “düşüncenin duygudan, duygunun düşünceden kopuşu” olarak dile getirdiği “duyarlılık bölünmesi”ni nasıl kavramak gerekir? Eliot, aynı makalesinde bir şairin çeşitli düşüncelerinin olabileceğini ama bu

şairin düşüncelerini düzyazı olarak dile getirmesinin hiçbir önemi olmadığını öne sürer ve ekler: “Şairin yapması gereken o düşünceleri şiire dönüştürebilmektir” (1934: 288). Eliot sözlerini şöyle sürdürmektedir: “Bu şairler [17. yüzyıl metafizik şairler] ötekiler gibi çeşitli kusurlara sahiptiler, fakat onların en başarılı oldukları alan heyecanlarını ve yaşadıkları deneyimleri ifade etmek için ‘sözel karşılıklar’ bulabilmeleriydi” (289).

Eliot’un “nesnel karşılık” kavramını, “duyarlılık bölünmesi” olarak tanımladığı “kopma”yı onarmak amacıyla kullanmıştı. Bu onarım, yani “düşünce” ve “duygu”nun “birlik” içinde ele alınması ancak bir dolayım yoluyla gerçekleşir. Başka deyişle, Eliot, romantik şairlerde olduğu gibi, duygunun düşünceden bağımsız bir şekilde “denetimsiz, doğal” (*spontaneous*) akışı, yani “şahsılık” yerine “düşünce” ile “duygu” ya da “heyecan” ile “duygu” arasındaki bağıntıyı kurabilecek “gayri şahsi sözel karşılıklar” bulmayı önermektedir. Allen Austin, “T.S. Eliot’s Theory of Personal Expression” (Şahsi Dışa vurum Kuramı) başlıklı makalesinde, T.S. Eliot’un “nesnel karşılık” kavramını, “şahsılık” ve “gayri şahsılık” çerçevesinde ele alır ve şairin şahsiyetinin bir şiir içinde nasıl işlenmesi gerektiği konusunda bir de örnek verir:

Örneğin, Milton’un<sup>5</sup> kendi körlüğüne gönderimde bulunması, Samson’un “Ey karanlık, karanlık, öğle parıltısının tam ortasındaki karanlık” dizeleriyle gerçekleşir; Douglas Bush’un *Lycidas* hakkında söylediği gibi: “şahsi duyguyla yüklü, gayri şahsi sanat”. Bu ifade Eliot’un olgun sanatçı tanımıyla örtüşür: Olgun sanatçı şahsi deneyimini ve yoğunluğunu genel bir simge yaratarak ifade etmesini bilendir (1966: 306)

---

<sup>5</sup> Aslında T.S. Eliot, “nesnel karşılıklar”la yazan şairler olarak 17. yüzyıl metafizik şairlerini örnek gösterir. Milton bu şairler arasında değildir. Ancak Austin’in, “nesnel karşılığa” uygun bir örneği, Bush’un, Milton yorumunda gördüğü anlaşılmaktadır.

Douglas Bush'un verdiği örnekte, "öğle parıltısının tam ortasındaki karanlık" ifadesi, körlüğü betimleyen bir simge işlevi görmektedir. Bush'un, Eliot'un şahsi deneyimin "simge" ile aktarılması yönündeki görüşleri, Antony Easthope'un "nesnel karşılık" kavramını betimlemek için Eliot'tan verdiği örnek bir şiirin çözümlemesi ile örtüşür. Easthope, Eliot'un "Morning at the Window (Pencerede Sabah) başlıklı şiirini şu sözlerle yorumlar:

Bir tarafta şiirin öznesinin dış gerçekliği betimleyen sözcükleri vardır:  
Üst kat penceresinden bodrum kattaki temizlikçi kadınların  
çalışmalarını işitir ve kaldırımdaki kalabalığı izler; onların sis içinde  
belirsizleşmiş beyaz yüzlerine bakar ve içlerinden biri kaybolmadan  
hemen önce ona gülümser. Öte tarafta ise öznel fantezi olarak  
biçimlenen sözcükler vardır: Kahverengi denizin altından gelen  
dalgalar çarpık yüzlü ölü bedenlere çarpar, bazen onların şiddeti, bu  
yüzleri kafatasından sıyrıp atar. Özne ve nesne bir mekân içinde  
kavranmak zorunda bırakılırsalar da, şiirdeki betimleme fanteziye doğru  
gelişir: Hizmetçi kızların ruhları nemlidir ve bir gülücük havada asılı  
kalır (tıpkı Cheshire kedisi<sup>6</sup> ya da Max Ernst'in koca kırmızı dudağı  
gibi). Bunlar sürrealist imgelerdir. (1983: 137)

Douglas Bush'un ve Eliot'un verdiği örneklerde, şiirin personası, "iç dünya"yı, "dış dünya"dan edindiği izlenimler aracılığıyla ve "gayri şahsi" bir şekilde temsil etme çabası içindedir. Easthope'un, Eliot'tan verdiği örnekte, "şiirin personası", hizmetçi kızların görüntüsünden yola çıkarak, fantezi üretir. Daha açık ifadeyle, "nesnel dünya"ya ait olgular, "öznel dünya"yı biçimlendirir. Hizmetçi kızların bulaşık yıkamaları ya da içlerinden birinin personaya gülümsemesi birer "olgu"; hizmetçi

---

<sup>6</sup> Lewis Carroll'un *Alis Harikalar Diyarında* adlı masalında yüzü yok olup sadece gülümsemesi havada asılı kalan ürkütücü kedi.

kızların ruhlarının nemli olması ya da içlerinden birinin gülücüğünün, Cheshire kedisi örneğindeki gibi, havada asılı kalması, dış dünyadan edinilmiş izlenimlerin birer “özel fantezi”ye dönüştürülmesidir.

Eliot’un, “nesnel karşılık” kavramı, “dış dünya” ile “iç dünya” arasında kurulan metaforik bir ilişki ya da özdeşlik olarak değerlendirilebilir. Bu tür bir yaklaşıma, Yahya Kemal’in “Ses” başlıklı şiiri üzerine yapılan çözümlemelerde de rastlanır. Eleştirmenler, Yahya Kemal’in bu şiirinde, “dış dünya” ile “iç dünya” ya da “doğa” ile “zihin” arasında, şair tarafından kurulmuş özdeşlik ilişkileri görmektedirler. Şiir şöyledir:

Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum;  
“Yâ Rab! Hele kalp ağrılarım durdu!” diyordum.  
His var mı bu âlemde nekaahet gibi tatlı?  
Gönlüm bu sevincin halecânîyle kanatlı  
Bir tâze bahâr âlemi seyretti felekte,  
Mevsim mütehayyil, vakit akşamdı Bebek’te;  
Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam!..  
Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam;  
Sâkin koyu, şen cephele kasrıyle Küçüksu,  
  
Ardında vatan semtinin ormanları kuytu;  
Bir neş’eli hengâmede çepçevre yamaçlar  
Hep aynı tahassüsle meyillenmiş ağaçlar;  
Dalgın duyuyor rüzgârın âhengini dal dal,  
Baktım süzülüp geçti açıktan iki sandal;  
Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan  
Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz’dan.

Coşmuş yine bir aşkın uzak hâtırasıyle,  
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,  
Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfı gezindi:  
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.

Âni bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım.  
Tekrâr o alev gömleği giymiş gibi yandım,  
Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,  
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;  
Her yerden o, hem aynı güzellikte, göründü,

Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü. (1997: 131)

Gül Işık, *Dilbilim* dergisinin birinci sayısında, “Ses” şiirinde, “dış dünya” ile “iç dünya” arasındaki örtüşmeyi, şiirin dilsel öğelerinden yola çıkarak temellendirir. Işık, Yahya Kemal’in şiirinde “dış evren” ile “özel evren”in iç içe geçtiğini, şiirden seçtiği “doğal olgular” ile “nekahet” duygusu arasında bir ilişki kurulduğu kanısındadır. Işık bu argümanını şu sözlerle özetlemektedir: “Şairin nekahet psikolojisi, çevrede yalnızca bu tür öğeleri yakalıyor. Özel evren ile genel evren bu bölümde [...] girift olmuş, birbirini etkiler durumda, şair neredeyse doğanın bir parçası gibi” (1976: 100). Hilmi Yavuz ise, “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot” başlıklı makalesinde, Gül Işık’ın *Dilbilim* dergisinde yayımladığı, Yahya Kemal’in “Ses” başlıklı şiiri üzerine yaptığı çözümlemeyi yola çıkar ve Işık’ın bulgularını “nesnel karşılık” düzleminde yeniden yorumlar. Yavuz, Işık’ın argümanlarına katılır ve “doğa” ile “özne” arasındaki bu tür bir ilişkinin, Eliot’un “nesnel karşılık” kavramı aracılığıyla temellendirilebileceğini savunur:

Yahya Kemal’in “Ses” şiirinde, anlatıcı ya da şiirin öznesi (şair)  
nekahet devresindedir; başka bir deyişle, ne hastadır, ne de bütünüyle

iyileşmiştir. Öte yandan, şiirin dile getirildiği çevrede mevsim, bahardır; bir başka deyişle, ne yazdır, ne de kış. Vakit ise, akşamdır. Yani ne gündüzdür, ne de gece. (2008: 6)

“Ses” şiirinde, “nekahet” duygusunun içsel anlamı ile dış gerçekliğe ait imgeler arasında benzerlik ilgileri kurulduğu anlaşılmaktadır. “Nekahet” duygusunun içsel anlamı, “ne hasta, ne sağlıklı olmak”tır; başka ifadeyle, “nekahet”, “ara konum”a karşılık gelmektedir. Şiirde, “bahar” ve “akşam” sözcükleri, “ara konumda olmak” bakımından “nekahet” duygusunun metaforları olarak kabul edilebilir. Şimdi, bu tarz bir mecazın nasıl temellendirilmesi gerektiği sorgulanabilir. Charles O. Hartman, “Cognitive Metaphor (Bilişsel Metafor)” başlıklı makalesinde, bir metafora, benzeyen ile benzetmelik arasındaki denklemin “ $A = B$ ” şeklinde olmadığını, “ $A / B = C / D$ ” şeklinde olduğunu belirtir (1982: 330). Daha açık ifadeyle, bir metafora asıl vurgulanması gereken nokta, bir “varlık” ile öteki “varlık” arasındaki benzeşim değil; bu iki varlık arasında şair tarafından yakalanan “eşitlik”tir. Hartman’ın verdiği, “‘pulluk’un toprağa yaptığını, gemi dalgalara yapar” (*the ship does to the waves what plow does to the ground*) örneğinde, eşitlik, “pulluk”un toprağı “yarması” ile “gemi”nin dalgaları “yarması” arasındaki görsel benzerlik olmalıdır: “Pulluk / yarmak” = “gemi / yarmak”. Hartman’ın bu gözlemi, “Ses” şiirine uygulandığında şu sonuçlara varılır: “Nekahet / ara konum = Bahar / ara konum” ya da “Nekahet / ara konum” = “Akşam / ara konum”.

Öte yandan, bu formül irdelendiğinde, bu tür bir eşitliğin, Osmanlı-Türk belagatinde, bilinen bir terime karşılık geldiği anlaşılır. Dikkat edilecek olursa, bu “eşitlik”, birbirine benzetilen ögeler arasındaki benzetme gerekçesine odaklanmıştır. Daha açık ifadeyle, Hartman, aslında, benzeyen ile benzetmelik arasındaki “benzetme yönü”nden söz etmektedir. Nitekim, Tahir’ül Mevlevi, “benzetme

yönü”nü, “Müşebbeh [benzeyen] ile müşebbehün-bih [benzetmelik] arasındaki münasebettir. Yâni bir şeyin başka bir şeye ne cihetten benzediğini anlatan sözdür” şeklinde tanımlar (1973: 179). Bu noktada, Mehmet Çavuşoğlu’nun, Divan şiirinde, basmakalıp mazmunların tekrarından kurtulma aracı olarak “benzetme yönü”nü gösterdiği anımsanabilir. Yahya Kemal’in “Ses” şiirinde, “dış dünya” ile “iç dünya” ya da “his” ile “lisan” arasındaki ilişkilere bakıldığında, tıpkı Divan şiirinde olduğu gibi, kendi içinde tutarlı “benzetme yönleri”nin kullanıldığı görülür. Ama, Yahya Kemal’in bu şiiri ile Divan şiiri arasında, “benzetme yönleri”nin kullanımı bakımından bir ayırım da bulunmaktadır. Yahya Kemal, “Ses” şiirinin personasını yerleştirdiği “doğa”dan elde edilen orijinal duyu verileri ile personanın ruh durumu arasındaki benzerlikleri “benzetme yönü” aracılığıyla, Divan şairleri ise, önceden belirlenmiş bir katalogdan seçtikleri mazmunlar arasındaki benzerlikleri “benzetme yönü” aracılığıyla temellendirir.

Şimdi sorulması gereken şu olmalıdır: Yahya Kemal’in şiir tasarımı açısından Servet-i Fünun şiirinde gördüğü ve eleştirdiği, “lügâtfürüşluk, ıstılahperdazlık, zoraki teşbih ve istiare oyuncakları” ile yüklü bir üslup nasıl tanımlanmalıdır? Yahya Kemal, böyle bir eleştiriyi—özellikle Cenap Şehabettin’i kastederek—niçin gündeme getirmektedir? Öncelikle belirtilmesi gereken, Servet-i Fünun şairlerinin, gündelik konuşma dilinde olmayan, sözlüklerden seçilmiş sözcükleri kullanmaları ile “lügâtfürüşluk” arasında bir ilgi kurulabilir. Nitekim, Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatı’nın Ana Çizgileri 1860-1923* adlı yapıtında, Servet-i Fünuncuların kullanımda olmayan sözcükleri, sözlüklerden çıkarıp kullandıklarını belirtir. Örneğin, Cenap Şehabettin’in “Terâne-i Mehtab” başlıklı şiirindeki, “sâât-ı semenfâm” (yasemin renkli saatler), “Riyâh-ı Leyâl” başlıklı şiirindeki, “ûd-ı mükevkeb” (yıldızların udu) ve “nây-ı zümürüd” (zümrüt kamış) ya da “Yakâzat-ı

Leyliye” başlıklı şiirde geçen, “tûf-ı tesliyet” (teselli sadası) benzetmelerinde, okur, bu terkiplerin ne anlama geldiği konusunda tereddüte düşecektir. (1995: 100). Öte yandan, şiirde, çeşitli “ıstılah”ların (kavramların) kullanılması da, Servet-i Fünun şiirinin pozitivist eğilimlerinin bir sonucu olarak gündeme getirilmiştir. Örneğin, Cenap Şehabettin, “edebî eserlerin fen ve felsefeden remizler çıkarması gerektiğini” öne sürmektedir (alıntılayan Ercilasun: 2004, 113). Tevfik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye”de, “Bugün hakikat-i fen bizce şi’re dâhildir, / Zünûn buyurduğunuz şey fûnûna şâmildir” dizeleriyle, “ıstılah”ların şiire dahil olduğunu dile getirir. Hüseyin Cahid’e göre ise, “şiirle ilim telif edilebilir”. Örneğin, “ilim ve fen erbabının hayatları, çektikleri sıkıntılar ve yaptıkları fedakârlıklar, şiire konu olabilir” (142-43). Yahya Kemal’in Servet-i Fünun şiirine, “lügâtfüruşluk ve ıstılahperdazlık” konusunda yönelttiği eleştirinin nedenleri, bu alıntılar aracılığı ile gerekçelendirilebilir.

Ancak, bu noktada şu soru yanıtlanmamış kalacaktır: Yahya Kemal’in, Servet-i Fünun şiirine, “doğa” ile “zihin” arasındaki uzlaşım ilişkilerini kuran “benzetme” ve “metafor” kullanımı bakımından eleştirmesinin gerekçesi nedir? Bu sorunun yanıtı, Yahya Kemal’in ve Divan şairlerinin “benzetme yönü” kullanımı ile Servet-i Fünun şairlerinin “benzetme yönü” kullanımı arasındaki farkın gösterilmesi aracılığıyla yanıtlanabilir. Yahya Kemal’in, “Ses” şiiri çözümlemeleri ile gösterilen “benzetme yönü” kullanımı, tıpkı Divan şairlerinde olduğu gibi, belirli bir akıl yürütme ile kavranabilir türdendir. Oysa, Cenap Şehabettin’in şiirlerine bakıldığında, “benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki ilginin müphemleştiği görülecektir. Bu tür bir şiirsel üslupta, okur, Yahya Kemal’in şiirinde olduğu gibi, açıkça belirtilmiş “benzetme yönü” bağlantılarını izleyemez, dolayısıyla, eğer okur, Cenap Şehabettin’in şiirlerini belirli bir kuramsal yöntemden mahrum bir şekilde ele alırsa,

“benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki ilgileri “çağrışım” aracılığıyla kurmak zorunda kalacaktır. Örneğin, Mehmet Kaplan, Cenap Şehabettin’in “Elhan-ı Şitâ” başlıklı şiiri üzerine yazdığı makalesinde, şairin iki dizesini irdelemekten kaçınır ve yalnızca bu dizelerin içeriğini tekrar etmekle yetinir. Cenap Şehabettin’in dizeleri şöyledir:

Göklerden emeller gibi rîzan oluyor kar

Her sûda hayâlim gibi koşuyor kar [Göklerden emeller gibi yağıyor  
kar / Her tarafta hayalim gibi koşuyor kar] (2005: 104)

Kaplan’ın, “şair, karlarla kendi hâli ve emelleri arasında da bir münasebet bulmaktadır” şeklindeki cümlesi, Cenap Şehabettin’in, “karlar” ile “emeller”, “karlar” ile “hayal” arasında kurduğu ilişkinin “benzetme yönü”nü açıkça ortaya koymamaktadır. “Benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki ilişkinin “gibi” edatı ile bağlantılandırıldığı bu dizelerde, “karlar” ile “emeller” arasındaki benzerliğin “benzetme yönü”, “rîzan”, “karlar” ile “hayal” arasındaki benzerliğin “benzetme yönü” ise, “pûyân”dır. Ancak, “dökülmek”, “yağmak” anlamlarına gelen “rîzân” ile “emeller” arasında ya da “koşmak” anlamına gelen “pûyân” ile “hayal” arasında nasıl bir benzerlik olduğu okur tarafından açıkça kavranamaz. “Karlar”ın çokluğu ile “emeller”in çokluğu ya da zihinde “hayaller”in hareketliliği, coşkunluğu ile “kar taneleri”nin doğada uçuşması arasında ilgi kurulabilse bile, bu tür ilgiler daima “çağrışımsal” kalacaktır. Öte yandan, iki şairin “benzetme yönü” kullanımı bakımından nasıl farklılık gösterdiği, bu şairlerin belirli şiirlerinin karşılaştırılması aracılığıyla ortaya konabilir. Cenap Şehabettin’in “Terâne-i Mehtab” başlıklı şiiri ile Yahya Kemal’in “Hayal Şehir” başlıklı şiiri arasında, her iki şiirin de “izlenimci” özellikler taşımasından kaynaklanan benzerlikler vardır. “Terâne-i Mehtâb” şöyledir:

Evrâk üzerinde

Pervâne-i mehtâb

Mestâne perende

Evrâk ise şâdâb

Artık uyan ey mâh

Ey mâh-ı dilârâm!

Zîrâ geçiyor, ah!

Sâât-ı semenfâm!

Her lânenin oldu

Her bülbülü bîdâr;

Her gûşeye doldu

Elhân ile envâr

Artık uyan ey mâh

Ey mâh-ı dirahşan

Zîrâ geçiyor, ah!

Sâât-ı pür elhân!

Ezhâr-ı per âver<sup>7</sup>

Ezhâr-ı hayâlât

Ervâh ile eyler

Mahfice mülâkat!

---

<sup>7</sup> Bu sözcük, Cenap Şehabettin şiiirlerinin transkripsiyonu ve kitaplaştırılması sırasında “pür âver” şeklinde yanlış okunmuştur. “Ezhâr-ı pür âver” ifadesi irdelendiğinde, Farsça bakımından bir dil yanlışlığı söz konusudur. Bilindiği üzere, “âver” sözcüğü Farsça’dır ve önünde yer alan sözcüğü “getiren, götürən” anlamlarına çeker. Bu nedenle, “pür” ile “âver” sözcükleri bitleştirildiklerinde, bu tamlama herhangi bir anlama gelmez. Oysa, sözcük “per âver” şeklinde okunduğunda, “uçan, uçuşan” anlamlarına gelmektedir. Nitekim, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*’de “par âwar” (پراور) sözcüğü geçmektedir ve bu sözcük, “flying” (uçan), “swift” (hızlı) sözcükleri ile karşılanmaktadır. Dolayısıyla, şiirdeki bu tamlama, ancak “ezhâr-ı per âver” şeklinde okunduğunda, “uçuşan çiçekler” gibi anlamlı bir ifade ortaya çıkmaktadır.

Artık uyan ey mâh,  
Ey mâh-ı tegafûl,  
Zîrâ geçiyor, ah!  
Sâât-ı tahayyûl!

Mâh eyledi râğbet  
Âğuş-i zemîne  
Serpildi mahabbet  
Her kalb-i gamîne

Artık uyan ey mâh  
Ey mâh-ı sabâhat,  
Zîrâ geçiyor, ah!  
Sâât-ı mahabbet!

## II

Ay pîr-i fezânın  
Âğuşuna gitti  
Ay battı... cihânın  
Rûşenliği bitti.

Artık uyu ey mâh  
Ey mâh-ı kemâlât,  
Etti güzer, eyvâh,  
Sâât-ı mülâkat! (1934: 172)

Şiir, üç bölümde irdelenebilir. İlk bölüm, şiirdeki personanın, “ay”ın uyanması, ortaya çıkması gerektiği telkininde bulunması, ikinci bölüm, “ay”ın ortaya çıkması,

üçüncü bölüm ise, “ay”ın yeniden kaybolmasıdır. Şiir, bu kurgusuyla, “güneş”in Üsküdar semti üzerinde batmadan hemen önceki yansımalarının ortaya çıkardığı görsel etki ile battıktan sonraki görsel etki arasındaki farkların gözlemcide bıraktığı izlenimlerin anlatıldığı “Hayal Şehir” ile benzerlik içindedir. Ancak, “Terâne-i Mehtâb” ile “Hayal Şehir” arasındaki temel fark, Cenap Şehabettin’in şiirinde, “ay”ın görünüp, kaybolması sırasında gerçekleşen görsel olgulardan birinin yerini tutan müphem bir metaforun varlığıdır. “Terâne-i Mehtab”da, “ay”ın ortaya çıkma gerekliliğine bir “neden” olarak belirli bir zaman diliminin “geçiyor olduğu” verilmektedir: “Zîrâ geçiyor, âh! / sâât-ı semenfâm”, “Zîrâ geçiyor, âh! / sâât-ı pür elhan!”, “Zîrâ geçiyor, âh / sâât-ı tahayyül!”, “Zîrâ geçiyor, âh / sâât-ı muhabbet!”, “etti güzer, eyvâh / sâât-ı mülâkât!”. Dikkat edilecek olursa, bu tamlamalardan, “sâât-ı semenfâm!” dışındaki örneklerin her biri, ya betimleyici bir karakterdedir ya da şiirin herhangi bir dizesi ile bağlamsal bir ilişki içindedir: “Sâât-i pür elhan!”, “her lânenin oldu / her bülbülü bidâr / her gûşeye doldu / elhân ile envâr” dizelerinde geçen “bülbül – elhan” birlikteliği ile doğrudan ilişkilidir. “Sâât-ı tahayyül!”, “ezhâr-ı hayâlât / ervâh ile eyler / mahfice mülâkât!” dizelerinde geçen, “hayaletlerin gizli bir şekilde ruhlarla söyleşmesi” ifadesi ile anlamlandırılabilir. “Sâât-ı mahabbet!”, “mâh eyledi rağbet / Âğuş-i zemîne / serpildi mahabbet / her kalb-i gamîne” dizelerinde geçen, “ay”ın gelmesi ile ortaya çıkan muhabbet duygusu” ifadesiyle uyum içindedir. “Sâât-i mülâkât” ise, personanın “ay” ile söyleşmesi düzleminde, şiirin bütününe yayılan bir anlamlandırıcı işleve sahiptir. Ancak, dikkat edilecek olursa, “sâât-i semenfâm!” örneğinde, “sâât”e atfedilen “yasemin renk” sıfatının gerekçesinin oluşturulmamış olduğu görülür. “Sâât-i semenfâm!”, “zaman” ile “belirli bir çiçek rengi” arasında kurulan özdeşliğe dayanır. Bu noktada şu şekilde akıl yürütülebilir: “Ay”ın ortaya çıkacağı ya da çıkması gerektiği zaman diliminin,

“yasemin renkli bir saat”e karşılık gelmesinin gerekçesi, “ay”ın doğaya yaydığı ışınların, personanın bulunduğu varsayımsal mekânda, yasemin çiçeklerine özgü rengi baskın bir şekilde ortaya çıkarmasıdır. Bu nedenle, persona, “ay”ın çıkacağı ya da çıkması gerektiği zaman dilimini, “yasemin renkli saat” olarak adlandırmıştır. Bu tür ve benzeri yorumlar, akla yatkın görünseler dahi, şairin belirli bir “benzetme yönü”nü açıkça kurgulamamış olmasından dolayı, “çağrışım”a dayalı bir yakıştırma olarak kalacaktır. Daha açık ifadeyle, Cenap Şehabettin’in “Terâne-i Mehtab” şiirindeki “sâât-i semenfâm!” tamlaması, şema 2’deki II. ile III. sütunlar düzleminde değerlendirilmesi gereken “müphem” bir metafordur. Şimdi, Yahya Kemal’in “Hayal Şehir”inde, “güneş”in ortaya çıkması ile oluşan izlenimlerin nasıl betimlendiği tartışılabilir: Şiir, şöyledir:

Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir’den bak!

Bir zaman kendini karşındaki rü’yaya bırak!

Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan

Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan

O ilah isteyip eğlence hayalhânesine

Çevirir camları birden peri kâşânesine

Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka

Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka

Mest olup içtiği altın şarabın zevkinden

Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen

Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmârı

Böyle mâmûr eder ettikçe hayâl Üsküdar’ı.

O ilâhın bütün ilhâmı fakat ânîdir;

Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir;

Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

Az sürer gerçi fakîr Üsküdar'ın saltanatı;

Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;

Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına

Ezelî mağfiretin böyle bir ikliminde

Altının göz boyamaz kalpı kadar hâlisi de

Halkının hilkatı her semtini bir cennet eden

Karşı sâhilde, karanlıkta kalan her tepeden

Gece, birçok fıkârâ evlerinin lâmbaları

En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı (1997: 30)

“Hayal Şehir”e bakıldığında, bu şiirde, “güneş”in batmadan hemen önceki yansımalarının ürettiği görsel etkinin belirli metaforlara dönüştürüldüğü ve bu metaforların “benzetme yönleri”nin berrak bir şekilde kurgulandığı görülür: “Hayal Şehir”de, “ilah”, “ışık mimarı”, “saray”, “hayalhâne”, “peri kâşânesi”, “mutantan şark”, “altın şarap”, “kırmızı kâse” metaforları, “güneş”in doğada aldığı farklı görünümünden çıkarsanmışlardır. “İlah” ile “güneş” arasındaki benzerlik ilişkisinin gerekçesi, “güneş” ışınlarının doğayı güzelleştirmesinden, örneğin “fıkara evlerden” birer “saray” yaratmasından kaynaklanır. Bu metaforun “benzetme yönü”, “yaratmak” fiilidir; çünkü bu fill, “ilah” ile “güneş” arasındaki ortak noktadır. “Işık mimarı” ile “güneş” arasındaki ilişki ise, “imâr etmek” olarak belirlenebilir. Çünkü “imar etmek” de Allah’ın sıfatlarındandır ve “güneş”, tıpkı Allah gibi, doğayı biçimlendirmektedir. “Fıkara evler”in “saray” şeklinde görünmesi, “evler”e yansıyan “güneş” ışınlarının görsel etkisi ile gerekçelendirilebilir. “Saraylar” ile “güneş ışınları vuran fıkara evler” arasındaki “benzetme yönü”, “sarı” ile “altın” arasındaki ilişkiden çıkarsanır. “Altın”, güneş ışınları gibi “sarı”dır; ve eğer bir “ev”, “sarı”

renkte parlıyorsa, o “ev”, “saray” olarak tanımlanabilir. “Peri kâşânesi (köşkü)” metaforu, tıpkı “saray” örneğinde olduğu gibi, “camlar” ile “güneş ışınları” ilişkisinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Öte taraftan, eğer, “güneş” bir “ilah” ise, dünya da bir “hayalhâne”dir; ve “ilah”, sıradan evleri, birer “peri kâşânesi”ne dönüştürebilir. “Hayalhâne” ile “dünya” arasındaki benzerliğin “benzetme yönü” ise, “yanılsama üretmektir”. Nitekim şiirde geçen “güneşin vehmi” ifadesi, güneş ışınlarının doğada yarattığı yanılsamaları betimleyen bir tamlamadır. “Som ateş”, gündelik dilde kullanılan “som altın” tamlamasının bir dönüştürümüdür; ve şiirdeki persona, “ilah”ın bu “saraylar”ı, “som ateş”ten imal ettiğini bildirir. “İlah” tarafından yaratılan bu “saraylar”, “mutantan şark”a, yine “altın” “benzetme yönü” aracılığıyla benzetilebilir. Çünkü “altın”, zenginliğin ve debdebenin bir simgesidir. “Altın şarap” metaforu ise, güneşin deniz üzerinde batmadan önce, su ile bitişik görünmesinden çıkarsanır. “Güneş”in “su”ya dokunuyormuş izlenimi veren bu görüntüsü, “dudağın” “şarap”a dokunması ile özdeşleştirilir. Benzer şekilde, “güneş”in deniz üzerinde batmadan hemen önce yarım ay, yani kâse şeklinde görünmesi ve kızıllaşması, “kırmızı kâse” metaforunun “benzetme yönü”dür. Özetle, “Hayal Şehir”de, birbiriyle iç içe geçmiş metaforlar ve bu metaforların belirgin bir şekilde kurgulanmış “benzetme yönleri” vardır.

*şema 3*

| <b>benzetmelik</b> | <b>benzeyen</b> | <b>benzetme yönü</b>                                       |
|--------------------|-----------------|------------------------------------------------------------|
| ilah               | güneş           | yaratmak                                                   |
| ışık mimarı        | güneş           | imar etmek                                                 |
| hayalhâne          | dünya           | yanılsama üretmek                                          |
| saray              | evler           | Sarı renk (altın)                                          |
| peri kâşânesi      | camlar          | Sarı renk (altın)                                          |
| mutantan şark      | Üsküdar         | Sarı renk (altın)                                          |
| altın şarap içmek  | güneşin batışı  | güneşin suya, dudağın şaraba<br>bitişi                     |
| kırmızı kâse       | güneşin batışı  | güneşin batarken yarım ay, yani<br>kâse şeklinde görünmesi |

Cenap Şehabettin’in “Terâne-i Mehtab” başlıklı şiiri ile Yahya Kemal’in “Hayal

Şehir”i arasında yapılan bu karşılaştırma, bu iki şairin “benzetme yönü” konusunda farklı tutumlar içinde olduğunu göstermektedir. Cenap Şehabettin’in “metafor” oluşturma biçimi, “benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki ilişkilerin müphemliğine, Yahya Kemal’in metafor oluşturma biçimi ise, “benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki ilişkilerin “berraklığına” dayanmaktadır. Bu tür bir karşılaştırma, Osmanlı-Türk edebiyatının mecaz tarihi bakımından değerlendirildiğinde, belirli sonuçlara varılabilir. Osmanlı-Türk edebiyatı içinde, mecaz konusunda geliştirilen belirli eğilimler dikkate alındığında, Cenap Şehabettin’in ve Yahya Kemal’in birbirine karşıt tutumlarının bir arka planı olduğu fak edilebilir. Örneğin Walter Feldman, “The Celestial Sphere, the Wheel of Fortune, and Fate in the Gazels of Nailî and Baki” (Bâkî ve Nailî’nin Gazellerinde Kader, Felek ve Gökkuşbu) başlıklı makalesinde, Osmanlı şiirinin 16. ve 17. yüzyılları arasında “mecaz tarzı” bakımından bir dönüşüm geçirdiğini belirtir. Feldman, Haluk İpekten’in, “Baki’nin şiirlerinde derinlik yoktur, bu şiir yüzeyseldir. Onun beyitlerinde, ilk anlamın altında başka anlamlar aramaya gerek yoktur” şeklindeki argümanını alıntılar ve ekler: “Bâkî’nin beyitlerindeki mazmunların açık seçik olduğunu görebiliriz. Onun imgeleri genellikle görsel elementlere dayanır” (1996: 198). Ama, Feldman’ın asıl altı

izilmesi gereken cümleleri, Nailî, hakkındadır: Divan şiirinin 17. yüzyılda, Hint slubunu (Sebk-i Hindi) benimsediğini belirten Feldman, bu üslupta, “benzeyen” ile “benzetmelik” arasındaki bağların gevşediğini vurgular: “Metafor için bu yeni strateji, bir mazmun içinde karşılaştırılan ögeleri birleştiren bağları, onların gündelik yaşam temeline dayanan ögelerini göz ardı ederek, eski belagatin kullanımıyla kolaylıkla ifade edilemeyen çok daha gizemli iç dinamikleri ifade etmek amacıyla zayıflatır” (211). Cenap şehabettin ile Yahya Kemal arasında, “metafor” üretimi bakımından kurulan karşıtlık, aynı zamanda, Bâkî ile Nailî arasındaki fark düzleminde de ele alınabilir.

Özetle, Yahya Kemal’in şiir tasarımında, “his” ile “lisan”, “duyuş” ile “deyiş”, yani “deneyim” ile “dil” arasında uzlaşım ilişkileri kurma çabası görülür. Yahya Kemal bu uzlaşım ilişkilerini “metafor” aracılığıyla temellendirir; ama şairin metaforları, “benzeyen” ile “benzetmelik” arasında kurulan ilişkilerin gerekçesini oluşturan “benzetme yönleri”nin berrak bir şekilde kurgulanmasına dayanmaktadır. Nitekim Nurullah Ataç’ın, Yahya Kemal’in, şiirlerini “esbab-ı mucibesi ile söyleyen” bir şair olduğu yönündeki vurgusu bu bakımdan değerlendirilebilir (1998: 115). şairin, Cenap şehabettin’in şiirine metafor kullanımı bakımından getirdiği eleştirinin nedeni, bu şairin “benzetme yönleri”ni belirgin bir şekilde kurgulamamış olmasından kaynaklanmış olabilir.

## II.B. Mesel'in berceste şi'r' ile uzlaşımı

Yahya Kemal şiirlerinde “mesel” (anlatı) ile “berceste şi'r” arasındaki uzlaşım nasıl kurulmaktadır? Modern şiir üzerine geliştirilen yaklaşımlar, tıpkı, “mana” ile “lafız”, “düzyazı dili” ile “şiir dili” kavram çiftlerinde olduğu gibi, “mesel” ile “berceste şi'r” arasındaki ilişkiyi de tek yönlü bir tartışma yöntemi aracılığıyla kavramışlardır. Bu tartışma yöntemi, bir metnin niçin “berceste şi'r” değil “mesel” ya da niçin “mesel” değil de, “berceste şi'r” olduğu sorularına yanıt aramak üzerine kuruludur. Ancak, tartışma sorusu, bir metnin “mesel” ya da “berceste şi'r” olup olmadığı şeklinde değil, bir metnin “hangi koşullarda mesel” “hangi koşullarda berceste şi'r” olduğu şeklinde yeniden formüle edildiğinde, “mesel” ile “berceste şi'r” arasında bir uzlaşım varmak mümkündür. Öte yandan, “mesel / berceste şi'r” kavram çiftinin her iki yanına ait özellikleri ortaya çıkarma çabası, modern eleştiri kuramlarının geliştirdiği soruları, karşıtını da içinde barındıracak şekilde kullanmayı gerektirebilir. Daha açık ifadeyle, “metin ne anlatıyor?” sorusundan, “metin nasıl anlatıyor?” sorusuna geçiş, “Rus Biçimcileri'nden, “Yeni Eleştiri”ye, anlam ve ritim bakımından müphem olan modern şiirin biçimsel özelliklerinin işleyişini görünür hâle getirme çabasının bir ürünü olarak kabul edilebilir. Öte yandan, “mesel”in, “berceste şi'r” hâline gelmesi, “metin ne anlatıyor?” soru kipinden, “metin kime anlatıyor?” soru kipine geçmekle de ele alınabilir. Herhangi bir metnin türü ile o metnin hitap biçimi arasında ilişki kurulması, John Stuart Mill'den (1806 - 1873), Northrop Frye'a, “mesel / berceste şi'r” tartışmalarını belirleyen bir yaklaşım olmuştur. Bu yaklaşıma göre, bir metinde “konuşan özne”nin, dış dünyada var olan “olgular” ve “nesneler” yerine, hayali “olgular” a ve “nesneler” e yönelik hitabeti, o metnin “mesel” değil, “berceste şi'r” olduğunu gösteren bir veri olarak kabul edilebilir. Çünkü, hitap edilen “olgu” ve

“nesne”nin yokluğu “müphemiyet” üretiminin temel araçlarından biridir. Ancak, kavram çiftleri arasındaki ilişkiyi bir karşıtlıktan bir uzlaşma dönüştürmek, soru kiplerinin “metin neyi nasıl anlatıyor?” ya da “metin kime ne anlatıyor?” şeklinde birleştirilmesiyle mümkün olabilir. Çünkü, Yahya Kemal’in şiiri, ne mutlak bir “mesel”den, ne de mutlak bir “berceste şi’r”den oluşmaktadır. Başka ifadeyle, Yahya Kemal’in şiirini kavrama çabası, modern şiirin arka planını oluşturan “soru biçimleri”ni tekrarlamak yerine, şairin şiirlerindeki özgül yapıyı ortaya çıkarabilecek “soru biçimleri” bulunmasını gerekli kılmaktadır.

### **II.B.1. Mesel’in berceste hâli**

Şiir çözümlemelerinde, “anlatılan” ile “anlatma biçimi” arasındaki ilişki, yalnızca bir modern şiir sorunsalı olarak ele alınamaz. Bir “metnin bir şeyi nasıl anlattığı” her döneme özgü edebiyatın temel tartışma konularından biridir. Herhangi bir döneme ait herhangi bir şiirde, gündelik dilin uzlaşımından sapmalarla, başka deyişle, “berceste şi’r”in temel göstergelerinden biri olarak “müphemiyet”le karşılaşılabilir. Bu nedenle, Paul de Man, “Lirik ve Modernlik” başlıklı makalesinde, Hugo Friedrich’in, *The Structure of Modern Poetry* (Modern Şiirin Yapısı) başlıklı yapıtındaki temel argümanlara bir eleştiri yöneltmiştir: “Friedrich’le beraber modernliğin bir müphemlik biçimi olduğunu iddia etmek, şiir sanatının en eski, en yerleşik özelliğine *modern* adını vermek olur” (özgün vurgu, 2008: 215). Nitekim, Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı yapıtının “Konuşma Tarzı: Şiirsel Sözdizim” başlıklı bölümünde, Divan şiirini “sözdizim” öğelerinin ürettiği “müphemiyet” üzerine odaklanır (2000: 40). Andrews’un bu konudaki görüşleri şöyledir:

Sözdizim, bir sözcenin “şiiirsel” olduğunu göstererek, sözcenin öğelerinin belli şekilde yorumlanmasının gerektiğine işaret eder. İkinci olarak, divan şiiiri sözdizimindeki yüksek müphemiyet derecesinin önemli sonuçları vardır: Bu sonuçlardan biri müphemiyetin, divan şiiirinin kabul edilmiş, olağan bir unsuru olduğu, diğeri ise beytin ya da mısraın yorumunun, ağırlıklı olarak sözdizimsel sisteme dışsal semantik öğelerle ilgili yapılandırıcı kalıplara dayanması gerekliliğidir. (40)

“Sözdizimi”nin “müphemiyet” üretmesi, Yahya Kemal şiiirleri bakımından işlevsel bir tartışma zemini yaratabilir. Çünkü, Yahya Kemal’in şiiirlerinde “müphemiyet” üretiminin, okurun kavramakta zorlanacağı imgeler aracılığıyla değil, daha çok “sözdizimi”nde yapılan düzenlemelerle sağlandığı öne sürülebilir. Örneğin, şairin “Deniz Türküsü” başlıklı şiiirinde geçen, “İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” dizesi ile “Göztepe Gazeli” başlıklı şiiirinde geçen “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl / temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” beyti arasında yapılacak bir karşılaştırma, “sözdizimi”nin şiiirsel etki üretici işlevini ortaya koyabilir. “Deniz Türküsü”nden seçilen dize irdelendiğinde, Yahya Kemal’in bu dizede, belirli bir “önerme”yi açıkça ifade ettiği anlaşılır. Üstelik, “İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” “önerme”si, gündelik dile özgü kurallı bir “sözdizimi” ile kurulmuştur. “Özne”, başta, “yüklem” sondadır ve “önerme”nin içeriği, herhangi bir kuşkuya yer bırakmayacak derecede anlaşılır bir hâldedir: “İnsanın âlemde yaşaması, onun hayal kurmasına bağlıdır, insan hayal etmeyi bırakırsa, hayatıyeti son bulur”. Oysa, “Göztepe Gazeli”nde geçen beyte bakıldığında, yukarıdaki “önerme”ye benzer bir “düşünce”nin farklı bir “sözdizimi”yle verildiği görülür: “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl” dizesi, “ki” ekiyle bölünmüş iki yan cümlecikten oluşur. “Dünyâ

biter o yerde”, “mağlûb olur hayâl” cümlecikleri, “ki” bağlacıyla birbirine eklemlendiğinde, “dünyânın bitmesi” ile “hayâlin mağlûb olması” arasındaki “neden / sonuç” ilişkisini kavramak güçleşir. Bu dizede, “dünyanın bitmesi nedeniyle mi hayal mağlûb olmaktadır, yoksa hayâl mağlûb olduğu için mi dünyâ bitmektedir?” Öte yandan, beytin daha anlaşılır görünen ikinci dizesi de bu sorunsalı çözmez: “Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün”: Tahayyülün ömrü uzatmaya takati kalmaması, “dünyâ bittiği için midir”, yoksa, “tahayyülün ömrü uzatmaya takati kalmaması” nedeniyle mi, “dünyâ bitmektedir”? Dikkat edilecek olursa, şiirin “sözdizimi” her iki yorumu da destekler. Özetle, Göztepe Gazeli”nden seçilen beyit de, belirli bir argümanı dile getirir; ancak, bu argüman “neden / sonuç” ilişkisi bakımından “Deniz Türküsü”nden seçilen dizedeki kadar berrak değildir. Bu nedenle, “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl / Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” beyti, belirli bir argümanı açıkça dile getiren ve bu özelliği ile “mesel” işlevi gören “İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” dizesinin, “berceste şi’r’e dönüşmüş hâli olarak değerlendirilebilir.

Yahya Kemal’in “Çamlıca Gazeli”nin ilk beytinde de, “sözdizimi”nden kaynaklanan bir “müphemiyet” üretimi görülebilir:

Biz şi’ri böyle söyledik ağyâr söylesün

Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün (1962: 67)

Bu beytin ilk dizesi nasıl okunmalıdır? Okur, bu dizede, iki cümle ile karşılaşır: 1) Biz şiiri böyle söyledik, 2) Ağyâr söylesin. Bu iki cümle yan yana okunduğunda anlamın eksiltili bir şekilde iletildiği anlaşılmaktadır. Beytin bütününde geçen özneler, “biz”, “ağyâr”, “dost” ve “yâr” olarak belirlenebilir. Öznelerin her biri, redif olarak tekrar edilen ama ikinci dizenin ortasında da yer alan “söylesün” yüklemiyle birleştirilmiştir. Beyitten, “bizim şiiri böyle söylediğimizi, “ağyâr”, “dost” ve “yâr”

“söylesün” gibi bir anlam üretmek olasıdır. Ancak, bu anlam, beyit estetiği gereği, eksiltili bir “sözdizimi”yle iletilmiştir. Divan şiirinden yapılan dil içi çevirileri bu nedenle “sözdizimi”nin değiştirilmesi ve özellikle beytin tek bir uzun cümleye dönüştürülmesi yoluyla yapılmaktadır. Dolayısıyla, yukarıdaki beyitte anlam, bir eylemin “üç” özne tarafından yapıldığını gösterdiği hâlde, tekrarlı “hem” bağlacı, yalnızca “dost” ve “yâr” için kullanılmıştır. Beytin ilk okunduğu anda verdiği “müphemiyet” duygusu, “söylesün” yüklemine üç öznesi olduğunun hemen anlaşılamaması ve ikinci beyitte tekrarlı “hem”lerin sadece iki özneye sınırlı olmasından kaynaklanır. “Hem o, hem o söylesin” kalıbı, bir önceki dizede bu yapıya bir üçüncünün katılması gerektiğinin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bunun iki nedeni var: 1) Gündelik konuşma Türkçesi’nde “hem / hem” kalıbı genellikle iki varlık için kullanılır. 2) İlk dizedeki “ağyâr söylesün” cümlesi, dize yapısı gereği, okuru, öncelikle ilk dize ile anlam bütünlüğü aramaya itmektedir. Bu hata, ikinci dizinin “hem / hem” kalıbıyla kendi içinde kapalı bir anlamsal bütünlüğü olduğu gibi bir yanlış okumadan da kaynaklanır. Oysa ilk dizedeki “müphemiyet”in nedeni arandığında, aslında “ağyar söylesün” cümlesinin ancak ikinci dize ile ilişkiye geçildiğinde anlamsal bir bütünlük sağlayabileceği anlaşılır. Özetlemek gerekirse, bu dizede, ilk bakışta “açık seçik” görünen bir “mesel”, “sözdizimi”nin ürettiği “müphemiyet” nedeniyle, “berceste şi’r”e dönüşmüştür.

Yahya Kemal’in “Mükerrer Gazel” başlıklı şiirinde ise, yalnızca, gerekli olduğu yerde “virgül” konmaması, “sözdizimi”nden kaynaklanan bir “müphemiyet”e yol açmıştır:

1. Gönül o âfete meftundu Lâle Devri’nde
2. Ki verdi şân ü şeref yâl ü bâle devrinde
3. Mücevherâta ziyâ saldı hüsn ü ânından

4.Şükûh-bahş idi semmur ü şâle devrinde

5.Nigârâne-i İran’a zeyn olan hûban

6.Ne yâda geldi ne akl ü hayâle devrinde

7.Nizâm-ı âlemi bir fîtne-î nigahıyla

8.Verir gibiydi o şûh ihtilâle devrinde

9.Kadehde lâ ‘lini gâhî görür deriz ki Kemâl

10. Gönül o âfete meftundu Lâle Devri’nde (33)

Gazelin, 1. beytinde “Lâle Devri’nde” şeklinde redif ve kafiye birleşiminden oluşan tekrar, “sözdizimi” bakımından bir yol haritası çizer. “Devrinde” redifi, bir isimle nitelenmiştir. İkinci dizenin “Ki verdi şan ü şeref yâl ü bâle devrinde” şeklindeki dizesinde “yâl ü bâle”den sonra virgöl konmamış olması, okunuş bakımından, “Lâle Devri’nde” ile “yâl ü bâle devrinde” ifadelerinin aynı şekilde kurulmuş cümleler olduğu etkisini yaratır. Nitekim, “Şükûh bahş idi semmur ü şâle devrinde” dizesindeki “semmur ü şâle devrinde”, “Ne yâda geldi ne akl ü hayâle devrinde” dizesindeki “akl ü hayâle devrinde” ya da “Verir gibiydi o şuh ihtilâle devrinde”dizesindeki “ihtilâle devrinde” ifadelerinde olduğu gibi. Aslında, gazelin, 2. 4. 6. ve 8. dizelerinde, anlamın mantıksal içerimi, “devrinde” redifinden önce bir “virgöl” konmasını gerektirmektedir. Oysa, redifle bütünleşen uyakların “virgülle” bölünmesi, bu gazelin “ses” örgüsünü bozacaktır. Çünkü şair, şiirde, mantıksal anlam ile birlikte, “ses” örgüleriyle iletilen “duygu”yu da öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu şiir, “Lâle Devri’nde” tamlamasının bulunduğu ilk dize ile aynı “sözdizimsel” kurguya sahip olmayan 2. 4. 6. ve 8. dizeleri, sanki aynı “sözdizimsel” kurguya sahipmiş gibi okutmaktadır. Öte yandan, “devrinde” sözcüğünden önce virgöl konmaması, dizenin içinde, gizli bir şekilde varlığını hissettiren bir başka anlamı da gündeme getirir: Şiirin ikinci dizesinde geçen “Ki verdi şan ü şeref yâl ü bâle

devrinde” ifadesi, Nedim’in “Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana” dizesini anımsatır (*Nedim Dîvanı*: 1951, 263). Dolayısıyla, Yahya Kemal için, Nedim’le özdeşleşen Lâle Devri, bu dize aracılığıyla bir tür, “yâl ü bâl devri” olarak da okunabilir. Tıpkı 4. dizedeki ifadenin “semmur ü şâl devri”, 6. dizedeki ifadenin, “hayâl devri”, 8. dizenin ise “ihtilâl devri” şeklinde okunabileceği gibi. Nedim’le ifadesini bulan Lâle Devri, “şiir ve bezm”le iç içeliği ve estetiği öne çıkaran bir dönem olması nedeniyle, “bir semmur ü şâl devri”, “yâl ü bâl devri” ya da bir “hayâl devri” olarak okunabilir, ama bu devir, aynı zamanda bir “ihtilâl”e de neden olmuştur. Özetle, “yâl ü bâle”, “semmur ü şâle”, “akl ü hayâle” ve “ihtilâle” sözcükleri ile “devrinde” redifi arasına virgöl konmaması, ilk dizedeki “Lâle Devri” tamlamasının “ses”inin, “bâle”, “şâle”, “hayâle”, “ihtilâle” şekillerinde, bu dizelerde de duyulmasına neden olur. Bu dizeler, aynı zamanda, “yâl ü bâl devri”, “semmur ü şâl devri”, “hayâl devri”, “ihtilâl devri” şekillerinde, alternatif bir anlam kurgusuyla da okunabilir. Daha açık ifadeyle, gerekli olduğu yerlerde “virgöl” konmaması, bu şiirde “anlam”da bir “sapma”ya neden olmuştur. Ancak bu “sapmalar”ın asıl nedeni, “Lâle devri” ifadesinin bir “melodi” hâlinde sürekli duyurulma çabası olmalıdır; ve gazel, bu biçimi sayesinde “müzikal bir etki” üretir, başka ifadeyle, “mesel”, “berceste şi’r”e dönüşür.

Yukarıdaki çözümlenen dizelerde ve beyitlerde, mantıksal anlamın korunduğu görülmektedir. Buna karşın, bu dizelerin ve beyitlerin “sözdizimi”nde gerçekleştirilen bir farklılaşma, “anlam”ın aktarılmasına değil, yalnızca “berrak” bir şekilde kavranmasına engel olmaktadır. Çünkü, “sözdizimi”nden kaynaklanan bu “sapmalar”, dize ve beyitlerde iletilen belirli bir “mesel”in iletişim işlevini ortadan kaldırmaz. Örneğin, “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl / Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” beytinde, “dünyânın bitmesi” ile “hayâlin bitmesi”

arasındaki bağlantıyı ifade eden argümanın okura iletilme işlevi yerine getirilmiştir. Ancak, bu beyit, “İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar” dizesinde olduğu gibi “neden / sonuç” ilişkileri bakımından kesin bir özdeyiş de değildir. Öte yandan, “Biz şi’ri böyle söyledik ağyâr söylesün / Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün” beytinde de, dilin iletişim işlevi yerine getirilir; ancak bu beyitteki “müphemiyet”, yalnızca, anlamın “eksiltili” bir biçimde dile getirilmesinden kaynaklanır; ve “okur”dan eksik parçaların tamamlanması istenir. Bu tamamlama işlemi, Divan şiirindeki dil içi çevirilerde yapılan, beyti tek uzun bir cümleye çevirme işlemine benzetilebilir. “Mükerrer Gazel”de ise, dizelerde, gerekli yerlere “virgül” konmaması, şiirin içeriğiyle örtüşen bir ikinci anlam örüntüsünü ortaya çıkarır: Şiirin anlamını pekiştiren, “yâl ü bâl devri”, “semmur ü şâl devri”, “hayal devri”, “ihtilâl devri” tamlamaları, şiirin yapısına “sözdizimi” sayesinde kendiliğinden işlenir. Özetle, “sözdizimi”ndeki bu sapmalar, “mesel”in “berceste şi’r” hâlini gösterir niteliktedir.

## II.B.2. Berceste şi’r’in mesel hâli

“Berceste şi’r”in “mesel”e dönüşmesi, “metin kime ne anlatıyor?” sorusu ile temellendirilebilir. Ancak, böyle bir temellendirme girişimi öncesinde, “berceste şi’r”in “metin kime hitap ediyor?” sorusu aracılığıyla nasıl tanımlandığı özetlenebilir. Bu çalışmada, “berceste şi’r”le eş anlamlı olarak kullanılan “lirik şiir”, Batı şiiri üzerine geliştirilen kuramsal metinlerde, şiirde “konuşan özne”nin “kim’i” “muhatap” aldığı sorusu aracılığıyla örneklendirilmektedir. Bu yaklaşımın kökenleri, John Stuart Mill’in “Thoughts on Poetry and Its Varieties” (Şiir ve Çeşitleri Üzerine Düşünceler) başlıklı makalesinde bulunabilir. Bu makalede Mill, “belagat” (*eloquence*) ile “şiir” arasında bir ayırım yapar:

Şiir ve belagat, duygunun telaffuzu ya da dışa vurulması bakımından benzerdir; ama, eğer bir antitez maruz görülürse, belagatin dinlendiğini, ancak şiire kulak misafiri olunduğunu söylememiz gerekir. Belagat bir dinleyici varsayar. Bize öyle geliyor ki şiirin özgünlüğü, şairin bir dinleyiciden tamamen habersiz oluşunda yatmaktadır. Şiir yalnızlık anlarında kendi kendisine içini döken bir duygudur. Tam biçimi şairin zihninde olan bu duygunun en yakın olası temsili, simgelerde tecessüm eder. Belagat kendisini öteki zihinlere doğru döker, onların sempatisini gözetir, onların inançlarını etkilemeye ya da onları ihtiras duymaya ve eyleme geçirmeye çalışır (1860: 96)

Northrop Frye, Mill'in bu paragrafta "şiir" sözcüğü ile "lirik şiir"i kastettiğini belirtmektedir (1966: 249). Benzer şekilde, Jonathan Culler da, "Apostrophe" başlıklı makalesinde, Mill'in yukarıda "şiir" hakkında öne sürdüğü argümanı, "lirik şiir dinlenmez, ona kulak misafiri olunur" şeklinde özetler (1981: 137). Özetle, Mill, bu paragrafta, "lirik şiir" ile "belagat" arasında bir ayırım yapmaktadır. Belagate dayalı bir söylemde, konuşan özne, karşısında bir "dinleyici" varsayar, oysa, "lirik şiir" in öznesi yalnızca kendi kendine konuşur. Mill'in bu yaklaşımını, Frye, belagate dayalı öteki edebî türlere de yayarak geliştirir ve ayrıntılı bir argümana dönüştürür. Frye'a göre, "lirik şiir", ancak, "epik", "drama" ve "kurmaca" gibi diğer türlerle karşılaştırılarak anlaşılabilir. Frye, öncelikle, edebî türleri, icra ediliş biçimlerine göre sınıflandırır. "Sözcükler, seyirci karşısında oynanabilir, izleyici önünde konuşulabilir, şarkı şeklinde söylenebilir, ya da bir okur için yazılmış olabilirler" (1966: 247). Dikkat edilecek olursa, bu cümlede, sırasıyla, "drama", "epik", "lirik" ve "kurmaca" türü, icra ediliş biçimlerine göre tanımlanmaktadır. Frye, "drama" da,

“yazar”ın gizlenmiş olduğunu, anlatı içindeki karakterlerin ise, “izleyici”nin karşısında olduğunu belirtir. Sözlü kültür geleneğine bağlı bir tür olarak “epik”in “yazar”ı, doğrudan “dinleyici”nin karşısındadır; ancak, bu kez, anlatının varsayılan karakterleri gizlenmiştir. Çünkü karakterler, yalnızca, “yazar”ın anlatımına bağlı olarak bilinirler, kendileri, izleyici önünde temsil edilmezler. “Lirik”te ise, şairin dinleyicisi, şairden gizlenmiştir. Doğası gereği, lirikte, dinleyiciye hitap, söz konusu değildir:

Lirik şair, genelde kendi kendisiyle konuşuyormuş gibi yapar ya da başka herhangi bir kişiyle: Doğanın ruhu, bir ilham perisi, kişisel bir arkadaş, bir âşık, bir Tanrı, kişiselleştirilmiş bir soyutlama ya da doğal bir nesne... Şair sanki dinleyicilere sırtını dönmüştür. (Frye: 1966: 249)

“Roman” ve “öykü” gibi “kurmaca” yapıtlarda ise, hem “yazar” hem de “karakterler”, okurdan gizlenmiş konumdadırlar (249). Ancak, burada önemli bir ayrıntıya değinmek gerekmektedir: Frye, edebî söylem söz konusu olduğunda, dolayumsuz bir hitabetin mümkün olmadığını da belirtir. Burada, epik düzleminde, “yazar” ile “dinleyici” arasında dolayumsuz bir ilişki olduğunun varsayılması, dolayumsuz iletişimin “taklidi”ne dayanır (*mimesis of direct address*). Doğrudan hitap, doğal iletişim anlamına gelir ve “epik”, bu doğal iletişimi taklit etmektedir. Öte yandan, Frye’a göre, “kurmaca” da, “epik” kökenli bir tür olarak kabul edilmelidir. “Epik ve kurmaca, öncelikle yazı ve mit olarak biçimlenir, ardından geleneksel masallar, sonra anlatı ve epik şiiri de içine alan didaktik şiir, daha sonra hitabet düzyazısı ve nihayetinde romanlar ve diğer yazılı türler” şeklinde gelişir (250).

Bu bölümün konusu bakımından, Frye’in argümanları, yalnızca “epik” (mesel) ve “lirik”i (berceste şi’r) kapsayacak şekilde özetlenecek olursa, şu sonuçlara varılabilir: “Epik”, “anlam”ı, “olay”ı, “kurmaca”yı öne çıkaran bütün türleri kapsayan bir kavram olarak tanımlanmalıdır. Ama “epik”in asıl ayırt edici özelliği, “dinleyici” ya da “okur”la “doğrudan bir iletişim”i ya da “doğrudan iletişimin taklidi”ni temel almasıdır. “Lirik” ise, “doğrudan iletişim”i ya da bu “doğrudan iletişimin taklidi”ni değil, aksine, “dinleyici” ya da “okur”la olan “iletişim”i koparmaya yönelik bir biçime karşılık gelmektedir. Batı edebiyatı içinde kökleşmiş bu yaklaşımın, Osmanlı-Fars edebiyatı araştırmaları içinde de karşılıkları vardır. Örneğin, Robert Dankoff, “The Lyric In the Romance: The Use of Ghazals In Persian And Turkish Masnavīs” (Romans içinde Lirik: Fars ve Türk Mesnevilerinde Gazellerin Kullanımı) başlıklı makalesinde, “gazel”i bir “lirik” tür olarak ele alır ve mesnevilerde bu türün nasıl işlediğini ayrıntılı bir şekilde gösterir. Nitekim, Dankoff, Ayyuqî’nin *Varqa u Gulshāh*’ında “gazel”i kullanma biçimini, yukarıda ayrıntılı bir şekilde Mill’den ve Frye’dan yola çıkılarak işlenen “lirik”in herhangi bir muhataba hitap etmemesi tanımı ile örtüşecek şekilde özetlemiştir:

Bu gazeller, okura ya da dinleyiciye öykünün çeşitli noktalarında karakterlerin içsel durumları hakkında, eleştirel olsun ya da olmasın, arada sırada bir göz atma fırsatı verir; ve sıklıkla yüksek sesle yansıtılan ve daha çok dramının bir kenarında gibi duran *bu karakterlerin inlemelerini herhangi birinin duyup duymaması önemli değildir* (vurgu bana ait, 1984: 12)

Şimdi, Yahya Kemal şiirleri, bir metnin herhangi bir muhataba hitap edip etmemesi bakımından irdelenebilir:

Ölenler öldü, kalanlarla muztarip kaldık

Vatanda hor görülen bir cemâatız artık  
Ölenler en sonu kurtuldular bu dağdağadan  
Ve göz kapaklarının arkasında eski Vatan  
Bizim diyâr olarak kaldı tâ kıyâmete dek  
Kalanlar ortada genç, ihtiyar, kadın, erkek  
Harâb - olup yaşıyor tâli'in azâbıyla;  
Vatanda düşmanı seyretmek ıztırâbıyla.  
Vatanda korkulu rü'yâ içindeyiz, gerçek.  
Fakat bu çok süremez, mutlaka şafak sökecek.  
Ateş ve kanla siler, birgün, ordumuz lekeyi  
Bu, insan oğluna bir şeyn olan, Mütâreke'yi (1997: 79)

“1918” başlıklı bu şiir, Yahya Kemal’in bizzat kendisinin yaşadığı belirli bir tarihî olguyu ele aldığı bir metindir. Osmanlı Devleti, 1. Dünya savaşında yenilmiş ve İtilaf devletleri ile 1918 yılında Mondros Mütarekesi’ni imzalamak zorunda kalmıştır. Şiire bakıldığında, bu şiirin, Osmanlı Devleti’nin ağır yenilgisinin tescili olan bu antlaşmadan duyulan keder duygusunun bir özeti olduğu, kolaylıkla anlaşılabilir. “Mütareke”, “hor görülmeye”, “korku” içinde yaşamaya neden olan bir “leke”dir; bu “leke”, “ordumuz” tarafından “mutlaka”, “ateş”le ve “kan”la silinecektir. Bir propaganda metnini andıran bu şiir, Mill’in, belirli bir düşünceyi insanlara benimsetme ya da onları eyleme çağırma şeklinde ortaya çıkan bir edebî söylem biçimi olarak tanımladığı “belagat” tanımıyla örtüşür. Frye’in görüşleri bakımından yorumlandığında bu metin, doğrudan belirli bir dinleyiciye hitabın taklidine dayanan (*mimesis of direct adress*) “epik”le, yani “mesel”le uyum içindedir. Dolayısıyla, “1918”, belagat dayalı bir propaganda metni ya da içinde belirli bir argümanı açıkça barındıran bir “mesel” olarak yorumlanabilir.

Yahya Kemal, Mondros Mütarekesi'nin ardından yazdığı bu şiirin bir benzerini, İstanbul'un fiilen işgal edilmesi sonrasında yazacaktır. Ama, "16 Mart 1920"—tıpkı "1918" gibi—gündelik yaşama doğrudan gönderimde bulunan bir tepki şiiri olmasına karşın, "yapı" bakımından bu şiirden farklı içerimlere sahiptir:

Dil var mı kahr-ı dehr ile vîrân edilmedik

Beytü'l-hazen mi kaldı perîşân edilmedik

Dûr olmasıyla rahmeti Hakk'ın bu ülkeden

Yoktur sirişk katresi rîzân edilmedik

Gurbet yolunda bir eve uğrar mı bir garîb

Gam sofrasında şâm-ı garîbân edilmedik

Aksâ-yı şebde zulmeti çâkeyleyen şafak

Bir yer görür mü çâk-i girîbân edilmedik

Bir gün dolarsa çillemiz ey Rabb-ı zü 'l-Celâl

Bir şer bırakma der-kef-i mîzân edilmedik (1962: 49)

"16 Mart 1920", İstanbul'un fiilen işgal edilmesine karşı duyulan "tepki"yi, "1918"den farklı olarak, "berceste şi'r"e özgü bir söylem biçimi aracılığıyla dile getirir. Bu şiirin "lirik" biçiminin ilk göstergesi, "dil var mı kahr-ı dehr ile vîrân edilmedik" dizesinin, Nabi'nin "felekte dağ berdağ olmadık bir dil mi kalmıştır" (alıntılayan Levend: 1943, 96) dizesiyle metinlerarası bir ilişki içinde olmasıdır. Öte taraftan, hem Nabi'nin hem de Yahya Kemal'in bu dizelerinde bir "soru", ortada herhangi bir "muhatap" yokken sorulmaktadır. Nabi'nin dizesinde, personanın "felek" in eziyetlerinden şikayet ettiği anlaşılır; ancak bu şikayetin muhatabı belli değildir. Bu tür bir soru sorma biçimi, "16 Mart 1920"nin bütün bir söylem yapısını belirler:

1. Dil var mı kahr-ı dehr ile vîran edilmedik, Beytü'l-hazen mi kaldı  
perişân edilmedik?
2. Gurbet yolunda bir eve uğrar mı bir garîb, gam sofrasında şâm-ı  
garîbân edilmedik?
3. Aksâ-yı şebde zulmeti çâk eyleyen şafak, bir yer görür mü çâk-i  
girîbân edilmedik?

Şiirde, personanın sorduğu bu soruların—tıpkı Nabi'nin dizesinde olduğu gibi—görünür herhangi bir “muhatapı” yoktur. Jonathan Culler, John Stuart Mill'den ve Northrop Frye'dan yola çıkarak yazdığı “Apostrophe” başlıklı makalesinde, bu kavramı, “ampirik dinleyicisi, yani hâli hazırda “muhatapı” olmayan “söyleşi” olarak tanımlar (1983: 138). Ama asıl vurgulanması gereken, Culler'ın, “apostrophe”nin, şiirlerde “soru” şeklinde kullanıldığını da göstermesi olmalıdır: “Was it a vision or a waking dream? / Fled is that music: Do I wake or sleep?” (Hayal miydi bu yoksa bir gündüz düşü mü? / uçup giden bu musiki: Uyanık mıyım yoksa uykuda mı?) örneklerinde olduğu gibi (143). Daha açık ifadeyle, bu tür sorular, “ lirik sorular”dır ve herhangi bir “muhatap”tan yanıt beklemezler. Öte yandan, şiirin son beytinde geçen, “Bir gün dolarsa çillemiz ey Rabb-ı zü'l-Celâl / Bir şer bırakma der-kef-i mizân edilmedik” beyti, şiirde konuşan öznenin üstesinden gelinemeyen bir zorluk karşısında, Tanrı'ya yakarışına, başka ifadeyle, “anlatıcı” ile “Tanrı” arasındaki bir söyleşiye karşılık gelmektedir. Oysa, Kaya Bilgegil'in, “Yahya Kemal Şiirlerinde Din” başlıklı makalesinde, “Yahya Kemal'in şiirlerinde Allah isimlerini ihtiva eden mısralar, umumiyetle, bir hüküm değil, bir iş ifade ederler. Bu işe Allah değil, mâsivâsı fâil olur” (1997: 557) şeklindeki cümleleri, şiirdeki bu yakarışın da, “muhatapsız” kaldığına işaret etmektedir. Ancak, bu yakarışın muhatapı Tanrı olsaydı da, bu ayrıntı şiirin “berceste” yapısı ile örtüşür olacaktı. Çünkü, Frye'ın

“lirik şiir” tanımını içinde, “lirik şair”in söyleştiği varlıklar arasında Tanrı da vardır. Bunun nedeni, Tanrı’nın, var olduğuna inanılsa bile, hâli hazırda insanlar tarafından görünür bir cisme sahip olmamasıdır. Benzer bir motif, mesnevilere dâhil edilen “lirik gazeller”de de geçmektedir. Dankoff’un, “mesnevi” içinde “gazel”, yani “epik” içinde “lirik” konusunu işlediği makalesine bakıldığında, Ayyuqî’nin *Varqa u Gulshāh* mesnevisi içinde yer alan gazellerde, hem Varka’nın hem de Gülşah’ın zor durumda kaldıklarında Tanrı’ya olan yakarışlarının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir (1984: 11). Öyleyse şu sorulabilir: “16 Mart 1920”, “kime ne anlatıyor ya da ne soruyor?” Bu şiirin “ne” anlattığı, yani “mesel”i açıkça belirlenebilir; oysa bu şiirin “kim”i muhatap aldığı açıkça belirlenemez. Bu nedenle, “16 Mart 1920”, belirli bir argümanı berrak bir şekilde iletmesi nedeniyle “mesel”, ancak bu “mesel”i ya da içerdiği “soruları” herhangi bir görünür “muhataba” yöneltmemesi nedeniyle “berceste şi’r” olarak kabul edilmelidir.

Ancak, bu şiir, bir “anlambilim” çözümlemesine tabi tutulduğunda, tam tersi sonuçlara ulaşmak da mümkün. Çünkü, “16 Mart 1920”nin ayırt edici özelliği olarak beliren “muhatapı” olmayan sorular, “retorik sorular” (*rhetorical questions*) olarak da yorumlanabilir. “Retorik sorular”ın bu şiirin çözümlenmesine katkıda bulunacak şekilde değerlendirilmesine, Martin Steinman Jr.’ın “The Speech-Act Hypothesis and Rhetorical Question” (Söz edim Hipotezi ve Retorik Soru) başlıklı anlambilim odaklı makalesinde rastlanabilir. Steinman, “retorik sorular”ı, J.L. Austin’in ve John R. Searle’ün “söz-edim” kuramı çerçevesinde yorumlar: Kısaca özetlemek gerekirse, bu kuram bir sözün dört türünü ayırt eder. 1) düzsöz edimi (*locutionary act*), 2) önerme edimi (*propositional act*), 3) edimsöz edimi (*illocutionary act*), 4) etkisöz edimi (*perlocutionary act*)<sup>8</sup>. Bu edimlerden birincisi, “bir sözün telaffuz edilmesi ve

---

<sup>8</sup> Söz edim kuramına ait terimlere Türkçe karşılık bulunmasında, J.L. Austin’in *How to Do Things with Words* adlı yapıtının R. Levent Aysever çevirisinden yararlanılmıştır (2009: 117).

görünürdeki anlamı”; ikincisi, “bir sözün dış dünyadaki herhangi bir nesneye ya da olguya gönderimde bulunması”; üçüncüsü, “bir sözün kastedilen, asıl anlamıdır, bu sözler aynı zamanda birer eylemdirler, ‘buyurmak’, ‘emir vermek’ örneklerinde olduğu gibi”; dördüncüsü ise, “herhangi birinin belirli bir sözü söylediği andan itibaren başkalarını bilerek ya da bilmeyerek ‘etki altında bırakması’dır”. Steinman, “söz edim” kuramını, “bu eylem soyludur” ve “bu eylem soylu mudur?” cümleleri aracılığıyla irdeler ve asıl önemlisi, “retorik sorular”ın insanları bilerek ya da bilmeyerek “etki altında bırakma” işlevini üstlenen “etkisöz edimi” (*perlocutionary act*) olduğunu ispatlar. Bu ispat şöyle özetlenebilir:

Yukarıdaki ilk cümle S1, ikinci cümle ise, S2 olarak adlandırılabilir. Eğer S1’i telaffuz edersek, biz belirli bir eylemin soylu olduğunu biliyoruz ve bunun için kanıta sahibizdir. Ayrıca, okurun ya da dinleyicinin o eylemin soylu olup olmadığını bilmediklerine inanırız; ve şu ifadeyi üretiriz: “Bu eylem soyludur”. Eğer biz S2’yi telaffuz edersek, belirli bir eylemin soylu olup olmadığını bilmiyoruzdur, bilmek istiyoruzdur ve okurun ya da dinleyicinin bildiğine inanıyoruzdur; ve o eylemin soylu olup olmadığını sorarız. Eğer S1’i ya da S2’yi sadece test amaçlı mikrofonla telaffuz edersek, biz hiçbir “önerme edimi” ya da “edimsöz edimi” icra etmiyoruzdur. Eğer S2’yi, yayımlanmış bir metni okuyan bir okura ya da televizyonda bizi dinleyen bir izleyiciye yönelttiğimiz için yanıt beklemeden telaffuz ediyorsak, biz belirli bir eylemin soylu olup olmadığını sormuyoruzdur; biz o eylemin soylu olmadığını bildiren bir ifade üretmişizdir. Bu durumlar, S2’nin olası “önerme edimi”ni olumsuzlar ve onun “edimsöz edimi”ini, “soru sorma”dan, “ifade etme”ye dönüştürür. Başka ifadeyle, artık S2 değil, S3’ü kastediyoruzdur: Yani, “Bu eylem soylu değil”i. S3 yerine S2’yi telaffuz etmemizin nedeni, doğru ya da yanlış ve büyük bir ihtimalle bilinçdışı bir şekilde, okuru ve dinleyiciyi bizim ifademize

inandırmak için arzu ettiğimiz etkiye, “etkisöz edimimiz”in (*perlocutionary act*) sahip olduğu kanısında olmamızdır (1973: 6-7). Özetle, bir “retorik soru”, eğer hâli hazırda bir “muhatap” yoksa, ama bir başka düzlemde kendisine “muhatap” buluyorsa, örneğin, “okur”un bir şiirdeki “retorik soru”yu okumasında olduğu gibi, bu “retorik soru”nun, “muhatabını” belirli bir düşünceye inandırma amacını güttüğü söylenebilir.

Bu yorum, Yahya Kemal’in “16 Mart 1920” başlıklı şiirindeki “sorular”ın birer “retorik soru” olarak yorumlanmasına imkân tanır. Çünkü şiirdeki soruların her biri—tıpkı “bu eylem soylu mu?” örneğinde, aslında kastedilenin “bu eylem soylu değildir?” olması gibi—olumlu herhangi bir yanıt arayışı içinde değildir. “16 Mart 1920”nin temasının İstanbul’un fiilen işgali olduğu düşünülürse, bu soruların içerdiği ve okura benimsetmeye çalıştığı “anlam”ın aşağıdaki gibi olduğu varsayılabilir:

1. Dil var mı kahr-ı dehr ile vîran edilmedik? : Kahr-ı dehr ile vîran edilmedik dil yok.
2. Beytü’l-hazen mi kaldı perîşân edilmedik? : Perişan edilmedik beytü’l-hazen yok.
3. Gurbet yolunda eve uğrar mı bir garîb / Gam sofrasında şâm-ı garîbân edilmedik? : Gam sofrasında şâm-ı garîbân edilmedik bir garîb, gurbet yolunda eve uğramaz.

Özetle, Yahya Kemal’in “16 Mart 1920” başlıklı şiiri, “berceste şi’r” nitelikleri taşımasında karşın, aynı zamanda, belirli bir argümanı da dile getirmektedir. Yahya Kemal’in bu şiirindeki argüman, retorik soru kalıpları aracılığıyla, edebî bir üsluba dönüştürülerek okura aktarılır. Retorik soru kalıpları, düzyazısal bir argümanı, şiirsel bir hâle getirir; ama bu şiirselliği yaratan retorik soru kalıpları, iletilmek istenen

argümanı, gizleme ya da zayıflatma yönünde değil, birer “etkisöz edimi” (*perlocutionary act*) olarak, pekiştirme yönünde işlev görürler.

## II. C. Mihaniki ahenk’in deruni ahenk ile uzlaşımı

“Mihaniki ahenk / deruni ahenk” kavram çiftinin, Yahya Kemal’in şiir tasarımını oluşturan öğelerden biri olduğu belirtilmişti. Yahya Kemal, “deruni ahenk” kavramı aracılığıyla, “mihaniki ahenk”e, yani yapısı önceden belirlenmiş “aruz” ya da “hece” veznine dayanmayan bir ritim arayışı içinde olduğunu belirtir. Bu tür bir ritim—kavramın “sessel etki” anlamı dikkate alınarak düşünüldüğünde—her şiirin kendine özgü olarak tasarlanmış ya da şiirin yazım aşamasında kendiliğinden (*spontaneous*) oluşan ses örgülerine karşılık geldiği, çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılarıyla gösterilmişti. Ancak, Yahya Kemal’in, “deruni ahenk”i temellendirmek amacıyla, Nedim’den seçtiği, “dökülen mey, kırılan şîşe-i rindân olsun” dizesi, “aruz”un “fe’ ilâtün, fe’ ilâtün, fe’ ilâtün, feilün” remel kalıbıyla yazılmıştır. Üstelik, bu dize, “rindâ ... n - olsun” ulaması dışında, yukarıda verilen vezin kalıbının başarılı bir uygulamasıdır. Yahya Kemal, bu noktada, “deruni ahenk”i, “mihaniki ahenk”ten ayırt etmek amacıyla, her iki ritim ögesinin farklı şekillerde okunması gerektiğini belirtir. Yahya Kemal, aruzun temel niteliklerinden biri olarak, bu şiire aşına okurların, aruzla yazılmış bir şiiri, veznin ritmini ortaya çıkaracak şekilde okuduklarını (takti’) vurgular. Yahya Kemal, böyle bir okuma biçiminde, Nedim’in “mihaniki ahenk”le yazılmış bu dizesinin, “deruni ahenk”ini kaybedeceğini düşünmektedir:

Şimdi bu mısraı bozalım. Eski sarf muallimlerinin okudukları ve okuttukları gibi okuyalım; yâni vezni âhengine ircâ edelim:

*Dökülen mey — kırılan şî — şe-i rindâ — n olsun*

diyelim. Bu okuyuşta mısraın asıl mâhiyeti olan *derûnî âhenk*  
kaybolmuştur. (2005: 5)

Yahya Kemal, herhangi bir şiirin okunması bakımından, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında bir ayırım yapar, ancak, “deruni ahenk”in nasıl bir okuma ile ortaya çıkacağı hakkında görüş bildirmez. Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurduğu karşıtlık, bu çalışmada daha önce de vurgulanan bir örnekle ilişkilendirilebilir. Bu örnek, Northrop Frye’in, Shakespeare’in, *Measure for Measure* (Kısasa Kısas) adlı oyundan seçtiği, “Ay, but to die, and go, we know not where” (Ah, ama ölmek ve gitmek bilmediğimiz bir yere) dizesidir. Bu dize, “iambic pentameter” ile yazılmış olduğu hâlde, “lirik ritim”e özgü, “düzensiz” (*irregular*), “öngörülemez” (*unpredictable*), “süreksiz” (*discontinuous*), yani kendiliğinden gelişen ses örgülerine de sahiptir (1966: 271). Frye, bu dizede olduğunu varsaydığı, Yahya Kemal’in şiir tasarımı bakımından “deruni ahenk”e karşılık gelebilecek “lirik ritim”i, dizeyi aşağıdaki gibi düzenleyerek görünür hâle getirir:

Ay:

But to die...

and go

we know

not where... (1966: 271)

Bu dizenin “mihaniki ahenk”i, yani “iambic pentameter”, Antik-Yunan ve Latin şiirinde “kısa” ve “uzun” hecelerin düzenlenmesine dayalı aruza benzer bir vezin türüdür. Bu vezin, İngiliz dili ve edebiyatında, peşpeşe “vurgusuz” ve “vurgulu” hecelerin düzenlenmesi şekline dönüşmüştür. “Vurgusuz” ve “vurgulu” hecelerin düzenlenmesi, “tra-PEZE” sözcüğü aracılığıyla örneklendirilebilir. İngilizce’de, “tra” hecesi “vurgusuz”, “PEZE” hecesi ise “vurgulu” telaffuz edilir. Oysa, Frye,

yukarıdaki dizedeki “şiiirselliği”, “iambic pentameter”ın “vurgusuz”, “vurgulu” hecelerın ardışıklığından değıl, yalnızca bu dizeye özgü ortaya çıkan “düzensiz”, “öngörülemez”, “süresiz” “lirik ritim”de görür. Bu noktada, şu sorular akla gelebilir: Frye’ın Shakespeare’den verdiği bu örnek dizeden yola çıkılarak, Yahya Kemal’in, Nedim’den verdiği örnek dize, veznin takti’inin dışında nasıl okunabilir? Bu sorunun yanıtı, bir dizede, iki farklı ritim ögesinin varlığının açıkça görülebilmesini sağlayabilir. Dolayısıyla, bu sorunun yanıtı, aynı zamanda, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasında kurulabilecek bir uzlaşım ilişkisinin de temeli olacaktır. Şimdi, Frye’ın, Shakespeare’den seçtiği örnek dize üzerinde gerçekleştirdiği uygulama örnek alınarak, Nedim’in dizesi, ritim bakımından yeniden düzenlenebilir:

**Dökülen**

mey

**kırılan**

şîşe-i

**rindân**

olsun

Nedim’in dizesi, ritim bakımından aruzun önceden belirlenmiş yapısı dışında değerlendirildiğinde, “veznin” içinde vurgulu hecelerın ortaya çıktığı görülebilir. Daha açık ifadeyle, nasıl “Ay, but to die, and go, we know not where” dizesini “vurgusuz / vurgulu” yapısından sapılarak okunabiliyorsa, “Dökülen mey, kırılan şîşe-i rindân olsun” dizesi de, “kısa hece / uzun hece” şeklindeki yapısından sapılarak okunabilir. Nedim’in dizesi, yukarıdaki gibi okunduğunda, bu dizenin ritminin aşırı vurgulanmış hecelerden kaynaklandığı öne sürülebilir. “Dökülen”, “kırılan”, “rindân” sözcüklerindeki vurgulu heceler, “da-da-DUM”, “da-da-DUM”, “da-DUM”

şeklinde, “aruz”la tamamen ilgisiz bir ritmi duyurmaktadır. Bu tür bir yorum, bu dize içerisinde, birbiriyle herhangi bir şekilde örtüşmeyen, ama uyum içinde işleyen iki ritmin bir aradalığını göstermektedir: Başka ifadeyle, “mihaniki ahenk” ile “deruni ahenk” arasındaki uzlaşım, “aruz”un “kısa” ve “uzun” hecelere dayanan yapısı ile “vurgulu heceler” arasındaki uyumdan kaynaklanır. Nitekim, Yahya Kemal’in şiiri üzerine yapılan çalışmalar dikkatle irdelendiğinde, bu yorumla örtüşen çözümlemelere de rastlanır. Ancak, bu çözümlemeler, Yahya Kemal’in şiiri içinde birbirinden farklı ritimler olduğu şeklinde, farklı bir argümana dönüşmemiştir. Örneğin, Nihad Sami Banarlı, “Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?” başlıklı makalesinde, Yahya Kemal’in şiir yazma yöntemi konusunu ayrıntılı bir şekilde irdeler. Banarlı, Yahya Kemal’in, şiirlerini, belirli taslaklar üzerinde geliştirerek yazdığını fark etmiştir. Örneğin, Yahya Kemal, şiirlerinin yalnızca veznini değil, vezin-dışı ses örgülerini ve kafiyelerini de önceden belirleme çabası içindedir. Banarlı, bu durumu, şu cümlelerle özetler:

Bütün bu kafiyeler içinde, mısralarını en güç verenler, öyle görülüyor ki **aşka** ve **başka** kelimeleridir. Şâir, bu kafiyelerle bitireceği mısraları, önce tam bir **ses tasarısı** hâlinde ve

Bir bahçededirler ki ..... gibi aşka

Her . . . si, her . . . si, her . . . si başka

çizgilerinde düşünmüştür. Bu ilk çizgilere göre, ikinci mısraın sonu **her eğlencesi başka** şeklinde olacaktır. Fakat bir müddet sonra bu mısralar:

Bir bahçededirler ki ..... gibi aşka

Her meyvesi, her . . .si, her . . . si başka

şeklinde bir daha düşünülmüştür. (özgün vurgular, 1968: 23)

Banarlı'nın, Yahya Kemal'in şiirlerinde gördüğü "ses tasarısı", "aruz" ile "vurgulu heceler" in uzlaşımı olarak yorumlanabilir. Üstelik, Yahya Kemal şiirleri irdelendiğinde bu örnekleri çoğaltmak mümkün: Örneğin, "Vuslat" başlıklı şiirde, "her . . . si, her . . . si, . . . her . . . si" şeklinde düzenlenen dizelerin bir benzerine, şairin "Geçmiş Yaz" başlıklı şiirinde de rastlanır: Bu şiirde geçen, "Her ânını, her rengini, her şi'rini yazdan" (1997: 138) dizesinde, "her . . . nı, her . . . ni, . . . her . . . ni" şeklinde düzenlenen "vurgulu heceler" i görmek mümkün. Yahya Kemal'in "Bir Başka Tepeden" başlıklı şiirinde geçen, "Sende çok yıl yaşayan, sende ölen, sende yatan" (21) dizesinde ise, "de . . . an, de . . . en, de . . . an", "vurgulu heceleri" vardır. Yahya Kemal'in şiirlerinden seçilen bu dizeler, aruz ile yazıldıkları hâlde, "vurgulu heceler" in kullanımıyla farklı bir ritme kavuşurlar. Öte yandan, Yahya Kemal, "vurgulu hece" kullanımını da belirli bir düzene kavuşturma çabası içindedir. Daha açık ifadeyle, Frye'in, "vezin-dışı" öğelerle üretilen "lirik ritim" tanımı, "düzensizlik"e, "öngörülemezlik"e, "süreksizlik"e karşılık gelirken, Yahya Kemal'in "vurgulu hece" kullanımında belirli bir "düzen" görülmektedir. Yukarıda verilen örnek dizelerdeki benzer vurgulu hece kullanımı bu yorumu destekler.

Öte yandan, Yahya Kemal, "ne / ne" ve "hem / hem" bağlaçlarını, yalnızca belirli öğeleri birbirine "anlam" bakımından birleştirme amacıyla değil, "vurgulu hece" üretme amacıyla da kullanmaktadır. Örneğin, şairin "Sessiz Gemi" başlıklı şiirinde geçen, "Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol" (1997: 89) dizesinde, "ne / ne" bağlacı, "mendil" ve "kol" öğelerini, hem olumsuzlama düzleminde birbirine eklemleme hem de bu öğeleri "vurgulama" işlevi üstlenmiştir. Benzer şekilde, Yahya Kemal'in, Ziya Gökalp'in bir kinayesine verdiği yanıt olarak kaydedilen, "ne harabî ne harabâtiyim / kökü mâzide olan âtiyim" (1976: 63) beytinde geçen "ne / ne" bağlacı, hem "harabî" ve "harabâti" sözcüklerini

“olumsuzlama” düzleminde birbirine eklemler hem de bu sözcükleri “vurgular”. Yahya Kemal’in, Ahmet Hâşim’in “Zannetme ne güldür ne de lâle” dizesini, “Karşında ne güldür ne de lâle” şeklinde düzeltmesi de (1976: 44), bu kalıba verdiği önemin bir başka göstergesidir. Çünkü, Hâşim’in dizesinde, “ne” iki kez tekrarlanmadığı için, “anlam” bakımından olduğu kadar, “vurgulu hece” bakımından da bir “düzensizlik” belirmektedir. “Ne / ne” bağlacının “vurgulu hece” olarak kullanıldığı örneklerle, şairin Divan şiirinden seçtiği ve sıklıkla alıntılanmış beyitler arasında da rastlanır. Fuzuli’nin, “Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge / Ne açar kimse kapım bad-ı sabadan gayrı” beyti, “ne / ne” bağlacının Divan şiirinde birer “vurgulu hece” olarak kullanılmasına örnek gösterilebilir (alıntıl原因 Ayvazoğlu 2007: 124).

Yahya Kemal’in şiirlerinde, “ne / ne” ve “hem / hem” kalıplarının sıklığı, şairin “vurgulu hece” üretimini de, belirli bir “düzen”e kavuşturma çabası içinde olduğunu gösterir. Başka ifadeyle, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “mihaniki ahenk”ten farklı bir ritim ögesi olarak ortaya çıkan “vurgulu heceler”e dayalı ritim ögesi de, tekrarlanarak “düzenli” hâle gelir, yani “mekanikleşir”. “Vurgulu heceler”in mekanik hâle gelmesi ise, Yahya Kemal’in “vezin-dışı” ritim üretimini, Frye’ın Shakespeare’den seçtiği dizenin aksine, “düzensizlik”e, “öngörülemezlik”e, “süreksizlik”e teslim etmediği anlamına gelmektedir. Şimdi şu sorulabilir: Eğer, Yahya Kemal, “mihaniki ahenk”ten sapmak amacıyla, “vurgulu hece” üretimine başvuruyorsa, ama “vurgulu hece” üretimini de, “mekanik” bir hâle dönüştürüyorsa, bu tür bir ritim anlayışının ürettiği edebî biçim nasıl tanımlanabilir?

Yahya Kemal’in “Yol Düşüncesi” başlıklı şiirinde, “ne / ne” bağlacının, hem “anlam” hem de “vurgu” üretme amacıyla düzenli bir şekilde kullanıldığı bir bölüm

vardır. Şiirin bu bölümünde, “ne / ne” bağlacı, ait olduğu kıtanın tümünü belirleyen bir yapı ögesi olarak işlev görmektedir:

**Ne** Akdeniz’de şafaklar, **ne** çölde akşamlar  
**Ne** görmek istediğim Nil, **ne** köhne Ehamlar  
**Ne** Bâlebek’te Lâtin devrinin harâbeleri,  
**Ne** Biblos’un Adonis’den kalan sihirli yeri,  
**Ne** portakalları sarkan bu ihtişamlı diyar  
**Ne** gül, **ne** lâle, **ne** zambak, **ne** muz, **ne** hurma ve nar  
**Ne** Şam semâsını yâlel’le dolduran şarkı  
**Ne** Zahle’nin üzümünden çekilmiş eski rakı  
Felekten özlediğim zevki verdiler, heyhât! (1997: 84)

“Yol Düşüncesi”nden alınan bu bölümün içeriğini, “felekten özlediğim zevki verdiler, heyhât!” dizesi belirlemektedir. Dikkat edilecek olursa, bu dize, “olumlu” bir fiille kurgulanmıştır; oysa, bu dizenin anlamı “olumsuzdur”. Bunun nedeni, bu dizenin, “ne / ne” olumsuzlama bağlaçları ile kurulan dizelerden bağımsız düşünülemez oluşudur. Başka deyişle, “Yol Düşüncesi”nin bu bölümü, her bir dizenin kendi başına anlamlı bir bütün ürettiği bir dize şiiri olarak değil, aksine, her satırın birbirine “ne / ne” bağlacı aracılığıyla bağlandığı bir paragraf olarak değerlendirilmelidir. Şiirin bu bölümü, üzerinde sözdizimi ya da anlam bakımından herhangi bir değişiklik yapılmaksızın, yalnızca dizelerin sayfadaki konumları değiştirilerek, bir düzyazı metne dönüştürülebilir:

**Ne** Akdeniz’de şafaklar, **ne** çölde akşamlar, **ne** görmek istediğim Nil,  
**ne** köhne Ehamlar, **ne** Bâlebek’te Lâtin devrinin harabeleri, **ne**  
Biblos’un Adonis’ten kalan sihirli yeri, **ne** portakalları sarkan diyar,  
**ne** gül, **ne** lâle, **ne** zambak, **ne** muz **ne** hurma ve nar, **ne** Şam semâsını

yâlel’le dolduran şarkı, **ne** Zahle’nin üzümünden çekilmiş eski rakı,  
felekten özlediğim zevki verdiler, heyhât!

Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk”ten kaçınma ve “deruni ahenk” üretme çabası, şairin “düzen” duygusundan vazgeçmemesi nedeniyle, düzyazısal bir biçimi ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, Frye’in “lirik şiir” üretimini, “vezin-dışı” ritim öğeleri aracılığıyla temellendirmesi ile Yahya Kemal’in “vezin-dışı” ritim öğeleri aracılığıyla “deruni ahenk” üretmesi arasında temel bir fark vardır: Frye, “lirik ritim”i, “düzensiz”, “öngörülemez” ve “süreksiz” olarak tanımlarken, Yahya Kemal “deruni ahenk”i, “düzenli”, “öngörülebilir” ve “sürekli” bir biçim olarak uygulamıştır. Frye ile Yahya Kemal arasında bu düzlemde yapılacak bir karşılaştırma, Frye’in “lirik ritim” örnekleriyle değil, ama onun “düzyazısal ritim” olarak temellendirdiği bir “edebî biçim”le örtüşmektedir. Bu noktada, çalışmanın, “Berceste şi’r’in mesel’e üstünlüğü” başlıklı bölümünde verilen, Frye’in düzyazısal ritime verdiği örnek anımsanabilir: Bir düzyazı metnine ait cümlelerin sayfalara dizeler hâlinde yerleştirilmesi, o metindeki saklı ritmi açığa çıkarabilir (1966: 264). Öte taraftan bu tür bir düzenleme o metne bir şiir etkisi de verecektir. Frye’in, bir deneme kitabından seçtiği, belirli “vurgulara” göre dizeler hâlinde bölümlenmiş bir paragraf bu tartışma için uygun bir örnek olarak değerlendirilebilir:

**He** distastes religion as a sad thing  
and is six years elder for a thought of heaven

**He** scorns and fears, and yet hopes for old age,  
but dare not imagine it with wrinkles...

**He** offers you his blood today in kindness,  
and is ready to take yours tomorrow.

**He** does seldom anything which he wishes not to do again

and is only wise after a misfortune (vurgular benim, alıntıl原因

Frye: 1966, 264)

Benzer bir şekilde, Terry Eagleton da, *How To Read A Poem* (Şiir Nasıl Okunmalı?)

başlıklı yapıtının “Poetry and Prose” (Şiir ve Düzyazı) başlıklı bölümünde, D.H.

Lawrence’ın bir şiirinden seçtiği parçayı, “düzyazı” olarak yorumlar:

**The feelings** I don’t have, I don’t have.

**The feelings** I don’t have, I won’t say I have.

**The feelings** you say you have, you don’t have.

**The feelings** you would like us both to have, we neither of us have

(vurgular benim, 2007: 26)

Yukarıdaki metinlerin sayfaya dizeler hâlinde yerleştirilmesi, bu paragraflara “şiir” görüntüsü vermektedir. Her iki metinde de, belirli “hece”ler ya da “sözcükler” dize başlarına gelecek şekilde bölümlenmiştir. “He” (ing. “O” eril işaret zamiri) ve “the feelings” (duygular) sözcüklerinin dize başlarına yerleştirilmesi, hem metne “görsel” açıdan “şiir” etkisi vermekte, hem de bu sözcüklerin, kendilerinden sonra gelen sözcük ve cümleleri mekanik bir şekilde “vurgulamalarını” sağlamaktadır; tıpkı, Yahya Kemal’in “Yol Düşüncesi” başlıklı şiirinden seçilen bölümde, “ne / ne” bağlacının dize başlarına yerleştirilmesinde olduğu gibi. Öte yandan, bu tartışma, Divan şiiri düzlemine taşındığında da, benzer sonuçlara varılabilir: Tahir’ül Mevlevî, geleneksel belagatte bir metnin şiir olarak kabul edilmesinin, o metnin mevzun ve mukaffa (vezinli ve kafiye) olarak söylenmiş olma şartına bağlandığını bildirir (1973: 139). Nitekim geleneksel belagatin bu yaklaşımı, Divan şiiri içinde “vezinli ve kafiye” yazılmış olduğu hâlde, “düzyazı” olarak kabul edilebilecek çok fazla örneğin varlığına neden olmuştur. Bâkî’nin aşağıdaki şiiri de, “vezin” ve “kafiye” ile

yazılmıştır; ancak, bu şiir de, tıpkı yukarıda verilen örnek metinler gibi, “düzyazısal” bir içeriğe sahiptir:

Ne hengâm-ı safâ-yı ʿişret-i mül gibi bir dem var

Ne sâz-ı mutrib-âsâ cân-fezâ-yı mürde-i gam var

Ne mânend-i hayâl-i yâr bezm-i dilde mahrem var

Ne câm-ı bâde-i gül-gûna beñzer yâr-ı hem-dem var

Ne sadr-ı gûşe-i mey-hâne gibi cây-ı hurrem var (*Bâkî Divanı*: 1994, 100)

Yahya Kemal’in şiirlerinde “mihaniki ahenk”ten kaçma çabası, şairi, “aruz” içinde “vurgulu hece” arayışına yöneltmiştir. Bu sayede, Yahya Kemal’in şiirlerinde, hem aruzun “kısa” ve “uzun” heceye dayalı ritmi, hem de “vurgulu hecelere” dayalı ritim bir arada duyulur. Ancak, Yahya Kemal, “vurgulu hece” kullanımını da belirli bir düzen içinde kullanır. Daha açık ifadeyle, şair, “mihaniki ahenk”in önceden belirlenmiş yapısından kaçınırken, bir başka önceden belirlenmiş ritim ögesine varmış olur. Yahya Kemal’in “ne ... ne” ve “hem ... hem” bağlaçlarını düzenli bir şekilde kullanması, lirik ritmin “öngörülemeyen”, “düzensiz” yapısını değil, aksine, “öngörülebilir” ve “düzenli” bir ritim yapısını yansıtmaktadır.

### BÖLÜM III

#### ŞİİRSEL İMTİYAZIN YER DEĞİŞTİRMESİ

Yahya Kemal'in şiir tasarımı, “mana” yerine, “lafız”a, “mesel” yerine, “berceste şi'r”e, “mihaniki ahenk” yerine, “deruni ahenk”e imtiyaz tanınması üzerine kuruludur. Nitekim, şairin bu yaklaşımının, modern eleştiri kuramlarıyla da uyum içinde olduğu, çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde gösterilmişti. Dolayısıyla, “lafız”a, “berceste şi'r”e ve “deruni ahenk”e imtiyaz tanınması, Yahya Kemal'in şiir tasarımı, 19. yüzyılda, “romantizm”le birlikte gelişen ve 20. yüzyılın ilk yarısında ayrıntılı bir şekilde kuramsal arka planı oluşturulan modern şiir söyleminin bir parçası hâline getirmektedir. Çünkü, “anlam”ın, “düzyazı”nın ve “vezin”in ikincil bir konuma itilmesi, başka ifadeyle, bu öğelerin yalnızca tamamlayıcı birer “ek” olarak kavranması, modern şiir söyleminin temel dayanak noktasını oluşturmuştur. Ancak, Yahya Kemal'in şiir tasarımı temellendirdiği cümlelerine, modern Batı şiirinin arka planını oluşturan bu çerçeve ihmal edilerek bakıldığında, şairin “lafız” yerine, “mana”ya, “berceste şi'r” yerine, “mesel”e, “deruni ahenk” yerine, “mihaniki ahenk”e imtiyaz tanıdığı, üstelik bu tür bir argümanın, şairin şiirleri aracılığıyla ikna edici bir şekilde temellendirilebildiği görülecektir.

Yahya Kemal'in şiir tasarımı tersine çeviren bu tür bir çaba, “yapısöküm” (*deconstruction*) olarak bilinen eleştirel ve felsefi yaklaşımla örtüşen bir içerime sahiptir. Jacques Derrida, İngilizce'ye *Of Grammatology* (Dilbilim Hakkında) olarak

çevrilen yapıtında, Jean Jacques Rousseau'nun *Essai Sur L'Origine Des Langues* (Dillerin Kökeni Üzerine Deneme) başlıklı denemesindeki argümanlara bir eleştiri getirir. Rousseau, bu denemesinde, “söz”ü, dilin temel ögesi, “yazı”yı ise, “söz”e bir “ek” ya da “yardımcı öge” (*supplement*) olarak tasarlamıştır: “Diller, konuşmak için yapılmıştır. ‘Yazı’, sadece, ‘söz’e bir ‘ek’ olarak hizmet eder” (alıntılayan Derrida: 1997, 144). Derrida, Rousseau'nun bu argümanını bir “yapısöküm”e uğratar; başka ifadeyle, “yazı”nın, “söz”e bir “ek” değil, “söz”ün, “yazı”ya bir “ek” olduğunu gösterir. Christopher Norris, *Deconstruction* (Yapısöküm) başlıklı kitabında, Derrida'nın bu çabasının, Rousseau'nun “yazı”ya göre, “söz”e imtiyaz tanıyan cümlelerinde kendisiyle çelişen bir takım argümanları ortaya çıkarmak olduğunu belirtmektedir:

Derrida'nın yaptığı, fevkalade bir tartışma aracılığıyla, Rousseau'nun, söz konusu metnin çeşitli noktalarında, kendisiyle çeliştiğini göstermektir. Böylece, “söz”ün, dilin kökeni, “yazı”nın ise yalnızca asalak bir gelişim olduğunun kanıtlanması bir yana, Rousseau'nun metni, “yazı”nın önceliğini ve bu tür köken mitlerinin yanılsamalı karakterini onaylayacaktır. (2002: 33)

Norris'in bu argümanında vurgulanması gereken nokta şu olmalıdır: Eğer, Rousseau'nun metni, hem “söz”ün “yazı”ya önceliğini, hem de “yazı”nın “söz”e önceliğini temellendirme imkânı tanıyorsa, ikili karşıtlığı oluşturan terimlerden birinin ötekine üstünlüğünden söz edilemez. Ancak, bu sonuca ulaşmak için, ikinci terimin de üstünlüğünün kanıtlanması, başka deyişle, ilk argümanın “değillenmesi” gerekmektedir. Nitekim, Jonathan Culler, *On Deconstruction* (Yapısöküm Üzerine) başlıklı yapıtında, Derrida'nın ikili karşıtlıklardan birinin kökeni olarak kabul edilmesini ortadan kaldırma işleminin Nietzsche'nin “neden” / “sonuç” kavram

çiftlerinden ilkin tanınan imtiyazı ortadan kaldırma girişiminden kaynaklandığını belirtmektedir:

Eğer neden ya da sonuçtan her biri köken olma durumunu işgal edebiliyorsa, o zaman “köken”, öncelikli değildir; metafizik imtiyazını kaybetmiştir [...] Bu Nietzsche’ci örnek, sayısız sorunsal gündeme getirir; ama şimdi, Jacques Derrida’nın çalışmalarında karşılaştığımız genel prosedürün özlü bir örneği olarak işe yarayabilir (1989: 88)

Norris’in ve Culler’ın bu cümlelerinden şu sonuca ulaşılabilir: “Yapısöküm”, belirli bir metinde üretilen kavram çiftlerinden birine tanınan imtiyazı, aynı metinde, öteki terime de imtiyaz tanınabileceğini göstermek suretiyle ortadan kaldırma çabasıdır.

Kavramın bu şekilde yorumlanması, “yapısöküm”ün belirli kuralları olan bir “yöntem” değil, bir “metin çözümleme etkinliği” olduğunu gündeme getirecektir.

Nitekim, Norris, bu argümanı, şu sözlerle destekler: “Öyleyse yapısöküm, tartıştığı metne bağlı kalan bir okuma etkinliğidir; ve ‘yapısöküm’, işleyen kavramları olan bağımsız bir sistem ya da bir yöntem olarak asla kurulamaz” (2002: 31). Örneğin, Derrida, Rousseau’nun “yazı”ya göre, “söz”e tanıdığı imtiyazı, kendisinin ürettiği “différance”<sup>9</sup> kavramı aracılığıyla tersine çevirir. Oysa, Paul de Man, “Yeni Eleştiri”nin romantik kökenli, “dış dünya” ile “dil”, “doğa” ile “zihin” arasında kurduğu uzlaşım ilişkilerini, “alegori”, “simge”, “metafor”, “metonimi” gibi, klasik dilbilimsel kavramlar arasındaki hiyerarşi ilişkilerini “yapısöküm”e uğratarak tartışır.

Bu çalışmada, Paul de Man’ın dilbilimsel araçlardan yararlanarak gerçekleştirdiği “metin çözümleme etkinliği” izlenecek ve Yahya Kemal’in şiir tasarımı oluşturulan

---

<sup>9</sup> Derrida’nın “différer” fiilinden türettiği ve hem “ayrılık” hem de “erteleme” anlamına gelen bu sözcük, Saussure’ün dilin ayrılıkları, farkları temel aldığı yönündeki savından yola çıkılarak ürettiği bir kavramdır. Saussure’e göre, bir sözcük ile onun gönderimi arasında bir bağ yoktur, başka ifadeyle, “gösteren” ile “gösterilen” arasındaki ilişki “nedensiz”dir. Dolayısıyla, bir “sözcük”ün (“söz”lü ya da “yazı”lı) anlamından kastedilen, o sözcüğün bir diğerinden farklı olmasıdır. Daha açık ifadeyle, “taş” sözcüğü, “baş”, “kaş” ya da “yaş” olmadığı için kendine atfedilen anlamı içerir. Dolayısıyla, “anlam”, “gösteren”in bir nesneye ya da olguya işaret etmesinden değil, “gösterenler” arasındaki ilişkilerden kaynaklanır. Böylece, “dil”de anlam, sürekli ertelenecek, sabit bir anlamdan söz edilemeyecektir.

“mana” / “lafız”, “mesel” / berceste şi’r” ve “mihaniki ahenk” / “deruni ahenk” kavram çiftleri, şairin düzyazı ve şiirlerindeki sorunsallardan yola çıkılarak tersine çevrilecektir.

Yahya Kemal’in şiir tasarımını, “mana” / “lafız”, “mesel” / “berceste şi’r” ve “mihaniki ahenk” / “deruni ahenk” ikili karşıtlıklarına dayandırması ve ikili karşıtlıkların ikinci terimlerine imtiyaz tanınması, şair üzerine çalışan araştırmacılar tarafından ayrıntılı bir tartışmaya tabi tutulmadan benimsenmiştir. Oysa, Yahya Kemal’in “lafız”a, “berceste şi’r”e ve “deruni ahenk”e imtiyaz atfettiği cümlelerinden, aslında ilk terimlere yönelik bir imtiyazı çıkarsamak da mümkündür. Üstelik, ilk terimlere atfedilen imtiyaz, Yahya Kemal şiirlerinin çözümlemesi aracılığıyla ikna edici bir şekilde kanıtlanabilmektedir. Yahya Kemal’in şiir tasarımının ürettiği imtiyazlı terimlerin bu tür bir çözümlemeye ortadan kaldırılmasına geçilmeden önce, şairin yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde, kendi şiir tasarımının aksi yönünde yorumlanabilecek cümleleri tartışılabilir.

Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal ile yaptığı bir söyleşisinde, “mana” / “lafız” kavram çiftine, “his”sin “lisan”a dönüşmesi ya da “duyuş”un “deyiş”e dönüşmesi” cümleleriyle atıfta bulunduğu belirtilmişti. Yahya Kemal’in şiir tasarımının modern şiirin arka planıyla ilişkilendirilmesi, ancak, bu cümlelerden, “lisan”a ve “deyiş”e imtiyaz tanınmasıyla mümkün olacaktır. Ama aynı zamanda, “his” ile “lisan”, “duyuş” ile “deyiş” arasında, birinin ötekine dönüşmesi şeklinde organik bir ilişki de kurulmalıdır. Daha açık ifadeyle, kavram çiftlerinin ikinci terimlerine imtiyaz tanımak suretiyle oluşturulan bir uzlaşım ilişkisi, “Rus Biçimcileri” ve “Yeni Eleştiri” okullarının benimsediği türden bir modern şiir kavrayışı ile örtüşecektir. Bu tür bir yorum, bir ön varsayım olarak alınmadığında, Yahya Kemal’in cümlelerinden farklı bir anlam çıkarsamak da mümkündür:

Ben evvelâ şiirin mevzuunu kalbimde muhafaza ederim. Sonra onu kelimelere dökerim. Bu kelime istifindeki, ritme, ahenge bakarım. Kelâm olunca şiir olur. Şiiri söylemek lâzımdır. Asıl şiir o zaman meydana gelir. Kelimelerin ianesi [yardımı] ile bâzı mısralar yazılabilir. Fakat daha ileriye gidilemez. Mevzuu kalbimde doğunca ona ifade ararım. Duyduğum mevzua sâdık kalırım. Ona başka şeyler katmam (1959: 46)

Yahya Kemal’in bu cümlelerindeki, “şiiri söylemek lazımdır. Asıl şiir o zaman meydana gelir” ifadeleriyle, “lafız”ın “mana”ya üstünlüğünü ifade etme çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır; ancak, bu paragrafın tamamına bakıldığında, şairin kastetmek istediği düşüncenin aksine, “mana”nın, “his”sin ya da “duygu”nun önceliğinin vurgulanmış olduğu da fark edilir. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, “kelâm”ın (lafız) üstünlüğünü savunmaya çalışırken, şiire hâkim olacak “mevzu” ögesinin öncelikli olduğunu ve o “mevzu” tespit edildikten sonra sözcüklere dönüştürüldüğü argümanını dile getirmektedir. Ama asıl dikkat çekici nokta, şairin, “duyulan mevzua sâdık kalacağını”, “o mevzua başka şeyler katmayacağını” ve “kelimelerin ianesi ile yazılan mısraları benimsemediğini” vurgulaması olmalıdır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, herhangi bir “duygu”yu önceden belirler ve ardından, önceden belirlenmiş bu “duygu”ya şiirsel “ifade” arar. Öte yandan, Yahya Kemal’in, “kelimelerin ianesi” ile şiir yazmayı benimsememesi, aynı söyleşi içinde Stéphane Mallarmé’den alıntıladığı, “şiir fikirlerle değil, kelime ile yazılır” (1959: 45) cümlesiyle de çelişmektedir.

Bu tartışma, Mallarmé’nin bu cümleyi sarf etme nedeni ile Yahya Kemal’in alıntılama nedeni arasındaki ilişkilerin sorgulanmasını gerekli kılabilir. Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry* (Modern Şiirin Yapısı) başlıklı yapıtının

“Mallarmé” ile ilgili bölümde, şairin şu cümlesine yer verir: “Hiçliği bulduktan sonra, güzelliği de buldum” (1974: 86). Friedrich’e göre, “çok az okur, Mallarmé’nin olağandışı dilini çözmek için yeteri kadar sabırlıdır” (86). Friedrich, Mallarmé’nin, “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” cümlesini ise sözcüklerin uygun düşmedikleri bağlamlarda kullanılmaları sayesinde elde edilen “olağandışılıklar” (*abnormality*) bakımından yorumlar (78). Oysa, Yahya Kemal’in şiirlerine bakıldığında, sözcüklerin belirli bir bağlama uygun düşecek şekilde seçildikleri anlaşılabilir. Örneğin, Yahya Kemal’in “Mahurdan Gazel” başlıklı şiirindeki “Atladı dâmen tutup üç çifte bir zevrâkçeye” dizesinde geçen, “üç çifte bir zevrâkçe” ifadesi (üç çift kürekli kayık), gerçeklikle örtüşmediği gerekçesiyle eleştiri konusu olmuştur. Eleştiri, bu ifadenin, gerçekliğin bağlamına uygun düşmediği hakkındadır; çünkü eleştiri yapan eski şiir taraftarları, “kayığın küçüğü” anlamına gelen “zevrakçe”de, “üç çift kürek” olamayacağını öne sürmüşlerdir (Uysal: 1959, 32). Yahya Kemal, bu eleştiri karşısında şu tutumu takınır: Şair, öncelikle itirazın haklı olduğunu düşünür ve eleştirilen sözcüğü değiştirir; yani şiirini tashih eder. Ancak daha sonra, bu konuda bilgilerine güvendiği Abdurrahman Şeref bey’e ve Hulusi Efendi’ye danışır ve onlardan bir “zevrakçe”de üç çift küreğin olabileceğini kanıtlarıyla birlikte öğrenir. Bunun sonucunda, Yahya Kemal’in “Mahurdan Gazeli”, “üç çifte bir zevrâkçe” şeklinde yayımlanır. Bu anekdot, Yahya Kemal’in sözcük seçiminin, “olağandışılıklara” imkân tanıyacak bir edebî biçime değil, “olağandışılıklar”dan kaçınan bir edebî biçime yönelik olduğunu göstermektedir. Öte yandan, Yahya Kemal’in edebî biçimi ile Mallarmé’nin şiir dili arasındaki fark, Mallarmé’nin “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” anekdotunun, şairin kendi kendisini alaya aldığı bir parodiyle okunması sayesinde çok daha kolay bir şekilde anlaşılabilir: “Bir gazeteci sabırsız bir şekilde, Mallarmé’dan, henüz tamamlanmamış bir şiirini görmek

ister, şairin yanıtı şöyledir: Şiire biraz daha ‘müphemiyet’ katıncaya kadar bekle” (alıntılayan Friedrich 1974: 90). Mallarmé’nin şiiri, “müphemiyet”in şiiridir; oysa Yahya Kemal’in şiirleri, “müphemiyet”e değil, “berraklık”a dayalı bir edebî biçime sahiptir. Ama bu ayrıntı, Yahya Kemal’in şiirlerinde olmadığı hâlde, şiir tasarımı, “müphemiyet”e dayalı bir “şiir dili” anlayışının varlığını ortadan kaldırmaz.

Şairin “kelimelerin ianesi” ile yazmayı benimsememesi ve sözcük seçimini belirli bir “bağlam” dâhilinde yapması, “mana”nın, “his”sin ve “duyuş”un, “lafız”a, “lisan”a ve “deyiş”e olan imtiyazlı konumunu göstermektedir. Yahya Kemal’in önceden belirlenmiş belirli bir “duygu” ile uyumlu şiirsel ifade arayışı, şairin, önceden belirlenmiş belirli bir “mesel”e şiirsel ifade araması olarak da yorumlanabilir. Örneğin, Yahya Kemal’in, “Selimnâme”başlıklı yedi bölümlük şiirinde, belirli bir “anlatı” yapısını önceden belirlemiş olduğu düşünülürse, bu şiirin “mesel”i işaret eden yapısı, yani “anlatı” odaklı karakteri belirgin bir şekilde öne çıkar. Çünkü “Selimnâme”de, Yavuz Sultan Selim’in ordusuyla birlikte sefere çıkışı, “Çaldıran”, “Mercidabık” ve “Ridaniyye” savaşları ve bu başarılı seferden sonra kutsiyet kazanmış ölümü, bir destan yapısı içinde anlatılır. Yahya Kemal, “Selimnâme”nin bölümler hâlinde *Hürriyet* gazetesinde yayımlanması sırasında, gazeteden, şiirin yazımı hakkında okurlara şu bilginin verilmesini istemiştir:

Bir şiiri veya manzum bir edebî eseri, klâsik devirlerin diliyle, vezinleriyle, sanat anlayışı ve üslubiyle söylemek, dünyâ edebiyatında yeni bir hadise değildir. Meselâ Goethe, Hermann ve Dorothea isimli destânî eserini, Alman faziletleriyle fakat eski Yunan destan şairi Homeros’un epozlarını andıran bir şekilde ve öyle bir edâ ile yazmıştı. Goethe bu eserinde, Homeros destanlarında en çok

kullanılan altı tef'ileli, heksametron veznini kullanmayı da ihmâl etmemişti (alıntılayan Banarlı: 1962, 147)

Bu noktada vurgulanması gereken, Yahya Kemal'in epik karakterli bir şiir hakkında dikkatleri “dil”e çekmesi olmalıdır. Şair, Yavuz Sultan Selim konulu bir tarihî şiiri, tıpkı Goethe gibi, klasik üslubu yeniden üreterek yazdığını öne sürer. Yahya Kemal'in, benzer bir argümanı, “Selimnâme” ile birlikte *Eski Şiirin Rüzgârıyla* içinde yer alan Lale devri temalı şiirleri hakkında da geliştirdiği bilinmektedir. Şair, “Fransa’da Şiir” başlıklı yazısında, Stéphane Mallarmé'nin, “Fransız gençleri şiir sanatını öğrenmek istiyorlarsa Paul Verlaine'in *Fêtes Galantes*'ını ezberlesinler” öğüdünden yola çıktığını ve Verlaine'in Fransızca'da yaptığını kendi dili içinde gerçekleştirme çabasına girdiğini belirtir (1960: 98).

Yahya Kemal, Paul Verlaine'in *Fêtes Galantes*<sup>10</sup> başlıklı şiir kitabının, 18. yüzyılda, Versailles Sarayı'nın parkında XIV. ve XV. Louis tarafından yaptırılmış Küçük Trianon ve Büyük Trianon şatolarının güzelliklerini, saray kültürünün zerafetini ve bu kültür içindeki genç hanım ve beylerin aşklarını anlatan bir içeriğe sahip olduğuna dikkat çeker. Yahya Kemal'in farklı yazı ve sohbetlerinde kullandığı cümlelerden, *Fêtes Galantes*'ın bu içeriğini belirleyen temel kaynakların, yazar ve sanat eleştirmeni Edmund ve Jules Goncourt kardeşlerin bir kitabı (“Yahya Kemal Bey’le Mülâkat: 275) ve Jean Antoine Watteau’nun (1684 - 1721) bu kültüre özgü sahneleri içeren resimleri olduğu öğrenilebilir (alıntılayan Banarlı: 1997, 43). Yahya Kemal'in, Watteau’nun “fêtes galantes” resimlerini izleyerek, bu dönemi şiirleştirmesine yönelik ilgisi, benzeri asilzade eğlence kültürünü, Osmanlı İmparatorluğu’nun 18. yüzyılına özgü işret kültüründe bulmasından kaynaklanmış olmalıdır. Osmanlı işret kültürünün zirve noktası olarak görülen bu dönemi, “Lale

<sup>10</sup> Yahya Kemal, 18. yüzyıl saray kültürüne özgü eğlenceleri, asilzade genç hanım ve beylerin park ve bahçelerde flört etmelerini ifade eden “fêtes galantes” deyimini “Âşıkane Ziyafetler” olarak Türkçeleştirir. Deyimin aslı, “fête galante”, İngilizce’ye “gallant party” olarak çevrilmiştir.

Devri” olarak tanımlanmış ve bu tabir Türkçe’de yerleşmiştir. Ancak, tüm bu tematik benzerliklere karşın, Yahya Kemal, Verlaine’in bu yapıtından aldığı ilhamı, yine “dil” bağlamında temellendirme çabası içindedir. Daha açık ifadeyle, Verlaine, bu dönemi, 18. yüzyıl teşrifat Fransızcası ile yazmıştır; dolayısıyla, Yahya Kemal de, Lale Devri şiirlerini, Divan şiiri estetiği içinde yazacaktır. Oysa Kemal Özmen, “Yahya Kemal Şiirinin Fransız Kökenleri Ya da *Quo Vadis Domine?*” başlıklı makalesinde, şairin *Fêtes Galantes*’ın “dil”i konusundaki yargılarını sorunlu bulur:

Burada bir konunun altını çizelim; Mallarmé’nin bu sözle anlatmak istediğiyle, Yahya Kemal’in yapmaya çalıştığı şey birbirinden farklıydı. Mallarmé’nin *Fêtes Galantes*’ı Fransız gençlerine öğütlemesinin nedeni, onları Fransız şiirinin köklerine döndürmek için değil, sadece bu küçük kitaptaki şiir sanatının, şiir dilinin mükemmeliyetine dikkat çekmek içindi; oysa, Yahya Kemal’in bir yanlış anlama sonucu yapmaya çalıştığı şey bambaşkaydı. Verlaine’in bir yüzyıl öncesine dönerek *XVIII. Asır Fransızcası*—böyle bir Fransızca yok—şiir söylediği için ortaya mükemmel bir “eser” koyduğuna her nasılsa inanmış olan Yahya Kemal de kendi geçmişine dönerek, ağdalı diliyle anlaşılmaz olan divan şiirine nüfuz etmek, onu anlamak ve ardından o tarzda şiir söylemek istiyordu (2008: 62)

Yahya Kemal’in *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’deki şiirlerini “dil” düzleminde temellendirme girişimi, şairin bu şiirlerin “tema”sına yönelik temellendirme girişiminin önüne geçmiştir. Oysa, Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’deki şiirlerinin yazılma gerekçesini, Orhan Seyfi Orhon ile yaptığı bir söyleşide, hem “dil” hem de “tema” düzleminde ele almaktadır:

Paris’de *Paul Verlaine*’in *Fêtes Galantes* mecmûasını harâretle okudum. Bu mecmûa Fransızlığın çok ince ve hoş olan 18. asrını kapalı bir park içine almış, yine o asrın lehçesiyle ifâde eder. *Verlaine* bu şiirin ilhamını *Goncourt*’ların bir kitabından almıştır. Ben de arzû ettim ki İstanbul’un fethi sabahından son hârâbat şairimiz *Leskofçalı Galib Bey*’e kadar geçen asırlarımızı, zevk ve haz husûsiyetlerini parça parça, birer gazel çerçevesine sığdırarak teganni edeyim. (2005: 275)

Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rûzgârıyla* içindeki Lale devri şiirlerinin temasını önceden belirlemiştir. Daha açık ifadeyle, bu şiirlerin “içeriğine”, yani “tema”larına öncelik tanımıştır. Bu “tema”, “Lale Devri” şiirleri bağlamında, “İstanbul’un Fethi’nden, Leskofçalı Galib Bey’in dönemine kadarki işret tarihi” olarak belirlenebilir. Ama asıl vurgulanması gereken nokta, Yahya Kemal’in “Selimnâme” başlıklı epik şiiri ile “Lale Devri” temalı lirik şiirleri arasında, tarihî perspektif bakımından bir benzerlik olmasıdır. Şair, hem “fetih” hem de “işret” temalı şiirlerinde, tarihî perspektife imtiyaz tanıdığı hâlde, dikkatleri “dil” üzerine çekmeye çalışır. Oysa, Yahya Kemal, bu şiirlerde, hem Osmanlı toplumsal yaşamını hem de Divan şiirini yansıtan “bezm ü rezm” geleneğine eklemlenmektedir. “Fetihçi” bir siyasi gelenek (rezm) ile Fars devlet geleneğinden alınan “âdâb” (bezm) kültürü, Osmanlı devletinin ve toplumsal yaşantısının bir özeti olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, bu gelenek, Divan şiirine de yansımıştır. Divan şiirinin doğa kavrayışının belirgin bir şekilde görülebildiği kasidelerin “nesib” bölümlerinde, “bahar” ile “kış” arasındaki ilişki, daima “savaş” (rezm) mecazlarıyla örülüyken, “aşk” ve “bahar” temalı şiirlerin tümü, “işret” (bezm) kültürünün doğrudan bir yansımasıdır.

Yahya Kemal'in şiir tasarımııı özetlediği yazılarında, "mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" arasında kurduğu ikili karşıtlığı, daima ikinci terime tanıdığı imtiyaz düzleminde ele almıştır. Bu yaklaşım, Yahya Kemal üzerine çalışan araştırmacılar için de geçerlidir. Oysa, Yahya Kemal'in edebiyat üzerine düzyazıları ayrıntılı bir şekilde irdelendiğinde, şairin bu konuda da, şiirsel imtiyazı tersine çevirecek argümanlar ürettiği görülecektir. Örneğin, Yahya Kemal, "Vezinler I" ve "Vezinler II" başlıklı yazılarında, "aruz"un "ahenk" değil, sadece "vezin" ya da "cansız" bir alet olduğunu öne sürer, oysa şair, bu yazılarla aynı yıl içinde (1922) yayımladığı "Kafiye" başlıklı yazısında, "şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûde gelir" ve "şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz teganni edilemez" argümanlarını da öne sürmüştür (2005: 135).

şimdi şu sonuca varılabilir: Yahya Kemal'in ürettiği şiir tasarımıının kendi cümleleriyle çelişmesi, şairin belirli bir "ideal şiir" kavramını geliştirirken, aynı zamanda "şiir" yazmasından kaynaklanmış olmalıdır. Çünkü Yahya Kemal, şiir tasarımıında, "lafız"ı, "berceste şi'r"i ve "deruni ahenk"i öne çıkardığı hâlde, şiirlerinde, "mana", "mesel" ve "mihaniki ahenk" arka plana atılmamıştır. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in şiir tasarımıını ortaya koyduğu argümanları ile ürettiği şiir arasındaki uzlaştırılması güç aykırılıkların—dikkatli bir şekilde irdelendiğinde—şairin düzyazılarında da izlenebildiği görölmektedir. Başka ifadeyle, Yahya Kemal, şiir tasarımıını temellendirmeye çalıştığı cümlelerinde de, bu tasarımıın argümanlarını çürüten ifadeler kullanmıştır. Özetle, çalışmanın bu bölümünde, Yahya Kemal'in şiir tasarımıının, kendi cümlelerinden yola çıkılarak bir "yapısöküm"e uğratılabileceği gösterildi. Ancak, asıl yapılması gereken, Yahya Kemal'in şiirlerinde, "lafız" yerine, "mana"ya, "berceste şi'r" yerine, "mesel"e ve

“deruni ahenk” yerine, “mihaniki ahenk”e tanınan imtiyazı—bir metin çözümleme etkinliği aracılığıyla—göstermek olmalıdır.

### III.A. Mana’nın lafız’a üstünlüğü

Yahya Kemal’in şiirlerinde “mana”nın “lafız”a üstünlüğü, “lafız”ın belirli bir “mana”yı ortaya çıkarmak ya da pekiştirmek amacıyla kurgulanmış olmasıyla ilişkilidir. Daha açık ifadeyle, “lafız”a atfedilen ve “mana”ya üstünlüğü bakımından yorumlanan nitelikler, aslında, “mana”ya tanınan imtiyazı gösteren veriler olarak yorumlanabilir. Çalışmanın I. bölümündeki “Şema 2”de gösterilmiş olduğu gibi, “lafız”ın “mana”ya üstünlüğü, ancak, “lafız”ın “mana”dan bağımsız bir şekilde örgütlenmesi ile mümkün olabilir. Bu nedenle, örneğin “I like Ike” cümlesi, “lafız”ın üstünlüğünü değil, aksine, ses tekrarlarının “mana”yı pekiştirmesi nedeniyle, “mana”nın üstünlüğünü kanıtlayan bir örnek olarak görülmelidir. Daha açık ifadeyle, “I like Ike”ta “dil’in telaffuz değerleri”ne dikkat çekilmesi, “lafız”ın yalnızca bir “ek” ya da “yardımcı öge” (*supplement*) olarak kabul edilmesini gerektirmektedir. Benzer şekilde, dilin “sözdizimi”nin öne çıkarılması da, eğer bu sözdizimi “mana”dan bağımsız bir nitelik taşımıyorsa, “mana”yı ortaya çıkarma ya da pekiştirme amacına hizmet etmektedir. Örneğin, Yahya Kemal’in şiir tasarımını temellendirmek için alıntılardığı, Nedim’in “dökülen mey, kırılan şîşe-i rindân olsun” dizesinde, “dökülen” ve “kırılan” fiillerinin birer vurgu ögesi olarak değerlendirilmesi, dizede “eylemlere” bağlı bir şekilde temsil edilen “coşku” duygusunun etkisini pekiştirme işlevi görmektedir.

“Lafız”a bir “ek” ya da “yardımcı öge” olarak dikkat çekilmesi, Yahya Kemal’in şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan bir kurgudur. Nitekim, Zahir Güvemli, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, şairin şiirlerindeki bu noktaya ayrıntılı bir şekilde

dikkat çekmektedir. Ancak, Güvemli, Yahya Kemal şiirlerinde, “aliterasyon” kullanımı ile “mana” arasındaki ilişkiyi, “lafız”ın ya da “mana”nın üstünlüğü bakımından değil, yalnızca bu iki öge arasındaki iş birliğini vurgulamak amacıyla ele almaktadır. Güvemli’ye göre “lafız” ile “mana” arasında kurulan bu tür ilgilere Divan şiirinde de rastlanır; başka deyişle, Güvemli, Yahya Kemal’in bu özelliği ile Divan şairlerini izlediğini düşünmektedir:

Nef’î’nin meşhur kasidesindeki “sıyt-ı çekâçâk-i tîg” (kılıç çarpışmalarının sesi), Nedim’in bir kasidesindeki “çinçin-i halhal” (ayak bileklerine takılan maden bileziklerden çıkan ses) gibi mısralarda kullanılmış olan çekâçâk, çinçin gibi kelimeler, tabiat seslerini gösteren sözlerdi. Yahya Kemal’de ise bunu, tabiattaki seslerin, hem ses hem de anlam bakımından ifadesi olan kelimelerle beraber bu sesleri mısraa dağıtmak (*allitération*) şeklinde görüyoruz (1958: 82)

Bu noktada vurgulanması gereken, Güvemli’nin, Yahya Kemal’in şiirindeki “aliterasyon” ve “asonans” kullanımına değinirken, “mana”nın “lafız”a olan üstünlüğünü kanıtlama imkânı sağlayan örnekler üzerinde durması olmalıdır. Örneğin, Güvemli, şairin “Bin mağra ağzı açmış ulurken uzun uzun” dizesinde, “a-ğ” seslerinin ulumadan önceki hazırlığı, “u” sesinin ise “uzun uzun uluma”yı temsil ettiğine dikkat çekmektedir. Daha açık ifadeyle, “ağ-uuuuu” şeklindeki uluma sesi, “mağra” ve “ağzı” sözcüklerinde geçen “a-ğ” sesleri ile “ulurken uzun uzun” sözcüklerinde geçen “u” sesinin tekrarı sayesinde elde edilir (82). Benzer şekilde, Güvemli, “İstanbul’u Fetheden Yeniçeri’ye Gazel”de geçen, “Vur, pençe-i Alî’deki şemşîr aşkına / Gülbanki âsümânı tutan pîr aşkına” beytinde, bir savaş sahnesinin bütün gürültülü ahenginin ortaya çıktığını bildirmektedir (83). Çünkü, Güvemli’nin

savaş sahnesinin gürültüsünü yansıttığını söylediği dizelerde, “p, ç, ş” gibi, Robert Beum ve Karl Shapiro’nun “patlayıcı” sesler (*plosiveness*) olarak tanımladığı sert sessizler düzenli bir şekilde kullanılmıştır (2006: 10).

Öte yandan, Yahya Kemal şiirlerinde “aliterasyon” ve “asonans” kullanımı, şiirlerin ilk bakışta fark edilen anlamı ile belirli bir çözümlemeyle ulaşılan anlamı arasındaki ilişkilerin temellendirilmesine de yardımcı olabilir. Böylece, aliterasyon ve asonans tekniklerinin, bir şiirin hem düzyazısal anlamını hem de bir çözümlemeyle ulaşılabilecek anlamını pekiştirdiği gösterilebilir. Güvemli, “mana” ile “lafız” arasındaki ilişkiyi, tıpkı Mehmet Kaplan’ın, Tevfik Fikret’in şiiri üzerine yaptığı çözümlemelerde olduğu gibi, “aliterasyon” ve “asonans” merkezli olarak ele almaktadır; oysa, “mana” ile “lafız” arasındaki ilişki, “aliterasyon” ve “asonans” kullanımının yanı sıra, “sözdizimi” düzleminde de ele alınabilir. Şimdi şu sorulabilir. Yahya Kemal şiirlerinde baskın “duygu” nedir, bu “duygu”, “aliterasyon”, “asonans” ya da “sözdizimi” aracılığıyla nasıl pekiştirilir?

### III.A.1. Duygu'nun deyiş'e üstünlüğü: "ressentiment"<sup>11</sup>

Yahya Kemal'in şiirleri irdelendiğinde, bu şiirlerde sıklıkla belirli bir "duygu"nun dışa vurulduğu gözlemlenebilir. Bu "duygu", "in presentia", yani gündelik yaşama gönderimi olan düzyazısal bir biçimle açıkça; "in absentia", yani gündelik yaşama gönderimi olmayan şiirsel bir biçimle ise örtük bir şekilde dile getirilir. Yahya Kemal'in şiirlerinde "in presentia" ve "in absentia" ifadelerle dile getirilen bu "duygu", ilk bakışta, herhangi bir nesne ya da olguya karşı hissedilen "güçlü arzu"nın tatmin edilememesi sonucunda ortaya çıkan "ruh hâli" olarak belirlenebilir. Yahya Kemal'in şiirlerindeki personalar tarafından temsil edilen bu "ruh hâli", ayrıntılı bir şekilde çözümlendiğinde ise, Friedrich Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü* başlıklı yapıtında sözünü ettiği "ressentiment" kavramına ve bu kavramın içerimlerine ulaşılabilir.

Nietzsche, bu kavramı, belirli nesnelere, yaşam biçimine ya da değerlere ulaşma arzusu içinde olduğu hâlde, kendisini fiziksel ya da psikolojik acz içinde hissetmesi nedeniyle eyleme geçemeyen, bu nedenle "nefret", "hınç", "öfke" duyguları geliştiren, ama bu kötücül duyguları dışa vurma cesaretini gösteremeyen insan tipini betimlemek amacıyla kullanmıştır. "Ressentiment" tipi insan arzu ettiği ama elde edemediği değerleri alçaltır ve "erdem", "sabır", "affetme" gibi ikame değerleri yüceltir (2001: 47). Nietzsche, "şövalye" ahlakına karşı "keşiş" ahlakı olarak tanımladığı bu insan tipi, ne kadar çabalarsa çabalasın, arzu ettiği nesneleri ya

---

<sup>11</sup> "Ressentiment"a ilişkin literatür tarandığında, düşünür ve araştırmacıların bu kavramı bilinçli bir şekilde bir başka "dil"e çevirmedikleri görülür. Bu kavramı Friedrich Nietzsche'den alarak ayrıntılandıran Max Scheler, Nietzsche'nin "ressentiment"ı, bir tür "terminus technicus" (teknik terim) olarak kullandığını belirtir ve şunları söyler "Biz bu sözcüğü Fransızca'sını tercih ettiğimiz için değil, Almanca'ya çeviremediğimiz için kullanıyoruz" (1955: 36-37). Benzer şekilde Otto E. Delmos, "ressentiment"ın, İngilizce'ye "resentment" olarak çevrilemeyeceğini etimolojik gerekçeler sunarak bildirir (1959: 19). "Ressentiment"ın Türkçe'ye çevrilmemesi hakkında bir görüş için ise, Hilmi Yavuz'un "Benjamin ve Koçak" (1997: 226-28) ve "Koçak ve 'Ressentiment'" (1997: 232-34) başlıklı yazılarına bakılabilir. Dolayısıyla, bu kavramın kullanımında yukarıda verilen literatür izlenmiş ve "ressentiment", Türkçe'de herhangi bir sözcükle karşılanmamış, ama ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir.

da değeri elde etme konusunda başarısız olacağını düşünür (34). Ancak, bu acz hissi, bu insan tipinin arzu ettiği nesne ya da değere yönelik şiddetli arzusunu ortadan kaldırmaz. Nietzsche, bu duygunun, “bastırılmış nefret” olduğunu belirtmektedir (38). “Şiddetli arzu”nun elde edilememesinden kaynaklanan “nefret”in bastırılması, bu insanlarda, hem bir tür “eylemsizlik” hem de “arzu edilen” nesneden ya da değerden “vazgeçme” hâli olarak ortaya çıkacaktır (46). Öte yandan, politik gücün, telafi edilemez şekilde, “keşiş”in erişebileceği noktanın dışında olması, keşişi, elde etmek istediği politik gücün “itibarını düşürme”ye zorlar (34). Bu nedenle, “ressentiment” duygusuyla yüklü kişi, ikame bir nesneyi ya da değeri “yüceltebilir” (35-36). “Ressentiment” kavramını, Nietzsche’den sonra ayrıntılı bir şekilde çözümleyen Max Scheler, arzu edildiği hâlde elde edilemeyen bir nesnenin ya da değerın itibarının düşürülmesini, “tilkinin üzüm koruk demesi” (*sour grapes*) meseli ile özetler (1972: 73-74). “Tilkinin, üzüm koruk deme” tutumu, “ressentiment” tipi insanın arzu ettiği değerlere yönelik kendinde gördüğü yetersizlikten kaynaklanan “eylemsizliği”ni meşrulaştırma çabası olarak yorumlanabilir. Daha açık ifadeyle, “ressentiment”la yüklü insan, arzu ettiği değerlerin aslında değersiz olduğuna kendini inandırır, yani “kendini aldatır” (*self-deception*). Scheler’e göre, bu “olumsuzlayıcı tavır”, “arzu” ile “eksiklik” arasındaki gerilimi hafifletir, bunalımı azaltır (74). Öyleyse, Yahya Kemal’in şiirlerindeki “in presentia” ifadelerde açıkça, “in absentia” ifadelerde ise “örtük” bir şekilde var olan “ressentiment” duygusu, “yetersizlik”, “psikolojik eylemsizlik”, “nefretin bastırılması”, “vazgeçme”, “yüceltme” ve “kendini aldatma” içeren ruh hâlleri aracılığıyla ortaya çıkarılabilir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde “ressentiment” duygusunun nasıl betimlendiğine geçilmeden önce, bu duygunun, Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi”nin bir beytinde özet bir şekilde nasıl işlendiği gösterilebilir. Namık Kemal’in, “Görüp

ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten / Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı

hükümetten” beytinde, “ressentiment” duygusunun bileşenlerini bir arada görmek mümkün: Persona, “asrın hükümlerinin “doğruluk”tan ve “güven”den sapmış olması nedeniyle, hükümetten, “izzet ü ikbâl” ile yani “şeref”le çekildiğini bildirmektedir.

1. Personanın, “yetersizlik” nedeniyle elde edemediği iktidarı “doğruluk ve güven”den sapmış olmakla eleştirmesi, o iktidarın “itibarını düşürme” çabasına karşılık gelir.
2. Personanın, bu iktidarı elde etme yönünde açıkça mücadele etmek yerine “çekilme”yi tercih etmesi, “psikolojik eylemsizlik hâli”nin, “bastırılmış nefret”in ve “vazgeçiş”in bir ifadesidir.
3. Bu vazgeçişin, “izzet ü ikbâl” ile olduğu vurgusu, personanın kendi eylemsizliğini ve vazgeçişini “yüceltme”si, başka deyişle, “kendini aldatma”sı anlamına gelmektedir.

Namık Kemal’in bu beytinde bir siyasi propaganda şeklinde dışa vurulan “ressentiment” duygusu, Yahya Kemal’in anlam bakımından açık seçik (*in presentia*) şiirlerinde siyasi propaganda şeklinde değil, kişisel kırılganlıklar bakımından işlenir. Şairin *Rûbâiler ve Hayyam Rûbâilerini Türkçe Söyleyiş*’inde yer alan “Rubâî” başlıklı şiirde, “ressentiment” duygusu, kendisiyle söyleşen bir persona aracılığıyla şöyle betimlenir:

Beyhûde merâretleri kalbinden sil  
İstanbul’un etrâfı geniştir bunu bil  
Nefrette isen bu beylerin hâlinden  
Beylerbeyi sâhilinde mâzîye çekil (1988: 24)

Şiirdeki persona, “beyler”den “nefret” etmekte, ama bu “nefret”i muhataplarına yöneltmek, başka deyişle, “nefret” ettiği “beyler”le mücadele etmek yerine “mâzîye

çekilmeyi” tercih etmektedir. Personanın, “beyler”den kaynaklanan “meraret” (acı) duygusunu, Beylerbeyi’nde maziye çekilerek etkisiz kılma çabası, “ressentiment”ın edilgen öç alma bileşeniyle uyum içindedir. Çünkü, personanın, “öç almak” yerine Beylerbeyi’nde maziye çekilmesi, bu “vazgeçişin” “yüceltilmesi” anlamını içinde barındırır: “Nefret eden”, “inziva”ya çekilerek, nefret ettiği “beyler”in “beyi” olacaktır. Yahya Kemal’in bu rubaisinde “nefret’in bastırılması”, “vazgeçiş” ve “vazgeçiş’in yüceltilmesi” şeklinde görünen “ressentiment” duygusu, şairin “Ne bildik ne bilmedik” başlıklı gazelinin aşağıdaki bölümünde farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

Tıynetlerindendir sokan efî-i mel’anet

Hussâdı bî-günâh sayıp kîne bilmedik

Gaflet veyâ tegaafül edip bakmadık Kemâl

Gayz ü fesâd ü şerri ne bildik ne bilmedik (1962: 48)

Şiirdeki persona, ilk beyitte, “kötülük yılanı” (efî-i mel’anet) gibi sokan, zarar veren “tıynet”teki (karakterdeki) insanlara, yani “haset edenler”e karşı duyduğu “kin” duygusundan arınma çabası içinde olduğunu dile getirir. Persona, suçlu oldukları hâlde, “haset edenler”i, “suçsuz” kabul eder, yani onları “affeder”. Ama, bu beyitte, her ne kadar, haset edenler suçsuz kabul edilse de, onlardan “kötülük yılanı” olarak söz edilmesi, personadaki “nefret” duygusunu belirgin bir şekilde açığa çıkarır. İkinci beyitte ise, “nefret”in ve “öç alma”nın bastırılma çabasıyla karşılaşılır. Bu beytin ilk dizesinde persona, “kötülükler”e karşı “gaflet” ya da “tegaafül” içinde olmayı tercih ettiğini, yani “öç almak’tan vazgeçtiğini” bildirir. Ancak, dikkat edilecek olursa, bu beytin ikinci dizesinde, kendisine yapılan kötülüklere karşı, personanın “gayz” (hınç), “fesâd” (bozgunculuk) ve “şer” (kötülük) duygularını hissedip hissetmediği, “ne bildik ne bilmedik” ifadesiyle müphem bırakılmıştır.

“Gayz ü fesâd ü şerri ne bildik ne bilmedik” dizesinin, “ne o, ne öteki” kalıbıyla kurulması, personanın “gayz”, “fesâd” ve “şer” duygularını hissettiği ama dışa vuramadığı düşüncesini pekiştirmektedir.

Yahya Kemal’in şiirleri arasında “ressentiment” duygusunun örtük bir şekilde varolduğu örnekler de vardır. Bu örneklerdeki “ressentiment” duygusu, şairin “aliterasyon” kullanımı ve “sözdizimi” seçimi irdelenerek ortaya çıkarılabilir. Yahya Kemal’in “Çubuklu Gazeli”, “Bebek Gazeli” ve “Göztepe Gazeli” başlıklı şiirlerindeki ortak nokta, personaların “eylemsizlik” ve “vazgeçiş” temalarını işlemesidir. Ama asıl vurgulanması gereken, bu üç şiirde, “inziva” mekânlarının—tıpkı “ressentiment” duygusunun açıkça dile getirildiği “Rûbâî” başlıklı şiirde olduğu gibi—“mesire yerleri” olmasıdır. Daha açık ifadeyle, “nefrette isen bu beylerin hâlinden / Beylerbeyi sâhilinde mâzîye çekil” dizelerindeki “vazgeçiş” teması, bu üç gazelde, “nefret” gibi herhangi gerekçeye bağlanmadan dile getirilir. Şimdi bu üç şiirde “ressentiment” duygusunun nasıl işlendiği gösterilebilir. “Çubuklu Gazeli”, şöyledir:

Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmaşın

Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmaşın

Âgûş-ı nev-bahârda hâbîdedir cihan

Sürşün sabâh-ı haşre kadar hâb uyanmaşın

Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde şâz

Leyl-i tarabda bir dahî mızrâb uyanmaşın

Ey gül sükûta varmağı emreyle bülbüle

Gülşende mest-i zevk olan ahbâb uyanmaşın

Değmez Kemâl uyanmağa ikmâl-i ömr için

Varsın bu uykudan dil-i bîât uyanmaşın (1962: 63)

Yahya Kemal'in bu şiirinde "aliterasyon"un etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Nitekim, Ahmet Hamdi Tanpınar, "Çubuklu Gazeli"nin bu özelliğini, "şekil olarak hemen her mısırda bir yığın harfin birbirine cevap ver[mesi]" cümlesiyle özetler (1995: 163). Ancak, Tanpınar, "harflerin birbirine cevap vermesi" şeklinde ifade ettiği bu "sessel uyum" ile şiirin "mana"sı arasında herhangi bir ilgi kurmaz. Oysa, bu şiirdeki "aliterasyon" kullanımı, şiirde örtük biçimde varolan "ressentiment" duygusunun bir temsili olarak yorumlanabilir. Altı çizili harflere dikkat edilecek olursa, şiirde, "h" ünsüzü, sekiz, "s" ünsüzü ise "onaltı" kez kullanılmıştır. Aliterasyon kullanımı ile "mana" arasındaki ilişki, bu seslerin belirli bir "duygu"yu ortaya çıkarma kapasitelerine bağlıdır. Eğer bir cümledeki sesler ile cümlelerin içerdiği "mana" arasında herhangi bir örtüşme varsa, "lafız"ın, "mana"ya bir "yardımcı öge" (*supplement*) olduğu öne sürülebilir. Eğer "sesler", düzenli bir şekilde tekrar ediliyor, ama bu seslerin "mana" ile herhangi bir ilgisi kurulamıyorsa, o takdirde, söz konusu cümlede, dilin iletişim işlevinden uzaklaştığı ya da "mana"nın "lafız"a bir "yardımcı öge" olarak tasarlandığı söylenebilir. Şimdi şu sorulabilir: "Çubuklu Gazeli"nde, "h" ve "s" harflerinin tekrar edilmesi ile "ressentiment" duygusu arasında bir ilgi var mı?

Bu sorunun yanıtı için, tezin I. bölümünde yararlanılan bir kaynağa yeniden başvurulabilir: Robert Beum ve Karl Shapiro, *The Prosody Handbook: A Guide To Poetic Form* (Prozodi El Kitabı: Şiirsel Biçim için Bir Rehber) adlı yapıtlarında, "h" ve "s" ünsüzlerinin "nefes alıp verme" (*breathiness*) ile ilgili anlamları çağrıştırdıklarını belirtmektedirler: Örneğin, John Dryden'in "A Song For St. Cecilia's Day" (Azize Cecilia Günü için Şarkı) başlıklı şiirinde geçen, "from harmony, from heav'nly harmony" dizesi, bir insanı "soluksuz" bırakan bir vecd

duygusunun dışı vurumu olarak değerlendirilebilir. Beum ve Shapiro, soluklu “h” ünsüzünün, “takatsizlik”, “heyecan”, “hayranlık” duygularından kaynaklanan “soluksuzluk” hâlini temsil edebileceğini bildirmektedir (2006: 11). Benzer bir şekilde, dişlerin arasından nefesin bırakılmasıyla elde edilen bir ses olarak, “s” ünsüzü ise, Shakespeare’in “The Merchant of Venice”inde (Venedik Taciri) geçen, “The moon shines bright. In such a night as this / When the sweet wind did gently kiss the trees” dizelerinde olduğu gibi, âşıkların yumuşak ve zarif sohbetlerini temsil edebilir (11).

“Çubuklu Gazeli”nde “h” ve “s” seslerinin tekrarı, Beum ve Shapiro’nun verdiği örneklerde olduğu gibi, “nefes alıp verme” hâline karşılık gelen bir anlamı ortaya çıkarabilir. Şiirin temasında telkin edilen “uyku hâli” dikkate alındığında, “h” ve “s” harflerinin tekrar edilmesinin, “ağır ağır soluk alıp verme”yi temsil ettiği söylenebilir. Bu şiir, anlam bakımından irdelendiğinde, “kürek, âb”, “musiki, mızrab, saz, leyl-i tarab, bülbül”, “Kemâl, dil-i bitâb” öbekleri belirlenebilir. Bu öbeklerden, ilki “su”yu; ikincisi, “ses”i; üçüncüsü ise “şair”i ve gönlünü”, başka deyişle, “duygu”yu temsil etmektedir. Ayrıca, “mehtâb” sözcüğü, “ışık”a, “gülşen” sözcüğü ise, “toprak”a karşılık gelmektedir. Dolayısıyla, şiirde, “su”, “ses”, “ışık”, “toprak” ve “duygu” öğelerinin, şiirin personası tarafından “uyku”, yani “eylemsizlik” hâlinde betimlendiği söylenebilir. Nitekim, şiirde geçen, “Âgûş-i nevbahârda hâbîdedir cihan / Sürsün sabah-ı haşre kadar hâb uyanmasın” beytinde, bu hâlin “sabah-ı haşr’e”, yani mahşer sabahına kadar sürmesi arzusu dile getirilir. Şiirde konuşan personanın dünyevi olgulardan vazgeçiş şekline ifade edilen “mana”ya, “h” ve “s” ünsüzlerinin tekrarı şeklinde öne çıkan “lafız”ın katkısı, “ağır ağır nefes alma” hâlinin seslerle temsil edilmesidir. Çünkü “uyku”da nefes alıp vermek”, “ağır ağır” gerçekleşir. Özetle, şiirde, “h” ve “s” ünsüzlerinin sık tekrarı, “ağır ağır nefes alıp

verme” olgusunu temsil etmektedir. Bu biçimsel tercih, şiirin temasını oluşturan dünyevi olgulardan “vazgeçme” ve “eylemsizlik” hâlini pekiştirir. Personanın “vazgeçtiği” olgulara bakıldığında, her birinin “olumlu” değerler olduğu görülür. “Su”, “ses”, “ışık”, “toprak” ve “duygu” öbekleri içinden seçilen “âb”, “mehtâb”, “musiki”, “gül”, “bûlbûl”, “gülşen”, Osmanlı ve Fars kültürlerinde “yüceltilen” “işret” geleneğine karşılık gelirler. Şiirde, bu “olumlu” öğelerden “vazgeçilmesi” ve “eylemsizlik” hâlinin telkin edilmesi söz konusudur. Nitekim, şiirde geçen, “Değmez Kemâl uyanmağa ikmâl-i ömr için / Varsın bu uykudan dil-i bitâb uyanmasın” beytinde geçen, “değmez” ifadesi ile “varsın...masın” sözdizimi kalıbı, arzu edilen bir şeyin gerçekleşmemesi üzerine ortaya çıkan sitem “duygu”sunun ipuçlarıdır. “Uğraşmaya *değmez!*”, “boş ver, *değmez!*” ifadeleri, arzu edildiği hâlde, elde edilmesi olanaksız görülen bir nesneden “vazgeçme”ye, “*varsın benim olmasın, hiç önemli değil!*” gibi bir ifade ise, arzu edilen nesnenin “ele geçmemesi” hâlinde yaşanan “hayal kırıklığını onarma çabası”nı işaret edebilir. Özetle, arzu edilen “olumlu” öğelerden “sitem” ederek “vazgeçme” ve “eylemsizlik” hâlini “yüceltme”, “ressentiment” duygusunun örtük bir temsili olarak yorumlanabilir.

Yahya Kemal’in “Bebek Gazeli”nde de, “ressentiment” duygusu, “lafız”ın, “mana”yı pekiştirici işlevinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu şiirde, “sözdizimi”ne bağlı retorik soru kalıbı, irdelendiğinde, elde edilemeyen bir arzuya ve bu arzudan “vazgeçiş”i temsil eden bir anlamı açığa çıkarmaktadır:

Ne kaldı rûha tesellî şarâbdan başka

Boğazda üç gecelik mâhtâbdan başka

Cihanda olmadı bir hisse-î verâsetimiz

Bebek Koyu’nda temâşâ-yı âbdan başka

Bu halka vakfedecek milk ü mâlimiz yoktur

Beş on gazelle şu kalb-î harâbdan başka

Sükûn-ı lâyetenâhiye varmamız yeğdir

Nedir hayât uzayan ızdırâbdan başka

Felekten istemeyiz yeryüzünde varsa huzur

Kemâl semt-i hamûşanda hâbdan başka (1962: 23)

Şiirde geçen, “ne kaldı ... başka?”, “nedir ... başka?” tarzındaki retorik soru kalıpları, tez çalışmasının “Mesel’in berceste hâli” başlıklı bölümünde de belirtildiği üzere, yanıt beklenmeyen birer “etkisöz edimi” (*perlocutionary act*) olarak, okuru etki altında bırakmaya yönelik ifadelerdir. Tezin yukarıda anılan bölümünde, bu tür soru kalıplarının “olumsuz” bir anlamı kendiliğinden içlerinde barındırdıkları belirtilmişti. Daha açık ifadeyle, “ne kaldı rûha teselli şarâbdan başka?”, “nedir hayat uzayan ızdırâbdan başka?” retorik soruları, “ruha şarâbdan başka teselli verecek bir şey kalmadı”, “hayat uzayan ızdırâbdan başka bir şey değil” anlamlarına da gelmektedir. Dolayısıyla, bu sorular, birer “yoksunluk” ifadesi olarak yorumlanabilir. Nitekim, şiirde, “yoksunluk” duygusuna işaret eden başka ifadeler de vardır: “Cihanda olmadı bir hisse-î verâsetimiz”, “Bu halka vakfedecek milk ü mâlimiz yoktur” dizelerinde olduğu gibi. Dikkat edilecek olursa, “hisse-i verâset” ve “milk ü mâl” sözcükleri, “yoklukları” vurgulanan dünyevi arzu nesneleridir. Ancak, şiirin, “Sükûn-ı lâyetenâhiye varmamız yeğdir” dizesinde ve “Felekten istemeyiz yeryüzünde huzur / Kemâl semt-i hamûşanda hâbdan başka” beytinde, arzu nesnelerinden “vazgeçme” duygusu, “ölüm” arzusuna dönüşür. Çünkü, “sükûn-ı lâyetenâhi” (sonsuz sükûn) ve “semt-i hamûşan” (sessizler semti: mezarlık) tamlamaları, “ölüm”ü işaret eden ifadelerdir. Öte yandan, bu tamlamalar, mutasavvıfların, Hz. Muhammed’in “ölmeden evvel ölünüz” hadisine gönderme yaparak ifade ettikleri, “fiziksel olarak yaşarken, benliği ortadan kaldırmak” ilkesini

de anımsatır. Nitekim, eş anlamlı, “sükûn” ve “hamûş” sözcükleri tasavvuf literatüründe Allah’la manevi birlik içinde olmak anlamında sıkça kullanılır (Uludağ: 157-324). Divan şairi Hayâlî’nin, müridlerin vahdete ulaşmak amacıyla ırmaklar gibi çağıldadıkları hâlde, deryaya vardıklarında sessizleşmelerini (sükûn, hamûş) dile getiren, “cûylar çün erdiler deryâya hamûş oldular” dizesi, bu sözcüklerin tasavvufi anlamını özetler (*Hayâlî Bey Dîvanı*: 1945, 124). Dolayısıyla, “Bebek Gazeli”nde, “hisseyî verâset”, “milk ü mâl” gibi dünyevi arzu nesnelerinden “yoksunluk”, bu arzu nesnelerine ulaşmak konusundaki “âcizlik”, bu nesnelerden “vazgeçme” ve başka bir değeri, yani “tasavvuf” kültürünü “yüceltme” eğilimi bir arada işlenmiştir. “Yoksunluk”, “âcizlik”, “vazgeçme” ve “yüceltme” hâlinin bir aradalığı, bu şiirde “ressentiment” duygusunun örtük bir şekilde betimlendiğini göstermektedir.

Yahya Kemal’in “Göztepe Gazeli”nde, “yoksunluk”, “âcizlik”, “vazgeçme” ve “yüceltme” duyguları, Keçecizade İzzet Molla’nın “Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin / Bûlbûl hamûş havz tehî gûlsitan harâb” (alıntılayan Tanpınar: 1997, 90) beytine gönderme yapılarak işlenir. Şiir, şöyledir:

Bir hayli yıldır açtığı yok gonca-î gülün  
Feryâdı gelmez oldu bu gülşende bûlbûlün  
Mecrâsı sengzâre dönen cûylar gibi  
Vâdî-i uzletinde hamûşuz tevekkülün  
Varsın hurûş-i kahrına had bilmesün felek  
Yoktur hudûdu bizdeki sabr ü tahammülün  
Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl  
Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün  
Ey bî-vefâ Kemâl’e şemîm-î vefâ yeter

Bir hayli mısraında kalan bûy-i kâkülün (1962: 65)

“Göztepe Gazeli”nin ilk beytine bakıldığında, Yahya Kemal’in, Keçecizade İzzet Molla’nın yukarıda anılan dizesini yeniden yazmış olduğu görülür. İzzet Molla, “bûlbûl”ün “hamûş” (sessiz), “havuz”un “tehî” (boş), “gülistan”ın “harap” olduğunu ifade etmiş, başka ifadeyle, Divan şiirinin önde gelen mazmunlarının yürürlükten kalktığını ima etmişti. Yahya Kemal de, benzer şekilde, “gül”ün açmadığını, “bûlbûl”ün feryad etmediğini” bildirir. Bu nedenle, persona, “tevekkülün ayrılık vadisinde, yönü deryaya değil, taşlık’a dönmüş cûylar gibi”dir. Şiirin bu bölümünde, “gül”ün açmaması” ve “bûlbûl”ün susması” ifadeleriyle “yoksunluk” duygusunun betimlendiği görülebilir. “Yoksunluk” duygusunun persona üzerinde yarattığı etki ise, “derya”ya kavuşması beklenen “cûylar”ın “taşlık’a yönelmesi şeklinde, tasavvufî bir imge ile dile getirilmiştir. “Yoksunluk” duygusundan kaynaklanan sitem, bu şiirde de, “varsın ... masın” sözdizimi kalıbı ile dile getirilir. “Varsın hurûş-ı kahrına had bilmesün felek / Yoktur hududu bizdeki sabr ü tahammülün” beytindeki bu kalıp, gündelik yaşamda sıkça kullanılan ve “ressentiment” duygusunu yansıtan ifadeleri anımsatır. Örneğin, “varsın o benim kıymetimi bilmesin, ne yapalım!” şeklindeki bir cümle, elde edilemeyen ilgi karşısında takınılan “ressentiment” duygusunu işaret eder. Yahya Kemal’in bu dizesinde de, “kader”in kendisine yaşattığı “kahır”ın çokluğu karşısında, persona, “sabır” ve “tahammül” göstermekten başka çıkar yol bulamaz. Şiirin “Ey bî-vefâ Kemâl’e şemîm-î vefâ yeter / Bir hayli mısraında kalan bûy-i kâkülün” şeklindeki beşinci beytinin ilk dizesinde, “Ey bî-vefâ” şeklinde “kader”e ya da herhangi başka bir “varlık”a seslenilir ve personanın, “vefâ’nın kokusuyla” “yetineceği” bildirilir. Beytin ikinci dizesinde ise, “vefâ’nın kokusu” somut bir olguya dönüştürülür: Arzu edilen “varlık” yoktur, ama “o varlığın kâkülünün kokusu” mısralarda kalmıştır ve persona, o

kokuyla “yetinir”. Dikkat edilecek olursa, persona, “yoksunluk” duygusu karşısında mücadele etmeyi değil, edilgen bir tutumu benimsemiştir. Çünkü, persona, “yoksunluk” duygusuna karşı, şiirin ikinci beytinde “tevekkül”, üçüncü beytinde, “sabır” ve “tahammül”, dördüncü beytinde ise, “yetinme” duyguları geliştirmiştir. Şimdi şu sorulabilir: Şiirde, “eksikliği” hissedilen ve “ey bî-vefâ” şeklinde hitap edilen nesne ya da olgu ne olabilir? “Gül’ün açmaması”, “bülbül’ün susması”, “cûylar’ın taşlık’a akması”, hangi nesnenin ya da olgunun metaforlarıdır? “Gül’ün açmaması” ve “bülbül’ün susması”, İzzet Molla’nın alıntılanan beytinde olduğu gibi, Divan şiirinin yok oluşunu simgeleyen birer metafordur. “Cûylar’ın taşlık’a akması” ise, Hayalî’nin “cûylar çün erdiler deryaya hamûş oldular” beyti anımsanırsa, Divan şiirinin tasavvufi içeriğinin yok oluşuna karşılık gelebilir; çünkü Yahya Kemal’in beytinde, Hayâlî’nin beytinin aksine, “cûylar”, “derya”ya, yani Allah’a değil, “taşlık” a akmaktadır. Ama bu noktada asıl dikkat çekilmesi gereken, bu yorumların, şiirin dördüncü beyti tarafından desteklenmesi olmalıdır: “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl / Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” beyti, “yoksunluk” duygusunun nesnesini açığa çıkarır. Divan şiiri çalışmalarında, “hayal”, bir beyitte anlatılmak istenen düşüncenin imgelerle dile getirilmesi anlamında kullanılır. Örneğin, Tahir’ül Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*’nın “hayal” maddesinde Süleyman Fehmi’nin şu cümlesine yer verir: “Nef’î’nin cevdet-i hayâline, kudret-i tebliğine hayran kaldığımız hâlde eserlerinden hoşlanmayışımız şübhe yok ki hayâlini hüsn-i idare etmiyerek mübâlegat-i merdûdeye düşmesinden ileri gelir” (özgün imla, 1973: 51). Dikkat edilecek olursa, bu cümlede “hayâl”, şiirin imge yapısı, eleştirilen nokta ise, Nef’î’nin abartılı imgelerle yazıyor olmasıdır. Yahya Kemal’in beytine dönülecek olursa, “dünya’nın bitmesi” ile “hayal’in bitmesi” arasındaki ilişki, Divan şiirini yaşatan “dünya”nın ortadan kalkması ile bu şiire özgü “hayal”in ortadan

kalkması anlamına gelebilir. Çünkü, “göl’ün açmaması”, “bölöl’ün susması”, “cûyların taşlık’a akması” ile “hayal’in bitmesi”, ancak bu yorumla anlamlı bir bütün hâlinde kavranabilir. Özetle, Yahya Kemal, “Göztepe Gazeli”nde, geri döndürölmesi imkânsız bir gerçeklik karşısında sitem duygusu geliştiren bir persona çizmiştir. Divan şiiri ve bu şiire özgü dünya ortadan kalkmış; ama bu şiirin ve dünyanın “kokusu”, mısralara sinmiştir; ve persona, bu “kokuyla” yetinir. Başka ifadeyle, Divan şiirinin ve bu şiire kaynaklık eden dünyanın yok olması, personada, bir “yoksunluk” duygusuna yol açmış, persona, bu “yoksunluk”la mücadele etme olanaklarına sahip olmaması nedeniyle, söz konusu arzudan “vazgeçmiş” ve bu “yoksunluk”la mücadele etmek konusundaki yetersizliğini “tevekköl, sabır, tahammöl, yetinme” gibi, olumlu duyguları “yücelterek” aşmaya çalışmıştır. Şiirin bu yorumu, “ressentiment” duygusunun tüm öğelerini içinde barındırır.

Yahya Kemal’in şiirinde “ressentiment” duygusunun sözdizimi kalıplarıyla da dışavurulduğu belirtilmiştir. Nitekim, bu tez kapsamında yapılan istatistikî bir araştırmada, Yahya Kemal’in şiirlerinde en sık kullanılan gramer kalıplarının “ne ... ne” ve “hem ... hem” olduğu belirlenmiştir. Bu kalıplardan ilki, nesne ve olguları “olumsuzlayıcı” bir anlam ile ikincisi ise “olumlayıcı” bir anlam ile birbirine bağlar. Örneğin, “ne seni ne onu görmek istiyorum” cümlesi “olumsuzlayıcı”, “hem seni hem onu görmek istiyorum” cümlesi “olumlayıcı” anlama gelmektedir. Dikkat edilirse, her iki cümleinin de “yüklem”i aynı kaldığı hâlde, anlamın “olumsuzlayıcı” ya da “olumlayıcı” oluşu, bu bağlaçların yapısından kaynaklanmıştır. Yahya Kemal’in bu bağlaçları kullanma biçimi, “ressentiment” duygusunun bileşenlerini, yani şairin hangi değerlerin “itibarını düşürdüğünü” ve hangi değerleri “yücelttiğini” gösterebilir. Bu nedenle, Yahya Kemal’in “Yol Düşüncesi”, “ressentiment” duygusunun “ne ... ne” bağlacı ile dışavurulduğu bir şiir olarak yorumlanabilir:

- 1.Bu def'a farkına vardım ki ihtiyarlamışım
- 2.Hayâtı bir camın ardında gösteren tılsım
- 3.Bozulmuş anlıyorum, çıktığım seyâhatte
- 4.Cihan ve ben değiliz artık eski hâlette
- 5.Mısır ve Sûriye, pek genç iken, hayâlimdi
- 6.O ülkelerde gezerken kayıdsızım şimdi
- 7.Bu gözlerim, medeniyetlerin bıraktığını
- 8.Beş on yıl önce, görür müydü böyle taş yığını?
- 9.Bugünse yeryüzü hep madde, her ufuk maddî
- 10.Demek ki âlemin artık göründü serhaddi.
- 11.**Ne** Akdeniz'de şafaklar, **ne** çölde akşamlar
- 12.**Ne** görmek istediğim Nil, **ne** köhne Ehamlar
- 13.**Ne** Bâlebek'te Lâtin devrinin harâbeleri,
- 14.**Ne** Biblos'un Adonis'den kalan sihirli yeri,
- 15.**Ne** portakalları sarkan bu ihtişamlı diyar
- 16.**Ne** gül, **ne** lâle, **ne** zambak, **ne** muz, **ne** hurma ve nar
- 17.**Ne** Şam semâsını yâlel'le dolduran şarkı
- 18.**Ne** Zahle'nin üzümünden çekilmiş eski rakı
- 19.Felekten özlediğim zevki verdiler, heyhât!
- 20.Bu hâli, yaşta değil, başta farz eden bir zât
- 21.Diyordu: "İnsana çarmıhta haz verir îman!"
- 22.Dedim ki: "Hazret-i İsâ da genç imiş o zaman."
- 23.Eğer mezarda, şafak sökmiyen o zindanda,
- 24.Cesed çürür ve tahayyül kalırsa insanda,

- 25.—Cihan vatandan ibârettir, îtikadımca—  
26.Budur ölümde benim çerçevem, murâdımca:  
27.Vatan şehirleri karşımda, her saat, bir bir,  
28.Fetihler ufku Tekirdağ ve sevdiğim İzmir,  
29.Şerefli kubbeler iklîmi, Marmara’yla Boğaz  
30.Üzerlerinde bulutsuz ve bitmiyen bir yaz,  
31.Bütün eserlerimiz, halkımız ve askerimiz,  
32.Birer birer görünen anlı şanlı cedlerimiz,  
33.İçimde dalgalı Tekbîr’i en güzel dînin,  
34.Zaman zaman da Nevâ-kâr’ı, doğsun, İtrî’nin  
35.Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile,  
36.Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle (1997: 83)

“Yol Düşüncesi”, personanın “olumsuzladığı” ve “olumladığı” değerler bakımından iki bölüme ayrılabilir. Şiirin 1. ile 18. dizeleri arasında, Osmanlı imparatorluğunun Akdeniz ve Ortadoğu coğrafyasına özgü değerler “olumsuzlanmış”, 18. dizeden sonra ise, Anadolu coğrafyasına özgü değerler “olumlanmış”tır. Şiirin ik bölümünde, “ne ... ne” bağlacı, mekân ve nesneleri birbirlerine “olumsuzlayıcı” bir şekilde eklemler. “Akdeniz, Nil”, “su”, “şafaklar, akşamlar”, zaman, “Latin devrinin harabeleri, Ehramlar” “tarihi yapı”, “Bâlebek, Biblos, Şam, Zahle”, “şehir”, “portakal, gül, lale, zambak, muz, hurma, nar, üzüm”, “doğa ürünü”, “şarkı, rakı” ise, “haz” bakımından birbirlerine eklemlenirler. Şiirde birbirlerine eklemlenen bu mekân ve nesneler, “felekten özlediğim zevki verdiler heyhât” cümlesi ile belirli bir anlama kavuşurlar. Bu sözcüklerin birbirlerine “ne ... ne” bağlacıyla eklemlenmesi, yukarıda anılan cümlelerin “olumsuz” bir içerik kazanmasına neden olur. Başka ifadeyle, şiirdeki persona, yukarıda verili tüm mekânlardan ve nesnelerden “özlediği zevki

alamadığını” bildirmektedir. Bu noktada asıl vurgulanması gereken, personanın belirli bir coğrafyadan ve bu coğrafyaya özgü doğa ürünlerinden haz alamayışının nedeni olarak kendisinde gördüğü bir “acz”i işaret etmesidir: “Bu def’a farkına vardım ki ihtiyarlamışım / hayatı bir camın ardında gösteren tılsım / Bozulmuş anlıyorum çıktığım seyahatte” dizeleri, “hayat” ile “görsel algı” arasındaki ilişkiyi “olumlu” bir bakış açısına dönüştüren “cam”ı yaratan “tılsım”ın bozulmuş olduğunu dile getirir. Bu dizelerde, “gençlik” ile “cam”, “ihtiyarlık” ile “cam”ın bozulması arasında bir eşitlik kurulmuştur. Bu eşitlik, personanın, Osmanlı imparatorluğunun Akdeniz ve Ortadoğu coğrafyasına yönelik arzusundan “vazgeçmesi”ne neden olan “acz”in “ihtiyarlık” olarak yorumlanmasına imkân tanımaktadır. Daha açık ifadeyle, “gençlik” ile arzuyu tatmin edebilme kapasitesi, “ihtiyarlık” ile arzudan “vazgeçme” arasında bir ilgi kurulmuştur.

“Yol Düşüncesi”nin 11. ve 18. dizeleri arasında geçen Akdeniz ve Ortadoğu coğrafyasını işaret eden sözcükler, Osmanlı imparatorluğunun bir bölümünü yansıtır: “Mısır, Suriye, Nil, Ehramlar, Bâlebek, Latin devrinin harabeleri, Biblos, Adonis, Şam, Zahle” öbeği, bu imparatorluğun Anadolu dışındaki nüfuzunun bir bölümünü yansıtır. “Yol Düşüncesi”nin personası, Osmanlı imparatorluğunun bu bölümünü “ne ... ne” bağlacıyla olumsuzlar. Oysa, personanın Osmanlı imparatorluğunun “olumsuzladığı” bu bölgelerine karşı duyduğu bir arzudan da söz edilebilir. Persona için “Mısır, Suriye ve çevre bölgeleri”, olumsuzlandıkları hâlde, birer “sihirli yer” ve “ihtişamlı diyar”dır. Bu noktada, personanın “arzu ettiği” bölgeleri “âcizlik” nedeniyle elde edemediği için “olumsuzladığı” söylenebilir. Çünkü, “cihan” ve “persona” eski hâlette değillerdir. Osmanlı imparatorluğunu “cihan” hâline getiren Anadolu dışındaki topraklar kaybedilmiş, persona da “ihtiyarlamıştır”. Dolayısıyla bu âcizlik hâli, personanın bu bölgeleri elde etmesine engel olmaktadır. Şiirin bu

bölümünde “ressentiment” duygusunun “acizlik” ve “vazgeçme” bileşenlerini görmek mümkün.

Şiirin 18. dizesinden itibaren, Osmanlı imparatorluğunun elden çıkmış bölgelerine herhangi bir atıf yapılmaz. Elde kalan Türkiye devletidir; ve persona, şiirin 28. ve 29. dizelerinde, Anadolu coğrafyasının belirli bölgelerini “yüceltir”. “Tekirdağ”a, “fetihler ufku”, “Marmara”ya ve “Boğaz”a, “şerefli kubbeler iklimi”, “İzmir”e ise, “sevdiğim” ifadeleriyle itibar kazandırılır. Bu açıdan bakıldığında, personanın, şiirin bu bölümünde “cihan”dan feragat ettiği ve “vatan”la yetindiği öne sürülebilir. Nitekim, “—Cihan vatandan ibarettir itikadımca—” vurgusu, Cihan imparatorluğundan, Türk devletine doğru olan dönüşümün kabul edildiğini gösterir. Kısaca belirtmek gerekirse, dış dünya ile görsel algı arasındaki ilişkiyi olumlu bir şekilde yansıtan “cam’ın bozulması”nın “ihtiyarlık”a karşılık gelmesi, Osmanlı imparatorluğunun kaybedilip, Türkiye devleti ile yetinmek zorunda kalınmasını ifade eden bir metafor olarak yorumlanabilir. Özetle, Yahya Kemal’in “Yol Düşüncesi”nde, Osmanlı imparatorluğunun tarihî bir olgu olarak ortadan kalkması nedeniyle, personanın bu imparatorluğun belirli bölgelerine karşı hissettiği sahip olma arzusunun sonuçsuz kalması işlenmiştir. Bu ayrıntı, bu şiirdeki “ressentiment” duygusunun nedeni olarak görülebilir. Bu duygu, şiirde, “arzu”, “âcizlik”, “vazgeçme” ve “yüceltme” şeklindeki bileşenleri aracılığıyla varlık gösterir.

Yahya Kemal’in belirli şiirlerinde “âcizlik”ten kaynaklanan “ressentiment” duygusu, “hem ... hem” “olumlayıcı” bağlacının kullanım biçiminden yola çıkılarak da ortaya çıkarılabilir. “Yol Düşüncesi”nde olumsuzlanan “cihan imparatorluğu” düşüncesi, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda, Türkiye devletinin “vatan” kavramı içinde, “cihan imparatorluğu”na özgü varlıkların “hayalî bir şekilde elde edilmesi” ve “yüceltilmesi” şeklinde “olumlanır”. Daha açık ifadeyle, cihan

imparatorluğunun yeniden elde edilmesinin olanaksızlığı, personayı bu  
imparatorluğun simgesel tasarımına götürür:

Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede  
Bir mehâbetli sabâh oldu Süleymâniye'de  
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati  
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi  
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan  
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan  
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir  
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir  
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!  
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...  
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;  
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir  
Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ılık  
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık  
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya  
Giriyor birbiri ardınca, ilâhi yapıya  
Tanrı'nın mâbedi her bir tarafından doluyor,  
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor  
Ordu milletlerin en çok döğüşen, en sarpı  
Adamış sevdiği Allâh'ına bir böyle yapı  
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin  
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin  
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi

Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi  
Taşımış harcını gaazîleri, serdârıyla,  
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmârıyla.  
Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne  
Uhrevi bir kapı açmış buradan gökyüzüne,  
Tâ ki geçsin ezeli rahmete rûh orduları...

Bir neferdir bu zafer mâbedinin mîmârı  
Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum;  
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;  
Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;  
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,  
Senelerden beri rû'yada görüp özlediğim  
Cedlerin mağfîret iklimine girmiş gibiyim  
Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını  
Görüyor varlığının bir yere toplandığını  
Büyük Allâh'ı anarken bir ağızdan herkes  
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;  
Yükselen bir nakarâtın büyüyen velvelesi  
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri  
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i;  
Ne kadar sâf idi sîması bu mü'min neferin!  
Kimdi? Bânîsi mi, mîmârı mı ulvî eserin?

Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu  
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu  
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli  
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;  
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz  
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;  
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o  
Görünür halka bu günlerde tesellî gibi o,  
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,  
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.

Karşı dağlarda tutuşmuş gibi gül bahçeleri,  
Koyu bir kırmızılık gökten ayırmakta yeri  
Gökte top sesleri var, belli, derinden derine;  
Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine  
Çok yakından mı bu sesler, çok uzaklardan mı?  
Üsküdar'dan mı? Hisar'dan mı? Kavaklar'dan mı?  
Bursa'dan, Konya'dan, İzmir'den, uzaktan uzağa,  
Çarpıyor birbiri ardınca o dağdan bu dağa  
Şimdi her merhâleden, tâ Beyazıd'dan, Van'dan,  
Aynı top sesleri bir bir geliyor her yandan.  
Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu seher!  
Kadın erkek ve çocuk, gönlü dolanlar, yer yer,  
Dinliyor hepsi büyük hâtıralar rüzgârını,  
Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını

Gökte top sesleri, bir bir, nerelerden geliyor?  
Mutlakaa her biri bir başka zaferden geliyor?  
Kosva'dan, Niğbolu'dan, Varna'dan, İstanbul'dan...  
Anıyor her biri bir vak'ayı heybetle bu an;  
Belgrad'dan mı? Budin, Eğri ve Uyvar'dan mı?  
Son hudutlarda yücelmiş sıra dağlardan mı?

Deniz ufkunda bu top sesleri nerden geliyor?  
Barbaros, belki, donanmayla seferden geliyor!  
Adalardan mı? Tunus'dan mı, Cezâyir'den mi?  
Hür ufuklarda donanmış iki yüz pâre gemi  
Yeni doğmuş aya baktıkları yerden geliyor;  
O mübârek gemiler hangi seherden geliyor?

Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,  
Çok şükür Tanrı'ya, gördüm, bu saatlerde yine  
Yaşıyanlarla berâber bulunan ervâhı.

Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı (1997: 9)

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda altı kez tekrar edilen “hem ... hem” bağlacının kullanım biçimi, personanın “acz” nedeniyle karşılaştığı “eksiklik” duygusunu telafi etme çabasının bir parçası olarak yorumlanabilir. “Hem bu toprakta bugün bizde kalan her yerde / hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde” dizeleri, “Yol Düşüncesi”nde “cam’ın bozulması” ile “ihtiyarlık” arasında kurulan benzetmeden yola çıkılarak olumsuzlanan “cihan imparatorluğu” düşüncesine karşı olumlu bir

bakışı yansıtır. “Hem ... hem” bağlacı, bir cümledeki birden fazla ögeyi, birlikte bulunuş ilgisiyle ve “olumlu” bir anlama gelecek şekilde birbirine bağlar. Şiirde, birlikte bulunuş ilgisi, zamanda ve mekânda sürekliliği sağlama işlevi görür: Örneğin, “kudret”, hem “kurucu”, hem “koruyucu”dur; şiirde simgesel bir figür olarak “nefer”, hem “vâris”, hem “sahip”tir; hem bu toprakta “bugün”de, yani bizde kalan topraklarda, hem de “dün”de, yani çoktan beri kaybedilen topraklardadır. Zamanda ve mekânda sürekliliği “hem ... hem” bağlacının işleviyle uyumlu başka dilsel ögeler de destekler. “Her” ve “her bir” belgisiz sıfatları, “her zaman”, “her saniye”, “her an” şeklinde “zaman”da, “her kapı, her yer, her merhale, her yan” şeklinde “mekân”da sürekliliği ifade ederler. “Kimi ... kimi” bağlacı ise, varlıklar arasında seçme, ayırma işlevi görür ve şiirde, Süleymaniye Camii’nin her kapısından içerisine dolan insan ve hayaleti betimlemek amacıyla kullanılmıştır: “Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ı ışık / Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık / kimi yerden kimi gökten üşüşüp her kapıya” dizelerinde, yer ve gök ayırımı yapılır, ancak seçilen ve ayırt edilen insanlar ve hayaletler bir arada betimlenirler. Şiirde “nice” belgisiz sıfatı ise, zamanda ve mekânda süreklilik içinde birleştirilen varlıkları çoğaltır. “Nice yerler”, “nice bin at yelesi”, zamanda ve mekânda süreklilik gösteren varlıkların sayısını belirsiz bir şekilde arttırır. Burada, “nice” belgisiz sıfatının önüne iki kez “bin” sayısının gelmesinin belirsizliği zedeleyici değil, pekiştirici bir anlamı vardır. Öcal Oğuz, “Yahya Kemal Şiirlerindeki Halkbilimi Unsurları Üzerine Bir Deneme” başlıklı makalesinde, Yahya Kemal şiirlerinde “bin” sayısının belirli bir sayıya, yani “on asır”a karşılık gelmediğini belirtir: “Buradaki bin [...] [ç]ok uzun ve belirsiz bir zaman dilimidir” (1999: 101).

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda kullanılan gramer kalıplarının zamanda ve mekânda sürekliliği göstermesi, personanın Osmanlı imparatorluğuna ilişkin

tutumunu da biçimlendirir. Şiirde geçen, “İstanbul, Malazgirt, Üsküdar, Hisar, Kavaklar, Bursa, Konya, İzmir, Van, Mohaç, Niğbolu, Kosova, Varna, Belgrad, Eğri, Uyvar, Adalar, Tunus, Cezayir” ifadeleri, bir “cihan” imparatorluğu olarak kavranan Osmanlı devletinin geniş sınırlarını, Süleymaniye Camii bünyesinde gösterir. Ama bu noktada asıl vurgulanması gereken, Yahya Kemal’in bu geniş sınırları, “Yol Düşüncesi”ndeki gibi “cihan” bağlamında değil, “vatan” bağlamında ele almasıdır: “Ulu mabedde karışım vatanın birliğine” dizesi, personanın gündelik yaşamda erişemediği “cihan” imparatorluğuna ait öğeleri, “vatan” kavramı altında bir araya getirme çabasını gösterir. Daha açık ifadeyle, gündelik yaşamda “vatan” kavramı altında bir araya gelmesi mümkün olmayan öğeler, Süleymaniye Camii’nin “kubbesi” altında simgesel olarak bir araya gelebilirler. Walter Feldman, “The Celestial Sphere, the Wheel of Fortune, and Fate in the Gazels of Nailî and Bâkî” (Bâkî ve Nailî’nin Gazellerinde Kader, Felek ve Gökkuşbuğ) başlıklı makalesinde, Yahya Kemal’in bu şiirindeki “kubbe” simgesini, bu simgenin kökenlerine değinerek yorumlar. “Kubbe” simgesi, İranlı şair Hafız’ın “Âz sadâ-e sukhân-e ıshg nadîdam khostar / Yâdigârî ke darîn gunbad-e davvâr bamânad” (Aşk sözlerinin yankılandığı bu dönen kubbeden daha iyi bir mabed görmedim) beyti, Bâkî’nin “Âvazeyi bu âleme Davud gibi sal / Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş” beyti için bir kaynak niteliği taşımaktadır (1996: 203). “Gunbad” (Farsça) ve “kubbe” (Arapça) eş anlamlı sözcüklerdir ve hem Hafız hem Bâkî, evrenin örtüsünü betimlemek için bu mimari yapı ögesini seçmişlerdir. Feldman, Hafız’ın “döner” bir “kubbe”den söz ettiğini ve bu tasarımın onu “kader” düşüncesine yönelttiğini belirtir; Bâkî’de ise “kubbe”, hareketli değil, “sabit”tir; dolayısıyla bu mimari yapının işlevi “yankı” sağlamaktır. Feldman’a göre, Yahya Kemal’in “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” adlı şiirinde ise, Süleymaniye Camii’nin büyük kubbesi, bu cami avlusundan

görünen gökyüzünü örten bir yapıya dönüşür ve böylece cennetin kapalı “kubbe”si elde edilir. Bu cennet, bir “cihan imparatorluğu” olarak tasarlanan Osmanlı imparatorluğu’dur. Feldman bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Şairin dili, gökyüzünün bu kapalı uzamının, Osmanlı Türkleri tarafından hüküm sürülmüş dünyanın geniş bir kısmı üzerinde yükselen cennet parçasını simgelediğini ima etmektedir. Dünyanın bu parçası, metonimik bir şekilde bütün dünyanın yerini tutmaktadır (204)

Kısaca dile getirmek gerekirse, cihan imparatorluğunun “kubbe” simgesi altında hayalî bir şekilde diriltilmesi, “ressentiment” duygusunun bileşenlerinden biri olarak “kendini aldatma” (*self-deception*) hâlini temsil edebilir. Daha açık ifadeyle, persona, elde edilmesi imkânsız arzusunu, hâli hazırda elinde var olan öğeleri hayalî bir şekilde yeniden tanımlayarak aşma çabası içindedir. Çünkü, “Yol Düşüncesi”nde geçen “—Cihan vatandan ibarettir itikadımca—” dizesi, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda açık seçik bir şekilde betimlenmiştir. Osmanlı devletini, geçmişte “cihan” imparatorluğuna dönüştüren ve tarihî nedenlerden dolayı ait oldukları bu devletten kopmuş öğeleri, “şimdiki” “vatan” sınırları içinde yer alan Süleymaniye Camii içinde yeniden bütünleşir. “Ressentiment” duygusunun “kendini aldatma” şeklinde ortaya çıktığı bu bütünleşme, gramer bakımından, “hem ... hem” bağlacı, mecaz bakımından ise, “kubbe” metaforu aracılığıyla gerçekleştirilir.

“Eksiklik”in ya da “âcizlik”in “ressentiment” olarak dışa vurumu, Yahya Kemal’in “Deniz” başlıklı şiirinde “kadın arzusu” şeklinde ortaya çıkar. “Deniz” gündelik aşka ve cinselliğe dönük tutkuların nesnesi olarak “kadın”ın “itibarının düşürülmesi” ve ikame bir olgunun “yüceltilmesi” üzerine kuruludur:

1. Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,

2. Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta.
3. Şehrin eleminden bir uzak merhaledeydim,
4. Fânîleri gökten ayıran perdeye değdim.
5. Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,
6. Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan.
7. Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,
8. Binlerce ağızdan bir ilâhî gibi engin
9. Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı,
- 10 .Benzim, ölümün şi'ri yayıldıkça, sarardı.
11. Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,
12. Kalbim heyecandan dedi: “Artık dönelim, çek!
13. Kâfi!.. Ölülerden gelen âhenge kapılma!”
14. Birdenbire hissettim ufuktan bir atılma.
15. Baktım ki deniz insanı durgun suyu vardı,
16. Bir dev gibi mûnis ve yosun saçları vardı.
17. Durdum, dedi:
18. “Mâdem ki deniz rûhuna sır verdi sesinden.
19. Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden!
20. Son zevkin eğer aşk ise ummâna karış, tat!
21. Boynundan o cânan dediğin lâşeyi silk, at!
22. Kirpikleri süzgün o ihânet dolu gözler,
23. Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler.
24. Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç;
25. Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç.
26. Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,

27. At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!” (1997: 133)

Yahya Kemal’in bu şiiri, “vazgeçme” ve “itibarını düşürme” bakımından iki bölüme ayrılabilir. Şiirin 1. ve 20. dizeleri arasındaki ifadeler ile 26. ve 27. dizelerinde, persona, arzu edilen nesneden “inziva” aracılığıyla vazgeçtiğini bildirir. Şiirde geçen, “şehrin eleminden uzakta olmak”, “dar varlığının hendesesinden kurtulmak”, “ummâna karışmak”, “engine açılmak”, “kalbini girdaba atmak” ifadeleri, “inziva” duygusunu temsil etmektedir. Denize açılma şeklinde gerçekleşen “inziva” duygusunun mitolojik kökenleri de vardır. “Deniz”de geçen, “sesler, uğultu, ilâhi, ölümün şi’ri, ölümlerden gelen âhenk” sözcükleri, Odysseus’un İthaka’ya dönüş yolculuğu sırasında, insanları güzel sesleriyle büyüleyerek tuzağa düşüren “Sirenler’in çağrısı” mitini anımsatır. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*’nde “Sirenler’in çağrısı” mitinin simgesel anlamını şu sözlerle aktarır: “Doğadan gelen bir çağrıya dayanamayıp kendini ölüme atan erkek motifi nice şiir ve masallara konu olmuş, Heine’nin ‘Lorelei’ına karşılık bizde Melih Cevdet Anday’ın ‘Kolları Bağlı Odysseus’ şiiri akla gelir” (1997: 269). Şimdi araştırılması gereken, “Deniz”in personasının doğanın çağrısına uyarak deniz yolculuğuna çıkma nedeni olmalıdır.

Şiirin 21. ve 23. dizelerinde, “canân” anonim adıyla anılan “sevgili”ye karşı hissedilen “nefret” duygusunu görmek mümkün . “Boynundan o lâşeyi silk, at / Kırpikleri süzgün o ihânet dolu gözler / Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler” dizelerinde, “sevgili”ye, “leş, hain ve fırsatçı” hakaret ifadeleri yöneltilir. Ama bu “nefret”in belirli bir nedeninin de olması gerekir. “Sevgili”, şiirde, “kırpık, göz, saç, ten” sözcükleri ile betimlenir. Bu “sevgili” profili, “ten” dışarıda bırakılırsa, Divan şiirlerinde betimlenen “sevgili” profiliyle örtüşür. Bu profile, “ten”in eklenmesi, “Deniz”de çizilen “sevgili”nin maddi bir arzu nesnesi olduğunu göstermektedir. Nitekim, şiirde, “sevgili” ile “kendisiyle söyleşi hâlinde betimlenen persona”

arasındaki ilişkinin cinsel yönüne vurgu yapan ifadeler de vardır: “Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç / Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç” dizelerinde, “persona” ile “sevgili” arasındaki ilişki, “susamak” ve “aç olmak” ifadeleriyle verilir. Ama asıl dikkati çeken, “persona”nın “susamış bir rûh” olarak, “sevgili”nin gövdesine yönelmiş olmasıdır. Çünkü, “o bütün ten ve biraz saç” ifadesinde, “sevgili”, metonimik bir şekilde, “gövde”den ibaret bir varlık olarak temsil edilir. Kısaca belirtmek gerekirse, “Deniz”de, “persona” için “sevgili”, bir cinsel arzu nesnesidir. Öyleyse, bu noktada, “persona”nın cinsel arzu nesnesine karşı hissettiği “nefret” duygusunun nedenleri tartışılabilir.

“Deniz”de “persona” hakkında geçen, “kuşlar gibi yalnız olmak”, “yapayalnız olmak”, “şehrin eleminden uzak merhale’de olmak” ifadeleri, “persona” ile “cinsel arzu nesnesi” arasında bir “ayrılık” durumunu gösterir. Dolayısıyla, “persona”nın, “cinsel arzu nesnesi”ne karşı duyduğu “nefret”in kaynağı, “ayrılık”la ilişkilendirilebilir. Ama bu noktada asıl vurgulanması gereken, bu şiirde, “inziva”, “nefret” ve “ayrılık” şeklinde gelişen temanın hem arketipik kaynakları hem de modern benzerleri olmasıdır. Örneğin, “Deniz”de geçen, “Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta, / Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta” dizeleri, “âciz balıkçı kral” (*impotent fisher king*) mitleriyle ilişkilendirilebilir. Bu mitlerde, “kara”, “kadın”la özdeşleştirilir ve “erkek”, “kara”nın “çoraklığı” nedeniyle “deniz”e açılmak zorunda kalır. Başka ifadeyle, bu mitlerde, “erkek”in “âcizliği”, “kadın”ın “çoraklığının” bir sonucudur. Jewel Spears Brooker, *Reading The Waste Land: Modernism and Limits of Interpretations* (Çorak Ülke’yi Okumak: Modernizm ve Yorumun Sınırları) başlıklı kitabında, “erkek”in aczini “kadın”a bağlayan bu mitlerin tersini ifade eden mitlere de rastlandığını belirtmektedir. Bu mitlerde, öncelikle “erkek”, bir “acz” durumuna düşer, ardından “toprağı” ya da “kadın”ı “çorak” ya da

“verimsiz” bir hâl alır. Brooker’a göre, Eliot, *Çorak Ülke*’de, “erkek”in “acz” durumuna düşmesi ve ardından toprağının çoraklaşması motifini kullanmıştır (1990: 97). Yahya Kemal’in “Deniz”ine bakıldığında ise, “kadın”ın “acz” ya da “çoraklık” hâlinde olduğuna ilişkin herhangi bir betime rastlanmaz. Şiirde, “persona”, “kadın”a, “leş, hain, fırsatçı” hakaret ifadeleriyle “güvenilmezlik” atfeder ve “deniz”e açılır. Bu ayrıntı, “erkek”in, kendi aczini “kadın”a yansıtmaması, yani “kadın”a erişememesi nedeniyle “hakaret” etmesi argümanını doğurur. Dolayısıyla, “Deniz”deki “persona”nın, “cânan” anonim adıyla anılan “kadın”a duyduğu “nefret” nedeniyle “denize açılması”nın kaynağı, personanın “cinsel arzu nesnesi”ne ulaşamadığı için geliştirdiği edilgen öç alma biçimi olarak yorumlanabilir. Çünkü “cânan”, erişildiği durumda, örneğin “Erenköyü”nde Bahar”da, “Cânan aramızda bir adındı / Şîrin gibi hüsn ü âna unvan / Bir sahile hem şerefti hem şan / Çok kerre hayâlimizde cânan / Bir şi’ri hatırlatan kadındı” (1997: 135) dizeleriyle yüceltilir. Özetle, Yahya Kemal’in “Deniz”i, “ressentiment” duygusunun, “acz”, “nefret”, “inziva” bileşenlerini bir arada barındıran bir şiir olarak yorumlanabilir.

Yahya Kemal’in “kadın”ı “cinsel arzu nesnesi” olarak ele alması ve değerini düşürmesi, şairin “Bahçelerden Uzak” başlıklı şiirinde de görülebilir. Bu şiirde “kadın”, Divan şiirine özgü “çiçek” metaforlarıyla olduğu kadar, biyolojik ve kültürel varlığına ilişkin sıfatları ve özellikleri kapsayan metonimilerle de temsil edilir. Şiir, şöyledir:

İstemem artık ışıık, râyiha, renk âlemini  
Koklamam yosma karanfille güzel yâsemini  
Beni bir lâhza müsâit bulamaz idlâle  
Ne beyâz bâkire zambak, ne ateşten lâle  
Beklemem fecrini leylâklar açan nîsanın

Özlemem vaktini dağ dağ kızaran erguvanın

Her sabah başka bahâr olsa da ben uslandım

Uğramam bahçelerin semtine gülden yandım (1997: 137)

Yahya Kemal bu şiirinde, Divan şairlerinin “çiçekler” ile “insan bedeni” arasında kurduğu benzerlikler aracılığıyla oluşturulan basmakalıp mazmunlara dayalı “sevgili” profili ile “algı” arasında bir uyum yakalama arayışı içindedir. Şiirde geçen, “karanfil, yâsemin, zambak, lâle, leylâk, erguvan, gül” metonimik öbeği, Divan şiirine özgü basmakalıp ve cinsiyetsiz “sevgili” motifine karşılık gelirken, “bakire, yosma” öbeği, Divan şiirinden farklı olarak bu “sevgili” tipini basmakalıp ve cinsiyetsiz olmaktan çıkarır. Çünkü, “bakire” sıfatı, yalnız “kadın” a has bir ifadedir. “Yosma” ise, “edalı, işveli” ya da argo anlamıyla “âdi, hafifmeşrep” “kadın” anlamına gelir (*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*: 2005, 3440). Öte yandan, basmakalıp “sevgili” betimi ile “kadın” arasındaki örtüşme, “algı” ya dayalı betimlemeyle de birleştirilir: “ışık, râyihâ, renk” öbeği, şiirde, “görme” ve “koklama” duyularına verili olan “âlem” e karşılık gelmektedir. Bu âlem, yukarıda adı geçen “çiçekler” in, güzellikleriyle “görme” duyusuna, “güzel kokuları” yla ise “koklama” duyusuna hitap ederler. Ancak, dikkat edilecek olursa, “persona”, “sevgili” yi, “görme” ve “koku alma” duyularıyla algıladığı hâlde, artık bu tarz bir yaşantıdan “vazgeçtiğini” de belirtir. Bu ifade, “persona” nın bir zamanlar, “sevgili” ye kavuştuğu ya da daha açık ifadeyle “cinsel bir tatmin” yaşadığı anlamına gelir mi? Dikkat edilecek olursa, “persona”, “sevgili” yi, yalnızca, “görme” ve “koku alma” duyuları aracılığıyla algılamıştır. Başka ifadeyle, “persona”, “sevgili” yi, “dokunma”, “tat alma” ve “işitme” duyularından yoksun, yani “eksik” bir şekilde algıladığını belirtmektedir. Oysa, “sevgili” nin “görme” ve “koku alma” duyularıyla kavranması, Divan şiirinin “basmakalıp sevgili” motifi için de söz konusudur. Nedim’ in “Reng-i gülden câme

bûy-ı yâsemenden pîrehan / Bâğa gel ey gül-beden açıl gül ey gonce-dehen” beytinde örneğin, “sevgili”, “gül” rengine elbise ve yâsemin kokulu gömlek ile betimlenmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse, Yahya Kemal’in bu şiirindeki “persona”nın, “sevgili”yi “eksik” bir şekilde algılaması, “persona” ile “sevgili” arasında herhangi bir “cinsel tatmin” olmayışına ilişkin bir kanıt olarak görülebilir. Nitekim, metonimilerden yola çıkılarak ifade edilirse, şiirdeki “sevgili” betimi, “yosma” olduğu hâlde, “bâkire” bir “kadın”a işaret etmektedir. Bu noktada, şiirin adının “Bahçelerden Uzak” olduğu da anımsanabilir.

Öyleyse şimdi şu sorulabilir: “Bahçelerden Uzak”ın “persona”sının bir arzu nesnesi olarak konumlandığı “sevgili”yi, “istemem, koklamam, beklemem, özlemem, uğramam” fiilleriyle olumsuzlaması nasıl anlaşılmalıdır? “Persona”nın, “Beni bir lâhza müsait bulamaz idlâl / Ne beyaz bâkire zambak ne ateşten lâle” beyti, “persona”nın bir arzu nesnesi olarak “kadın”dan bilinçli bir şekilde “vazgeçtiğini” gösterir. “İdlâl”, “nazlanma” anlamına gelir; ve persona, “kadın” nazından kaçmaktadır. Ama asıl vurgulanması gereken, bu kaçınma duygusunun bir “hayal kırıklığı”ndan kaynaklanmış olmasıdır. “Her sabah başka bahâr olsa da ben uslandım / Uğramam bahçelerin semtine gülden yandım” beytindeki, “gülden yandım” ifadesi, kadınlardan “vazgeçme”nin daha önce yaşanmış bir “hayal kırıklığı” ile bağıntılı olduğuna işaret eder. Öte yandan, bu “hayal kırıklığı”, “uslandım” ifadesiyle, “olumlu” bir içeriğe dönüştürülür. Başka ifadeyle, “kadınlara yönelik cinsel arzu”, “yaramazlık” olarak tanımlanmış, “persona”, bu “yaramazlık”tan “vazgeçmiş”, yani “uslanmış”tır. “Persona”, kadınlarla “hayal kırıklığı” ile sonuçlanması muhtemel bir ilişkiyi “yaramazlık” olarak nitelemiş ve “yaramazlık”a karşı, “uslanma”yı “yüceltmış”tir; bu yaklaşım tarzı, hangi özelliklere sahip olursa olsun, “kadın” türünü, doğası gereği, gayri ahlaki görme eğilimini içinde

barındırmaktadır. “Persona”, elde edemediği bir arzu nesnesinin itibarını “istemem, koklamam, beklemem, özlemem, uğramam” olumsuz fiilleriyle düşürmektedir. Daha açık ifadeyle, “persona”nın kadınlarla yaşadığı hayal kırıklığını, “kadınlar”ı olumsuzlayarak aşmaya çalışması, “ressentiment” duygusunun tipik bileşenlerinden birini, yani “erişilemeyen üzüme koruk denmesi” (*sour grapes*) motifini anımsatır.

### III.A.2. Metonimi’nin metafor’a üstünlüğü

Yahya Kemal’in şiiri üzerine çalışan bir araştırmacı, şairin şiirlerini anlamlandırmada zorluk çekmez. Yahya Kemal’in şiirini irdelerken asıl zorluk, bu şiirlerin kolay anlaşılır olduğu hâlde, çok anlamlı bir dilsel yapıyı nasıl koruduğu ve bu sayede estetik bir etki üretebilmeyi nasıl başardığı olmalıdır. Yahya Kemal’in kendi şiiri hakkında yazdıklarının, şair üzerine yapılan yorumları belirlediği daha önce belirtilmişti. Nitekim, Yahya Kemal’in “anlaşılır” bir şair olması da, yine şairin kendi cümlelerinden yola çıkılarak üretilen argümanlar eşliğinde tartışılmıştır. Bu argümanlardan öne çıkanı, Yahya Kemal’in, Adile Ayda ile yaptığı bir söyleşide, “kollektivitenin lisanı ile yazdığını” öne sürmesi olmalıdır (1962: 18). Bu argüman, şairin gündelik konuşma diliyle yazdığı için anlaşılır olduğu düşüncesini doğurabilir. Öte yandan, şairin, bu argümanı ile asıl amacı, kendisini, Divan şiirinin Arapça ve Farsça ağırlıklı dilinden ya da bu dilin bireysel performansa dönüştürülmüş biçimi olan Servet-i Fünun şiiri dilinden ayırmaktı. Dolayısıyla, Yahya Kemal’in edebî strateji olarak, poetik kimliğini, kendinden öncekilerden ayırt etme çabası, şair hakkında üretilen akademik tartışmaların temel veri kaynağı olmuştur. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, Yahya Kemal’in “konuşulan lisandan farksız bir şiir dili bulduğunu” öne sürmektedir (1995: 36). Nurullah Ataç da, Yahya Kemal’in şiir dili konusunda, Tanpınar’la benzer görüşlere

sahiptir: “Bundan daha saf bir Türkçe ile konuşmak kabil midir? Bizim her günkü dilimiz değil mi?” (1998: 204). Öte yandan, Kemal Bek, “Yahya Kemal Şiirinde İmge Dünyası” başlıklı makalesinde, Yahya Kemal’in dilinin “anlaşılır” olduğuna vurgu yapmıştı; bunun nedeni, Yahya Kemal’in “açık dil” kullandığı hâlde şiirinin “imge”lerle örülü olmasıdır (2008: 145). Kemal Bek’in bu yaklaşımı, Yahya Kemal’in “şiir dili”nin gündelik konuşma dilinden çok, bir “imge” dili olduğu varsayımı üzerine temellenir. Bu yaklaşım, Charles Morris’in “gösterilen”le ilişkisiz “nedensiz” gösterenlerle işleyen “bilimsel söylem” ile gösterdiği kavramsal “imge” ile nedenli ilişkiler kuran “ikon”larla işleyen “estetik söylem” arasında yaptığı ayırımla benzerlik taşımaktadır:

Bir bilimsel söylemin geçerliliği, kısmen, semantik berraklığa bağlıdır demeliyiz. Bu, her “gösteren”in<sup>12</sup> özgül olarak tanımlanmış belirli bir nesneye gönderimde bulunması ya da söz konusu söylem için özgül bir değere sahip olması gerektiği anlamına gelir. Ve bu “gösteren” söylem boyunca yalnızca o referansa sahip olmalıdır, bir başkasına değil. Tek bir “gösteren”in gönderimi sınırlıdır, tekildir [...] Oysa, biz, estetik söylemde [şiir] “gösterenler”i, “ikon”larla değiştiririz, “ikon”un özelliği, bütün ya da somut bir nesneye gönderimde bulunması ve sınırlandırılmaz olmasıdır. (alıntılayan Ransom 1979: 290)

Yahya Kemal’in “mana”nın “lafız”a, “duyuş”un “deyiş”e,” dönüşmesi bağlamında verdiği, “dökülen mey, kırılan şîşe-i rindân olsun” örneği de, “coşku” duygusunun, “ikon”larla ifade edilmesi olarak da değerlendirilebilir. Çalışmanın, “Mana”nın

---

<sup>12</sup> Morris, “gösterilen”le nedensiz (*arbitrary*) ilişki içinde olan “işaret”i, Charles Sanders Peirce’in terminolojisini kullanarak “simge” olarak adlandırır. Dolayısıyla Morris’e atıf yapan Ransom da “simge” kavramını kullanır. Ancak metinde, bu kavram, “gösterilen”le “nedenli” ilişki içinde olan “simge” ile karıştırılma tehlikesine karşı, Ferdinand de Saussure’ün terminolojisi temel alınarak “gösteren” olarak çevrilmiştir.

lafız’a dönüşmesi” başlıklı bölümünde, bu dizede, “soyut kavramlar”ın “somut nesneler” (ikonlar) aracılığıyla temsil edildiği belirtilmişti. Başka deyişle, Yahya Kemal’in Nedim’den verdiği bu örnek dizede, “zihin” bir “şişe”ye, “şedid bir şevk ânına karşılık gelen duygular” ise, “sıvı”ya benzetilmişti. Tekrar etmek gerekirse, bu analogiye göre, “şarap”, “şişe”den, “duygular” ise, “zihin”den taşar. Yahya Kemal’in “mana” ile “lafız” arasında kurduğu ilişkide, “lafız”a imtiyaz tanınması ve bu imtiyazı korumak şartı ile, ilk terimin ikincisine dönüşmesini savunması, Morris’in “ikon”, Bek’in ise “imge” dediği mecaz örgüsünün Yahya Kemal’in şiirinde öncelikli kabul edilmesine neden olmaktadır. Daha açık ifadeyle, “mana”nın “lafız” hâline gelmesi, “ikon” ya da “imge” ile temellendirildiğinde, “gösteren” ile “gösterilen” arasında “nedenli” bir ilişki kurulmuş olacak, başka deyişle, Yahya Kemal’in şiirinde hem “ikon”u hem de “imge”yi içinde barındıran “metafor”un üstünlüğü örtük bir şekilde savunulmuş olacaktır. Nitekim Yahya Kemal, “Şiir” başlıklı yazısında, “şiir” ile “kaynaklandığı duygu” arasında kesin bir ayırma gider: “Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki mısra gûyâ hissin ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek” (2005: 48). Şairin bu tutumu, “duyu verilerinden elde edilen” şiir malzemesinin yani “gönderim”in tamamen ortadan kaldırılması ve onun yerine o malzemenin yerini tutacak şekilde kurgulanmış “dil”in geçirilmesi anlamına gelecektir. Bu tanım, açıkça, “duygu” yerine, o “duygu”nun metaforu olarak kabul edilebilecek “dilsel malzeme”yi öne çıkarmaktadır. Gül Işık’ın ve Hilmi Yavuz’un “Ses” başlıklı şiiri çözümlerken, “nekahet” duygusunun yerini tutan metaforlara vurgu yapmaları bu bakımdan anlamlıdır.

Dikkat edilecek olursa, “mana” / “lafız” arasındaki ikili karşıtlığın, “lafız”a tanınan imtiyaz düzleminde ele alınması, Yahya Kemal şiirlerinde, “mana”dan ayrı

bir “lafız”ın, dolayısıyla “metafor”un üstünlüğünün araştırılmasını gerektirmiş; daha açık ifadeyle, “lafız”ın önceden kabul edilmiş üstünlüğü, Yahya Kemal şiirlerinde “metafor” arayışı çabasını beraberinde getirmiştir. Nitekim, Yahya Kemal şiirlerinde “metafor”un üstünlüğünü savunma çabası, 19. yüzyıl romantik düşüncenin “metafor” ve “simge”ye tanıdığı imtiyazın, 20. yüzyıl içinde Rus Bıçimcileri ve Yeni Eleştiri okulları tarafından sürdürülmesiyle, yani modern eleştiri kuramlarının temel argümanı ile de uyum içindedir. Çünkü bu yaklaşım, “metafor” ile “metonimi” arasındaki ilişkiyi, “metafor”un “esas”, “metonimi”nin ise, “yardımcı öge” (*supplement*) olarak kabul edildiği bir eleştirel argümana dayalıdır (Norris 1988, 29).

Oysa, Yahya Kemal şiirleri ayrıntılı bir şekilde irdelendiğinde, “metafor” yerine “metonimi”lerin egemen olduğu bir edebî üsluba varmak olasıdır. Ama asıl tartışılması gereken nokta, “metonimilerin egemen olduğu bir edebî söylem” ile “anlaşılabilirlik” arasında doğrudan bir ilişki olmasıdır. Bu argüman, öncelikle, Charles Morris’in gündeme getirdiği, “bilimsel söylem”in dış dünyaya “tekil bir gönderimde” bulunması ile “estetik söylem”in dış dünyaya yönelik “tekil bir gönderim”le sınırlandırılmaması olmalıdır. Başka deyişle, Morris, “estetik söylemde çok anlamlılık” sorunsalını, “ikon”un dış dünyaya tekil gönderimi olmayacağı teziyle temellendirmiştir. Bu argüman, Gottlob Frege’nin “Sense and Reference” (Anlam ve Gönderim) başlıklı makalesini ve bu makalenin “metafor” ve “metonimi” düzleminde yeniden değerlendirildiği çalışmaların tartışılmasını gerekli kılmaktadır. Frege, bu makalesinde, bir “söylem”in “anlam”ı ile “gönderim”i arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Frege’ye göre, “dil” ile “dış dünya” arasındaki ilişki zorunlu değildir. Bir nesne, “A” ya da “B” olarak adlandırılabilir; bu “gösterenler”in her biri, aynı “nesneye” gönderimde bulunuyor olabilir; ancak, bu “gösterenler”in “gönderimleri” aynı olduğu hâlde, “anlam”ları farklıdır. Frege, bu

konuda, tipik bir örnek de verir: “Akşam yıldızı ile sabah yıldızı aynı nesneye gönderimde bulunurlar; oysa bu ikisinin anlamları farklıdır” (1948: 210).

Frege’nin “anlam” ve “gönderim” ayırımının bu çalışma için, önemi, Michel Le Guern’in *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie* (Metonimi’nin ve Metafor’un Anlambilimi) başlıklı yapıtında, Frege’nin “anlam” ve “gönderim” ayırımı ile “metafor” ve “metonimi” arasında kurulan ayırım arasında ilişki kurmasıdır. Guern’e göre, “anlam” (*sense*) “metafor” ile “gönderim” (*referent*) ise, “metonimi” ile ilişkilendirilebilir. Paul Ricoeur, *The Rule Of Metaphor* başlıklı yapıtında, Guern’in bu argümanını, Roman Jakobson’un “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” (Dilin İki Yönü ve Söz Yitimi Rahatsızlıklarının İki Türü) başlıklı makalesinde, “metafor”u “şiiir” ile “metonimi”yi ise “düzyazı” ile ilişkilendirmesinden yola çıkarak temellendirdiği kanısındadır:

Eğer böyle ise, Frege’ci “anlam” ve “gönderim” ayırımına,  
Jakobson’dan ödünç alınan “seçme-yerini tutma” [metafor] ile  
“birleştirme-yapı” [metonimi] ayırımını eklemek mümkündür.  
Metafor, dilin yalnızca özülle, yani anlam ilişkileriyle bağlantılıdır;  
oysa, metonimi, dilin gönderime dayalı ilişkilerini yeniden düzenler.  
(1986: 180-81)

Michel Le Guern’in bu argümanı, metonimilerin egemen olduğu bir edebî söylemin dış dünyaya “gönderimler”le kurulduğu anlamına gelmektedir. Bu argümandan yola çıkılarak, çalışmanın bu bölümünde, Yahya Kemal’in şiiir tasarımı, “mana” / “lafız” ayırımının, “lafız” lehine temellendirilmesi nedeniyle, “metafor”un üstünlüğünün savunulmasına eleştirel bir yaklaşım geliştirilebilir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in şiiirlerinde, “metonimler”e, dolayısıyla, “dış dünyaya” yapılan “gönderimlere” imtiyaz tanınmış olduğu—şairin şiiirleri üzerine yapılan bir

Çözümleme aracılığıyla—savunulabilir. Bu tür bir bakış açısı, Yahya Kemal’in şiirlerinin niçin “anlaşılır” olduğu sorusuna, kendi içinde tutarlı bir yanıt olarak değerlendirilebilir. Ama aynı zamanda, bu bakış açısı, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “metonimi”nin esas, “metafor”un ise bir “yardımcı öge” (*supplement*) olarak yorumlanmasına da olanak tanır.

Yahya Kemal şiirlerinde “metonimi” kullanımının egemen bir üslup olduğu yönündeki bir tartışma, bu konuda Batı literatüründe yapılmış benzer tartışmalardan ayrı tutulamaz. Örneğin Paul de Man, yapısökümcü stratejisinin bir parçası olarak, *Allegories of Reading* (Okuma Alegorileri) başlıklı yapıtının “Proust” bölümünde, “metonimler”in “metaforlar”a olan üstünlüğünü savunmuştur. De Man, Proust’un *Du Côté de chez Swann* (Swann’ların Tarafı) başlıklı romanından alınan ve metafor / metonimi tartışmaları düzleminde sıklıkla kullanılan bir pasajı çözümler. Bu pasaj, romanın kahramanı Marcel’i, yaz boyunca odasında okurken betimler. Büyükannesi Marcel’in oturup okumaktan çok, oyun oynamasını, içeride olmasından çok, dışarıda olmasını istemektedir. Marcel ise, okumanın dışarıda alacağı risklere nazaran kendisine çok daha gerçekçi serüvenler verdiğini, insanlar ve onların tutkularıyla doğrudan ilişkiye geçebildiğini söyleyerek kendisini savunur. Bu pasaj, Marcel’in “ışık”tan, “ısı”dan ve “yaz”ın etkinliğinden uzak durmasının ya da odasının soğuk sükunetinin aslında bir fedakârlıktan kaynaklanmadığını ya da bu durumun bir bilinç kaybının sonucu da olmadığı iddiası üzerine kuruludur. Çünkü, Marcel, odaya kapanarak yazın “özü”nü, dışarıda oyun oynadığı sırada asla elde edemeyeceği şekilde yakalayabildiğini öne sürmektedir:

Odamdaki bu loş serinliğin sokaktaki kızgın güneşle ilişkisi, gölgenin ışıkla ilişkisi gibiydi, yani onun kadar ısıtılıydı ve dışarıda geziyor

olsam duyularımın ancak kısmi olarak tadına varabileceği yaz

mevsiminin eksiksiz bir görüntüsünü sunardı hayal gücüne (2008: 88)

Kısaca ifade edilirse, Marcel, “yaz”ın kendi gerçekliğini, doğal ortamında, parça parça yani metonimik bir şekilde algılamak yerine, hayal gücünü kullanarak, “bütün yaz”ın bir benzerine, yani “yaz”ın metaforuna ulaştığını belirtmektedir. Bu noktada, Proust’un, bu argümanı ile “metonimi” yerine “metafor” a imtiyaz tanıdığı söylenebilir. Ancak, Paul de Man, eleştirmenlerce de genel kabul gören bu görüşe karşı çıkar ve Proust’un bu pasajında, Marcel’in, “yaz”ı, bütün bir şekilde kavradığını öne sürdüğü “hayal gücünün içsel âleminin betimleyici terimlerini doğal deneyimin parçalı, rastlantısal dünyasından ödünç aldığını” bir çözümleme aracılığıyla gösterir (Norris: 1988: 50). Daha açık ifadeyle, Marcel, “yaz”ın bütünü, “metonimiler”le, yani “yaz”ın parçaları aracılığıyla elde eder. Nitekim, Jonathan Culler, “The Turns of Metaphor” (Metaforun Dönüşleri) başlıklı makalesinde, bu romandaki anlatıcının okumanın ve edebiyatın değerini metaforla ilişkilendirmesine karşın, Paul de Man’ın, bu metaforların, metonimilere dayandığını göstermiş olduğunu belirtmektedir (1983: 194). Çünkü, De Man, bu pasajı ayrıntılı bir şekilde çözümlemiş ve metaforların işaret ettiği “içeriye ilişkin tefekkür” ile “dışsal referans” a ilişkin deneyimlerin incelikle iç içe geçtiğini ortaya koymuştur (Norris: 2002, 100). De Man’ın bu pasaja ilişkin “yapısökümcü” stratejisi şu sözlerle özetlenebilir: “Proust’un belirgin niyetine karşın, onun yalnızlıktan haz alma imgeleri, dışsal olduğu açıkça görünen duyu izlenimlerinin itiş kakış kalabalığına yenik düşer” (Norris: 2002, 100).

De Man’ın, metafora tanınan imtiyazı yerinden eden bu yaklaşımı, Yahya Kemal’in “Hayal Şehir” başlıklı şiirinin çözümlenmesine bir katkı sunabilir. Anımsanacak olursa, bu çalışmanın “Mana’nın lafız’a dönüşmesi” başlıklı

bölümünde, Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"i, "metafor" ve "benzetme yönü" ilişkisi bakımından irdelenmişti. Şema 3'e yeniden bakıldığında, "Hayal Şehir"de, "ilah", "ışık mimarı", "hayalhâne", "saray", "peri kâşânesi", "mutantan şark", "altın şarap", "kırmızı kâse" ifadelerinin, şiirde birer "metafor" olarak kurgulandıkları görülecektir. Oysa, "Hayal Şehir"deki bu ifadeler, dışsal izlenimlere yönelik gönderimler dikkate alınmaksızın okunduğunda, onların düzyazısal birer deyim ya da tamlama oldukları görülebilir. Şimdi, bu ifadelerin nasıl birer metafora dönüştüğü irdelenebilir:

- ilah: Gündelik dilde, Allah "anlam"ına gelir. Bu sözcüğün "gönderim"i soyut bir kavram olarak doğrudan Allah'tır. Oysa şiirde, "anlam" aynı kalmış ama bu sözcüğün "gönderim"i değişmiştir. İlah, "dış dünyadan elde edilen duyu izlenimleri", yani "güneş" in bir parçası olan güneş ışınlarının Üsküdar semtinin görüntüsünü bütünüyle değiştirmesi, yani yeniden imar etmesi nedeniyle, "güneş" in yerini tutmaktadır. Bu sözcüğün "güneş" in yerini tutması, "dışsal izlenimler", yani metonimler aracılığıyla gerçekleşmiştir.

- hayalhâne: Bu sözcüğün anlamı, sözlüklerde, "muhayyile", "hayal kurma yetisi", "vehim" anlamlarına gelmektedir. Ancak, bu sözcüğün şiirdeki "anlam"ı, "gönderim" e bağlı bir şekilde değişir. "Güneş" ışınlarının yeryüzünü farklı bir hâle getirmesi, "ilah" ın yeryüzünü yeniden "imar" etmesine benzetilmişti. Dolayısıyla, "hayalhâne", "güneş" in muhayyilesi" ya da şiirde geçtiği şekilde, "güneş" in vehmi" ne karşılık gelmektedir. Bu sözcüğün anlamlandırılması da, "dışsal gönderim" in değişmesiyle ilişkilidir. "Hayalhâne" soyut bir kavrama atıf yapan bir sözcük olmak yerine, bu şiirde, doğal bir olgu olan "güneş" e yapılan "gönderim" aracılığıyla belirli bir anlam kazanmıştır.

- altın şarap—kırmızı kâse—ışık mimarı: "Altın şarap" ifadesi,

“Hayal Şehir”deki dışsal gönderimler dikkate alınmadığında, “altın”ın olumlu özelliklerinin herhangi bir nesneye atfedildiği benzetmelerden biri olarak görülebilir. Örneğin Divan şiirinde, “câm-ı zerrîn” ifadesi, “kadeh”e atfedilen olumlu özelliklere işaret eder. Ancak, bu benzetmede, “kadeh”in rengi ile “güneş”in rengi arasında da bir ilişki vardır. Renk bakımından kurulan bu ilişki, “güneş” ile “şarap” arasındaki benzerliği de anımsatır. Çünkü “kadeh”, renksizdir, ona rengini veren, içerdiği “şarap” olmalıdır. “Altın şarap” ifadesi, bu nedenle, “güneşin kızılıllığı” ile “şarabın rengi” arasında kurulan basmakalıp benzerlikten türetilmiş bir ifadedir. Ancak, “Hayal Şehir”de, bu mecaz, “kırmızı kâse” ve “ışık mimarı” şeklindeki diğer benzetmelerle ilişkilendirildiği takdirde “anlam” kazanmaktadır. “Hayal Şehir”de, “mest olup içtiği altın şarabın zevkenden / Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen / Nice yüz bin senedir şarkın ışık mimarı” dizelerinde, güneşin ufuktan batarkenki görüntüsü şöyledir: “Güneş”, ufukta batarken, “kızıl renkte” ve “yarım ay”, yani “kâse” şeklinde görünür. Bu kâse, kızıl olması nedeniyle “şarap kâsesi” olarak belirlenir. “Işık mimarı”, elinde bir şarap kâsesiyle ufuktan çekilmekte, yani “güneş” batmaktadır. Mecaz bu şekilde değerlendirildiğinde, “ışık mimarı”, “güneş”i elinde “şarap kâsesi” gibi tutan “Allah”a benzetilmiş olacaktır. “Şarap içen Allah” motifi, Divan şiirine özgü mazmunlardan bir farklılaşmayı gündeme getirir. İlk bakışta, Divan şiirine özgü basmakalıp mazmunlara dayandığı düşünülen bu benzetme, doğrudan dışsal gönderimler aracılığıyla yorumlandığında, basmakalıp olmaktan çıkar, “yaratıcı” bir benzetmeye dönüşür. Bu farklılık, “altın şarap” ve “kırmızı kâse” tamlamalarının gelenekteki anlamlarından koparılıp, dış dünyaya yapılan gönderimlerle yorumlanmasından kaynaklanır.

- saray: “Hükümdarların ve devlet başkanlarının

oturduğu büyük ve gösterişli bina”. Ama “Hayal Şehir”de, bu sözcüğün anlamı, “güneş”in Üsküdar’daki evlerin camlarına yansımalarından çıkarsanan görsel imgeye karşılık gelmektedir. Şiirde, güneş ışınlarının evlerin camlarına vurmasıyla ortaya çıkan görüntünün “saray”a benzetilmesi, güneş ışınlarının “altın”ı çağrıştıran sarı renginden kaynaklanır. Dolayısıyla, “saray”ın bu şiirdeki “anlam”ı, güneşin güzelleştirici gücü olarak belirlenebilir; ve bu anlam, “gönderim”in değişmesiyle belirlenmiştir.

- peri kâşânesi: Tekin olmayan, metruk ev ve köşklere verilen basmakalıp ifade. Perili ev ya da köşk olarak da bilinir. Ancak, “Hayal Şehir”de, bu ifade, tekin olmayan, metruk ev ya da köşklere değil, güneş ışınlarının evlerin camlarında yarattığı yansımalara gönderme yapmaktadır. Başka deyişle, bu basmakalıp ifade, “gönderim”i değiştirilerek yeniden üretilmiştir.

- mutantan şark: “Görkemli, heybetli, debdebeli doğu” anlamına gelen bu tamlama, “Doğu” kültürüne özgü belirli bir gerçekliğe atıftan çok, özellikle bu kültüre yabancı seyyahların çizdiği “egzotik”, “otantik” Doğu imgesine atıfta bulunur. Bu nedenle, bu ifadenin “gönderim”i, belirli bir kültürü sınıflandırmak amacıyla oluşturulmuş bir “imge”ye yöneliktir. Ancak, “Hayal Şehir”de, bu sözcük, yalnızca kültürel bir “gönderim” olmaktan çıkar, doğrudan “duyu verileri” aracılığıyla elde edilen “görsel imge”ye yönelik farklı bir “gönderim” de kazanır. “Güneş ışınları”nın evlerin camlarında parıldaması, şairin zihninde kategorik olarak belirlenmiş “egzotik doğu imgesi”nin canlı bir görüntüsünü üretir. Dolayısıyla, “duyu verileri” aracılığıyla elde edilen “görüntü”, seyyahlar tarafından üretilen ve oryantalist ressamların tablolarına konu olmuş “yapma” (*artificial*) “egzotik” doğu imgesiyle birleştirilir. Daha açık ifadeyle, “egzotik doğu imgesi”ne, “güneş” yapılan bir “gönderim” aracılığıyla varılır.

Kısaca belirtmek gerekirse, “Hayal Şehir”deki metaforlar, gündelik dildeki ya da gelenekteki içeriklerinden, dış dünyaya verilen gönderimlerle saparlar. Bu metaforların tümü, “güneşin yansımaları” ve “Üsküdar üzerindeki etkileri” tarafından koordine edilmektedir. Daha açık ifadeyle, “güneş”in, dış dünyadaki “parçaları” (ışınları ve etkileri) ve “zamansal sürekliliği” (belirli bir zaman dilimi içinde değişerek batması) “metafor”un değil, “metonimi”nin özellikleridir. Öyleyse, “Hayal Şehir”de, “metafor”un ve “anlam”ın (*sense*) değil, “metonimi”nin ve “gönderim”in (*referent*) hâkim olduğu öne sürülebilir.

Yahya Kemal’in “Ric’at” başlıklı şiiri, belirli bir kadın tipinin metonimilerle temsil edilmesi bakımından dikkat çekmektedir. “Ric’at”ta ortaya konan “kadın betimi”, dış dünyaya yapılan gönderimlerin birleştirilmesi aracılığıyla ortaya çıkarılabilir. “Ric’at”ta, dış dünyaya parça parça verilen gönderimler bir araya getirildiğinde tutarlı ve anlamlı bir bütüne ulaşmak olasıdır. Öte yandan, duyu verilerinden elde edilen parça imgeler, yalnızca “görsel” değil, aynı zamanda “sessel” ve “kokusal” dır. Bu nedenle, “Ric’at”, birden fazla duyu algısından elde edilen verilerin, belirli bir bütünü oluşturmak amacıyla birleştirildikleri bir metindir: Şiir, şöyledir:

Çini bir kâsede bir Çin çayı içmekteydi  
Bir güzel yırtıcı kuş gözleri gördüm. Baktım  
Som mücevher gibi kan kırmızı tırnaklarına  
Parlıyan taş, yaraşan dantele, her süs, her renk...  
Ve vücûdunda ipekten kumaşın câzibesi,  
Önceden râyiha, en sonra bütün rûh oluyor.  
Yine sevdâya kanatlansam azîz İstanbul!

Sende birçok geceler geçse tükenmez hazla...

Kapasam böylece ömrün bu güzel yaprağını.

Mâcerâ başlamak üzreydi. Düşündüm de dedim:

“Kalbimin tâkati yok, hem bu duyuş çok sürecektir...

Mâcerâ başlamadan ben buradan ayrılalım.” (1997: 152)

Şiirde, “yırtıcı kuş gözleri, kan kırmızı tırnaklar, vücut” öbeği, bedene ilişkin bir betimleme örneği olarak değerlendirilebilir. Bu öbekte geçen, “kan kırmızı tırnaklar” ifadesi, bu bedenin bir “kadın”a ait olduğunu gösterir. Öte yandan, şiirde, beden parçalarını imleyen metonimilerin dışında, bir “kadın”ın giyim kuşamına ve yaşam tarzına ilişkin, nesnelerden oluşan bir başka metonimik öbek daha vardır; ve bu öbek, bedene ilişkin öbekten çok daha ayırt edicidir: “çini kâse, som mücevher, parlıyan taş, dantela, süs, ipekten kumaş” metonimik öbeği, gündelik yaşamda gösterişçi tüketim nesnelerine önem veren burjuva kültürüne ait bir “kadın”a işaret eder. Çünkü, şiirde, bir kadının eylemlerinden ya da doğal niteliklerinden çok, kullandığı nesneler ve bu nesnelerin nitelikleri öne çıkarılmıştır: “Çay”, herhangi bir kâsedan değil, “çini kâse”den içilir, takılan mücevher “som” ve “parlak”tır, “dantela” ve “süs”e önem verilir, giyilen kumaş, “ipek”tir. “Ric’at”ta, gösterişçi tüketimi benimsemiş bir kadına ilişkin görsel duyu verileri, “ses” ve “koku” duyu verileri aracılığıyla da desteklenir: “Çini bir kâsedeki bir çin çayı içmekteydi” dizesinde, “çini kâse, çin çayı, içmek” olarak belirlenebilecek metonimik öbek, “ç” aliterasyonu ile desteklenir ve bu üslup şiirde çizilen kadının “çay içme” sahnesinin işitsel olarak canlandırılmasına yardımcı olur. “Önceden râyiha [koku], en sonra bütün bir ruh oluyor” dizesi ise, “kadın”ın “koklama” duyu verisi aracılığıyla betimlendiğini gösterir. Sonuç olarak, “Ric’at”ta, metonimilere ve dışsal gönderime bağlı anlatım bir şemayla gösterilebilir:

şema 4

| Duyu verileri | Anlam                                                                                                                                | gönderim      |
|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| Görsel        | Beden: yırtıcı kuş gözleri,<br>kan kırmızı tırnaklar<br>Nesne: som mücevher,<br>parlayan taş, dantele, süs,<br>renk, ipek, çini kâse | Burjuva kadın |
| İşitsel       | “ç” aliterasyonu                                                                                                                     |               |
| Koku alma     | râyiha                                                                                                                               |               |

Yahya Kemal’in “Ric’at” başlıklı şiirinden çıkarsanan bu tablo, bu şiirde, “algı”nın önceliğini göstermektedir. “Algı”nın önceliği, aynı zamanda, “metonimi”nin ve “gönderim”in önceliğini de beraberinde getirecektir. Daha açık ifadeyle, bu şiirde, “kadın”ın kendisi yoktur, “parçaları” vardır. Bu noktada, şiirin, “Önceden râyiha, en sonra bütün ruh oluyor” dizesi yeniden alıntılanabilir. Bu dize, “kadın”a özgü “bütün”ün bir “ruh” olduğunu belirtir; ama bu “ruh”, “kadın” gövdesine ve kullandığı tüketim nesnelere yönelik “parçalarla” dile getirilmiştir. Dolayısıyla, “Ric’at”, “metonimler” ve “gönderimler” tarafından koordine edilen bir yapıya sahiptir ve bu biçim, şiirde, “metonimi”nin, “metafor”a olan üstünlüğünü gösterir.

Bu tür bir biçim anlayışı, Roman Jakobson’un, “metafor”u, “şiir”le, “metonimi”yi ise “düzyazı”yla ilişkilendirdiği makalesini akla getirebilir (1990: 130). Jakobson’un bu argümanına uygun olarak, Yahya Kemal şiirlerindeki metonimler ile belirli romanlardaki metonimi kullanımları arasında benzerlikler de bulunabilir. Örneğin, Henry James’in “Daisy Miller” adlı uzun öyküsünde, Avrupa seyahatine çıkmış ve Avrupa’nın köklü burjuva sosyetesine dâhil olmak isteyen bir genç kız, daima, gösterişçi tüketim nesnelerinin metonimik tekrarlarıyla betimlenir: “Genç kız farbalalarını gözden geçirdi, fiyonklarını düzeltti” (1988: 191), “Miss

Miller şemsiyesini indirip kenarındaki işlemlere bakarak” (193), “Parlak yüzüklerini süslediği son derece güzel ellerini kucağında kavuşturmuş” (193), “Daisy Miller, şemsiyesini *Chateau de Chillon*’un uzakta parıldayan kulelerine doğru uzatarak” (195), “O akşam onu bahçede, yelpazesini sallayarak yıldızların ışığında bir peri gibi tembel tembel dolaşır buldu” (201). “Daisy Miller”dan benzeri birçok örnek vermek mümkün. Dikkat edilecek olursa, James, burjuva sınıfına dâhil olmak isteyen Daisy Miller’ı, bu sınıfa dâhil olmak isteyenlere özgü, gösterişçi tüketim nesnelerini öne çıkararak vermektedir. Bu tür bir anlatı tekniği, Recaizade Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* başlıklı romanında da kullanılmıştır. Yazar, bir Osmanlı üst sınıf bürokrati olarak, Bihruz Bey’in gösterişçi tüketime yönelik davranış kalıplarını, “parlak rugan iskarpin, gümüş markalı baston, mineli saat” metonimik nesne öbeğiyle (1963: 17) ya da tüketilen nesnelerin aşırı miktarda olduğunu gösteren, “bir düzine gömlek, iki düzine çorap ve mendil, sekiz on tane kırıvat, yarım düzine eldiven, iki şemsiye” (142) metonimik öbeğiyle verir.

Metafor ile metonimi arasında kurulan imtiyaz ilişkilerinin sorgulanması, 18. yüzyıl neo-klasik akımın en önde gelen figürü Alexander Pope’un “The Rape of the Lock” (Bukleye Tecavüz) başlıklı şiiri üzerine yürütülen bir tartışmada da yer alır. Murray Krieger, “The ‘*Frail China Jar*’ and the Rude Hand of Chaos” (‘Kırılğan Çini Kâse’ ve Kaosun Kaba Eli) başlıklı makalesinde, bu şiirde metonimilerin önemine dikkat çeker (1986: 204). Pope’un, döneminin yüksek sosyetesini alaya aldığı bu şiirde, “saç buklesi” (*the lock of hair*), “kadın bedeni”nin yerini tutmaktadır. Bir saç buklesine yönelik herhangi bir hamle, örneğin, buklenin kesilip kaçırılması, metonimik bir şekilde, “kadın bedeni”ne yapılan bir “tecavüz” şeklinde kavranabilir. Ama asıl vurgulanması gereken, Christopher Norris’in, Krieger’in bu şiirdeki metonimilere dönük yaklaşımı ile De Man’ın metonimleri öne çıkaran

yapısökümcü stratejisi arasında bir ilgi kurmasıdır (“Pope among...” 1987: 152). Kısaca ifade edilirse, Yahya Kemal’in “Ric’at” başlıklı şiiri gibi, “The Rape of the Lock” da, metonimilerin hüküm sürdüğü ve dolayısıyla dış dünyaya yapılan gönderimlerle yüklü bir şiirdir. Nitekim, Stewart Crehan, “*The Rape of the Lock and The Economy of ‘Trivial Things’*” (*The Rape of The Lock* ve İvır Zıvır Şeylerin Ekonomisi) başlıklı makalesinde, bu şiiri, “merkantilist kapitalist” tüketim biçiminin yansıtıldığı, insanların nesnelere yöneldiği, nesnelerin insanlara hükmettiği, metaforların, metonimiler lehine “yapısöküm”e uğratıldığı bir yapıt olarak yorumlar (1997: 63). Crehan’ın bu yapıt hakkındaki bir gözlemi bu görüşlerin bir özeti kabul edilebilir: “‘The Rape of The Lock’, kahramanların, ‘insanlar’ değil, ‘şeyler’ olduğu bir şiirdir” (1997: 47). Crehan’a göre, şiirdeki bu anlatı biçimi, “şeyleşme” ve (*reification*) ve “metalaşma” (*commodification*) olarak tanımlanan bir insanlık durumuna karşılık gelir (52). Bu noktada, Crehan’ın bu şiirden seçtiği çarpıcı örneklerden biri verilebilir: “Belinda’nın kendi soykütüğü, onun firketesinin soykütüğüne sadece bir arka plan işlevi görür” (51).

Yahya Kemal’in “Ric’at” başlıklı şiiri ile Alexander Pope’un “The Rape of the Lock”u arasındaki benzerlikler şöyledir: Her iki şiirde de “metonimiler”, “metaforlar” a göre üstün tutulmuştur ve her iki şiirde de, “kadın”, “beden parçaları” ve “tüketim nesneleri” aracılığıyla temsil edilmektedir. “Ric’at”ta, “kadın bedeni”, “kan kırmızı tırnaklar” ve “yırtıcı kuş gözleri” ile temsil edilirken, “The Rape of the Lock”ta, “kadın bedeni”, “saç buklesi” ile temsil edilir. “Ric’at”ta, “kadın”ı işaret eden tüketim nesneleri, “som mücevher”, “parlayan taş”, “dantele”, “süs”, “ipek”, “çini kâse”, “The Rape of the Lock”ta ise, “kırılgan çini kâse” (*frail china jar*), “broş” (*brocade*), “gerdanlık” (*necklace*) ve benzeri tüketim nesneleridir (52). Öte yandan, Crehan, Alexander Pope’un nesnelere olan ilgisini, Homeros’un epik

şiiirlerindeki nesne ilgisiyle de karşılaştırır. Homeros'un epiklerinde nesneler, el yapımıdır ve yaşamı kendileri adına ele geçirmezler, onlar yalnızca belirli kişilerin hizmetine sunulmak amacıyla belirli kişiler tarafından yapılmışlardır; tıpkı Odysseus'un kendisinin yapıp kullandığı "yay"ında olduğu gibi (50). Daha açık ifadeyle, Homeros'ta "nesne", tüketim amaçlı değil, kahramanın karakteriyle örtüşen ve yansıtan bir işaret olarak kavranabilir. Bu noktadan hareketle, Yahya Kemal'in "Ric'at"ında çizdiği "sevgili" profili ile Divan şiirindeki "sevgili" profili karşılaştırılabilir.

Yahya Kemal'in "kadın" bedeni parçalarına yönelik ilgisi, ilk bakışta, Divan şiirindeki "sevgili" tasarımı anımsatmaktadır. Agâh Sırrı Levend'in *Divan Edebiyatı: Kelimeler, Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar* başlıklı yapıtındaki Divan şiirinde "Güzel" betimlemesi, bu savı destekler niteliktedir:

Boy o kadar uzundur ki, elif veya servidir. Bel o kadar incedir ki âdeta bir kıldır. Saç o kadar kıvrım kıvrımdır ki, yılanı benzemektedir. Ağız o derece küçüktür ki, bir noktadır; hattâ bir (nokta-i mevhume) dir. Nihayet göz, yaptığı tesire göre bir kanlı kaatilden başka bir şey değildir.

Baki'nin bir beyti:

*Kad serv-i çemen yâre dehen gonce-i gülzar*

*Hat misk-i Hutun çihre semen hâl karanfil*

Şair bir beyit içinde yârin boyunu servi ağacına, ağzını gonceye yüzündeki tüyleri Hutun miskine, çehreyi yasemine, yüzündeki beni de karanfile benzeterek güzeli tasvir etmiş oluyor (1943: 490)

Nitekim, Ali Ekber Sabir'in *Hophopnâme*'si içinde yer alan Divan şiirinde "sevgili" karikatürü (alıntılayan Gölpınarlı: 1945, 169), mazmun parçalarının birleştirilmesi

sonucu, gündelik yaşamda karşılığı olan belirli bir “bütün”ün ortaya çıkamayacağı düşüncesi üzerine kuruludur. Çünkü bu karikatür, mazmun parçalarının birleştirilmesiyle ancak bir tür “yaratık” elde edilebileceğini göstermektedir. Divan şiirine özgü mazmunların bitleştirilmesiyle oluşturulan bu karikatür, 18. yüzyıl doğa felsefecilerinden Alexander Gerard’ın, Homeros’tan verdiği, “arслан başlı, keçi gövdeli, yılan kuyruklu” “Chimera” örneğini anımsatır (Abrams: 1971, 161). Her iki örnekte de, parçaların birleştirilmesi aracılığıyla, “şimdiki algı”ya verili olan gündelik yaşamda karşılığı olmayan figürler üretilmiştir. Divan şiirinde, gelenek olgusu, “sevgili”nin fiziksel özellikleri için kullanılan sözcüklerin bir listesi olduğunu ve betimlemenin bu listeden seçilen hazır benzetmelerle (*ready made simile*) gerçekleştirildiği anlamına gelir: Örneğin Agâh Sırrı Levend, Divan şiirinde, sevgilinin “boy”u için şu hazır benzetmeleri listeler: “servi, serv-i çemân, serv-i hıraman, serv-i sehî, tûbâ, ar’ar, nihâl, şimşat, elif, muanber şem’, serkeş, kıyamet v.s.” (1943: 491). Ama asıl dikkati çeken, bu tür bir listelemenin yalnızca Divan şiirine özgü olmamasıdır. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağları) başlıklı yapıtında, Ortaçağ doğa betimlerinin gerçekliği yansıtmadığını, tekrar edilen figürlerin gelenek tarafından oluşturulduğunu belirtir: “Ortaçağ Latin şiirindeki manzara tasvirleri, edebî gelenek süreci ışığında anlaşılmalıdır” (1963: 184). Curtius, Homeros’u, edebî geleneğin başlangıç noktalarından biri olarak görür ve şunları söyler: “Sonraki nesillerin Homeros’un manzaralarından aldığı belirli motifler geleneğin uzun zinciri içinde kalıcı öğeler hâline gelmiştir” (186). Bu nokta, Yahya Kemal ile Alexander Pope arasında, şiiri, gelenek içinde tekrar edilen motiflerle değil, duyu verileri aracılığıyla “şimdiki zaman”dan edinilen izlenimlerle yazmak düzleminde bir örtüşme olduğunu göstermektedir. Çünkü hem Yahya Kemal’in, hem de Pope’un

çalışmanın bu bölümünde ele alınan şiirlerinde “kadın” betimi, geleneğe değil, gündelik yaşama özgü tüketim nesnelere yapılan “metonimik” “göndermeler”le oluşturulmuştur.

Yahya Kemal’in gündelik gerçekliğe yönelik ilgisi, şairin *Bitmemiş Şiirler* başlığı altında derlenen şiirleri arasında yer alan, “Kırım Hanı Selim Giray” temalı şiir taslaklarında da izlenebilmektedir. Bu taslaklarda, Yahya Kemal’in bilinen bütün diğer taslaklarında olduğu gibi, belirli dizelerin yeniden yazımlarına rastlanır. Nitekim, “Kırım Hanı Selim Giray” üzerine yazılan şiir taslakları, Yahya Kemal’in “Giray Han” a özgü bir üslubu yeniden üretmek amacıyla çalıştığı bir metin olarak dikkati çekmektedir. Bu taslaklar, “Selim Giray’dan” ve “Gaazi Selim Giray” adlarını taşır. Öte yandan, aynı şiire ait, “bir başka müsvedde” başlığıyla iki ayrı çalışma da bulunmaktadır. Şiirin, elde bulunan son kopyası ise, yine “Gaazi Selim Giray” adını taşır ve üç ayrı taslağa dayanır. Bu taslakların önemi, Yahya Kemal’in şiirin son kopyasında, Kırım Hanı Selim Giray’ın (? - 1704) karakteristik özelliklerini yansıtabilmesidir. Bu noktada şu sorulabilir: Kırım Hanı Selim Giray’ın karakteristik özellikleri nedir? Kırım Hanı temalı şiirler, niçin Yahya Kemal için önem arz etmektedir? Bu sorunun yanıtı, ilk bakışta, Yahya Kemal’in tarihe yönelik ilgisiyle yanıtlanabilir görünmektedir. Bu ilgi şöyle özetlenebilir: Gaazi Selim Giray, Bahadır Giray’ın oğludur. Selim Giray, ikinci hanlığı sırasında, Osmanlı Devleti’nin başarısızlıkla sonuçlanan İkinci Viyana Seferi’nden sonra önemli hizmetlerde bulunmuştur. Ama Selim Giray’ın, Yahya Kemal için asıl önemi, Rumeli’nin çeşitli bölgelerinde çıkan ayaklanmaları, bu ayaklanmaların merkezi olan Üsküp’e giderek bastırması olmalıdır. Yahya Kemal’in doğduğu şehir Üsküp’ün yanı sıra, Priştine ve Prizren’i de isyancıları kurtaran Selim Giray, Rumeli’nin iki yüz elli sene daha Osmanlı yönetiminde kalmasını sağlamıştır. Selim Giray, aynı zamanda bir şairdir:

Bir gazelinde, Üsküp’e girişinden şöyle söz etmiştir: “İnan-ı azmini atf itdi sonra Üsküb’e / Elinde hançer-i nusret belinde tîg-i cihad” (alıntılayan Ayvazoğlu: 2008, 434-35).

Öte yandan, Yahya Kemal’in Kırım Han’ı temalı şiirleri, bu hanların yaşam tarzlarıyla, yazdıkları şiirlerin mecaz örgüsü arasında bir ilgi kurulabilmesini de sağlayabilir. Cemal Kurnaz ve Halil Çetik, *Osmanlı Dönemi Kırım Edebiyatı* adlı yapıtlarında, 13. ve 18. yüzyıllar arasında hüküm süren Kırım Hanedanına ait han şairlerin yaşamları ve şiirleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedirler. Bu yapıtta en dikkat çekici öge, hem Yahya Kemal’in hakkında şiir yazdığı 17. yüzyılın ikinci yarısında hüküm sürmüş Selim Giray’ın, hem de 16. yüzyılın ikinci yarısında hüküm sürmüş Bora Gaazi Giray’ın, şiirlerinde, “savaş” ve “şiddet” temaları düzleminde gündelik yaşama gönderimde bulunmalarıdır. Selim Giray ve Bora Gaazi Giray, Doğu toplumlarında önemli yer tutan “bezm ü rezm” (işret ve savaş) geleneğinin “rezm” tarafını öne çıkarırlar; ama asıl önemli olan, bu şiirlerde “rezm”in, Divan şiirindeki alegorik biçim aracılığıyla değil, doğrudan, gündelik yaşama yapılan gönderimlerle öne çıkarılmasıdır. Divan şiirinde “rezm”, “bahar” ile “kış” arasındaki savaşın betimlenmesi üzerine kuruludur. Bu tür şiirlerde amaç, belirli bir savaşı betimlemek değil, “bahar”ın gelişini betimlemek olmalıdır. Çünkü, “bahar”ın gelişi, “kış” ordularının yenilmesiyle mümkün olacaktır. Divan şiirinin klasik döneminde hâkim söylem türü olan bu betimleme biçimi, özellikle Bâkî’nin şiirlerinde sıklıkla işlenir: “Tagılup cünd-i şifâ feth oldı mülk-i bâğ u râğ / Leşker-i ebr-i bahârı tîr-bârân eyledi [Bahar bulutu askerleri ok yağmuruna tutunca kış askerleri dağıldı, çayır ve bahçe ülkesi feth edildi]” (1994: 12). Divan şiirinde, “bezm ü rezm” ilişkisinin “bahar”ın gelişini müjdelemek amacıyla işlenmesi, “rezm”in, “bezm” anlatılarına bir “yardımcı öge” olarak kullanıldığı anlamına gelecektir. Yahya Kemal, yalnızca

Selim Giray’a değinmiş olsa da, hem Selim Giray’dan hem de Bora Gaazi Giray Han’dan seçilen örnekler, Yahya Kemal’in metonimilere ve dolayısıyla gündelik yaşama yaslanan biçiminin kavranmasına yardımcı olabilir.

Bu tartışma, Selim Giray ve Bora Gaazi Giray’dan seçilen örneklerle geliştirilebilir: Öncelikle, “rezm”in gündelik yaşama yapılan gönderimlerle edebî olarak yansıtılması düşüncesini bir tür şiir bildirgesi şeklinde ifade eden Bora Gaazi Giray’ın gazeli çözümlenebilir:

Râyete meyl iderüz kâmet-i dil-cû yerine

Tuğa dil bağlamışız kâkûl-i hoş-bû yerine

Heves-i tîr ü keman çıkmadı dilden asla

Nâvek-i gamze-i dil-sûz ile ebrû yerine

Sürerüz tîğimizün zevk u sefâsın her dem

Sîm-tenlerle olan lezzet-i pehlû yerine

Gerden-i tevsen-i zîbâda kutâs-ı dil-bend

Bağladı gönlümüzü zülf ile gîsû yerine

Severüz esb-i hüner-mend-i sabâ-reftârı

Bir perî-şekl sanem bir gözi âhû yerine

Gönlümüz şâhid-i zîbâ-yı cihâda virdük

Dilber-i mâh-ruh u yâr-ı perî-rû yerine

Seferin cevri çok ümmîd-i vefâyile velî

Olduk âşuftesi bir şûh-ı cefâ-cû yerine

Olmışuz cân ile billâh Gazâyî teşne

Kanını düşmen-i mülkûn içerüz su yerine (alıntılayan Kurnaz ve

Çeltik: 2000, 69)

Gazayî mahlaslı Bora Giray Han, bu gazelinde, “bezm ü rezm”i ikili karşıtlık olarak tanımlamış ve bu terimlerden ikincisini, ilkinin göre üstün tutmuştur. Şair, bu gazelinde, “bezm”e ve “rezm”e ilişkin mazmunları listeler ve “rezm”e ilişkin listeyi tercih ettiğini bildirir. Ancak, bu iki liste arasında ayırt edici bir fark bulunmaktadır: “Bezm”e ait liste, işret kültürünün basmakalıp mazmunları olarak alegorik bir düzlemde ele alınırken, “rezm”e ait liste, gündelik yaşama özgü bir düzlemde ele alınmaktadır. Bora Giray Han, gazelinde, “kamet-i dil-cû” (sevgilinin boyu) yerine “râyet”i (sancak); “kâkül-i hoş-bû” (güzel kokulu kâkül) yerine “tuğ”u (“rütbe alameti olan tüyler); “nâvek-i gamze-i dil-sûz ile ebru” (sevgilinin oku ve yayı, yani kirpiği ve kaşı) yerine, doğrudan birer savaş gereci olan “ok” ve “yay”ı; “sîmtenlerle olan lezzet-i pehlû” (gümüş tenli sevgilileri kucaklamak) yerine, “tûğ”ın (kılıç) zevk ve sefası”nı; “zûlf ile gîsû” (sevgilinin zûlfü ve saçlarının kıvrımları) yerine, “kutâs-ı dil-bend” (at gerdanına takılan tuğ); “âhû (ceylan, sevgili) yerine, “at”ı; “dilber” (sevgili) yerine, “cihad”ı; “şûh-ı cefâ-cû” (sevgilinin eziyeti) yerine, “sefer”in eziyetini; “su” yerine, “kan”ı tercih eden bir personayı konuşturmuştur. Dikkat edilecek olursa, şiirde, reddedilen öbekte, “su”dışındaki her ifade, Divan şiirinin alegorik anlatı biçimine işaret eder. Daha açık ifadeyle, “kamet-i dil-cû, kâkül-i hoş-bû, nâvek-i gamze-i dil-sûz, sîmten, ebrû, zûlf, gîsû, âhû, dilber, şûh-ı cefâ-cû” metonimik öbeğinde, her bir sözcük bir mazmuna, başka ifadeyle bir basmakalıp metafora karşılık gelmektedir; yani bu öbek, metaforlardan oluşan bir metonimik öbektir ve bu metaforlar bir araya geldiklerinde, “bezm” kültürünü ortaya çıkarırlar. Oysa, Bora Gazi Giray’ın olumladığı “rezm”i ortaya çıkaran metonimik öbekte, gündelik yaşamdaki gönderimlerini muhafaza eden sözcükler yer almaktadır. Bu sözcüklerin her biri, bu gazelde, “rezm” kültürünü herhangi bir alegorik içerikle ilişki kurmadan temsil etmektedir: “tûğ, ok, yay, kılıç, kutâs, at, cihad, sefer, kan”

metonimik öbeğinin doğrudan gündelik yaşama karşılık geldiği argümanı, iki öbekte de varlık gösteren benzer terimlerin karşılaştırılması aracılığıyla belirgin hâle getirilebilir: Örneğin ilk öbekte, “ok” anlamına gelen “nâvek” ile “yay” anlamına gelen “ebrû” sözcüklerine, “sevgili” ile ilişkili birer mazmun olarak atıf yapılırken, ikinci öbekte, “ok” anlamına gelen “tîr” ile “yay” anlamına gelen “keman” sözcüklerine, gündelik yaşama gönderimde bulunularak atıf yapılmıştır.

Selim Giray Han’ın gazelinde ise, Bora Giray Han’da olduğu gibi, bir şiir bildirgesi tavrı yoktur; ancak, Selim Giray Han, bizzat katıldığı bir savaşı otobiyografik bir şekilde yazar. Selim Giray, Balkan topraklarındaki etnik ayaklanmalara karşı giriştiği mücadeleyi bir gazel biçiminde okurlarına aktarır. Nitekim, Yahya Kemal’in Selim Giray’a olan ilgisi, şairin onu, hem Divan şiiri içinde “rezm” geleneğini öne çıkaran bir edebî figür, hem de Osmanlı imparatorluğu’nun Balkan topraklarındaki nüfuzunu sürdüren bir epik figür olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Daha açık ifadeyle, Selim Giray’ın edebî kimliği ile gündelik yaşamdaki kimliği arasında, Divan şairlerinde olduğu gibi, bir ayrışma değil, bir örtüşme vardır. Bilindiği üzere, Divan şairleri, geleneğin kuralları gereği “âşık” maskesine bürünürlerdi (Akün: 1994, 414); ama bu durum, onların daima âşık olduklarını göstermezdi. Oysa, Selim Giray, tıpkı Bora Giray Han gibi, “rezm”i, edebî kimliğini olduğu kadar, gündelik yaşamdaki kimliğini de belirleyen bir öge olarak yansıtır. Selim Giray’ın bir gazeli şöyledir:

Zihî hidîv-i Aliyyü’l-himem ki dikkat idüp

Üç ayda iki gazâ eyledi be-vefk-i murâd

Esince bâd-ı inâyet mehebb-i nusretten

Toz itdi taburını Moskov’un misâl-i remâd

Bucak bucak kaçurup ol laîn i kahr-ı İlâh

Yakup memâlikin itdi konak konak berbâd

İnan-ı azmini atf itdi sonra Üsküb'e

Elinde hançer-i nusret belinde tîğ-i cihâd

Demet demet idüp a'dâyı re's-i şimşîri

Aceb ki düşdi şitâ faslına zamân-ı hasâd

Yed-i müeyyid-i himmetle ehl-i İslâm'ın

Giden memâlik ü büldânın itdi istirdâd

Misâl-i hanzal-ı Bû Cehl hâke urdı anı

Gelince rezmine Karbuz didükleri ırgâd (alıntılayan Kurnaz ve Çeltik:

2000, 135-36)

Selim Giray'ın bu gazelinde, “gazâ, cihâd, rezm” sözcükleri, “savaş”ın eş anlamlıları olarak varlık gösterirler. “hançer, tîğ, şimşîr” ise, savaşta kullanılan gereçlerdir. “Toz itmek, bucak bucak kaçırmak, berbâd itmek, demet demet itmek, istirdâd itmek” savaş sırasında yapılan eylemlere karşılık gelmektedir. Bu metonimik öbeklerin her biri, “rezm”i gündelik yaşama gönderimde bulunarak betimlemektedir. Başka ifadeyle, şiirde, bu sözcüklerin hiçbiri, herhangi bir metaforik içerime sahip değildir. Selim Giray ile Bora Gaazi Giray'ın bu gazellerindeki biçim, Yahya Kemal'in Kırım Han'ı temalı şiir müsveddelerinde yeniden üretilmiştir. Ancak, bu şiir müsveddelerinin de, kendi içlerinde bir gelişim süreci olduğu, Yahya Kemal'in ilk müsveddeleri ile son müsveddeleri arasında bir takım düzeltmelere gittiği görülür. Örneğin, Yahya Kemal, “bir başka müsvedde” olarak yayımlanan taslak şiirde, Selim Giray'ı, “bezm ü rezm” geleneği içinde değerlendirir:

En sevdiğim Kırım Hanı Gaazî Selim Giray

Eğlencesiydi, bâde, şiir, beste, ok ve yay

Tâli' geçirdi cedleri tahtında hanlığa

Bir geçmesiyle verdi şeref kahramanlığa

İmdâda yıldırım gibi gelmiş bu harb eri

Doldurdu Yıldırım Beyazıd'dan kalan yeri (*Bitmemiş Şiirler* 1976: 8)

Bu şiirde, Yahya Kemal, “bâde, şiir” betimleme öbeğiyle “bezm”e, “ok, yay, harb, er, kahramanlık” betimleme öbeğiyle “rezm”e atıfta bulunmaktadır. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal’in bu yaklaşımı, Bora Gaazi Han’ın “bezm” yerine kesin bir şekilde “rezm”i tercih ettiği gazelinden farklı bir içeriğe sahiptir. Oysa, Yahya Kemal, bu şiirin öteki müsveddelerinde, Selim Giray’ı, “rezm”le olduğu kadar, “bezm”le de ilişkilendiren söylemden vazgeçer ve bu epik figürü, yalnızca “rezm” düzleminde değerlendirir:

—1. müsvedde—

En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray

Harb etse, at, özengi, kılıç, kargı, ok ve yay,

Benzerdi şevk içinde kopan bir kasırgaya.

Cenk ortasında giydiği zencirli tolgaya,

Bir göz diken görürdü zafer şehsuvârını,

Kaç kerre böyle gezdi geniş Rus diyârını.

Lâkin.....dehşetle bastığı,

Kırbaç, kılıç ve tolgayı tâ Arş’a astığı,

Son fethi.....

.....üçüncü

1100’de Nemçe gelirken akın akın,

Yalnız onun celâdeti durdurdu ansızın

Beç’ten kopup da Üsküb’e varmış o bozgunu

Türkoğlu bir dakîka unutmaz fakat bunu

1100 yılında Kosva'da Küffârı bastığı  
Kırbaç, kılıç ve tolgayı tâ Arş'a astığı  
Bir vak'adır ki.....  
Bir gün o gelmeseydi Kırım'dan Edirne'ye  
Türkoğlu..... çekilir (9)

—2. müsvedde—

En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray  
Her harb açınca tuğ, yatağan, kargı ok ve yay  
Benzerdi şevk içinde kopan bir kasırgaya  
Cenk ortasında giydiği zencirli tolgayı  
Her göz diken görürdü zafer şehsuvârını  
Kaç kerre gezdi böyle, geniş Rus diyârını,  
Lâkin “Üçüncü Kosva”da küffârı bastığı,  
Kalkan, kılıç ve tolgayı tâ Arş'a astığı  
Bir nakledilse öğrenilir dâsitân nedir  
Hanlık ne, kahramanca asâlet ne, şân nedir? (10)

—3. müsvedde (son şekil)—

En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selim Giray  
Bir cenk eriydi, at, pala, tuğ, kargı, ok ve yay  
Bir baksalar başındaki zencirli tolgayı,  
Benzerdi neş'eden her akın bir kasırgaya.  
  
Lâkin “Üçüncü Kosva”da küffârı bastığı,

Kalkan, kılıç ve tolgayı tâ Arş’a astığı,

Bir nakledilse öğrenilir dâsitân nedir?

Bir bozgun ortasında yiğitlik ne, şân nedir?

Osmanlı sevgisiyle yetişmiş bu harb eri

Doldurdu Yıldırım Beyazıd’dan kalan yeri (10)

Yahya Kemal, ilk müsveddeden farklı olarak, bu üç müsveddede, “bezm ü rezm” geleneğini “rezm” lehine bozar. Şairin bu yaklaşımı, Selim Giray ile Bora Gaazi Han’ın hem edebî hem de gündelik yaşamdaki profilleriyle uyum içindedir. Üç müsvedde bir arada değerlendirildiğinde, “rezm”e ilişkin oldukça geniş bir betimleme öbeği ortaya çıkmaktadır: “at, özengi, kılıç, kargı, ok, yay, zencirli tolga, kırbaç, yatağan, pala, kalkan” öbeği, savaşla ilgili araç gereçlere ilişkin bir listedir ve bu liste, kendiliğinden “savaş”ı gündeme getirecektir. Nitekim, şiirlerin içinde, “rezm”in eş anlamlıları olarak, “harp” ve “cenk” sözcükleri de geçmektedir. Ancak, bu şiirlerde dikkat çekilmesi gereken diğer nokta, “rezm”i veren metonimik öbeğin bir “metafor”a da dönüşmesidir: Müsveddelerde geçen, “Harb etse, at, özengi, kılıç, yatağan, kargı, ok ve yay / Benzerdi şevk içinde kopan kasırgaya”, “Her harb açınca tuğ, yatağan, kargı ok ve yay / Benzerdi şevk içinde kopan kasırgaya” ya da “Cenk eriydi at, pala, tuğ, kargı, ok ve yay / Bir baksalar başındaki zencirli tolgayı / Benzerdi neşe’den her akın bir kasırgaya” beyitlerinde, sırasıyla, ilk beyitte, “at, özengi, kargı, ok, yay” metonimik öbeği, “şevk içinde kopan kasırğa”ya; ikinci beyitte, “tuğ, yatağan, kargı, ok, yay”, “şevk içinde kopan kasırğa”ya, üçüncü beyitte ise, “at, pala, tuğ, kargı, ok, yay”, “neşe’den bir kasırğa”ya benzetilir. Böylece, “şevk” ve “neşe” sözcükleri aracılığıyla, “bezm”, “rezm”e dâhil olur; ama bu kez, “bezm”, “rezm”e, “metafor” ise “metonimi”ye bir “yardımcı öge”dir (*supplement*).

### III.A.3. Kavram'ın mecaz'a üstünlüğü: “durée” ve “tabula rasa”

Yahya Kemal'in şiirleri, “mana”nın, “lafız”a, “duyuş”un “deyiş”e, “his”sin, “lisan”a dönüşmesi bakımından irdelendiğinde, ilk terimler ile ikinci terimler arasındaki dönüşümün mecaz lehine olduğu savunulabilir. Şiir, bir edebî tür olarak, arka planında belirli bir kavramsal yapı olsa bile, bu kavramsal yapıyı mecazlar aracılığıyla ifade eder. Daha açık ifadeyle, şiirin görünen yüzü, mecazlarla donatılmıştır. Yahya Kemal'in şiirlerine, birer şiir çözümleme aracı olarak, “in presentia” ve “in absentia” terimleri ile bakıldığında, bu şiirlerin arka planında varlık gösteren “kavramlar”ın belirleyici nitelikleri ortaya çıkarılabilir. Yahya Kemal, düzyazı ve söyleşilerinde ya da belirli bir görüşü açıkça belirttiği rubailerinde, şiirlerinde belirli bir mecaz örgüsüne dönüştürdüğü bir “kavramsal arka plan”a sıklıkla atıfta bulunur. Eğer belirli bir “kavramsal arka plan”, “mecazlar” aracılığıyla şiire dönüştürülmüşse, o şiirde, “mecazlar”ın, “kavram”a olan üstünlüğünden söz edilebilir. Nitekim, “kavram / mecaz” ikili karşıtlığı, “mana / lafız” ikili karşıtlığından ayrı düşünülemez. Yahya Kemal'in şiirlerinde, “kavram / mecaz” ikili karşıtlığı, “mana / lafız” ikili karşıtlığı düzleminde ele alındığında, “kavram”ın, “mecaz”a bir “yardımcı öge” (*supplement*) olarak tasarlandığı öne sürülebilir. Oysa, Yahya Kemal'in şiirlerine bakıldığında, belirli kavramların birer “yardımcı öge” olmadığı, aksine, “asıl öge” olduğu öne sürülebilir. Çünkü, Yahya Kemal'in belirli şiirleri, doğrudan, belirli “kavramlar” hakkındadır. Dolayısıyla, çalışmanın bu bölümünde, Yahya Kemal'in şiirlerinde, Henri Bergson'un “durée” (imtidad) ve John Locke'un “tabula rasa” (tr: boş levha, ing: *blank slate*) kavramlarının imtiyazlı konumu tartışılacaktır.

Yahya Kemal, “Resimsizlik ve Nesirsizlik” başlıklı denemesinde, “geçmiş” ile “şimdi” arasında, “resim” ve “düzyazı” aracılığıyla ilişki kurulabileceğini, ancak

Osmanlı kültüründe bu iki etkinliğin yeterince gelişmediğini belirtmektedir. Resim, bir toplumun tarihinde var olan önemli olayları, bu olayların faillerinin yaşama kültürünü belirgin bir şekilde “şimdi”ye taşıyan bir araçtır. Yahya Kemal, düzyazı eksikliğinin ise, “geçmiş”i, “şimdi”de, tahayyül yoluyla kurma imkânını ortadan kaldırdığını öne sürer. Resim, “geçmiş”te yaşanan olgu ve varlıkların “şimdi” içinde görülebilmesini, düzyazı ise, “geçmiş”te yaşanan olgu ve varlıkların, “şimdi” içinde, zihinlerde canlandırılabilmesini sağlayabilirdi; ancak, Yahya Kemal, bu iki sanat türünden de yoksun bir kültüre sahip olduğumuz konusunda ısrarcıdır:

Resimsizlik yüzünden cedlerimizin yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî bir hicrandır! Eski şehirlerimizi göremiyoruz; yanmış yahût yıkılmış nice binâlarımızı göremiyoruz; o kıyâfetlerin asırlar arasında, yavaş yavaş nasıl tekâmül ettiklerini anlayamıyoruz; vatani kurduğumuz eski seferlerimizi eski meydan muhârebelerimizi, bu muhârebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. [...] Biz zavallı Türkler Arap ve Acem’in tilmizleri olduğumuz için, ayrıca da, kendi millî kusûrumuz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. Mâzimizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tescil bile edemedik. (“Resimsizlik ve Nesirsizlik”: 2005, 71)

Yahya Kemal’in bu düşünceleri “in presentia” bir şekilde dile getirdiği şiirlerinde, bu eksikliği herhangi bir mecaz örgüsüne başvurmadan olduğu gibi aktarır. Daha açık ifadeyle, Walter G. Andrews’un ve Mehmet Kalpaklı’nın tespit ettiği gibi, nasıl Divan şiiri geleneğinde şiir hakkında düzyazı eksikliği, “şiir redifli gazeller” aracılığıyla aşılmışsa, Yahya Kemal’in şiirlerinde de, “resim ve düzyazı” eksikliği, “şiirler” aracılığıyla aşılmaya çalışılır. Yahya Kemal, “Hayal Beste” başlıklı şiirinde,

“Resimsizlik ve Nesirsizlik” başlıklı denemesine benzer şekilde, “geçmiş” ile “şimdi” arasındaki kopukluğun “resim” ve “şiiir” aracılığıyla onarılamadığını öne sürmektedir:

İri firûzeye benzer nice gök kubbeyle  
Dehre aksettiriyor, gerçi, büyük mîmârî  
Bu eserler seni görmeğe kâfi diyemem  
Şi’re aksettirebilseydin eğer, dinlerdin,  
Yüz fetih şi’ri, okundukça, çelik tellerden.  
Resm’e aksettirebilseydin eğer, ömrünce,  
Ebedî cedleri karşında görürdün, canlı.  
Gönlüm isterdi ki mazîni diriltten san’at,  
Sana târîhini her lâhza hayâl ettirsin. (1997: 38)

Yahya Kemal, bu şiirinde, “geçmiş” ile “şimdi” arasındaki ilişkinin “kubbe”nin içerdiği simgesel anlam nedeniyle, mimari aracılığıyla kurulabildiğini, ancak, “resim” ve “şiiir” ile kurulamadığını açıkça belirtmektedir. Öyleyse şu sorulabilir: “Geçmiş”in, “şimdi”ye, “resim”, “düzyazı” ve “şiiir” aracılığıyla taşınamaması nasıl aşılabılır? Yahya Kemal’in “geçmiş” ile “şimdi” arasındaki kopukluğu aşma pratiklerinden biri, şairin bir bilim kurgu denemesinde okurun karşısına çıkar. Yahya Kemal, 1913 yılında *Peyam*’da yayımlanan “Çamlar Altında Musahabe II” başlıklı denemesinde, H.G. Wells’in *Zamanı Keşfetmeye Mahsus Âlet*<sup>13</sup> başlıklı, zamanda yolculuk temalı kitabından söz eder. Yahya Kemal, Wells’in bilim-kurgu romanını okur ve ardından bu romanın etkisiyle 2187 yılındaki İstanbul’u hayal etmeye başlar. Ancak, Yahya Kemal, 2187 İstanbul’unda, yalnızca, görkemli binalar (mebanî-i

<sup>13</sup> Yahya Kemal’in yalnızca Wells olarak değindiği H.G. Wells (1866-1946), gelecekçi (*futurist*), sosyalist bir İngiliz yazardır. H.G. Wells, Hugo Gernsback (1884-1967) ve Jules Verne (1828-1905) ile birlikte, bilim-kurgu türünün kurucularından biri olarak kabul edilir. Yahya Kemal’in sözünü ettiği *Zamanı Keşfetmeye Mahsus Âlet*’in özgün adı ise *Time Machine*’dir (1895). “Time machine” (zaman makinesi) terimini, Wells’in bulduğu bilinmektedir.

mutantana), zafer takları ve parklar görebilmektedir. Şairin, teknolojiye ilişkin gördüğü tek yenilik, taşımacılığın artık havayolu ile yapılıyor olmasıdır; ki bu denemenin yazıldığı tarihten on yıl önce Wilbur ve Orville Wright kardeşler, ilk uçuş denemelerini gerçekleştirmişti. Ama asıl şaşırtıcı olan, Yahya Kemal'in geleceğe yönelik yaptığı yolculukta, geçmişe ilişkin tasarımı öne çıkarması olmalıdır. Örneğin şair, görkemli binalar arasından geçerken, bir “zafer takı”na rastlar:

Sarayburnu'nda vâsi bir meydan, ortasında bülend bir tâk-ı zafer,  
çepçevre mevâkib-i müheykele ile tevşih olunmuş bu mevkibeler ta  
Söğüt gazasından son zamanlara kadar gelip geçen Osmanlı guzâtı idi.  
Tâkın cephesinde zafer unvanları mahkûk, Sırp Sındığı, Birinci  
Kosova, Niğbolu, Varna, Kostantiniyye ilâ ahiri... (2006: 88)

Yahya Kemal'in, zamanda yolculuğu sırasında gördüğü bu zafer takı, Osmanlı tarihi içindeki dikkat çekici zafer sahnelerini görünür hâle getiren bir heykel grubudur. Şair, bir süre sonra, iki mabede ulaşır; bu mabedlerden ilki, İstanbul'un ilk, diğeri ise, son hükümdarından kalmıştır. Yahya Kemal, bu noktada, İstanbul'un, Bizans varlığını barındırmış olduğunu, hâli hazırda ise, Osmanlı-Türk varlığını barındırmaya devam ettiğini, bu iki mabedin süsleme üsluplarına değinerek anımsatır: “Biri ağır, Bizans üslubunda, biri ince, Türk üslubunda” (88). Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, İstanbul'u—yaptığı yolculuk geleceğe yönelik olduğu hâlde—geçmişe göndermeler aracılığıyla kavramaya çalışmaktadır. Ancak, şairin geçmişe yönelik tasarımında da, hayalgücüne dayalı özgün bir bakış açısından söz etmek güçtür. Yahya Kemal, hem geleceğe hem de geçmişe yönelik “kurmaca” zaman yolculuğunda, okurların herhangi bir başka kaynaktan edinemeyeceği bir tasarım üretmemiştir. Daha açık ifadeyle, “Yahya Kemal zaman yolculuğunda ne görüyor?” sorusunun tatmin edici bir yanıtı yoktur.

Yahya Kemal, *Rûbaîler ve Hayyam Rûbaîlerini Türkçe Söyleyiş* başlığı altında derlenen şiirleri arasında yer alan, “Halûk Şehsuvaroğlu’na” başlıklı rubaisinde, şairin geçmişe yönelik tasarımı açıkça dile getirilir: “Çık tayy-ı zaman et açılır her perde / Bir devr geçir istediğin her yerde / Ben hicret edip zamanımızdan yaşadım / İstanbul’u fethettiğimiz günlerde” (1988: 10). Bu rubaide geçen “tayy-ı zaman” ifadesi, Yahya Kemal’in geçmişe yönelik çizdiği tasarımın bir özeti olarak değerlendirilebilir. Arapça kökenli “tayy” ( طى ) sözcüğü, “dürüp bükme, katlama” anlamına gelir; bu sözcükten türetilen, “tayy-ı zaman” ve “tayy-ı mekân” ifadeleri ise, “zaman”a ve daima onunla bir arada düşünülen “mekân”a özgü insan zihninde tasarlanan doğrusal çizgiyi “katlama” anlamına gelmektedir. Nitekim, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’te bu deyim, “tayy-ı mekân-ı mesâfe-i zemân” şeklinde, hem “zaman”ı hem de “mekân”ı içerecek biçimde geçer (2005: 1042). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te ise, “tayy-ı zaman”, “bir an içinde çok uzun yaşama, zaman içinde zaman, zamanı aşma şeklinde mucize ve keramet”; “tayy-ı mekân”, “yerin ayak altında dürülüp bükülmesi suretiyle uzak bir yere bir anda gidiverme, mesafeyi aşma şeklindeki mucize ve keramet” şeklinde tanımlanmıştır (2005: 3058). Deyimlerin bu içeriği, Yahya Kemal’in , “Resimsizlik ve Nesirsizlik” adlı yazısında ve “Hayal Beste” başlıklı şiirinde dile getirdiği, “geçmiş”i “bugün”e taşıma çabasını, anlam bakımından birbirine bağlı bu iki “deyim” aracılığıyla temellendirdiğini göstermektedir. Ama asıl dikkat çekilmesi gereken, bu deyimlerin bir “kavram”a dönüştürülebilir olmasıdır. Yahya Kemal, “Halûk Şehsuvaroğlu’na” başlıklı rubaisinde geçen “tayy-ı zaman” deyimini, “Türk İstanbul II” başlıklı denemesinde yeniden formüle eder. Yahya Kemal, bu yazısında, Bergson’un “durée” kavramını, “imtidad” sözcüğü aracılığıyla temellendirir:

Zaman; mazi, hâl ve istikbal diye üçe taksim edilirse de bu çok itibari bir taksimdir. Sabit olan bir şey üçe taksim edilebilir; lakin yürüyen bir şey taksim edilemez. “Hâl” dediğimiz şey yarından sonra mazi olacaktır. İstikbal dediğimiz gelecek günler dahi, zaman yürürken “hâl” olacaklar, sonra maziye karışacaklardır. Hakikatte mazi, hâl ve istikbal yoktur. Ortada bir ‘imtidad’ vardır (2006: 58).

Romantik kökenli bir düşünür olarak Bergson’un organik evren tasarımı özgü parçalara ayrılamaz, yekpare zaman düşüncesi, Yahya Kemal’in “geçmiş”i “şimdi”ye taşıma çabası bakımından anlamlı bir kuramsal tercih olmalıdır. Bu noktada, Yahya Kemal’in, geçmişe nüfuz etme konulu yazılarını ve şiirlerini, Bergson’un “durée” kavramını temel alarak oluşturduğu kabul gören bir argümandır. Çünkü Yahya Kemal, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, “imtidad” sözcüğüne, Bergson’un “durée” kavramını karşılamak amacıyla başvurmuştur. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal’in yazı ve şiirleri, önceden belirlenmiş bir kuramsal arka plana sahiptir. Bu arka planın Yahya Kemal şiirlerinde nasıl işlediği sorunsalına geçmeden önce, Yahya Kemal’in “imtidad” olarak karşıladığı Bergson’un “durée” kavramı ve bu kavrama bağlı “algı” ve “bellek” kavramları hakkında özet bilgi verilebilir.

J. Solomon, “The Philosophy of Bergson” (Bergson Felsefesi) başlıklı makalesinde, Bergson felsefesinin ana fikrinin Heraklit kadar eski olduğunu belirtir (1911: 15). Heraklit’in “aynı suda iki kez yıkanılmaz” şeklinde Türkçeleştirilen argümanı ile Bergson’un “sürekli bir akış hâlinde olan zaman” düşüncesi arasında bir örtüşme söz konusudur. Benzer şekilde, “durée” kavramı, St. Augustinus düşüncesinden bu yana, “şimdi”nin, “geçmiş” ve “gelecek” arasında hiçbir iz bırakmadan kayboluşu yönündeki argümanla da benzeşir. Çünkü, “şimdi”, hem “geçmiş”in hem de “gelecek”in alanına dâhildir; böylece, ikisi arasında yok olur

(Lacey: 1993, 51). Bergson felsefesi, ilk bakışta, “ikici” (*dualist*) bir içerime sahiptir. Ancak, ayrıntılara girildiğinde bu felsefi yaklaşımın “birici” (*monist*) bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır (112). Daha açık ifadeyle, Bergson, ikili karşıtlıkları, “durée”, “bellek” ve “yaratıcı tekâmül” kavramlarını belirgin kılmak amacıyla, birer araç olarak kullanır. Örneğin, Bergson, “süre” kavramını “heterojen” ve “homojen” karşıtlığı aracılığıyla kavrar. “Durée”, “homojen zaman” kavrayışında olduğu gibi, nitelik bakımından birbiriyle aynı olan zaman parçalarından ibaret değildir; aksine “durée”, tekrarlanamaz ve parçalanamaz bir akış olarak tanımlanmalıdır (26). “Durée”nin, homojen değil, heterojen olarak betimlenmesi, “yaratıcı tekâmül” kavramıyla özetlenen “evrim” düşüncesini de beraberinde getirir. Çünkü her şey değişir, hiçbir şey aynı kalmaz. Bergson, “durée”nin evrimle olan ilişkisini, “melodi” örneğiyle verir (26). Müzik, tıpkı şiir sanatında olduğu gibi, ama plastik sanatlardan farklı olarak, “zaman” merkezli bir etkinliktir. Zaman merkezli bir sanat olan müziğin yapısını iki temel sistem oluşturur: Bunlardan biri “melodi”, diğeri ise “armoni”dir. Melodi, birbirinin aynı olmayan seslerin bir süreklilik hâlinde akması anlamına gelir. Armoni ise, birbirinin aynı olmayan bu seslerin uyum içinde olmasını sağlayacak şekilde tekrar edilmesidir. Bergson, “durée”nin tekrara dayalı, yani homojen bir yapısı olmadığını temellendirmek amacıyla, bu kavramı “armoni” analogisi ile değil, “melodi” analogisi ile kavrar. Birbirinden farklı seslerin (notaların) birbirlerine ardışık bir şekilde eklenmesinden oluşan melodi, parça parça değil, bütün bir müzik cümlesi hâlinde algılanır.

Bergson, bu analogiyi, “durée”nin de, farklı anlardan oluştuğu hâlde, bu anların birbirinden parçalanamaz bir şekilde, bir “akış” hâlinde olduğunu dile getirmek için kullanır. “Durée”, tıpkı melodik düzende olduğu gibi, birbirinden farklı anların bir aradalığına ve bu anların bir süreklilik hâlinde devam edişine işaret eder.

Bu “süreklilik”, aynı zamanda, bir “değişim”e de işaret eder. Dolayısıyla, herhangi bir insanın, “durée”nin farkında olması, yani bulunduğu “an” içinde bütün bir “geçmiş”i sezebilmesi, bilincin bir işaretidir. Nitekim, Bergson’un bu argümanı, onun “yaratıcı tekâmül” kavramının anlaşılabilmesi bakımından da önemlidir. “Yaratıcı tekâmül”, tıpkı romantik düşünürlerin de savunduğu gibi, insanın bilinci sayesinde zihinsel bir evrim geçirmesi, olduğundan daha ileri bir noktaya erişmesi düşüncesini yansıtır. Bu noktada, Bergson’un insan bilinçliliğine dayalı “yaratıcı tekamül” kavramının “akıl” ile değil, “sezgi” ile kurulduğunu da belirtmek gerekmektedir. Çünkü, herhangi bir insanın “durée”yi fark etmesi, “akıl” ile değil, “sezgi” ile mümkün olabilir. Öte yandan, Bergson’un “akıl” ile “sezgi” arasında yaptığı ayırım ile Proust’un “istençli bellek” ile “istenç dışı bellek” kavramları arasında bir ilgi kurulabilir. Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* başlıklı roman dizisi içinde, “geçmiş” ile “şimdi” arasındaki sürekliliği “istenç dışı bellek” bakımından işler. Bir koku, bir tat ya da başka herhangi bir duyu algısı, daha önce yaşanmış bir deneyimi çağrıştıracaktır. Böylece, duyu algılarıyla “geçmiş”te algılanmış bir imge ile “şimdi” algılanan imge arasında bir süreklilik oluşur. Bu tür bir anımsama, “akıl” aracılığıyla değil, “sezgi” aracılığıyla gerçekleşmektedir. Çünkü, bu anımsama, failin anımsama isteğinden tamamen bağımsızdır ve kendiliğinden (*spontaneous*) gerçekleşir. Proust’un bellek türleri arasında yaptığı bu ayırım, Bergson’un argümanlarıyla uyum içindedir. Shiv K. Kumar, “Bergson Theory of The Novel” (Bergson ve Roman Kuramı) başlıklı makalesinde şunları belirtir:

Aklın ve mantığın bir yaratımı olan istençli belleğin aksine, ki bu bellek, geçmişten, pratik yaşamın sürdürülmesini olanak veren imgeleri sağlar, istenç dışı bellek, geçmişi, yalnızca doğasının gerektirdiği şekilde biriktirir. Bu kendiliğinden akış diye ekliyor

Bergson, edinilmiş anılar tarafından maskelenir, ara ara parlayabilir, ama “istençli bellek”in hareketiyle kaybolur. Bu tarz bellek aracılığıyla, çağdaş psikolojik romancı, gerçeklik duygusunu hem canlı [*vital*] hem de dinamik bir şekilde taşımaya çalışır. Şimdi ile geçmişin mükemmel karışımı yalnızca “istenç dışı bellek”te bulunabilir (1961: 177)

Şimdi şu sorulabilir: Yahya Kemal şiirleri Bergson’un ve Proust’un argümanları bakımından irdelendiğinde nasıl bir sonuca ulaşılır? Yahya Kemal şiirlerinde “akıl”ın ve “istençli bellek”in üstünlüğünden mi söz edilebilir yoksa “sezgi” ve “istenç dışı bellek”in üstünlüğünden mi? Bu soruların yanıtı, Yahya Kemal’in bugüne kadar tartışılma biçimini temelinden etkileyecek yeni bir argümana yol açabilir. Yahya Kemal’in Bergson ilgisi ve bu ilgiyi kendi şiir tasarımının bir parçası hâline getirmesi, şairin şiirlerinin, kendiliğinden “sezgi” ve “istenç dışı bellek” aracılığıyla oluşturulduğu varsayımına yol açmıştır. Daha açık ifadeyle, “mana / lafız” ikili karşıtlığı düzleminde olduğu gibi, Yahya Kemal’in düzyazılarında ürettiği argümanlar ile şiirleri arasında kesin bir örtüşme varsayılmıştır. Örneğin, Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal: Ansiklopedik Biyografi*’sinde Tanpınar’ın bu yaklaşımına değinir ve şunları ekler: “Yahya Kemal’in düşünceleri ile şiiri arasında, bu açıdan bakıldığında, tam bir tutarlılık vardır” (2007: 205). Ayvazoğlu’na göre, Yahya Kemal, “kökü mâzide olan âtiyim” dizesiyle Bergsoncu felsefeyi özetlemiştir (204).

Ancak, bu konu, Bergson ve Proust düşüncesinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilebilecek “istenç dışı bellek” bağlamında değerlendirildiğinde, farklı yaklaşımlar da söz konusudur. Örneğin Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud’yu Okudu mu?* başlıklı kitabında, Yahya Kemal’in “istençli bellek”i öne çıkardığını öne sürer: “[Walter] Benjamin’in o kadar sıklıkla vurguladığı ve Proust’u

anımsadığı her yerde kullandığı ‘istençsiz [istenç-dışı] bellek’ tanımını karşısına Yahya Kemal ‘istençli bellek’i çıkarmaktadır” (1997: 99). Kahraman, Yahya Kemal şiirlerinde “istençli bellek”in niçin egemen olduğunu bir çözümleme yöntemi aracılığıyla göstermez; öte yandan, Kahraman, Yahya Kemal’de “istençli bellek”i ortaya çıkaran gerekçelere de değinmez; ama böyle olmasına karşın, Kahraman’ın “istençli bellek” vurgusu, Yahya Kemal’in şiirine alternatif bir yaklaşım geliştirilebilmesi yönünde bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Özetle, bu çalışmada ortaya konacak olan alternatif yaklaşım, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “sezgi”nin değil, “akıl”ın, “istenç dışı bellek”in değil, “istençli bellek”in niçin öne çıktığını ayrıntılı bir şekilde temellendirme amacı taşımaktadır.

Yahya Kemal’in “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” başlıklı şiiri, şairin “geçmiş”i, “şimdi”ye taşıma tasarısını irdelemek bakımından işlevsel bir örnektir. Ama bu şiir, aynı zamanda, bu tasarının oluşturulma biçimini göstermek bakımından da önem arz etmektedir. Şiir, şöyledir:

Üsküdar, bir ulu rü’yâyı görenler şehri!  
Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri,  
Hepsi der: “Hangi şehir görmüş onun gördüğünü?  
Bizim İstanbul’u fethettiğimiz mutlu günü!”  
Elli üç gün ne mehâbetli temâşâ idi o!  
Sanki halkın uyanık gördüğü rü’ya idi o!  
Şimdi beşyüz sene geçmiş o büyük hâtıradan;  
Elli üç günde o hengâme görülmüş buradan;  
Canlanır levhası hâlâ beşer ettikçe hayâl;  
O zaman ortada, her sâniye, gerçek bir hâl.

Gürlemiş Topkapı'dan bir yeni şiddetle daha  
Şanlı nâmıyla “Büyük Top” denilen ejderha.  
Sarfedilmiş nice kol kuvveti gündüz ve gece,  
Karadan sevk edilen yüz gemi geçmiş Halic'e;  
Son günün cengi olurken, ne şafakmış o şafak,  
Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak,  
Görmüş İstanbul'a yüzbin meleğin uçtuğunu;  
Saklamış durmuş, asırlarca, hayâlinde bunu. (1997: 28)

Şiirde, öncelikle, İstanbul'un fethine ilişkin tarihî bir söylem dikkati çeker:  
“İstanbul'un elli üç gün süren bir kuşatma sonucu fethedilmesi, çarpışmalar sırasında  
Haliç'e karadan gemilerin sevk edilmesi, Topkapı surlarının büyük toparla ateş  
altına alınması”. İstanbul'un fethi hakkında şiirde geçen bilgileri içeren bu öbekte,  
herkes tarafından bilinen ya da kolaylıkla ulaşılabilecek basmakalıp tarihî verilerin  
dışında, şairin “şimdi” içinde “geçmiş” tasarımına ilişkin herhangi bir betimleme  
görülmez. Başka ifadeyle, Yahya Kemal, İstanbul'un fethine ilişkin elde ettiği  
bilgileri, bu şiirin tarihî arka planını oluşturmak amacıyla malzeme olarak  
kullanmıştır. Şairin bu çabası, bu şiirin önceden tasarlanmış bir kurgusu olduğu  
anlamına gelmektedir. Öte yandan, şiirde geçen “yüz gemi” ile “yüzbin melek”  
ifadeleri, ne tarihî ne de “sezgi” yoluyla edinilmiş bilgiye karşılık gelir. Çünkü  
Yahya Kemal'in şiirinde tekrar edilen bu tür sayılar, Öcal Oğuz'un formülistik  
sayılar olarak temellendirmiş olduğu gibi, belirli bir çokluğu dile getirmek amacıyla  
kullanılan birer edebî motiftir. Şiirin mecaz örgüsünü oluşturan bölümü ise, Yahya  
Kemal'in, Üsküdar'ı kişileştirerek, İstanbul'un fethini “gören”, “belleğinde tutan” ve  
“anımsayan” bir “figür” olarak kurgulaması olmalıdır. “Üsküdar” semtinin  
kişileştirilmesi, bu semtin bir tür mitolojik figür olarak yansıtılması anlamına da

gelmektedir. Çünkü, Üsküdar, “gözleri dolmak, bakmak, gördüğü ne varsa hayalinde saklamak” ifadeleriyle, insana özgü niteliklerle donatılmıştır. Şimdi sorulması gereken şu olmalıdır: “Üsküdar”ın bir bellek metaforu olarak kişileştirilmesi ne anlama gelmektedir? Bu sorunun yanıtı, “kişileştirme” aracılığıyla üretilen mitolojik düşünme biçiminin işlevi hakkında bir tartışmayı gerekli kılmaktadır.

T.B.L. Webster, “Personification As A Mode Of Greek Thought” (Yunan Düşünme Biçimi Olarak Kişileştirme) başlıklı makalesinde, mitolojik düşünme biçiminin ikili işlevine dikkat çeker: “Okeanos, hem ‘su’, hem de bir ‘kişi’dir; tıpkı Afrodite’in hem ‘taş’, hem de bir ‘kişi’ olması gibi” (1954: 10). Bu tür bir düşünme biçimi genel kavramların özel varlıklar, yani tümellerin tikeller aracılığıyla betimlenmesi anlamına gelmektedir. Bu noktaya Webster, şu örnek aracılığıyla da değinir: “Aynı zamanda Tanrı’yı da temsil eden ‘Kral’, kendi bünyesinde şahsi kişiliği ve gayri şahsi işlevleri birleştirir” (11). Dikkat edilecek olursa, bu örnekte, soyut bir kavram ile somut bir figür arasında tam bir örtüşme söz konusudur. Daha açık ifadeyle, “mitos” ve “logos” tek bir terimde birleşmiştir. Oysa, “mitos” ve “logos” arasındaki ilişkiyi, birbirine karşıt olarak konumlandıran görüşler de vardır. Örneğin W. Nestle, bu karşıtlığı şu cümlelerle dile getirir:

Mitos ve Logos terimleriyle, insanın zihinsel yaşamı içerisinde, arasında gidip geldiği, birbirine karşıt iki kutbu kastediyoruz. Mitik hayal gücü ve mantıksal düşünce birbirine karşıttır. İlki, imgesel ve istenç dışıdır ve bilinçdışında yaratır, biçimlendirirken, diğeri kavramsal ve istençlidir, bilinç aracılığıyla çözümleme ve sentez yapar (alıntılayan Buxton: 1999, 27).

Buna karşın, James Feibleman, “The Mythology of Science” (Bilimin Mitolojisi) başlıklı makalesinde bu iki düşünme biçiminin bir arada var olabileceğini belirtir.

Feibleman’a göre, bilimsel düşünce, mitolojik ögelerle sunulabilir ya da mitolojik ögeler birer bilimsel varsayım olarak kabul edilebilir. Feibleman, “bilim”in “mitoloji”den kesin bir şekilde koparılmayacağını şu cümlelerle özetlemektedir: “Mitler mantıksal bir şekilde çözümlenebilir, tıpkı mantığın mitolojik ögelerle giydirilebileceği gibi. Eski mitlerde, Tanrılar, varsayımlar (*postulates*) olarak düşünülebilir”. (1944: 118). Bu yaklaşım, mitlerin tikel görünüşleri ile tümel işlevleri arasındaki ilişkiyi belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Daha açık ifadeyle, kişileştirme aracılığıyla birer estetik öge olarak kurgulanan mitler, işlevleri bakımından birer bilimsel varsayım ya da kavrama işaret edebilirler. Yahya Kemal’in, “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” başlıklı şiirine, mitolojik düşünme biçiminin, tikel görünüşü ile tümel işlevi arasındaki ilişki açısından bakıldığında, kişileştirilen “Üsküdar”ın belirli bir kavrama karşılık geldiği öne sürülebilir. “Üsküdar”, şiirde, öncelikle mitolojik bir rol üstlenmiştir. “Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak”, “Saklamış durmuş, asırlarca, hayâlinde bunu” dizeleri, bu semti, İstanbul’un fethini izleyen bir figür olarak betimler. Bu tür bir kurgu, Homeros’un *İlyada*’sında, Troya savaşını izleyen mitolojik Tanrılar’ın betimini anımsatmaktadır (2003: 207)<sup>14</sup>. Tıpkı, *İlyada*’daki Tanrılar’ın tikel görünüşleri ile tümel işlevleri arasında bir farklılık olması gibi, Yahya Kemal’in mitolojik bir figür olarak çizdiği tikel “Üsküdar” ile onun tümel işlevi arasında da bir farklılık aranabilir. Öyleyse şimdi şu sorulmalıdır: Şiirde, mitolojik bir figür olarak tikel bir görünüşe sahip olan “Üsküdar”ın tümel işlevi nedir?

Yahya Kemal’in bu şiirinde “Üsküdar”, belirli bir kavramın mitolojik bir görünüşe sunulması olarak yorumlanabilir. Şiirde, “Üsküdar”, İstanbul’un fethini

---

<sup>14</sup> Bu noktada, *İlyada*’da savaşı izleyen Tanrılar ile “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar”da fetih çarpışmalarını izleyen “Üsküdar” arasındaki bir farka da işaret etmek gerekir. *İlyada*’da bir Tanrı olarak Zeus savaşa doğrudan müdahildir, oysa “Üsküdar” fetih çarpışmalarına müdahil olmaz, yalnızca bu savaşı izler.

“gören” ve “gördüklerini belleğinde tutan” bir figür olarak çizilmiştir. Dolayısıyla, “Üsküdar”’a, bu şiirde, “bellek” işlevi atfedilebilir. Ancak, şiirde geçen, “Canlanır levhası hâlâ beşer ettikçe hayâl / O zaman ortada, her sâniye, gerçek bir hâl” dizeleri, “Üsküdar”ın, “bellek” gibi genel bir kavram yerine, Bergson’un “durée”si gibi daha belirli bir kavramla temellendirilmesini gerektirebilir. İstanbul’un fethinin bir “levha” üzerinde canlanması nasıl gerçekleşmektedir? “İstanbul’un fethi”, arzu edildiğinde “bellek”ten çağırılan bir anı mıdır, yoksa, “Üsküdar” semtinde “her sâniye, gerçek bir hâl” olarak mı vardır? Bu argüman, Bergson’un “durée” ile ilgili görüşleriyle de uyum içindedir. Nitekim Bergson, bu durumu şu sözlerle özetler: “Bellek, ‘şimdi’den ‘geçmiş’e doğru bir ‘geriye ket vurma’yı [*regression*] içermez. Aksine, bu süreç, ‘geçmiş’ten ‘şimdi’ye doğrudur. Kendimizi bir hamlede ‘geçmiş’ten konumlandırırız” (alıntılayan Lacey: 123). Bergson’un “durée” kavramı, aynı zamanda, “geçmiş”in “şimdi”de, daima, somut bir şekilde var olduğu yönündeki görüşlerinin de temelidir. Bergson’a göre, geçmiş ile şimdi arasına bir sınır çizgisi çekilemez, ama asıl önemlisi, düşünürün, “bizim bütün geçmişimizin hâlâ var olduğuna inanıyorum” şeklindeki sözleridir (133).

Kısaca ifade edilirse, “Üsküdar”, “durée” kavramının, mitolojik bir kılığa büründürülmüş hâli olarak değerlendirilebilir. Çünkü Feibleman’ın da belirttiği gibi, “bilim” ile “mitoloji” arasında kesin bir ayrılıktan söz edilemez; tıpkı, Okeanos’un hem bir “kişi”, hem de “su” olması gibi. Dolayısıyla, “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” şiirinde, “Üsküdar”, hem fetih çarpışmalarını izleyen bir “kişi”, hem de, “durée” kavramı olarak yorumlanabilir. Ama bu noktada asıl vurgulanması gereken şu olmalıdır: Yahya Kemal’in bu şiirinde, “geçmiş” ile “şimdi” arasındaki ilişki, “sezgi” aracılığıyla “geçmiş’e nüfuz etme şeklinde bir “istenç dışı bellek” pratiğine karşılık gelmez. Daha açık ifadeyle, şiirde, “geçmiş’e ilişkin, “durée” pratiğinin

içeriğini yansıtan, “sezgi”ye dayalı herhangi bir bilgi yoktur. Şiirde, İstanbul’un fethi üzerine sunulan bilgiler, önceden edinilmiş birer basmakalıp tarihî verinin, şairin “istençli bellek”i aracılığıyla anımsanmasına dayanır. Dolayısıyla, bu şiirde, “Üsküdar”, “durée” pratiğini değil, “durée” kavramını temsil etmektedir. Öyleyse, Yahya Kemal’in “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” başlıklı şiirinde, “kavram”ın, “mecaz”a üstünlüğünden söz edilebilir.

Yahya Kemal’in “İstinye” başlıklı şiirinde ise, “durée” kavramı aracılığıyla ortaya çıkan ya da anımsanan “geçmiş”, basmakalıp tarihî veriler değildir; ama bu kez, okur, Divan şiirine özgü basmakalıp metaforlarla karşılaşır. Yahya Kemal’in hem tarihî hem de mecazi anlamda “basmakalıp” verileri birer anımsama nesnesi hâline getirmesi, zaten var olan bir “geçmiş”i, “sezgi” aracılığıyla “fark etme” yetisini değil, herkes tarafından ulaşılabilir ortak bellek ürünü verileri “anımsatma” çabası olarak değerlendirilebilir. Şiirin bu tartışmayla ilgili bölümü şöyledir:

Durgunlaşıp bir ayna kadar parlıyan suda,  
Dünyâ güzel göründü resimleşmiş uykuda.  
  
Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden  
Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen.  
  
Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir!  
Senden kalan o levhada her şey yerindedir. (1997: 57)

Şiirde geçen, “ayna, resim, levha” öbeğindeki sözcüklerin her biri, belirli bir görüntüyü “taklit etme” ya da “yansıtmaya” işlevi görürler. Bu öbekte yer alan sözcükler, “su”yun ve yine bütün-parça ilişkisi bakımından “su”yun yerini tutan “Boğaz”ın metaforlarıdır. Öte yandan, persona, içinde bulunduğu “şimdi”de, yani

durgunlaşıp, bir ayna gibi parlayan suda, “geçmiş”e ait ögeleri gördüğünü ima etmektedir. “Eşsiz Boğaz! Şerefli hayalin derindedir / Senden kalan o levhada her şey yerindedir” dizesi, Boğaz’a özgü “şerefli hayal”ın “ayna, resim, levha” öbeğinde saklı olduğunu belirtir. Başka ifadeyle, “algı”ya verilmiş olan “ayna, resim, levha”, personanın “bellek”i için bir çerçeve işlevi görür. Bu noktada şu soru gündeme gelecektir. Persona, “ayna, resim, levha” öbeğinde ne görmektedir? “İstinye”de personanın Boğaz’ın sularında gördüğü “geçmiş”, “Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden / Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen” dizelerinde geçen Divan şiirine özgü metaforlar olmalıdır. Şiirde, “şimdi” içinde anımsanan “geçmiş”, Divan şiirinin temel metaforu “bezm” ile “bahçe” arasında, dolayısıyla, “kadeh” ile “çiçek” arasında kurulan bir analogidir. Örneğin Necati Bey’in şu beyti, “bezm” ile “bahçe” arasında kurulan analoginin ilk örneklerinden biridir:

Gül âteşiyle rûşen olubdur cemâl-i bâğ

Nite ki câm-ı bâde-i nâb ile rûy-ı yâr

[Tıpkı sevgilinin yüzünün saf şarabın kadehi ile aydınlanması gibi

bahçenin yüzü de gülün ateşiyle aydınlanmıştır] (*Necati Beg Divanı*:

1963, 40)

Nasıl “bahçe”de “çiçekler” varsa, “bezm”de de, görsel olarak “lâle ya da gül” ile benzerlik ilişkisi içinde olan “kadehler” vardır. Necati Bey, “kadeh”le benzerlik için “gül”ü, Yahya Kemal ise, “lâle”yi seçmiştir. Dolayısıyla, Yahya Kemal’in şiirindeki persona, “ayna, resim, levha” öbeğinde, Osmanlı sarayının gündelik yaşamının temel ögesi olan “bezm”i ve Walter G. Andrews’un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* başlıklı yapıtında belirttiği gibi, “Osmanlı gazelinde idealize edilen bahçe”yi, görmektedir. Andrews’a göre “bahçe”, “güvenli bir iç mekânın simgesi” ve bir “duygusal sığınak” olarak tanımlanabilir: “Türk için, bahçe, bir tür sığınaktır; orada, şiirle büyük ölçüde

ritüelleşen duygusal hareketlere izin verilir, hatta bunlar beklenir (2000: 191). Ancak, dikkat edilecek olursa, personanın gördüğü “geçmiş”, Osmanlı saray kültürüne özgü bir yaşayış biçiminin estetik üretiminin bir sonucu olarak ortaya çıkan “basmakalıp metaforlar”dan ibarettir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, bu şiirinde, “geçmiş”i, “şimdi”ye “sezgi” aracılığıyla kendiliğinden taşımaz, “geçmiş”e özgü metaforlara, “şimdi” içinde atıf yapar. “İstinye”de, okur, “durée” kavramının işlendiğini fark eder; “geçmiş”e yönelik yaşanmış belirli bir deneyimi değil. Yahya Kemal’in bu şiirde sunduğu geçmiş, “Resimsizlik ve Nesirsizlik” başlıklı yazısında belirttiği gibi, şimdi içinde “akıl” aracılığıyla nüfuz edemediğimiz herhangi bir olgu değil, aksine, ilgilenen herkesin Divan şiiri metinlerinden öğrenebileceği mazmunlardır.

Yahya Kemal’in şiirlerinde “kavram”ın, “mecaz”a üstünlüğü yalnızca “durée” kavramıyla sınırlı değildir. Şairin, “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar”, “İstinye”, “İstanbul’un O Yerleri” ve “Tazmîn” başlıklı şiirlerinde, “kavram” hâline gelmiş bir “ölü metafor”un egemen oluşundan söz edilebilir. Kavram hâline gelmiş “tabula rasa” metaforu, “mimesis” ilkesinin 18. yüzyıla özgü ampirik felsefe geleneği içindeki bir yeniden üretimi olarak yorumlanabilir. Bu şiirlerde, doğa olguları, kavram hâline gelmiş bir metafor olarak “levha” ya da yalnızca “ayna” üzerine yansımakta; yansıyan bu görüntüler, personanın belleğini harekete geçirmektedir. Yahya Kemal’in bu şiirleri, “izlenimciliğin” edebiyat metinlerine yansımaları olarak da değerlendirilebilir. Ama asıl yapılması gereken, bu tür bir edebî tercihi, düşünsel arka planından yola çıkarak temellendirmek olmalıdır. “Doğa”, “algı” ve “bellek” arasındaki ilişkilerin bir “yansıma” olarak kavranması ve edebî metinlere aktarılması, Meyer Abrams’ın *The Mirror and the Lamp* (Ayna ve Lamba) başlıklı yapıtının temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Abrams, bu yapıtında, 18. yüzyıl mekanik evren tasarımı ile 19. yüzyıl organik evren tasarımı

arasındaki, başka deyişle, klasisizm ile romantizm arasındaki ilişkileri sorgular. Abrams’a göre, romantik öncesi kuramlarda, doğanın edilgen alımlanışını temsil eden “ayna” metaforu geçerliiyken, romantizmde, doğanın etkin alımlanışını gösteren “lamba” metaforu geçerlidir. Abrams, bu durumu şu sözlerle özetler: “Taklitten dışa vuruma ve ‘ayna’dan [...] ‘lamba’ya ve bunlarla ilişkili analoglara doğru değişim, soyutlanmış bir olgu değildi. Bu olgu, popüler bilgi kuramında karşılığı olan bir değişimin ayrılmaz bir parçasıydı” (1971: 57). Taklit merkezli ve doğanın edilgen alımlanışını meşrulaştıran düşüncenin kökleri Platon’a ve Aristoteles’e uzanır. Platon, örneğin, duyu algısı, bellek ve düşüncenin doğasını açıklamak amacıyla, aynada yansıyan imgelere olduğu kadar, resimlere, bir kitabın basılı sayfalarındaki karakterlere ve bir balmumu “levha” içine basılan izlenimlere de başvurur. Aristoteles de benzer şekilde, algılanan duyu verilerinin bir mühür yüzüğü içine balmumuyla basılmış bir şekilde tasarlanması gerektiğini öne sürmüştü (57). Öte yandan bu düşünceler, en özlü ifadesini, John Locke’ta (1632 - 1704) bulmuştur: Ona göre zihin, bir aynaya benziyordu. Bu “ayna-zihin”, duyu verilerinin bizzat kendi kendilerini yazdığı ya da çizdiği bir “tabula-rasa” ya da bir tür “camera obscura”dan başka bir şey değildi (57). Özetle, Locke’un “tabula rasa” kavramı ile David Hume’un, “duyu algısının ‘ayna-imge’si olarak düşünce” benzetmesi (160), kökleri “klasik bilgi kuramı”na (*classical episteme*) dayalı 18. yüzyıl ampirik-mekanik evren tasarımının bir özetidir.

Bu tartışmanın, Yahya Kemal’in şiiri üzerine yapılan bir çözümlemeye katkısı şu olmalıdır: Yahya Kemal şiirlerinde tekrar edilen “levha” sözcüğü—bu kuramsal arka plan ihmal edilerek irdelendiğinde—yalnızca bir metafor olarak değerlendirilecek, daha açık ifadeyle, bu şiirlerde “levha”, doğrudan “mecazi” bir söylemin parçası olarak kavranacaktır. Oysa, bu sözcüğün bir “ölü metafor” olarak

farklı bir işleve sahip olduğu ve bu işlevin belirli bir kavramı işaret etmek olduğu dikkate alındığında, bu sözcüğün “mecazi” bir söylemin değil, “kavramsal” bir söylemin parçası olduğu görülür. Şimdi, Yahya Kemal’in, “mimesis” ilkesinin bir yeniden üretimi olan “levha” (*tabula rasa*) kavramını, şiirlerinde, nasıl “mecaz” etkisi verecek şekilde kullandığı irdelenebilir.

“İstinye”de geçen “ayna, resim, levha” öbeğindeki nesneler belirli bir görüntüyü “yansıtma” ya da “taklit etme” işlevi görürler. “Ayna”, doğa yasalarına bağlı kalmak suretiyle, ışık aracılığıyla üzerine düşen görüntüleri aynen aktarır. “Ayna”nın, “mimesis” ilkesinin temel metaforu olarak kurgulanmasının nedenlerinden biri de bu olmalıdır. Yahya Kemal’in “İstinye” şiirinde, “su”yun ve “ayna”nın üzerlerine düşen görüntüleri yansıtma özelliğinden yararlanılmış ve geçmişe ait öğelerin “ayna” hâline gelmiş “su”da görülme imgesi üretilmiştir. Öte yandan, ilk bakışta, “ayna, resim, levha” öbeğine, “su”yun eklemelenemeyeceği düşünülebilir. Oysa, “su”yun nesneleri tıpkı “ayna” gibi, kendiliğinden yansıtma işlevi vardır ve bu özelliği, “su”yu, “ayna”, “resim” ve “levha” ile aynı düzleme çeker. “Ayna”, “su”, “resim” ve “levha”, “boş”tur; ancak kendi yüzeylerine dışarıdan yansıtılan ya da çizilen görüntüleri aynen muhafaza ederler. Nitekim, şiirde geçen, “Eşsiz Boğaz! Şerefli hayalin derindedir / Senden kalan o levhada her şey yerindedir” beytindeki “her şey yerindedir” ifadesi, “ayna” özelliği kazanmış “su”yun bir “levha” olarak, yansıttığı hayali bozmadan muhafaza ettiği anlamına gelmektedir. Ama bu noktada asıl vurgulanması gereken, şiirin son dizesinde, “levha”ya, “su”yu, “ayna”yı ve “resim”i kuşatacak bir şekilde atıf yapılmasıdır. Çünkü, “Senden kalan o levhada her şey yerindedir” dizesi, “ayna”nın, “su”yun ve “resim”in birer “levha” olduğu imasını barındırmaktadır. Daha açık ifadeyle, “levha”, “su”yu, “ayna”yı ve “resim”i içeren bir üst-terim, yani “kavram” olarak

tasarlanmıştır. Dolayısıyla, şiirin bu son dizesinden yola çıkılarak, “ayna, su, resim” öbeğinin “levha”ya karşılık geldiği söylenebilir. Kısaca, “ayna, su, resim” öbeği ile “levha” üst-terimi arasındaki ilişki, 18. yüzyıl ampirik felsefesini özetleyen belirli bir kavramı (*tabula rasa*: boş levha) işaret etmektedir. Öyleyse, “İstinye”nin, kavramın mecaza üstün olduğu bir şiir olarak yorumlanması mümkündür.

Dikkat edilecek olursa, “İstinye” başlıklı şiirde, “levha”, “geçmiş”e ait öğelerin yansıdığı ya da çizildiği bir satıttır. Personaya göre, Boğaz’ın “ayna”ya dönüşen “su”yu, “geçmiş”e ait basmakalıp öğeleri bünyesinde toplamıştır. “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar”da, “levha”, kişileştirilmiş doğanın, yani “Üsküdar”ın “bellek”ine karşılık gelir. “Üsküdar”, İstanbul’un fethini görmüş ve belleğinde saklamıştır. Yahya Kemal’in “İstanbul’un O Yerleri” başlıklı şiirinde ise, “levha”, doğrudan personanın belleğini temsil etmektedir:

Aşkın şeref diyârını gördümdü bir zaman  
Yıldızlarıyla başka bir âlemde her gece  
Kıpkırmızıydı şanlı ufuklarda her şafak.

Cânanla çıktığım tepeler... Başta Çamlıca...  
Hâlâ muhayyilemde parıldar, resim gibi,  
Yârin dudaklarında bitip başlayan visâl.

Cânanla gezdiğim kıyılar, sürdüğüm hayat,  
Öz mavilikle çerçevenmiş o levhada,  
Ömrün murâdımızca geçen mutlu günleri.

Yaş bastı. Görmedim nice yıldır o yerleri.  
Görsem de görmesem de bu indimde bir benim;  
Mâdem ki şimdi her biri kalbimdedir benim. (1997: 73)

Yahya Kemal'in bu şiirinde de "bellek" ya da "muhayyile", "levha" aracılığıyla temsil edilir. Personanın, Divan şiirine özgü "cânan" anonim sevgili ile yaşadığı deneyimler, birer "resim" olarak "levha"ya çizilmiştir. Bu noktada, Yahya Kemal'in "levha" ile "resim" arasındaki ilişkiyi, "çerçeve" aracılığıyla sabitlediği düşünüldüğünde, şairin, 18. yüzyıla özgü ampirik felsefenin zihin metaforlarıyla örtüşen bir söylem ürettiği görülebilir. Çünkü şiirde geçen, "resim, levha, çerçeve" öbeği, "algılanan deneyimler"ın, "zihin"e birer "resim" ya da "fotoğraf" gibi yansıdığını açıkça gösterir niteliktedir. Bu nedenle Yahya Kemal'in bu şiirinde, personanın, bir "levha" gibi olan belleğinde, "geçmiş"i, çerçevelenmiş bir şekilde tutmasını, "sezgi" ve "istenç dışı bellek" kavramlarıyla değil, doğrudan "akıl" ve "istençli bellek" kavramlarıyla ilişkilendirmek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in "İstanbul'un O Yerleri" başlıklı şiirinde, 18. yüzyıl ampirik felsefesine özgü "levha" kavramının "bellek"ın yerini tutması öne çıkmaktadır. "Levha"nın "bellek"ın yerini tutması, ilk bakışta, metaforik bir edebî biçime işaret ediyor görünmektedir; oysa, "levha", "bellek"ın yerini, "kavram" hâline gelmiş bir "ölü metafor" olarak tutar. Bu nedenle, Yahya Kemal'in bu şiirinde de, "kavram"ın "mecaz"a üstünlüğünden söz edilebilir.

Kısaca ifade etmek gerekirse, Yahya Kemal'in şiirlerinde, "durée" ve "tabula rasa" kavramlarının ayrıntılı bir şekilde işlendiği söylenebilir. Yahya Kemal'in "İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar" başlıklı şiirinde, "durée" kavramı, bir deneyim olarak değil, bir kavram olarak vardır. Çünkü şiirde İstanbul'un fethine ilişkin anımsanan sahneler, herkes tarafından ulaşılabilecek tarihî bilgilerden ibarettir; oysa, "durée" kavramı, personanın "sezgi" yoluyla "geçmiş"i, "şimdi" içinde fark etmesi anlamına gelmektedir. Yahya Kemal, "Canlanır levhası beşer ettikçe hayâl / O zaman ortada, her sâniye, gerçek bir hâl" dizeleriyle, "durée" kavramının içeriğini

vermektedir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, bu dizeler aracılığıyla, “durée”yi bir deneyim olarak değil, bir kavram olarak ele almıştır. Şairin, “İstinye” başlıklı şiirinde ise, “şimdi”ye taşınan “geçmiş”, hâli hazırda üretilmeyen Divan şiirine özgü basmakalıp metaforlardır. Yahya Kemal’in bu şiirinde “bellek”in yerini tutan “levha” kavramı öne çıkmaktadır. “Levha”, 18. yüzyıl ampirik felsefe geleneğinde, zihnin yerini tutan “kavram” hâline gelmiş bir “ölü metafor”dur. Benzer şekilde, “levha”, “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar” başlıklı şiirde, kişileştirilen “Üsküdar”ın belleğini, “İstanbul’un O Yerleri” başlıklı şiirde, personanın belleğini temsil etmektedir. Yahya Kemal’in bu şiirlerinde, “anımsama”, “sezgi” ya da “istenç dışı bellek” aracılığıyla değil, “akıl” ve “istençli bellek” aracılığıyla gerçekleşir. Çalışmanın bu bölümündeki bulgular, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “mana”nın, “metonimi”nin ve “gönderim”in öne çıkışı ile de uyum içindedir.

### **III.B. Mesel’in, berceste şi’r’e üstünlüğü: “dünya’nın sınırları, mâverâ’nın kapıları”**

Yahya Kemal’in “mesel” ile “berceste şi’r” şeklinde bir ikili karşıtlık kurması ve bu ikili karşıtlığı oluşturan terimlerden ikincisine imtiyaz tanınması, şairin şiirlerinde ortaya koyduğu “mesel”in ayrıntılı bir şekilde irdelenmesinin önüne geçmiştir. Yahya Kemal, “berceste şi’r başka mesel başkadır Kemâl / Pesten terânedir nice sözler mesel gibi” beytiyle, “berceste şi’r” karşısında “mesel”in değerini düşürmüştür. Yahya Kemal, “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında ise, Şeyh Galib’in “Tedbîrini terk eylê takdîr Hudâ’nındır” dizesiyle başlayan müseddesini “berceste şi’r”in “mesel”e olan üstünlüğünü temellendirmek amacıyla yorumlar.

Yahya Kemal'e göre, bu şiirde ortaya konan, "tedbîri bırakıp takdire bakmak" düşüncesi, Doğu toplumlarında halka kadar sirayet etmiş, "hayîde", yani basmakalıp bir felsefi argümandır. Oysa, Şeyh Galib'in bu şiiri, "akıl" (dimağ) yerine "kalp"le kavrandığında, bu şiirin sözcüklerinin birer "nakarat" ya da "vecid" olduğu anlaşılabilir. Çünkü, bu şiirde, "mesel" değil, "berceste şi'r" öne çıkmış; şiirin içeriği değil, müziği, egemen öge olarak kurgulanmıştır. Öte yandan, Yahya Kemal'in bu cümleleri, "mana" ile "lafız" arasında kurulan ikili karşıtlıktan da ayırt edilemez; çünkü şair, "mesel" ile "berceste şi'r" arasındaki ayrımı, "mana" ile "lafız" arasındaki ayrıma ilişkin ürettiği bir argümanla destekler: Örneğin bu şiir, Yahya Kemal'e göre, "Türkçede şevkin lisan hâline gelmiş bir numunesidir" (2005: 39). "Şevk", "mesel" ile "berceste şi'r" ise "lisan" ile karşılandığında, Yahya Kemal'in, "mesel"i, tıpkı "şevk"i'nin "lisan"a bir "yardımcı öge" (*supplement*) olması gibi, "berceste şi'r"e bir "yardımcı öge" olarak tasarladığı öne sürülebilir. Oysa, Yahya Kemal'in kendisiyle yapılan söyleşilerde ısrarla savunduğu argümanlar ile şiirlerinde "in presentia" ve "in absentia" şekillerde ortaya konan "mesel" arasında dikkat çekici örtüşmeler vardır. Ama asıl vurgulanması gereken, belirli bir "mesel"i'nin, Yahya Kemal'in şiirlerinde bir "örüntü" (*pattern*) oluşturacak şekilde tekrar etmesi ve egemen bir role bürünmesidir. Çalışmanın bu bölümünde, Yahya Kemal şiirlerinde bir örüntü oluşturacak düzeyde tekrar edilen belirli bir içeriğin, bu şiirlerin müzikal özelliklerine olan üstünlüğü savunulacaktır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal'in bu şiirlerinde "mesel"i'nin, "berceste şi'r"e değil, "berceste şi'r"i'nin, "mesel"e bir "yardımcı öge" olarak eklemelendiği öne sürülebilir.

"Mesel" sözcüğü, *Türkçe-Osmanlıca-İngilizce Redhouse Sözlüğü*'nde, "atasözü" (*proverb*), "anlatı ya da kıssadan hisse" (*parable*), "deyiş" (*saying*) ifadeleriyle karşılanmaktadır (2000: 761). Yahya Kemal'in bu terimi kullandığı

“Gazel”ine bakıldığında, şairin “mesel” ile bir şiirin biçimsel öğeleri dışında kalan “mana”sını kastettiği anlaşılabilir. Ancak, şairin “berceste şi’r” ile eş anlamlı olarak kullandığı “lirizm” kavramını konu edindiği “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısına bakıldığında, “mesel”, belirli bir “ahlaki ya da felsefî düşünce”nin özet hâlinde aktarılması düzleminde de değerlendirilebilir. Dolayısıyla, Yahya Kemal’in şiirlerinde “mesel”, “anlatı” ya da “kıssadan hisse” olarak iki şekilde de Türkçe’ye çevrilebilen “parable” sözcüğüyle karşılanabilir. Şimdi sorulması gereken şu olmalıdır: Yahya Kemal şiirlerinde “anlatılan” ya da okurların bu şiirlerden çıkarsaması gereken “kıssadan hisse” nedir?

Çalışmanın, “Duygu’nun, deyiş’e üstünlüğü”, “Metonimi’nin, metafor’a üstünlüğü” ve “Kavram’ın, mecaz’a üstünlüğü” başlıklı bölümlerinde, Yahya Kemal’in “dünyevi arzular”ı, “dış dünyaya gönderim”i ve “akıl”ı öne çıkardığı ayrıntılı bir şekilde gösterilmişti. Tüm bu argümanlar, Yahya Kemal’in “akılcı” bir “dünya görüşü”ne bağlı bir şair olduğunu ortaya koyabilir. Nitekim, Yahya Kemal’in “akılcı” geleneğe eklenmesi argümanı, şair hakkında yapılmış önceki tartışmaların irdelenmesi ve şiirlerinin tematik çözümlemeleri aracılığıyla da desteklenebilir. Yahya Kemal’in dünya görüşünün temellendirilmesi konusunda farklı kaynaklar söz konusudur. Bunlardan ilki, şairin Sermet Sami Uysal ile yaptığı söyleşiler olmalıdır. Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal ile 18 Eylül ve 15 Aralık 1956 tarihinde yaptığı görüşmelerde, “Allah”, “din” ve “evren” hakkındaki görüşlerini açıkça ifade etmiştir. Yahya Kemal, bu görüşmelerde, insanı yalnızca “biyolojik bir varlık” olarak kavradığını, “ruh”a ve “semavi dinlere” inanmadığını ve yalnızca “Allah”ın varlığını kabul ettiğini, kuşkuya yer bırakmayacak şekilde özetler:

1. “İnsanın biyolojik bir varlık olması” hakkındaki görüşleri: “Avrupa kültürü, bizim mânevi âlem hakkındaki itikatlarımızı yıkmış. İnsanın

biyolojik bir mahlûk olduğunu zihnimize mıhlamış. Bu görüşten kurtuluş güçtür” (Uysal: 1959: 155).

2. “Ruh” hakkındaki görüşleri: “Hayâtiyete insanlar ruh diyor. Ruh denilmesinin sebebi, mürşitler, peygamberler hep ruhla uğraşmışlar. Tasavvur etmişler ki hem ruhu hem de bedeni var insanın. Halbuki hayatiyet bitince her şey biter”. “O halde ölürken ruh da ölüyor. Öldükten sonra ruhun kalacağına inanmıyorum” (155-56).
3. “Cennet ve cehennem” hakkındaki görüşleri: “Onların hiçbirisi yok. Öyle şeylere kat’iyen inanmıyorum” (156)
4. “Semavi dinler” (Musevilik, Hristiyanlık, İslamiyet) hakkındaki görüşleri: “İslamiyet ve Hristiyanlık, Yahudilik’ten öğrenilmiş birer dindir [...] Vâhdani dinler, Yahudilik’ten ilhamını almıştır. Allah, yıldızları, kâinatı yaratmıştır; mahlûkla birleşmez. Bu itikat 1956 sene evvel yalnız Suriye’de, Filistin mıntıkasında sâkin olan Yahudiler’de vardı. Fakat Hristiyanlık ve ondan sonra İslâmiyet ile yayılıp ta arzın beş kıt’asını hâkimiyetleri altına aldıklarından sonra bütün beşeriyete yayıldı... Yâni Allah’ın birliği ve hâlikliği ancak Hristiyanlığın ve Müslümanlığın kılıçları sayesinde yayılmıştır” (156). “İşte vahdaniyet yâni monoteizm itikadı evvelâ Hristiyanlık sonra İslâmiyet sâyesinde o zamanki mâlum olan kürre-i arzın yarıdan fazla insanlarına kabul ettirildi... Son olarak vahdâniyet münhasıran bir Yahudi konsepsiyonu (inancı) idi diyebilirim” (158).
5. “Allah” hakkındaki görüşleri: “Evet, kâinatı yaratan bir Allah’ın olduğuna inanıyorum” (156). “Evet, ama Allah var. Fakat ona akıl ermiyor. Dünyanın yukarısı, aşağısı, sağı, solu boş. Bu boşlukta

nâmütenâhi kürreler dönüyor. Bizimki güneşten kopmuş. Bunu bir yaratan var düşüncesi Vahdâniyetçilerin fikri. Yâni Yahudi fikri. Bu Yahudi fikri 1956 sene evvel Suriye’de küçük bir saha işgal ediyordu. İsa ile yayıldı. İslâmiyet’le büsbütün genişledi... Bu insanların hepsi “Bir”den yaratıldıklarına inanıyorlar. Ama bu kürre-i arz üzerindeki fikri. Şâyet varsa, öteki kürrelerdeki insanlar ne düşünüyorlar, onu bilmiyoruz. Ama işte ilmin ortaya koyduğu şey bu... Dünyanın en büyük mütefekkirlerinden Pascal: ‘Bomboş sonu yok dâire, her yer merkez’ diyor” (191).

Yahya Kemal’in bu görüşleri dinî bakımdan nasıl değerlendirilmelidir? Bu sorunun yanıtı—şairin yukarıdaki argümanlarına herhangi bir atıfta bulunulmaksızın—araştırmacılar tarafından farklı şekillerde verilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında şairin dinî görüşünü şu cümlelerle özetler: “Kendi hususi inancında da, ‘Deniz’ manzumesinden beri ölümü peşinde gören şairi [...] bir çeşit deizme daha yakın gördüm” (1982: 53). Bu kitabın ilk kez, 1962 yılında yayımlandığı düşünüldüğünde, Tanpınar’ın, şairin Sermet Sami Uysal ile yaptığı bu söyleşilerden haberdar olduğu varsayılabilir. Öte yandan, Mehmet Kaplan, “Yahya Kemal’in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve Sonsuzluk Duygusu” başlıklı, 1948 yılında yayımladığı yazısında, şairin dinî görüşünü “deizm” olarak değil, “ateizm” olarak aktarır: “Yahya Kemal, birçok şiirlerinden anlaşılacağı üzere Tanrı’ya ve âhirete olan imanını kaybetmiştir” (2000: 430). Kaya Bilgegil ise, 1959 yılında, *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*’nin I. sayısında yayımladığı “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Din” başlıklı makalesinde, Yahya Kemal’in şiirlerinde geçen dinî sözcükleri semantik bir incelemeye tabi tutmuştur. Bilgegil, Yahya Kemal çalışmalarına katkı olarak kavranması gereken argümanını şöyle dile getirir: “Bu kelimelerin hey’eti

umûmiyesi de, tekâbül ettikleri dinî mefhumları ifadede kullanılmamıştır; hatta bir kısmı, mecâzî ma'nalarla, lâdinî ve üstelik dünya lezzetlerini veya bu lezzetlerle iştîyâkı ifâde eden manzûmeler bünyesine girmiştir" (1997: 549). Öte yandan, Bilgegil, Yahya Kemal şiirlerinde geçen "Allah" kavramının ontolojik çözümlemesini yapar ve şu sonuca varır: "Yahya Kemal, Allah kelimesini Allah'tan değil, onun mâsivâsından bahsederken kullanıyor. Bu kelimeyi ihtiva eden mısralar hüküm değil fiil bildirirler. Bu fiiller, derin bir metafizik sarsıntıya, hassasiyetin husûsî bir tezahürüne tercüman olmaz" (551). Hilmi Yavuz ise, "Yahya Kemal Deist mi idi?" başlıklı yazısında, ilk kez Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öne sürdüğü "Yahya Kemal'in deist olduğu" argümanını, Bilgegil'in semantik çalışması aracılığıyla temellendirme imkânı bulur. Yavuz'a göre, dinî alana ilişkin sözcüklerin dünyevi alanı işaret etmesi ve Allah sözcüğünün, Allah'ın şahsiyetine değil, mâsivâsına karşılık gelmesi, "deizm" in tanımıdır:

Yahya Kemal'in şiirlerinde fail (etken, aktif) olan Mâsivâ'dır—yâni, Allah'ın dışında kalan her şey! Mâsivâ'yı fail kılmak ise, Deizm'den başka bir anlama gelmez. Deizm ya da, bir başka deyişle, 'Allah'ın Kainatı yarattıktan sonra onu kendi yasasına göre işleme üzere kendi başına bıraktığı' düşüncesi (1998: 128).

Özetle, Yahya Kemal'in dünya görüşü üzerine geliştirilen tartışmalara bakıldığında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Kaya Bilgegil'in ve Hilmi Yavuz'un görüşlerinin, "deizm" konusunda birleştiği anlaşılmaktadır.

Yahya Kemal'in din hakkında bizzat kendisinin dile getirdiği görüşleri, farklı içerimleri bulunan "deist" argümanlarla örtüşür. *The Harper Collins Dictionary of Religion*'da, "deizm", "Allah'ın evreni yarattıktan sonra herhangi bir ilahi müdahalede bulunmaması, ona hükmetmemesi" olarak geçmektedir (1995: 310). *The*

*Oxford Dictionary of World Religions*'ta ise, "deizm", "dinin akılla kavranması", "Allah'a kuşkucu bir şekilde inanılması" ve "Newton'un fizik kurallarının evrenselliğinin kabulü" ile ilişkilendirilir. Evren, mekanik kurallar aracılığıyla yönetilmektedir ve Allah'ın müdahalesi, dualara yanıt vermesi ya da mucizeler yaratması, neredeyse söz konusu değildir (1997: 267). Mircae Eliade'nin hazırladığı *The Encyclopedia of Religion*'da ise, "deizm", 1) şahsi niteliklerden tamamen arındırılmış bir üstün varlığa inanmak (akıl ve irade gibi), 2) Allah'a inanmak, ama onun ilahi müdahalesini reddetmek, 3) Allah'a inanmak, ama ölümden sonra yaşama inanmamak, 4) Allah'a inanmak, ama bütün öteki dinsel inanç biçimlerini reddetmek, şekillerinde tanımlanmıştır. Bu tanımlara bakıldığında, Yahya Kemal'in Allah'a inandığı hâlde "semavi dinler"e, "ruh"a, "cennet"e ve "cehennem"e inanmaması, "deizm"ın yukarıda verili özellikleriyle örtüşür. Öte yandan, Yahya Kemal, "deizm"e özgü bütün nitelikleri özet bir şekilde verdiği cümleleri arasında, Blaise Pascal'ın (1623 - 1662) *Pensées* (Düşünceler) adlı yapıtı içinde geçen, "[doğa] sonsuz bir dairedir, onun merkezi her yerdir, ama çevresi hiçbir yer" (*C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part*) şeklindeki bir ifadesini de alıntılar (1935: 19).

Öyleyse şu sorulabilir: Yahya Kemal, Pascal'a atfettiği bu aforizmayı niçin kendi "deist" perspektifini sergilediği cümleleri arasına yerleştirmiştir? Pascal'ın bu cümleyi kullanma gerekçesi, insanın "akıl" aracılığıyla "evren"i kavramasının imkânsız oluşunu temellendirmektir; nitekim bu cümleyi, Pascal, yapıtının, "İnsanoğlu'nun Orantısızlığı" başlıklı bölümünde sarf eder. Ama bu noktada şu da vurgulanmalıdır: Pascal, insanın yalnızca "akıl" aracılığıyla evreni kavrayamayacağı düşüncesini de, "akıl" ve "bilim" yoluyla temellendirme çabası içindedir. Başka ifadeyle, Pascal, her ne kadar, Hristiyan inancını "akıl"a ve "bilim"e karşı savunsa

da, seküler düşünce, onun görüşlerinin bir parçası durumundadır. Kemal Özmen, “Pascal’daki Montaigne” başlıklı makalesinde bu konuyu şu cümlelerle özetlemiştir:

Pascal, her şeyden önce inançsız tanrısız bir evrenin ne derece ürkünç olduğunu, onun varoluşunu temellendirdiği akıl ve bilime dayandırarak açıklamak zorundadır. Konuya dinsel bir perspektiften yaklaştığı takdirde hiçbir biçimde inandırıcı olamayacağının bilincindedir (1993: 30)

Yahya Kemal’in bu cümleyi alıntılama gerekçesi ise farklıdır. Yahya Kemal, “bomboş sonu yok daire, her yer merkez” şeklinde Türkçeleştirdiği bu aforizmayı, semavi dinlerin bu dünyada egemen hâle getirildiğini, oysa öteki olası dünyalarda, bu tür bir inancın olmayabileceğini savunmak amacıyla, başka deyişle, kendi “deist” perspektifini temellendirmek amacıyla kullanır. Dolayısıyla, Yahya Kemal’in bu ifadeyi, dünyadaki insanlar ile olası dünyalarda yaşayan olası akıllı varlıklar arasındaki bakış açısı farklılığını, başka ifadeyle, bir tür “görelilik”i temellendirmek amacıyla alıntıladığı öne sürülebilir. Nitekim, “bomboş sonu yok dâire, her yer merkez” aforizmasını ayrıntılı bir şekilde irdeleyen bir makalede, Yahya Kemal’in bu cümleyi alıntılama gerekçesiyle örtüşen argümanlara rastlanır.

Öncelikle belirtilmesi gereken, bu cümlelerin Pascal’a ait olmadığıdır: Robin Small, “Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere” (Nietzsche ve Platonist Kainat Geleneği: Merkez Her Yerde , Çevre Hiçbir Yerde) başlıklı makalesinde, bu cümlelerin, Batı düşüncesi içinde birçok düşünür ve bilim adamı tarafından tekrar edildiğini belirtir (1983: 90). Öte yandan Small, bu aforizmanın, Kopernik devrimini ve “görelilik” kuramını önceleyen bilimsel buluşları ile tanınan Nicholas Cusanus’un, 1440 yılında yayımlanan *De Docta Ignorantia* başlıklı yapıtında kullanmış olduğunu da aktarır

(94). Small’a göre, doğa yasaları hakkında üretilen yeni bulgular, insanın, evrendeki merkezî konumunu sarsmıştır: “Doğa’nın kapalı bir dünyadan sonsuz bir evrene dönüşmesi, insanın dünyadaki varoluşuna ilişkin pozisyonun geleneksel kavranışının yıkılmasıyla örtüşür” (99). Yahya Kemal’in, öteki gezegenlerdeki insanların “din” konusunda, Yahudiler, Hristiyanlar ve Müslümanlar gibi düşünmeyebileceğini ifade etmesi ve üç semavi dini, yalnızca bu dünyadaki tarihsel gelişmelere bağlaması, bu bakış açısıyla uyumludur. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, din konusunu, seküler bir tutumla ele almıştır. Small, Cusanus’tan, onun evren kavrayışını özetleyen ve Yahya Kemal’in yaklaşımıyla örtüşen bir cümle alıntılar:

Niçin herkes, ister dünyada, ister güneşte ya da başka gezegende olsun, daima her şeyin hareket halindeyken, kendisinin bir tür hareketsiz merkez olduğu izlenimini edinir? Sonuç olarak, merkezi her yerde olan bir *machina mundi* vardır, ama onun çevresi hiçbir yerdedir, çünkü Allah bir çevre ve merkezdir ve her yerde ve hiçbir yerde olan O’dur (95)

Bu ifadeleriyle Cusanus, öteki gezegenlerdeki insanların da, kendi konumlarını “merkez” olarak görebileceklerini, oysa bu kavrayışın “yanlış” olduğunu belirtmektedir. Kısaca ifade edilirse, Yahya Kemal’in, bu dünyadaki insanların kendi semavi dinlerini “evrensel” kabul ederken yanlış bir argüman öne sürmüş olduklarını belirtmesi, tıpkı Cusanus’un argümanı gibi, “görelilik”i savunan bir içerime sahiptir. Ancak, Yahya Kemal de, Cusanus da, Allah’ın varlığı hakkında herhangi olumsuz bir argüman geliştirmezler. Bu ayrıntı, “deist” ve “seküler” evren kavrayışının bir özeti olarak yorumlanabilir. Yahya Kemal’in “deist” dünya görüşü ve evren hakkındaki “seküler” bakış açısı, şairin “Pascal’ın Fikrini Tazmin” başlıklı rubaisinde de izlenebilir:

Bomboş sonu yok dâire, her yer merkez

Hallâk ne cânibdedir insan bilemez

İdrâkini yorma zevke dal gülşende

Gülrenk lebinden öpülür duhter-i rez (1988: 42)

Yahya Kemal'in bu rubaisinde öne çıkan görüş, Pascal'ın, insanın evren karşısındaki âcizliğini göstermesi bakımından ele alınabilir. Ama, Pascal'ın bu görüşü, bilimsel devrimlerin evrenin bir merkezi olmadığı konusundaki ispatları sayesinde, insanın evrende, Allah'ın da, insan karşısında kayboluşunu ifade eden bir yaklaşım olarak da irdelenebilir. Nitekim Small da, Pascal'ın bu cümleyi kullanma biçimini, “insan aklının sonsuz evren içinde kendi sınırlarını fark etmesi” anlamında kullandığını belirtmektedir (96). Evrenin belirli bir merkezi olmaması, Allah'ın nerede olduğu sorusunun “akıl” aracılığıyla yanıtlanmasını da olanaksız hâle getirecektir. Oysa, geleneksel dünya görüşü, Allah'ın bu dünyaya her an müdahale edebilecek bir konuma yerleştirmiş, bir anlamda, Allah'ın evrendeki yerini sabitlemiştir. Allah ile insanoğlu arasındaki ilişkilere değinen dinî metinlerde, Allah'ın nerede olduğu sorusu yanıtızsız değildir. Örneğin, İslam ve tasavvuf kültürü açısından olduğu kadar, İslam folkloru açısından da temel anlatılardan biri olan Miraçnameler'de, Allah, Hz. Muhammed'in bir yolculukla erişebileceği, sabit bir noktada varlık gösterir. Hz. Muhammed, Miraç yolculuğu sırasında, Allah'ın nerede olduğu konusunda, herhangi bir endişeye kapılmaz. Miraç, aynı zamanda, insanoğlunun, evren içindeki konumunu da sabitleyen bir anlatıdır. Çünkü, Hz. Muhammed, Allah'ın katına, belirli bir güzergâh aracılığıyla ulaşır. Ancak, Yahya Kemal'in şiirlerindeki personaların mistik olarak da yorumlanabilecek “yolculukları”, şairin “deist” perspektifiyle uyumlu bir şekilde, herhangi bir varış noktasına ulaşmaz.

Öte taraftan, Yahya Kemal'in "deist" perspektifini, mistik yolculuğun herhangi bir varış noktasına ulaşmaması düzleminde yansıtan şiirleri, şairin şiirlerinde, "mesel" in üstünlüğünü de gösterir niteliktedir. Yahya Kemal şiirlerinde "mesel" in "berceste şi'r" e üstünlüğü, şairin düzyazısal olarak ifade ettiği dünya görüşü ile şiirleri arasındaki uzlaşımından olduğu kadar, şairin bu dünya görüşünü, "mesel" in geleneksel biçimi olarak kabul edilebilecek "mesnevi" geleneğini yeniden üreterek dışa vurmasından da kaynaklanmaktadır. Başka ifadeyle, Yahya Kemal' in belirli şiirlerinde, mesnevilerin hem belirli bir "anlatı" yı hem de bu anlatıdan çıkarsanabilecek belirli bir "kıssadan hisse" yi içeren biçimine rastlamak mümkündür. Bu nedenle, öncelikle yapılması gereken, mesnevilerin anlatı yapısını kısaca özetlemek ve ardından Yahya Kemal şiirlerinde bu anlatı yapısının nasıl işlediğini göstermek olmalıdır.

İsmail Ünver, "Mesnevi" başlıklı makalesinde, anlatı odaklı bu tür yapıtları, "ahlaki", "menkıbevi", "aşk", "şehrengiz" ve "tarifname" mesnevileri olarak sınıflandırır. "Ahlaki mesneviler", okuyucuya bilgi vermek, onu eğitmek amacı güden" anlatılardır. Dinî, tasavvufî mesneviler örneğin, bu sınıfa dâhil edilmektedir. "Menkıbevi mesneviler", okuyucunun kahramanlık duygularına hitap eden, konusunu menkabelerden ya da tarihten alan anlatılardır. Hz. Muhammed'in ve Hz. Ali'nin savaşlarını anlatan *Battal-nâme* ya da Büyük İskender ile *Kur'an*'da geçen Zülkarneyn'in aynı figür olduğu varsayımına dayalı *İskendernâmeler*, manzum *Şeh-nâme* çevirileri bu grup altında değerlendirilir. Konusunu tarihten alan mesneviler, belirli bir dönemin tarihî olaylarını, özellikle seferleri, savaşları ve fetihleri konu edinir. "Aşk" mesnevileri, sanat yönü ön planda olan, okuyucunun edebî zevkine hitap eden, ana çizgisi aşk ve macera olan mesneviler olarak tanımlanır. Bu mesneviler, hem "gündelik aşk"ı (mecazi), hem de "ilahi aşk"ı (hakiki) bir arada

işleyen, iki âşığın kavuşmasını tasavvufi alegorik bir yapıyla anlatan metinlerdir. “Şehrengiz ve tarîfnâmeler” ise, şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren, kişileri, meslekleri, düğünleri ve belli yöreleri tasvir eden mesneviler olarak sınıflandırılırlar (1986: 438-44).

Şimdi şu sorulabilir: Mesneviler ile Yahya Kemal şiirleri arasında “deizm” düzleminde kurulabilecek bir ilişki nasıl olmalıdır? Yahya Kemal şiirlerine bakıldığında, örneğin, “Selimnâme”, “menkıbevi”, “tarihî” mesneviler düzleminde değerlendirilebilir. Yavuz Sultan Selim’in Mısır Seferi’ni konu alan bu yedi bölümlük şiir, bilinen bir tarihî olayı epizodik bir biçimle işler. Hem tematik hem de anlatı çerçevesi bakımından mesnevilerle benzerlik gösteren bu uzun şiir, Yahya Kemal’in “deist” perspektifi bakımından bir ipucu vermez. Çünkü şair, tıpkı “ahiret”e yönelik bir tasavvur geliştirdiği “O Taraf” başlıklı şiiri bağlamında belirttiği gibi, kendi kişisel dünya görüşünü değil, ait olduğu kültürün dünya görüşünü bir edebî yapıta dönüştürmüştür: “O tahayyül milletimin görüşüdür... Ben bu cins şiirlerimde kendi düşüncümü değil dâima milletimin düşüncesini aksettirmişimdir” (Uysal: 1959, 156). “Selimnâme”de, Mısır Seferi’ni gerçekleştiren, yani cihadı icra eden Yavuz Sultan Selim, emrindeki askerlerin çobanı olarak cennete girer ve Hz. Muhammed, kendisini alnından öperek onurlandırır. “Râyâtı gölgesinde fedâ-yı hayât eden / Ervâha pîşdâr olarak girdi cennete”, “Alnından öptü fahrederek Fahr-ı Kâinât / Şâbâş sundu sarf edilen bunca himmete” (1962: 19). Yahya Kemal’in kişisel “deist” perspektifi ise, şairin içinde yaşadığı kültürün ihyasına yönelik herhangi bir çaba içerisinde bulunmadığı şiirlerinde aranabilir; ve bu şiirler içinde “mesnevi” geleneğini, bu geleneğin “anlatı çerçevesi” düzleminde, “örtük” bir şekilde yeniden üretmektedir.

Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan" başlıklı şiiri "aşk" mesnevilerinin anlatı çerçevesi düzleminde irdelenebilir. "Mehlika Sultan", aşk mesnevilerinde sıklıkla tekrar edilen, "âşık, sevgili, yol, arayış" motifi üzerine kuruludur. Âşık, kendisine gösterilen ya da sadece rüyasında gördüğü muhayyel bir sevgilinin peşi sıra yola düşer ve türlü serüvenlerden sonra "sevgili"ye kavuşurdu. Ünver, her iki âşığın da öldüğü *Leyla vü Mecnun* gibi mesnevilere az rastlanıldığını belirtmektedir (1986: 454). Bunun nedeni, aşk mesnevilerinin aynı zamanda birer tasavvufi alegori olmalarından kaynaklanmış olabilir; çünkü tasavvufi alegorilerde, yazarın, okurlarına bu deneyimi benimsetme amacı güttüğü öne sürülebilir. Aşk mesnevileri, tasavvufi alegorilerle yüklü bir anlatım diline sahiptir. Nitekim, bu mesnevilerin, "âşık, sevgili, yol, arayış" motifini, tasavvuf kültürünün yaşam tarzından aldığı söylenebilir. Çünkü, tasavvuf, hem kuramsal arka planı, hem de uygulama bakımından, "yol" (tarîk) kavramı üzerine kuruludur. Nitekim, Evelyn Underhill, *Mysticism: The Nature and Development of Spiritual Consciousness* (Mistisizm: Ruhsal Bilincin Gelişmesi ve Doğası) başlıklı yapıtında, hem İslam hem de Hristiyan mistikleri için "yol" kavramının Allah'ın hakiki bilgisini edinme mücadelesi için bir simge olduğunu belirtir:

Yolcunun Allah'a seyahati, Allah'ın bilgisini edindiği zaman sona erer; bu, Avrupa mistiklerinin dilinde Aydınlanma'dır (*illumination*). Yol üzerinde kutsal yolcunun kutsal gizemlerle beslendiği, dinlendiği Meyhane adı verilen menzil ya da dinlenme yeri vardır. Ayrıca, yine yol üzerinde Şaraphâneeler vardır ve yolcu orada Kutsal Aşk'ın şarabından yudumlayarak neşelenir ve rahatlar [...] Sufi şair Attar, *Mantıku't Tayr* adlı yapıtında, aynı ruhsal yolculuğun evrelerini

(*spiritual pilgrimage*) büyük bir iç görüyle, Yedi Vadi'ye seyahat olarak verir. (2005: 131)

Tasavvufa ilişkin kuramsal bilgi şöyle özetlenebilir: Allah kendi sıfatlarının bilinmesini istemiş ve beş duyuyu algılanabilir duyular âlemini (alemü'l hiss) yaratmıştır. Bir kutsal hadiste, Allah'a şu sözler atfedilir: "Gizli bir hazine idim, bilinmek istedim (küntü kenzi mahfiyye)". "Duyular âlemi", bir araz<sup>15</sup> dünyasıdır. Beş duyuyu algılanabilir olmayan, ancak kalp gözüyle görülebilen âlem ise, asıl gerçeklik olan özler dünyasıdır (alemü't-temsîl). Allah, tıpkı üzerine ışık vurmuş kırık bir aynanın parçalarında olduğu gibi duyular âleminde tecelli eder. Dolayısıyla, "alemü'l-temsîl", "alemü't-temsîl" in metaforudur. Başka deyişle, tasavvuf bir düşünce sistemi olarak, insanın özler âleminde, yani Varlık'tan kopararak, duyular âlemine, yani Yokluk'a atıldığını, ancak bir içsel yolculukla (seyr-i süluk), çeşitli hâl ve konaklardan geçerek, yeniden Varlık'a kavuşabileceğini imlemektedir. Bu noktada, Yahya Kemal'in semavi dinleri, "bu insanların hepsi "Bir"den yaratıldıklarına inanıyorlar. Ama bu kürr-e arz üzerindeki fikri. Şayet varsa öteki kürrelerdeki insanlar ne düşünüyorlar onu bilmiyoruz" şeklindeki eleştirel sözlerinin, yalnızca semavi dinlere değil, tasavvufun yukarıda özetlenen "vahdet-i vücud" kavramına da aykırı olduğu vurgulanmalıdır. Şimdi, "Mehlika Sultan"ın ayrıntılı çözümlemesine geçilebilir. Şiir, şöyledir:

Mehlika<sup>16</sup> Sultan'a âşık yedi genç  
Gece şehrin kapısından çıktı;  
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç  
Kara sevdâlı birer âşıktı.

<sup>15</sup> "Aslında olmayıp bir şeye sonradan eklenen nitelik, ârız olan durum". Sözcüğün felsefi anlamı şöyledir: "kendi kendine varolmayıp, görünmesi için bir asla, bir cevhere muhtaç olan şey. 'Renkler arazdır'". "Araz"ın tasavvufi anlamı ise şudur: "Maddî âleme ait şeyler, mal, mülk, dünyalık" (*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*: 2005, 159)

<sup>16</sup> Metne düşülen bir dipnotta, bu sözcüğün "Mehlikaa" şeklinde, "iki a" ile okunması önerilmiştir.

Bir hayâlet gibi dünyâ güzeli  
Girdiğinden beri rû'yâlarına;  
Hepsi meshûr, o muammâ güzeli  
Gittiler görmeğe Kaf dağlarına

Hepsi, sırtında abâ, günlerce  
Gittiler içleri hicranla dolu;  
Her günün ufkunu sardıkça gece  
Dediler: “Belki son akşamdır bu.”

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;  
Dâimâ yollar uzar, kalb üzülür;  
Ömrü oldukça yürür her yolcu,  
Varmadan menzile bir yerde ölür

Mehlika'nın kara sevdâlıları  
Vardılar çığırığı yok bir kuyuya,  
Mehlika'nın kara sevdâlıları  
Baktılar korkulu gözlerle suya.

Gördüler: “Aynada bir gizli cihan...  
Ufku çepçevre ölüm servileri...”  
Sandılar doğdu içinden bir an  
O, uzun gözlü, uzun saçlı peri.

Bu hazin yolcuların en küçüğü  
Bir zaman baktı o vîran kuyuya.  
Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü

Parmağından sıyırıp attı suya.

Su çekilmiş gibi, rü'ya oldu!.

Erdiler yolculuğun son demine;

Bir hayâl âlemi peydâ oldu,

Göçtüler hep o hayâl âlemine.

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç,

Seneler geçti, henüz gelmediler;

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç

Oradan gelmiyecekmiş dediler!.. (1997: 121)

“Mehlika Sultan”ın anlatı şeması yukarıda özetlenen “âşık, sevgili, yol, arayış” çerçevesiyle uyum içindedir. Şiirin ilk dördlüğünde, yedi âşık gencin, muhayyel bir sevgili olan Mehlika Sultan’ı aramak için yola çıkmaları anlatılır. İkinci dörtlükte, Mehlika Sultan’ın, tıpkı mesnevilerde olduğu gibi, yedi gencin rüyalarına girdiği ve onları büyülediği söylenir; bu durum, yedi gencin yola çıkış nedenidir. Şiirin üçüncü dördlüğünde, yedi gencin sırtlarında “aba”, günlerce, içleri “hicran” dolu bir şekilde yol almalarına vurgu yapılır. Son dizedeki, “Belki son akşamdır bu” ifadesi, şiir içindeki bir karaktere atfedilen bir diyalog görünümündedir; ve mesnevi içindeki dramatik yapıya bir örnek olarak değerlendirilebilir. Şiirin dördüncü kıtasında, yolun uzunluğu, zorluğu, anlatıcı tarafından bildirilir. Bu kıtanın son dizesi, yolcuların “menzil”e varmadan herhangi bir yerde ölebileceklerine dikkat çeker. Beşinci dörtlükte, yedi âşık gencin, “ayna”da, gizli bir cihan gördükleri ve o aynanın içinden, ardında yol aldıkları sevgilinin bir an için ortaya çıktığını “zannettikleri” anlatılır. Şiirin bu bölümünden, aslında, kuyuda, “sevgili”ye karşılık gelebilecek bir “peri” olmadığı çıkarsanabilir. Altıncı dörtlükte, yedi âşık gencin en küçüğü, bir önceki

dörtlükte, “ayna” olarak belirlenen “viran kuyu”ya önce bakar, sonra ardından parmağındaki gümüş yüzüğü çıkarıp suya atar. Yedinci kıtada, yolcular, artık yolun “son demi”ne gelmişler ve “hayal âlemi”ne göçmüşlerdir. Son dörtlük, yedi âşık gencin artık o “hayal âlemi”nden geri dönmeyeceklerini anlatır.

“Mehlika Sultan”ın anlatı çerçevesi, bir “yol” ve “arayış” anlatısı olması, yani “seyr-i süluk”u çağrıştırması nedeniyle, tasavvufi bir örüntüye işaret eder; öte yandan, bu şiirde geçen ve birbiriyle anlam bakımından uyumlu sözcükler de, birer tasavvufi metafor olarak değerlendirilebilir. “Mehlika Sultan”dan çıkarsanan, “aba, hicran, menzil, ayna” öbeğindeki sözcüklerin her biri, tasavvufi anlatı geleneğinde belirli bir simgesel anlama sahiptir. “Aba”, dervişlerin ve müritlerin giydiği kalın, kaba kumaştan yapılan elbise (Uludağ: 2005, 17); “hicran”, âşıkın, sevgilisinden uzak düşmesi (168); “menzil”, makam, konak, durak, mertebe, seyr ve süluk sırasında varılan ve geçilen konaklama yerleri (243); “ayna”, İnsan-ı Kâmil’in kalbi (56); anlamlarına gelmektedir. “Mehlika Sultan”ın özeti ve kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan sözcükleri, genel anlamda, tasavvufi mecazlara karşılık gelmektedir; ancak bu şiir, yorumlandığında, genelden, özele inilebilir, mesnevi geleneği içinde var olan belirli bir “geleneksel motif”e ve belirli bir “yapıt”a ulaşılabilir.

“Kuyuya düşme” teması, *Kur’an*’ın “Yusuf Suresi”nde geçen, Yusuf’un kuyuya atılma rivayetini çağrıştıır. Yusuf, kardeşleri tarafından kuyuya atılmış ama yoldan geçen bir kafilе tarafından kurtarılmıştır (“Yusuf Sûresi”: 15-19) . Bu rivayet, Şeyh Galib’in tasavvufi mesnevisi *Hüsn ü Aşk*’ta bir anlatıya dönüşür. *Hüsn ü Aşk*, tıpkı öteki mesneviler gibi, “yol” ve “arayış” teması üzerine kuruludur. “Aşk”ın, “Hüsn”e kavuşması, Kalb ülkesine gidip, Kimya’yı getirebilmesi koşuluna bağlanmıştır. Bu yolculuk sırasında, “Aşk”, dev, cin ve cadılarla karşılaşır, hatta ateşten bir denizi geçmek zorunda kalır. “Aşk”ı, karşılaştığı her türlü zor durumdan

kurtaran ise, “Sühan” adlı bir bilgedir. Mesnevi, bu hâliyle, sevgiliye kavuşma amacıyla yola çıkmak ve yolda zorluklarla karşılaşmak bakımından hem tasavvufi alegorilerle, hem de “Mehlika Sultan”la ilişkilendirilebilir. Ama asıl dikkat çekilmesi gereken nokta, *Hüsn ü Aşk*’ın, “Aşk” ile yoldaşı “Gayret”in kuyuya düşmeleri ve kurtarılmaları ile ilgili anlatı aracılığıyla, “Mehlika Sultan”ın temel sorunsalını yansıtan bir metin işlevi görmesidir. *Hüsn ü Aşk*’ın bu bölümünde, “Aşk” ve “Gayret” bir kuyuya düşerler:

Amma ki ne çâh çâh-ı girdâb

Mânend-i ebed verâsı nâ-yâb

[Ama ne kuyu!.. Bir girdap çukuruydu. Sonsuzluk gibi, ötesi yoktu]”

(Şeyh Galib: 2002, 260).

Düşdüğine eyleme teessüf

Mi’racını çehde buldı Yûsuf [Sakın (Aşk’ın) kuyuya düştüğüne

üzülme! Yusuf da yükselişine kuyuda başladı.] (260)

Metnin bu bölümünde, “Aşk”ın kuyuya düşmesi ile Yusuf’un kuyuya atılması arasında bir bağıntı kurulur ve “kuyuya düşme”, korkulacak bir şey olarak gösterilmez. Çünkü, Yusuf’un kuyuya düşme teması, tasavvuf geleneğinin bir parçası hâline gelmiştir. Bu gelenekte, Yusuf’un kuyuya düşmesi ve kuyudan çıkması, Varlık’tan, Yokluk’a düşen bir insanın, bir nefis mücadelesi sonucu, yeniden Varlık’a yükselmesinin, yani “seyr-i süluk”un bir alegorisi olarak kabul edilir. Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*’nde, bu alegoriyi, “Yusuf-i Kutsi” maddesinde şöyle özetler: “Yusuf’un içine atıldığı karanlık kuyudan (*kuyu*: dünya) çıkması icap ettiği gibi ruhun da melekûta yükselmesi için maddi âlemde tecerrüd etmesi icap eder” (388). Nitekim, Şeyh Galib, bu beyitlerin hemen ardından, tasavvufi geleneğin temel metaforlarından birini şiirleştirir:

Velhâsıl o mihr-i âlem-âra

Ber-aks olup etdi çâhı me’va

[Velhasıl, dünyayı aydınlatan o güneş, suyun üzerinde yansımış gibi  
kuyuyu yer edindi]” (260).

Bu beyitte, Allah’ın yeryüzünde tecelli etmesini anlatan, “cam kırıkları üzerine yansıyan Güneş” metaforuna bir atıf vardır. “Aşk”ın kuyuya düşüşü, Güneş’in kuyuya yansması olarak betimlenmektedir. Yusuf’un bu şekilde yüceltilmesi, kuyuya düşme motifi ile “İnsan-ı Kâmil” olma yolunda ilerleme arasında kurulan ilişkiden kaynaklanmış olmalıdır. Bu nedenle, kuyuya düşmek, ürkütücü bir olay olsa da, bu duruma üzülmemek gerekir; çünkü Yusuf’un “İnsan-ı Kâmil” olma yolculuğu, kuyuda başlamıştır. Nitekim, *Hüsn ü Aşk*’ta, “Aşk”ın ve “Gayret”in kuyuya düşmeleri bölümü, Sühan’ın yardıma koşması ve gençleri “ip” aracılığıyla kurtarmasıyla son bulur:

Bir subh Sühan yetişdi ol pîr

Geldi ser-i çâhâ etdi takrîr

[Bir sabah ihtiyar Sühan yetişti; kuyunun başına gelerek şöyle  
seslendi:]

K’ey beste-i çâh olan cüvânlar

Hengâm-ı belâda mihrbânlar

[Ey kuyuda bağlı olan gençler; ey belâda bile sevgiyi elden  
bırakmayanlar!]

Bu çâhda hiç halâs yokdur

Üftâdelere menâs yokdur

[Bu kuyudan hiç kurtuluş yoktur; buraya düşenlere sığınacak bir yer  
bulunmaz!]

İllâ bün-i çehde bir resen var

Cinnîler ana degil haber-dâr

[Ancak, kuyunun dibinde bir ip var ki, cinlerin ondan haberi yok]

Emrini dutup o iki cân-bâz

Mansûr olup oldılar ser-efrâz

[Canları ile oynayan o iki adam, (Sühan'ın) emrini tutarak, Allah'ın yardımı ile kurtuldular ve çok sevindiler] (260)

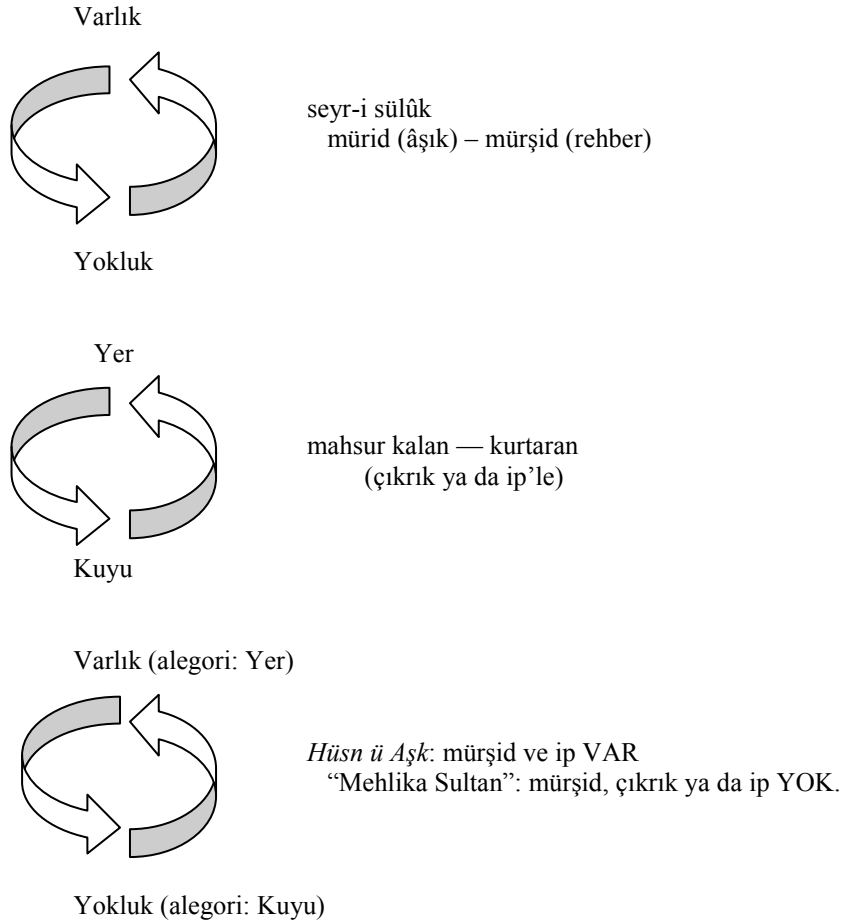
*Hüsn ü Aşk*'ın bu bölümü, metnin tasavvufi alegorik yorumunda, “seyr-i süluk”un çeşitli zorluklarından herhangi birine işaret edebilir. Öte taraftan, anlatıdaki Güneş—Kuyu ilişkisi dikkate alındığında, kuyudan kurtulma temasının bir müridin Yokluk’tan, Varlık’a çıkma deneyimine karşılık gelebileceği de öne sürülebilir. Şimdi şu akla gelmektedir: “Aşk”ı ve “Gayret”i, kuyudan kurtaran Sühan, alegorik bir yorumda, “Mürşid”e karşılık gelebilir mi? Sadettin Nüzhet Ergun, *Hüsn ü Aşk*’ı alegorik bir şekilde yorumlarken, “Mürşid” olarak, Molla-yi Cünûn’u gösterir. Oysa, Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* başlıklı yapıtında, Ergun’un bu yorumunu şu sözlerle eleştirir: “Molla-yi Cünûn’u, Mürşid olarak yorumlayan Ergun, “Aşk”a, Molla-yi Cünûn’un himayesi altında olduğu dönemin aksine, seyr-i sülûk’un hâlleri ve menzilleri biçiminde okunabilecek olan yolculuğunda rehberlik eden Sühan için bir açıklama getirmez” (1998: 244). Holbrook’un bu eleştirisinden, her iki figürün de farklı dönemlerde Mürşid rolünü üstlendikleri anlamı çıkarılabilir. Dolayısıyla, *Hüsn ü Aşk*’ta, “Aşk”ın ve “Gayret”in seyr-i süluk sırasında yaşadıkları bir zorluğu işaret eden kuyu anlatısı bağlamında, Sühan’ı, Mürşid olarak yorumlamak, yanlış olmayacaktır. Dikkat edilecek olursa, *Hüsn ü Aşk*’ta, kuyuya düşenlerin kurtarılabilmesine yardımcı olan bir Mürşid ve bir araç (ip) söz konusudur.

“Mehlika Sultan”ın altıncı ve yedinci dörtlüklerinde geçen “kuyu anlatısı” ile hem Yusuf’un kuyuya atılışı hem de “Aşk”ın ve “Gayret”in kuyuya düşmeleri arasında bir metinlerarası ilişki görülmektedir. Ancak, “Mehlika Sultan”daki kuyu bölümünde, geleneksel kuyu anlatılarında olmayan bir ayrıntı vardır. Dikkat edilirse, “Mehlika Sultan”da, yedi âşık gencin kuyudan çıkarılışlarına ilişkin herhangi bir işaret yoktur. Bu şiir, bir tasavvufi alegori olarak değerlendirildiğinde, bu alegorinin terimleri arasında bir eksiklik görülür:

1. yedi âşık genç → müritler
2. Mehlika Sultan → Sevgili
3. Yol → Tarîk ya da Seyr-i Süluk;
4. Yolda karşılaşılan zorluklar → Seyr-i Sülûk sırasında karşılaşılan zorluklar

“Mehlika Sultan”, analogik bir dizgeye dönüştürölüp irdelendiğinde, bu şiirde “Mürşid”e karşılık gelebilecek herhangi bir ifadeye rastlanmadığı görülecektir. Bu analogik dizgede, “seyr-i süluk sırasında karşılaşılabilecek zorlukları Mürşid aracılığıyla aşabilme” pratiğinin alegorik karşılığı olarak yorumlanabilecek “ip” ve benzeri bir “araç” da yoktur. Şiirde bu “eksiklik”, açıkça dile getirilir: “Vardılar çıkrığı yok bir kuyuya”. Özetlemek gerekirse, “Mehlika Sultan”da, “âşık”, “sevgili”, ve “zorluk” vardır; ama “yardımcı” yoktur; “mürit”, “Sevgili (Allah)”, “çile” vardır; ama “Mürşid” yoktur; “Yusuf” (Yedi âşık genç), “yol”, “kuyu” vardır; ama “çıkrık” ya da “ip”, yoktur:

### Şema 5



“Mehlika Sultan” üzerine üretilen bu yaklaşım, Engin Sezer’in, “Dilde ve Edebiyatta Yol Metaforu” başlıklı makalesinde, Yunus Emre’nin bir gazeli hakkındaki yorumlarıyla örtüşür niteliktedir. Sezer, bu yazısında, “yol ve tasavvuf” ilişkisini, Zoltán Kövecses’in *Metaphor: A Practical Introduction* (Metafor: Pratik Bir Giriş) başlıklı yapıtında öne sürdüğü “yol metaforu” düzleminde ele almaktadır. Kövecses, bu yapıtında, “aşk kavramı”nı betimleyen ifadelerin, “yol” kavramına ait terimlerden seçildiğini ve “aşk bir yoldur” ifadesinin, bir kavramsal metafor olduğunu savunur (2002: 7). Sezer, Yunus Emre’nin bir gazelini bu kuramsal yaklaşımla ele alır ve bu gazelde, Yunus’un Hak (İlahi aşk) yolunda bir “rehber” arayışını betimlediğini öne sürer (2003: 90). Yunus, ilinden, yani Hak’tan uzaklaşmıştır; ve yine oraya, yani

iline dönmek istemektedir. Şiir, Yunus'un dönüş yolunda bir "yoldaş", "kardâş", "haldâş" arayışı hakkındadır. Kısaca, Sezer'e göre, bu şiirin asıl anlamı, Yunus'un sonuçsuz kalan "Mürşid" arayışıdır: "Yunus bu yolda gerilere (ayaklara) düşmüş ve kendisine yol gösterecek bir öncüden (baştan) yoksun kalmıştır. Yani Hak'ka kavuşma sürecinde bir hamle yapmış ama kendisine bir yol gösteren olmadığı için nereye gittiğini bilmemektedir" (91). Şimdi şu sorulabilir: Yunus'un sonuçsuz kalan Mürşid arayışı ile "Mehlika Sultan"da Mürşid'e ya da bir tür Mürşid metaforu olarak herhangi bir "araç"a karşılık gelebilecek bir simge olmaması, tasavvuf kültürü açısından ne anlama gelmektedir? Bu soru, Niyazi Mısrî'nin Yunus Emre'nin bir başka gazeli, "Çıktım erik dalına anda yedim üzümü" dizesiyle başlayan şiiri üzerine düştüğü şerhi ile yanıtlanabilir: Niyazi Mısrî (1618 - 1694), bu şerhinde, "Mürşidsiz-öndersiz 'şeriat'a, 'tarikat'a, 'hakikat'a ulaşılmaz. Ulaşacağını sananlar boşuna uğraşmış olurlar", savını öne sürer (Niyazi-i Mısrî: 10).

Bu şerh, Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan" başlıklı şiirinin "deizm"e işaret eden içsel anlamı bakımından önemli bir işleve sahiptir. Yukarıda ayrıntılı bir şekilde gösterildiği üzere, "Mehlika Sultan"da "Mürşid"e karşılık gelebilecek bir ifadeye yer verilmemiştir. Nitekim, "yedi âşık genç", çakırsız bir kuyuda, kaybolurlar. Eğer, tasavvufi terminoloji düzleminde "kuyu", Dünya ise, kuyudan çıkışı imleyen çıkırığın olmaması, bu Dünya'dan çıkışın olmaması anlamına gelmektedir. Yahya Kemal'in bu yaklaşımı, şairin "deist" perspektifi ile bir arada değerlendirildiğinde, bu şiir, tasavvufun temel ilkelerini ihlal eden bir metne dönüşür.

"Mehlika Sultan" üzerine geliştirilen bu yorum geçerli ise, şairin bu çabasının metinlerarasılık kavramını irdeleyen kuramlar içinde sıklıkla tartışılan, erek metnin, kaynak metni içeriden eleştiren, bozan metinlerle örtüştüğü görülecektir. Örneğin, Julia Kristeva, *Semiotiké* başlıklı kitabında, "olumsuzlama"

(*négation*) kavramı aracılığıyla, Comte de Lautrémont'un (1846 - 1870), Pascal'ın ve La Rochefoucauld'nun özdeyişlerini nasıl tersine çevirdiğini göstermiştir (1969: 195-96)<sup>17</sup>. Harold Bloom'un, *The Anxiety of Influence* (Etkilenme Endişesi) başlıklı yapıtındaki anahtar kavram ise, “yanlış okuma”dır (*misreading* ya da *misprision*). Bloom, bu kavramı, genç şairlerin, edebî Baba olarak seçtikleri şairlerin metinlerini bilinçli bir şekilde “yanlış okumaları”nı tanımlamak için kullanmıştır (1975: 14).

Şimdi şu sorulabilir: Yahya Kemal'in, “Mehlika Sultan” şiirinde, atıfta bulunduğu tasavvuf kültürünü, bilinçli bir şekilde “olumsuzladığı” ya da “yanlış okuduğu” öne sürülebilir mi? “Mehlika Sultan”da, Kuyu'dan, Yeryüzü'ne, Yokluk'tan, Varlık'a çıkılamaması, “mâsivâ”da, yani Allah dışında kalmakla bir ve aynı şey olmalıdır. Daha açık ifadeyle, “Mehlika Sultan”, Kaya Bilgegil'in, “Yahya Kemal Şiirlerinde Din” başlıklı makalesindeki görüşleriyle uyum içindedir. Çünkü, Bilgegil, bu makalesinde, Yahya Kemal şiirlerinde Allah'a ilişkin sözcüklerin Allah'ı değil, onun “mâsivâ”sını (Allah dışında kalan her şeyi) işaret ettiğini dilbilimsel bir çözümlemeyle temellendirmişti (1997: 548-51). Öyleyse, Yahya Kemal'in, “Mehlika Sultan” aracılığıyla, tasavvufî geleneğin “olumsuzlanmasını” amaçladığı öne sürülebilir. Çünkü, Yahya Kemal'in tasavvuf kültürüne yönelik bu yaklaşımı, şairin, “insanların “Bir”den yaratıldıklarına” yönelik “deist” perspektifini yansıtan “eleştirisi”yle de örtüşür. Öyleyse, bu noktada, artık şu sorulmalıdır: “Mehlika Sultan”, seküler bir şekilde nasıl okunabilir?

“Mehlika Sultan”, dinsel bağlamdan çıkarılıp, seküler bir bağlama yerleştirildiğinde, tasavvuf geleneğinde “eksiklik” olarak görünen belirli olguların yokluğu nasıl yorumlanabilir? “Mehlika Sultan”, tasavvufî düzlemde çözümlendiğinde, “çıkırık”ın yokluğu, “Mürşid”in yokluğu anlamına gelmektedir.

---

<sup>17</sup> Julia Kristeva'nın “olumsuzlama” kavramı aracılığıyla Türkçe'de ilk kez yapılan bir çözümleme için bkz. Alphan Akgül. “Ölümsüzlük Ardında Metinlerarası Bir Yolculuk mu?”. Bilkent Üniversitesi Melih Cevdet Anday Şiiriyle Geleceği Yaşamak Sempozyumu 23-24 Aralık 2002.

Oysa, seküler düzlemde, “çıkırık”ın yokluğu, yalnızca, “kuyu / çıkırık” ilişkisi çerçevesinde değerlendirilebilir. Daha açık ifadeyle, “kuyu”nun işlevi, içerisinden “su” çıkarılmasıdır; dolayısıyla, “çıkırık”sız bir “kuyu”, işlevini kaybedecek, “kuyu”nun “kullanılma amacı” ortadan kalkacaktır. Bu tür anlatılar, okuru, bir edebî tür olarak, “fantastik”in alanına götürebilir. Jean Paul Sartre, “*Aminadab* or The Fantastic Considered As a Language” (*Aminadab* ya da Bir Dil Olarak Düşünülen Fantastik) başlıklı makalesinde, fantastiği, “araçların, amaçlara başkaldırması” olarak tanımlar (1955: 50)<sup>18</sup>. Başka ifadeyle, fantastik, “araç” ile “amaç” arasındaki çelişki durumu olarak yorumlanabilir. Sartre, bu argümanını, şu örneklerle temellendirir: Özenle sürgülenmiş ve sanki ardında hazine saklı bir kapı düşünün. Anahtarını bulup kapıyı açıyor, ama sadece bir duvarla karşılaşıyorsunuz! Ya da bir kahveye giriyor ve garsondan bir espresso istiyorsunuz. Garson, isteğinizi onaylıyor, kendi kendine de tekrarlıyor, bu isteğinizi öteki garsonlara da bildiriyor; ama önünüze bir mürekkep hokkası koyuyor. “Ama ben espresso istemiştım demeniz boşuna!”, “Garson, iyi ya işte!” diye yanıt veriyor (61). Bu cümlelerle dikkat çekilmek istenen nokta şu olmalıdır: Her iki örnekte de, amaçlarla araçlar, yani nedenlerle sonuçlar arasında bir uyumsuzluk vardır. 1. Amaç → ~~bir yerden bir başka yere geçmek~~, Araç → Kapı; 2. Amaç → ~~espresso siparişi vermek~~, Araç → garson. Bu şema, “Mehlika Sultan” düzleminde değerlendirildiğinde şu yoruma varılabilir: Amaç: Kuyu’dan su çekmek, Araç: Kuyu ve ~~çıkırık~~. Dolayısıyla, “Mehlika Sultan”, “araçlar” ile “amaçlar”ın örtüşmediği, fantastik bir şiir olarak yorumlanabilir; tıpkı, Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan”ı yazarken esinlendiği Maurice Maeterlinck’in “15 Şarkı” başlıklı şiirleri (*Quinze Chansons*) arasında yer alan “Les Sept Filles d’Orlamonde” (Orlamonde’nin Yedi Kızkardeşi) başlıklı şiirde olduğu gibi. Şiir, şöyledir:

---

<sup>18</sup> Sartre’in bu makalesine Türkçe’de yapılan bir değini için bkz. Hilmi Yavuz. “Sartre ve Fantastik”. *Okuma Notları*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1997. 60-62.

Orlamonde'nin yedi kızkardeşi

Aramaya çıktılar kapıları,

Orlamonde'nin yedi kızkardeşi

O peri öldüğünde,

yedi lamba yaktılar

açtılar kuleleri,

gün ışığını bulamadan

dört yüz oda açtılar

vardılar görkemli mağaralara

derken çöktü hepsi birer birer,

ve kapalı bir kapı ardında

buldukları bir altın anahtar

şıpırtılarını duydular denizin

korktular sonra ölümden

vurdular o kapalı kapıya

açmaya cesaret edemedi (aktaran Thomas: 2004, 125)<sup>19</sup>

Dikkat edilecek olursa, “Orlamonde’nin Yedi Kızkardeşi”nde, “altın anahtar” ile “kapalı kapı” arasındaki ilişki “amaçlar” ile “araçlar” arasındaki uyumsuzluğu gösterir niteliktedir. Şiirin son dörtlüğünde, “altın anahtar”, kapalı kapının açılmasına yarayacak bir “araç” olmasına karşın, yedi kızkardeş, kapılara “vururlar”; ama, ellerindeki “anahtar”ı kullanmazlar. Yedi kızkardeşin kapıyı anahtarla açmamaları, ölümden korkmalarıyla ilişkilendirilebilir; ancak, bu yorum, şu soruyu da beraberinde getirecektir: Eğer, kapıyı açtıkları takdirde öleceklerini düşünmeleri

---

<sup>19</sup> Şiirin İngilizce’den çevirisi bana ait.

nedeniyle altın anahtarı kullanmıyorlarsa, öyleyse niçin o kapıya vuruyorlar? Başka ifadeyle, “yedi kızkardeş”, ölümden kaçmak için gerekli “eylem”e değil, kendilerine olası ölümü getirecek “eylem”e başvurumaktadırlar. Özetle, bu şiirde, daha karmaşık bir fantastik yapı ile karşılaşılır: “Amaç”: Kapıyı açmak, Araç: ~~Altın anahtar~~ (var olduğu hâlde kullanılmaz). “Amaç”: Ölümden kurtulmak, “Eylem”: ~~Kapıya vurmamak~~ (ama vurulur).

Yahya Kemal’in “Açık Deniz” başlıklı şiiri ise, şairin “deist” perspektifini “algının sınırları” düzleminde yeniden üreten bir metin olarak görünmektedir. Yahya Kemal’in “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar”, “İstinye”, “İstanbul’un O Yerleri” başlıklı şiirlerinde “levha” kavramıyla verilen “algılayan zihin”, “Açık Deniz”de, eylem hâlinde betimlenmiştir. Öte yandan, bu şiir de, tıpkı “Mehlika Sultan” gibi, “yol anlatısı” çerçevesi düzleminde değerlendirilebilir. Persona, bir deniz yolculuğuna çıkar, ancak, bu yolculuk, bir engel aracılığıyla kesintiye uğratılır. Şiir, şöyledir:

- 1.Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
- 2.Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum
- 3.Kalbimde vardı “Byron”u bedbaht eden melâl
- 4.Gezdim o yaşta dağları, hülyâm içinde lâl
- 5.Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını
- 6.Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsını
- 7.Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu
- 8.Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu
- 9.Mağlûpken ordu, yaslı dururken bütün vatan
- 10.Rü’yama girdi her gece bir fâtihane zan

- 11.Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,
- 12.Mahzun hudutların ötesinden akan sular,
- 13.Gönlümde hep o zanla berâber çağıldadı,
- 14.Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!
- 15.Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr!
- 16.Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;
- 17.Gittim o son diyâra ki serhaddidir yerin,
- 18.Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!
- 19.Garbın ucunda, son kıyıda en gürültülü
- 20.Bir med zamânı, gökyüzü kurşunla örtülü,
- 21.Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;
- 22.Gördüm güzel vücûdunu zümrütlüyen deri,
- 23.Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;
- 24.Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.
- 25.Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişti o!
- 26.Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!
- 27.Yelken, vapur, ne varsa kaçışmış limanlara,
- 28.Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!
- 29.Yalnız o kalmış ortada, âsi ve bağı hûn,
- 30.Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun,
- 31.Sezdim bir âşinâ gibi, heybetli hüznünü!
- 32.Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,
- 33.Şekvânı dinledim, ezelî muztarip deniz!
- 34.Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz,

35.Dindirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı;

36.Bir bitmeyen susuzluğa benzer bu ağrıyı... (1997: 14)

“Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum” dizesi aracılığıyla otobiyografik bir göndermeyle başlayan bu şiir, personanın bir deniz yolculuğuna çıkması ve bu yolculukta simgesel bir deniz canavarıyla karşılaşmasını betimleyen bir yol anlatısına dönüşür. Ancak bu yol anlatısı, içerdiği gönderimler nedeniyle, şiiri, çoğul yorumlama stratejilerine açık bir hâle getirir. Örneğin, Mehmet Kaplan, “Açık Deniz” başlıklı yazısında, Yahya Kemal’in bu şiirini, ırkî bir kaynaktan gelen akıncılık duyguları ile ilişkilendirir. Kaplan’a göre, hudutları aşma hissi ile yüklü olan Türk, gerçek yaşamda bu duyguyu tatmin edemeyince, bu arzusunu bireysel açıdan tatmin etmeye girişir. Kaplan, şiirde geçen, “Mağlupken ordu, yaslı dururken bütün vatan / Rü’yâma girdi her gece bir fâtiyhâne zan” dizelerini, şiirin deniz yolculuğu temasıyla birlikte şöyle değerlendirir:

Fakat artık, sosyal kurtuluş ümidi kalmamıştır. Mâniaya uğrayan sonsuzluk özlemi şâiri bedbin ediyor ve başka şekilde tatmin yolları araştırıyor. İçtimâî akıncılık mümkün olmayınca, ferdî seyahat vasıtasıyla ‘ufukların tadı’ nı çıkarmağa çalışıyor (2005: 222)

Döneminin aşırı milliyetçi çizgilerini yansıtan bu yorum, ırka dayalı Türkçü içeriği dışarıda bırakılarak yorumlandığında, okura, kendi içinde tutarlı bir yoruma olanak verecek ipuçları sağlayabilir. Nasıl? Öncelikle belirtilmesi gereken, bu şiirin, tıpkı Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan”ı gibi, mesnevilerin anlatı çerçevesini barındırması olmalıdır. Şiirde geçen, “Rü’yama girdi her gece bir fâtiyhâne zan” dizesi, personanın yola çıkış gerekçesi olarak yorumlanabilir ve bu gerekçe, mesnevilerde sıklıkla karşılaşılan bir motifle de uyum içindedir. Çünkü, mesnevilerde, kahramanlar, rüyalarında gördükleri bir sevgiliye âşık olup yola çıkabilirler (Ünver: 1986, 451).

Nitekim, Yahya Kemal'in çizdiği "fâtihâne zan" imgesi, şairin "Mihriyar" başlıklı şiirinde, "güzel bir kadın" ya da "sevgili" şeklinde betimlenir:

Zambak gibi en güzel çağında

Serpildi deniz nefesleriyle;

Sâf uykusunun salıncağında

Sallandı balıkçı sesleriyle

Sîmâsı zaman zaman parıldar

Bir sâhilin en güzel yerinde

Hâlâ görünür geçen asırlar

Bir bir, koyu mavi gözlerinde

Her gezmeğe çıkmasıyle her yer

Bir zevkini andırır bahârın

Endâmını zanneder görenler

Bir bestesi eski bestekârın

Hayrân olarak bakarsınız da

Hulyânızı fetheder bu hâli:

Beş yüz sene sonra karşınızda

İstanbul fethinin hayâli (1997: 71)

Ama bu şiirde asıl vurgulanması gereken, "güzel bir kadın" olarak betimlenen "Mihriyar"ın, "İstanbul'un fethi"ni temsil eden mitolojik bir figüre dönüşmesidir. Tıpkı, romantik ressam Eugène Delacroix'nın (1798 - 1863) "Halka Yol Gösteren Özgürlük" (1830) başlıklı tablosunda olduğu gibi, "İstanbul'un fethi olgusu", bir kadın portresinde cisimleşmiştir. "Açık Deniz"ın personasının "her gece rüyasında fâtihâne bir zan" görmesi ile "Mihriyar" şiirinde, İstanbul'un fethinin kişileştirilmesi

arasındaki ilgi, ancak, mesnevi geleneğinde ardına düşülen sevgilinin rüyalarda belirmesi motifi aracılığıyla kurulabilir. “Açık Deniz”de geçen, “hicret, hicran, hasret, gurbet” sözcükleri ise, rüyalarda beliren sevgiliden ayrı düşme motifini gösterir niteliktedir. Öte yandan, “akıncı cedler”, “fâtihâne zan” ifadeleri, bu sevgilinin, “fetihçi geçmiş” olduğu düşüncesini bildirir. “Mağlupken ordu, yaslı dururken bütün vatan” dizesi ise, “akıncı cedler”den “ayrı düşme” duygusunun gerekçesini oluşturur. “Şimdi”, olumsuz (mağlup), “geçmiş”, olumlu (fatih) değerler yüklenmiştir. Şiirde, “şimdi” ile “geçmiş” arasındaki ayırt edici çizgi, “gerçek” ile “rüya” olarak da çizilir. Çünkü şair, akıncı cedlerini, rüyasında görmektedir. Bu nedenle, “Açık Deniz”de, yolculuk, “şimdi”den, “geçmiş”e, “gerçek”ten, “rüya”ya, “mağlup ordu ve yaslı vatan”dan, “akıncı cedler”e doğrudur.

Bu noktada, şiirde geçen, “Kalbimde vardı “Byron”u bedbaht eden melâl” dizesi anlam kazanmaktadır. “Açık Deniz”de, İngiliz romantizminin önde gelen şairlerinden Lord Byron’ı (1788 - 1824) bedbaht eden “melâl” duygusunun kaynağı nedir? Yahya Kemal, niçin Lord Byron’la “melâl” duygusunu yaşamak bakımından özdeşlik kurmaktadır? Bu sorunun yanıtını, Richard A. Cardwell’in hazırladığı, *The Reception of Byron in Europe* (Avrupa’da Byron Algısı) başlıklı derleme içinde yer alan, Massimiliano Demata’nın, “Byron, Turkey and The Orient” (Byron, Türkiye ve Doğu) başlıklı makalesinde bulmak mümkün. Demata, bu makalesinde, öncelikle, Türk şiirinde Byron’a, tek doğrudan gönderimin Yahya Kemal tarafından yapıldığını belirtir. Demata’ya göre, “Açık Deniz”in anlatıcısının, gençlik dönemlerini, Byron’un isyankâr, melankolik karakteriyle özdeşleştirir. Yahya Kemal’in hayal kırıklığının nedenleri, atalarının, bir zamanlar dünyaya hükmetmesine karşın; şairin bu şiiri yazdığı dönemde, atalarının ortaya koyduğu ne varsa çözülüp gitmesi olmalıdır. Ancak, Demata, Yahya Kemal’in çizdiği bu karakterin, Lord Byron’un,

yabancı ülkelerdeki özgürlük mücadelelerini de içeren devrimci imgesiyle örtüşmediğini öne sürmektedir. Demata'ya göre, Yahya Kemal'in Byron'u, Byron'un kendisiyle değil ama, "Childe Harold's Pilgrimage" başlıklı uzun şiirindeki karakterle uyum içindedir. Byron'un melankolisi, Childe Harold'un melankolisidir (2004: 449-50). Ancak, bu noktada, bir başka ayrıntıya dikkat çekmek gerekir: Cardwell'in hazırladığı bu derleme kitaba, bir önsöz yazan Elinor Schaffer, Byron'un, "Childe Harold's Pilgrimage" ve "Don Juan" başlıklı şiirlerinin, şairin ölümünden sonra Avrupa'da, "yeni bir çağ duygusu" ortaya çıkardığını belirtir. Bu duygu, öncelikle melankolik ve Napolyon-sonrası dönemle ilişkilidir: *Weltschmerz* sözcüğüyle karşılanan bu duygunun anlamı, "şimdi"den ve "gelecek"ten duyulan kaygı ve duygusal karamsarlık olarak özetlenebilir (X).

Yahya Kemal'in "Açık Deniz"inde ortaya çıkan "weltshmerz" (dünya ağrısı) duygusu, bu şiirdeki personanın, "şimdi"den, "geçmiş'e, "gerçek"ten, "rüya"ya, "mağlup ve yaslı vatan"dan, "akıncı cedler"e dönemeyişinin verdiği huzursuzlukla ilişkilendirilebilir. Çünkü, şiirde gerçekleşen deniz yolculuğu, "mekânın ve algının sınırları" tarafından kesintiye uğratılır. Daha açık ifadeyle, "şimdi"den, "gerçek"ten ve "mağlup, yaslı vatan"dan kaçılmaz. Şiirde geçen, "hudut, serhad, sonsuz ufuk, son diyar, uç, son kıyı" sözcüklerinden oluşan öbek, bütün içerimleriyle, "zaman"dan kaçmayı işaret eden simgesel deniz yolculuğunun "mekânın ve algının sınırları"nı aşamadığını açıkça gösterir. Bu öbek, aynı zamanda, insanoğlunu, yaşadığı "Dünya" ile sınırlar ve "mâverâ" (öte dünya) duygusunu ortadan kaldırır.

"Açık Deniz"deki yolculuk, "deniz"de başlar ve "deniz"de biter. Yolculuğun denizde başlayıp denizde bitmesinin simgesel içerimleri de vardır: "Su", Batı kültürünün yapı taşlarından biri olan "Eski Ahit"in "Eyub" ve "Mezmurlar" başlıklı bölümlerinde, "ölüm" ile ilişkilendirilir ("Eyub" 26: 5; "Mezmurlar" 18: 4, 69: 2,

124: 4, 144: 7). Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols* (Edebî Simgeler Sözlüğü) başlıklı çalışmasında, “kara”nın, insanoğlunun “ev”i olmasına karşılık, “deniz”in daima yabancı ve tehlikeli olarak kabul edildiğini belirtir. “Deniz”in yabancı ve tehlikeli olması, insanoğlunun çeşitli yetenekler ve alışkanlıklar kazanabileceği bir ikinci ev olarak tasarlanmasına da neden olmuştur. Ferber, “deniz”in bu nedenle, edebiyat tarihinde eski ve geniş bir tarihi olduğunu da ekler: Homeros’un *Odysseus*’u, Herman Melville’in *Moby-Dick*’i ve Virginia Woolf’un *Deniz Kurdu* adlı romanı yalnızca bunlardan birkaçıdır (1999: 179). Öte yandan, Ferber, edebiyatta, “deniz”in “yaşam ile ölüm”, “zaman ile zamansızlık”, “tehdit ve cazibe”, “sıkıntı ile yüce” arasındaki köprüyü de simgelediğini belirtmektedir (179). “Çıkış noktası”nı ve “varış noktası”nı temsil eden bu terimler, “Açık Deniz”in teması bakımından da anlamlıdır. Çünkü, “Açık Deniz”in personası, “zaman”da bir yolculuk yapma arzusundadır; “şimdi”, persona için sıkıntılı, “geçmiş” ise “yüce”dir. “Açık Deniz”de, mekâna ve algıya ait sınırların aşılammaması, yani “deniz”in geçilememesi, simgesel bir deniz canavarı aracılığıyla da temsil edilir: Şiirin “Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi” şeklindeki 21. dizesinden, 31. dizesine kadarki bölümünde geçen “deniz canavarı” nasıl anlamlandırılabilir? “Açık Deniz”de geçen “bin başlı ejder”in temel özelliği, şiddeti ve isyanı içeren ifadelerle betimlenmesidir. “Bin başlı ejder”, “âsi”, “heybetli hüzn” ifadeleriyle, “duygusal”, “coşkun geliş” ifadesiyle, “fiziksel”, “gürültü”, “kükremek”, “ulumak” ifadeleriyle ise “işitsel” bir şekilde betimlenir. Bu ifadelerin ortak niteliği, “duygusal”, “fiziksel” ve “işitsel” şiddeti temsil etmeleri olmalıdır. Nitekim, “Açık Deniz”de, “bin başlı ejder” kükrediğinde, “yelken”, “vapur”, ne varsa limanlara kaçıtır. Öte yandan, şiirde, “bin başlı ejder”e, “gördüm güzel vücudunu zümrütliyen deri” ifadesiyle, “güzellik” de atfedilir.

“Bin başlı ejder”e hem “şiddet” hem de “güzellik” atfedilmesi, Herman Melville’in (1819 - 1891) *Moby-Dick* başlıklı romanı üzerine yapılan bir yorumla da örtüşür niteliktedir. Frank G. Novak, jr. “The Metaphysics of Beauty and Terror in *Moby-Dick*” (*Moby-Dick*’te Güzellik ve Terörün Metafiziği) başlıklı makalesinde, bu deniz canavarının hem güzelliği hem de terörü verecek şekilde betimlendiğini belirtir: “İlk bakışta, *Moby-Dick*, tahrik edilmemiş bir durumdayken, dingin bir güzelliğe sahiptir, ama onun bu güzelliğine, olağanüstü bir şiddet ve terör kapasitesi eşlik eder” (1986: 125). Novak’ın bu yorumu, *Moby-Dick*’in mitolojik kökenleriyle ilişkilidir. Çünkü Melville, *Moby-Dick*’i, “Eski Ahit”teki, “Leviathan” karakterine göndermelerle betimler. Feber’in edebî terimler sözlüğünde, “*Moby-Dick*”le eş anlamlı olarak kullanılan “Leviathan” (1999: 232-33), *İncil*’de “kaosun ejderi” yerine en sık kullanılan ifadelerden biridir (Frye ve Macpherson: 2004, 78).

Öyleyse şimdi şu sorulabilir: “Açık Deniz”de, “Leviathan” figürü ne anlama gelebilir? Bu sorunun yanıtı, aynı zamanda, “insanı yolundan alıkoyan hem güzel hem kötü şey nedir?” sorusunun da yanıtı olmalıdır. “Açık Deniz”de “Leviathan”ın işlevi, bu şiirin düzyazısal içeriği bir yana bırakılırsa, ancak, tasavvufi bağlam dikkate alındığında ortaya çıkarılabilir. Çünkü, tasavvuf kültüründe “nefis”, Allah’a ulaşma yolculuğunda yok edilmesi gereken bir kötülük olarak çizilir; ama “nefs”in en önemli özelliği hem “cism-i latif” (güzel kadın, kız), hem de “kötülük” olarak varlık göstermesidir; tıpkı, bir “Leviathan” olan “*Moby-Dick*”in hem “güzel” hem de “kötü” olması gibi.

Yahya Kemal’in “Açık Deniz”i, personanın yaşadığı toprakların “mağlup ve yaslı” olması nedeniyle “weltschmerz” duygusunu dışa vurduğu ve bu duygudan kurtulmak amacıyla, “şimdi”den, “geçmiş”e doğru kaçıya yeltendiği bir şiir olarak yorumlanabilir. Bir deniz yolculuğu şeklinde tasarlanan bu kaçış, anlatı çerçevesi

nedeniyle tasavvufi bir içerime de sahiptir. Ancak, şiirde, hem personanın kaçıışı hem de nefis yolculuğu başarısızlığa uğrayacaktır. “Şimdi”den, “geçmiş”e doğru “kaçış”, “mekân”ın ve “algı”nın kesin bir şekilde çizilmiş sınırları tarafından kesintiye uğratılır. Bu “yolculuk”, bir tasavvufi metafor olarak yorumlandığında ise, “yolcu”, hem “güzel” hem de “kötü” olan “bin başlı deniz canavarı” (“Leviathan” ya da “Moby-Dick”) tarafından engellenir. Daha açık ifadeyle, nasıl bir müridin Allah’a ulaşması, “nefis” tarafından kesintiye uğratılıyorsa, deniz yolculuğunda, yolcunun varacağı noktaya ulaşması, “bin başlı deniz canavarı” tarafından sonuçsuz bırakılır. “Açık Deniz”in personası, her iki şekilde de, varmak istediği noktaya ulaşamaz. Şiirin bu arka planı, Yahya Kemal’in “deist” perspektifinin yansımalarından biri olarak yorumlanabilir.

Yahya Kemal’in “Deniz Türküsü” başlıklı şiirinin “İnsan, âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar” şeklindeki son dizesi ne anlama gelmektedir? Bu dize, şairin “akılcı” kimliğinin bir başka göstergesi olarak yorumlanabilir mi? “Deniz Türküsü”, Yahya Kemal’in “deniz yolculuğu” temalı bir başka şiiridir; ve şair, bu şiirinde de benzer bir dünya görüşünü öne çıkarır. Şiir, şöyledir:

- 1.Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
- 2.Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
- 3.Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça
- 4.Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,
- 5.Dalga kıvrımları ardında büyür tenhâlık
- 6.Başka bir çerçevedir, git gide, dünyâ artık.
- 7.Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziyâ;
- 8.Mâvidir her taraf, üstün gece, altın deryâ...

9.Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala

10.O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.

11.Lâkin az sonra lezîz uyku bir encâma varır;

12.Hilkatin gördüğü rû'yâ biter, etrâf ağarır.

13.Som gümüştten sular üstünde, giderken ileri,

14.Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...

15.Mûsıkîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;

16.Ve nihâyet görünür gök ve deniz saltanatı.

17.Girdiğın aynada, geçmiş gibi diğır küreye,

18.Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın: “Yol nereye?”

19.Ayılıp neş'eni yükseltici sarhoşluktan,

20.Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!

21.Duy tabîatte biraz sen de ilâh olduğunu,

22.Rûh erer varlığının zevkine duymakla bunu.

23.Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapıyalsınız,

24.Gözlerin arkaya çevrilmeyerek, pervâsız,

25.Yürü! Hür mâviliğın bittiğı son hadde kadar!...

26.İnsan, âlemde hayâl ettiğı müddetçe yaşar. (1997: 96)

Şiirde, ilk dikkati çeken, “Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğım” dizesiyle, otobiyografik bir özellik kazanan “Açık Deniz”den farklı olarak, şairin deniz yolculuğunu, bir nesneye, “yelkenli”ye atfetmesi olmalıdır. “Deniz Türküsü”nün bu özelliğı, personanın hayâlî bir varlıkla, “yelkenli” ile söyleşmesi gibi bir içeriğı

ortaya çıkarır. Bu noktada, Northrop Frye’in lirik tanımına tekrar başvurulabilir: “Lirik şair genelde kendi kendisiyle konuşuyormuş gibi yapar ya da başka herhangi bir kişiyle: Doğanın ruhu, bir ilham perisi, kişisel bir arkadaş, bir âşık, bir Tanrı, kişiselleştirilmiş bir soyutlama ya da doğal bir nesne” (1966: 249). Yahya Kemal, “Açık Deniz”de, kendi şahsi kimliği üzerinden betimlediği dünya görüşünü, “Deniz Türküsü”nde, hayalî bir nesne (“yelkenli”) ile söyleşiye geçerek yeniden üretmektedir. Nitekim, bu yeniden üretim, deniz yolculuğunun dünyanın sınırları ile kesintiye uğrayacağı konusundaki ifadelerle yüklüdür: Şiirde geçen, “Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli” ya da “Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar” dizeleri, yolculuğun doğal sınırlarını açıkça gösterir: “Ufuk”, “hür maviliğin bittiği son had”dir.

“Deniz Türküsü”nde, “çıkış noktası” (ömrün geçtiği sahil) ile “varış noktası” (ufuk) arasında ne olmaktadır? Şiirde, personanın söyleştiği “yelkenli”nin kaybolmuşluğuna işaret eden ifadeler de vardır: “Girdiğin aynada geçmiş gibi diğer küreye” / “Sorma bir sâniye şüpheyile sakın: ‘Yol nereye?’” ya da “Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!” dizelerinde olduğu gibi. Oysa şiirde, “yelkenli”, dünyanın sınırlarını zorlayan, bilinmeyene doğru yapılan bir yolculuğun faili değildir. Yahya Kemal, “yelkenli”nin kaybolmuşluğuna işaret eden dizelerinden hemen önce, yolculuk sırasında “günün ağarması”nı betimlemiştir. “Leziz uykunun encâma varması”, “rüyanın bitmesi”, “şafak’ın bir bir perdeleri açması”, “gök ve deniz saltanatının görünmesi”, sabah olduktan sonra, odanın perdelerinin açılması ve odaya ışığın dolması gibi gündelik bir olgunun edebî bir betimi olarak yorumlanabilir. Başka ifadeyle, bir aynadan ötekine geçmek, mistik herhangi bir anlama değil, “gece”nin bitip, “sabah”ın başlamasına karşılık gelmektedir. Öyleyse, şiirde geçen, “İnsan, âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” dizesi nasıl

yorumlanmalıdır? Bu dize, ancak, şairin bir başka şiirinde geçen bir dize aracılığıyla çözümlenebilir: “Deniz Türküsü”nde, yolculuğun durmadan sürdürülmesi, ancak, “ufuk”un , yani “hür maviliğin bittiği son had”de kadar mümkündür; benzer şekilde, şairin, “Göztepe Gazeli”nde geçen “temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” dizesi de, “ömrün sınırlarının”, “tahayyül”le aşılamayacağını göstermektedir. “Deniz Türküsü” ve “Göztepe Gazeli”nde geçen bu ifadeler, Yahya Kemal’in, insanoğlunu, bu “dünya”ya hapseden ve onun “ölümlü” doğasının altını çizen “deist” perspektifini açıkça yansıtmaktadır. Özetle, “Açık Deniz” ve “Deniz Türküsü”nde Yahya Kemal, insanoğlunun bu dünyaya mahkûm olduğunu açıkça bildiren “akılcı” bir kimliğe sahiptir.

Yahya Kemal’in “Vuslat” başlıklı şiiri, şairin “dünyevi” tasarımının cinsellik bakımından bir yeniden üretimi olarak değerlendirilebilir. Şairin şiirlerinde “yol” teması, nasıl tasavvufî bir içeriğe bürünmeksizin, mekânın ve algının sınırları tarafından belirleniyorsa, “Vuslat”ta da, “aşk” olgusu, “ilahi” değil, “cismanî”dir. Bu açıdan bakıldığında, Yahya Kemal’in, “Vuslat”ta, Zoltán Kövecses’in “aşk bir yoldur” kavramsal metaforunu, “cinsel aşk bir yoldur” kavramsal metaforuna dönüştürdüğü söylenebilir:

- 1.Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,
- 2.Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,
- 3.Bir hazzı tükenmez gece sanmakla zamânı,
- 4.Görmezler ufuklarda şafak söktüğü ânı...
- 5.Gördükleri rü’yâ, ezelî bahçedir aşka;
- 6.Her mevsimi bir yaz ve esen rüzgârı başka.
- 7.Bülbülden o eğlencede feryâd işitilmez;

7.Göl solmayı, mehtâb azalıp bitmeği bilmez...

8.Gök kubbesi her lâhza, bütün gözlere mâvi...

9.Zenginler o cennette fakirlerle müsâvi;

10.Sevdâları hulyâlı havuzlarda serinler,

11.Sonsuz gibi, bir fısıkye âhengini dinler.

12.Bir rûh o derin bahçede bir def'a yaşarsa

13.Boynunda onun kolları, koynunda o varsa,

14.Dalmışsa, onun saçlarının râyihasıyla,

15.Sevmekteki efsûnu duyar her nefesiyle;

16.Yıldızları boydan boya doğmuş gibi, varlık,

17.Bir mû'cize hâlinde, o gözlerdedir artık.

18.Kanmaz, en uzun bûseye, öptükçe susuzdur,

19.Zirâ, susatan zevk, o dudaklardaki tuzdur.

20.İnsan ne yaratmışsa yaratmıştır o tuzdan,

21.Bir sır gibidir azçok ilâh olduğumuzdan.

22.Onlar ki bu güller tutuşan bahçededirler.

23.Bir gün nereden hangi tesâdüfle gelirler?

24.Aşk, onları sevkettiği günlerde, kaderden

25.Rüzgâr gibi bir şevk alır oldukları yerden.

26.Geldikleri yol, Ömrün ışıktan yoludur o!

- 27.Âlemde bir akşam ne semâvi koşudur o!  
28.Dört atlı o gerdûne, gelirken dolu dizgin,  
29.Sevmiş iki rûh ufku görürler daha engin,  
30.Sîmâları gittikçe parıldar bu zaferle;  
31.Gök her tarafından, donanır meş’alelerle!  
32.Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,  
33.Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar  
34.Dünyâyı unutmuş bulunurken o sular da,  
35.—Zâlim saat ihmâl edilen vakti çalar da—  
36.Bir ân uyanırlarsa lezîz uykularından,  
37.Baştan başa, her yer kesilir kapkara zindan...  
38.Bir fâciadır böyle bir âlemde uyanmak...  
39.Günden güne, hicranla bunalmış gibi, yanmak...  
40.Ey talih! Ölümünden de beterdir bu karanlık!  
41.Ey Aşk! O gönüller sana mâl oldular artık!  
42.Ey vuslat! O âşıkları efsûnuna râm et!  
43.Ey tatlı ve ulvî gece! Yıllarca devâm et! (1997: 127)

Şiirde, “uyku, rüya, gece, yıldız, akşam” öbeği, “gece”ye, “kol, boyun, koyun [sine], saç, göz, dudak” öbeği, “gövde”ye, “rayihâ, nefes” öbeği, “duyu algıları”na, “pûse, öpücük” öbeği ise, “sevişme”ye karşılık gelir. Öte yandan, “gece”, “gövde”, “duyu algıları”, “sevişme” birlikteliği, “cinsel aşk”ın göstergesi olarak kabul edilebilir. “Cinsel aşk”ın zamanı, bir klişe olarak, “gece”dir. “Cinsel aşk”, doğası gereği, “ruh”u değil, “gövde”yi öne çıkarır. “Cinsel aşk” sırasında, “koku” (rayihâ), “işitme”

ve “dokunma” (nefes) duyuları etkin hâdedir. “Pûse” ve “öpücük”, eş anlamlı birer sözcüktür ve işaret ettikleri eylem, “cinsel aşk”ın ayrılmaz bir parçasıdır. Ama şiirde asıl dikkat çeken, “sevk etmek, gelmek, geldikleri yol, ışıktan yol, koşu, dolu dizgin atlı” öbeğinin, “cinsel aşk”ı bir “yol” olarak yeniden tanımlaması olmalıdır. Üstelik, bu tür bir metafor öbeğinin, gündelik dilde de karşılıkları vardır: Örneğin, “cinsel tatmine ulaşmak”, ifadesindeki “ulaşmak” fiili, “yol”a ait bir ögedir. Şiirde geçen, “gelmek” fiili ise, cinsel tatminin “argo” dildeki karşılığıdır.

“Vuslat”ta, “cinsel aşk” ve “yol” birlikteliğinin yaratıcı bir imgeye dönüştüğü ifadeler de vardır: “Dört atlı o gerdûne gelirken dolu dizgin / sevmiş iki rûh, ufku görürler daha engin” dizelerinde, açıkça bir “cinsel aşk sahnesi” betimi yapılmıştır. “Gerdûne”, Farsça bir sözcüktür; ve “gerdûn” (dönen) sözcüğünden türemiştir. Bu sözcük, “tekerlekleri dönen şey”i, yani “araba”yı imler (*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*: 2005, 1034); dolayısıyla, “dört atlı gerdûn”, dört atla çekilen arabaya karşılık gelir. Dikkat edilecek olursa, bu dizelerde geçen, “dört atlı” ile “iki sevmiş ruh” arasında bir orantı vardır. “Araba”, “dört at” tarafından çekilmektedir; öte yandan, “araba”nın gidişi, “atlar”ın “ayakları” sayesinde gerçekleşir. “İki sevmiş ruh”un birleşme sahnesinde de, “gövdelerin birleşmesi, ayakların “iki”den “dört”e çıkması anlamına gelecektir. Daha açık ifadeyle, “dört atlının çektiği dolu dizgin giden araba”, “erkek ile kadın” arasında gerçekleşen “visal”i, bir “imge” hâlinde sunar. Sevişme eyleminin tutkusu, “dolu dizgin giden bir araba”ya benzetilmiş, bu eylemin hareketliliği ise, bu “araba”yı çeken atların “ayakları” aracılığıyla verilmiştir. Bu benzetme, “cinsel aşk bir yoldur” kavramsal metaforunun bir temsilidir. Öte yandan, şiirde, “sevişme”nin sona ermesi ile “ölüm” arasında da bir benzerlik ilişkisi kurulur. Başka ifadeyle, “sevişme” eyleminin sona ermesi, “ölüm”e benzer bir etki bırakmaktadır: “Bir an uyanırlarsa leziz uykularından / Baştan başa, her yer kesilir

kapkara zindan / Bir fâciadır böyle bir âlemde uyanmak / Günden güne hicranla  
bunalmış gibi yanmak” dizeleri ile “Ey tâlih, ölümden de beterdir bu karanlık”  
dizeleri, “cinsel tatmin” duygusu ile “ölüm” arasında kurulan benzerliği işaret eder.  
“Kapkara zindan”, “fâcia”, sözcükleri ile “ölümden de beterdir bu karanlık”  
sözcükleri, “cinsel aşk” sonrasında yaşanan “melankoli” olgusunu gösterir  
niteliktedir. Nitekim, cinsel aşk sonrasında yaşanan, “sükunet” ya da “derin  
baygınlık” hâline karşılık gelen Fransızca “la petit mort” (küçük ölüm) deyiminin  
bilimsel dayanakları da vardır (Komisaruk, Beyer-Flores ve Whipple: 2006: 224).

Özetle, “Vuslat”ta, “cinsel aşk”, öncelikle bir “yol metaforu” olarak  
kurgulanmıştır; bu kurgu, “sevişme” olgusunun gündelik dilde ve argodaki  
karşılıklarıyla uyumludur. “Cinsel tatmine ulaşmak” ya da “gelmek” ifadelerinde  
olduğu gibi. Öte yandan, “Vuslat”, “cinsel aşk”ı, “dolu dizgin giden dört atlı  
gerdûne” metaforuyla, görsel bir “imge”ye de dönüştürmüştür. Bu “imge”,  
“Vuslat”ın bir “ilahî aşk” alegorisi olarak yorumlanmasını engelleyen bir ipucu  
olarak değerlendirilebilir: “Vuslat” ve “hicran” sözcükleri bu şiirde, Allah’ta bir  
olmayı ve ondan ayrı düşmeyi değil, “erkek” ile “kadın”ın birleşmelerini ve  
ayrılmalarını dile getirir. “Cinsel aşkta tatmin” ile “ölüm” arasında ilişki kurulması  
ise, tıp literatüründe karşılık bulmuş bir “ölü metafor”dur; dolayısıyla bu ifade,  
gündelik dilden ya da bilim dilinden ayrı düşünülemez. Bu nedenle “Vuslat”, Yahya  
Kemal’in “deist” ve “akılcı” perspektifinin “cinsel aşk”a yansıtılmış bir biçimidir.

### **III.C. Mihaniki ahenk’in deruni ahenk’e üstünlüğü**

Yahya Kemal’in şiir tasarımını, yapısı önceden belirlenmiş bir ritim ögesi  
olarak “mihaniki ahenk” (vezin) yerine, yapısı önceden belirlenmemiş bir ritim ögesi  
olarak “deruni ahenk” tercihi üzerine kurduğu, çalışmanın “Deruni ahenk’in

mihaniki ahenk’e üstünlüğü” başlıklı bölümünde ayrıntılı bir şekilde temellendirilmişti. Yahya Kemal, “Vezinler I”, “Vezinler II” ve “Şiir Okumaya Dair” başlıklı yazılarında, “deruni ahenk”in, “mihaniki ahenk’e üstünlüğünü açıkça vurgular. Şairin bu tasarımına göre, eğer şiir yazımında “mihaniki ahenk”in bir işlevi varsa, bu işlev bir “yardımcı öge” (*supplement*) düzleminde kavranmalıdır: Çünkü Yahya Kemal’e göre, “vezinler—ister aruz olsun ister hece—cansız birer âlettirler: Tıpkı mûsikî âletleri gibi. [...] Medeniyette her âleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyâtı teganni etmek ihtiyâcı yaratır” (“Vezinler I”: 2005, 116). “Aruz”un ya da “hece”nin ihtiyaçtan doğan bir yardımcı öge olarak kavranması, “deruni ahenk”in, “mihaniki ahenk’e üstünlüğünü kesinler; nitekim Yahya Kemal, aynı yazısında, “bence âhenk, veznin sustuğu yerde başlar” cümlesini de kullanacaktır (118). Yahya Kemal’in “vezin” konusundaki bu yaklaşımını “musiki aleti” analojisinden yola çıkarak daha açık bir şekilde kavramak mümkün. Musiki aletleri, kendi başlarına bir estetik değer taşımazlar; yalnızca, estetik değer üretimi için uygun birer hazır malzemedirler; herhangi bir musiki aletiyle bir başyapıt üretilbileceği gibi, başarısız bir icra da yapılabilir. Bu nedenle, “vezin”, tıpkı bir musiki aleti gibi, “ahenk”e bir “yardımcı öge”dir, “ikincil”dir. Oysa Yahya Kemal’in bu argümanı ile örtüşmeyen ifadelerine de rastlamak mümkün. Örneğin şair, “Kafiye” başlıklı yazısında, “mihaniki ahenk’e, bu ritim ögesinin “ikincil konumunu” sarsacak derecede önem atfeder: “Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûde gelir. Şiir mûsikinin hemşiresidir, âletsiz teganni edilemez” (2005: 135). Yahya Kemal, Sermet Sami Uysal ile yaptığı bir konuşmasında da bu argümanını destekleyen ifadeler kullanır. Uysal, Yahya Kemal’e “niçin aruzla yazdığını” sorar ve aldığı yanıtı şöyle aktarır: “Aruzla, dedi, şiir daha âhenkli oluyor. Bu sebeple aruzu tercih ettim” (1959: 101). Yahya Kemal’in, Uysal’ın “hiç serbest nazmı denediniz mi?” sorusuna verdiği yanıt

ise şöyledir: “Paris’te iken denedim; birkaç şiir yazdım. Fakat beğenmediğimden, sonra onları yırtıp attım” (101). Bu noktada, Yahya Kemal’in “deruni ahenk”i temellendirmek amacıyla, Nedim’den verdiği “dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesinin, başarılı bir “remel” (fe’ilâtün, fe’ilâtün, fe’ilâtün, feilün) uygulaması olduğu anımsanabilir. Yahya Kemal’in bu ifadeleri ve “deruni ahenk”i temellendirmek amacıyla verdiği dizinin “aruz”un başarılı bir uygulaması olması, “mihaniki ahenk”in bir “yardımcı öge” olup olmadığı sorusunu tartışmaya açabilir. Ancak, iki öge arasında anlaşılabilir bir karşılaştırma yapılabilmesi için, öncelikle, bu iki kavramın tanımlanması gerekmektedir. Oysa, Yahya Kemal’in şiir tasarımı üzerine yapılan çalışmalarda, “mihaniki ahenk”, açık seçik bir şekilde tanımlanabilmesine karşın, “deruni ahenk”in belirgin bir tanımına rastlamak mümkün değildir. Daha açık ifadeyle, “deruni ahenk”, “tanımlanmaz”, “betimlenir”; bu durum, iki ritim ögesi arasında yapılan karşılaştırmaları anlamsız kılmaktadır.

### **III.C.1. “Deruni ahenk”: bir “metafizik kavram”ın reddi**

Yahya Kemal’in “deruni ahenk” kavramı üzerine yaptığı yorumlar, bu kavramın açık seçik bir şekilde kavranabilmesine imkân tanımamaktadır. Yahya Kemal, bu kavramı tanımlamak amacıyla birden fazla argüman oluşturur; ama bu argümanlardan yola çıkılarak belirli ve özgün bir kavrama ulaşılamaz. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in “deruni ahenk” kavramına yüklediği anlamların her biri, farklı terimlerle anlaşılır bir şekilde ifade edilebilir. Oysa, bu terimlerin tümü, “deruni ahenk” kavramına atfedildiğinde, bu kavramın içeriğini oluşturan öğelerin

kendine özgü niteliklerini görmek zorlaşır. Bu noktada yapılması gereken, “deruni ahenk” kavramının ne anlama geldiğinin açık seçik bir şekilde sorgulanması olmalıdır. “Kavramlar” ile işaret ettikleri “anlam” arasındaki ilişki, dil felsefesi bakımından belirli bir sorunsala karşılık gelmektedir. Rudolf Carnap, “The Elimination of Metaphysics Through Logical Analysis” (Mantıksal Çözümleme Aracılığıyla Metafizik Kavramların Ortadan Kaldırılması) başlıklı makalesinde, herhangi bir yeni anlam kazanmadan, eski anlamlarını kaybetmiş sözcüklerin birer “sahte kavram” (*pseudo concept*) olduklarını belirtir (1959: 62). Carnap’a göre, bu tür “sahte kavramlara”, metafiziğin alanına giren sözcükler arasında sıklıkla rastlanır. Carnap, makalesinin, “Metaphysical Words Without Meaning” (Anlamsız Metafizik Sözcükler) başlıklı bölümünde, bu kavramları, örnekler vererek tartışır. Bu örneklerden biri, “ilke” sözcüğüdür. Birçok metafizikçi, bu kavramın ne olduğu konusunda görüş bildirmiştir: “Su”, “sayı”, “biçim”, “hareket”, “yaşam”, “ruh”, “düşünce”, “bilinçdişi”, “eylemlilik”, “iyi” ve benzeri. Carnap, argümanına şu sözlerle devam eder:

Eğer “ilke” (*principium*) sözcüğünün orijinal anlamını düşünersek, benzer bir gelişimi fark ederiz. Bu sözcük, açıkça orijinal anlamı olan “başlangıç”tan (*beginning*) mahrum kalmıştır; artık bu sözcüğün zamansal olarak önceliği varsayılmaz, ama başka bir önceliğe saygı gösterilir; özellikle metafizik’e. Ama bu metafizik saygı için ölçütler eksiktir. Her iki durumda da, sözcük, herhangi yeni bir anlam kazanmaksızın, önceki anlamından mahrum kalmıştır, orada yalnızca boş bir kabuk olarak kalır. Önceki döneminden anlamlı kullanımı, hâlâ çağrışımsal bir şekilde çeşitli zihinsel imgelerle bağıntılıdır; bunlar, yeri geldiğinde, yeni bir bağlamda, yeni zihinsel imge ve duygularla

ilişkilendirilir. Ama sözcük, bu yolla anlamlı hâle gelmez; ve

tanımlanabilir doğrulama metodu olmadığı sürece, anlamsız kalır. (65)

Şimdi araştırılması gereken, “deruni” ve “ahenk” sözcüklerinin ne anlama geldiği ve bu sözcüklerle oluşturulan “deruni ahenk” kavramının belirli ve kendine özgü bir anlamının olup olmadığıdır. Farsça kökenli her iki sözcüğün ilk anlamlarına *A Comprehensive Persian-English Dictionary*’den (Kapsamlı Farsça-İngilizce Sözlük) bakıldığında şu karşılıklar elde edilir: “Deruni”, “içsel” (*internal*), “içe ait” (*interior*), “içten” (*intimate*), “saklı” (*confidential*) anlamlarına gelmektedir (515). “Ahenk” ise, “uyum” (*concord*), “senfoni”, “armoni” ve “melodi” şekillerinde tanımlanır (126). Şimdi, Yahya Kemal’in bu sözcüklerle nasıl bir kavram ortaya koymaya çalıştığı araştırılabilir.

Bu mısırâda altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir *derûni âhenk* kudretiyle muayyen bir istifle tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbirini fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir *mûsıkî cümlesi* teşkîl etmektedirler. Baştaki *dökülen* bin türlü mânâda kullandığımız dökülen değildir. *Nedîm*’in tam o şevk ânını ifâde ettiği bir tınnettedir. Mısraın sonundaki *olsun*’a kadar her kelime böyledir. Yâni her biri münhasıran o mısraın mûsıkîsini ifâde eden bir ayardadırlar. Şimdi bu mısraı bozalım. Eski sarf muallimlerinin okudukları ve okuttukları gibi okuyalım; yâni veznin âhengine ircâ edelim:

*Dökülen mey – kırılan şî – şe-i rindâ – n olsun*

diyelim. Bu okuyuşta mısraın asıl mâhiyeti olan *derûni âhenk* kaybolmuştur. Demek mısra da ortada yoktur.

Bu mısraı ikinci bir türlü bozalım.

“Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun” diyelim.

Bu cümlede *Nedim*’in mısraının tam bir mânâsı vardır. Lâkin şiir tamâmıyle kaybolmuştur. Artık tamâmıyle anlıyoruz ki: Şâirin bir mısraa verdiği *istif* ve *derûni âhenk* zâil olunca şiir zâil oldu demektir.

(2005: 5)

Bu cümlelere bakıldığında, Yahya Kemal’in “deruni ahenk” kavramını, öncelikle “sözdizimi” bağlamında tanımladığı anlaşılır. Çünkü, Yahya Kemal, Nedim’in, “Dökülen mey kırılan şî şe-i rindân olsun” dizesindeki şiirsel etkinin kaynağını, bu dizedeki sözcüklerin belirli bir sözdizimi ile kurulmuş olmalarına atfeder. Başka ifadeyle, bir şairin “deruni ahenk” üretme yeteneği sayesinde, “sözdizimi” belirli bir şiirsel etki verebilecek şekilde kurgulanabilir. Bu noktada, okur, “deruni ahenk” kavramını, sözdizimi öğelerinin ideal dizilişi aracılığıyla ulaşılan bir “iç uyum” olarak yorumlayabilir. Yahya Kemal, bu “iç uyum”un, bir “musiki cümlesi” anlamına geldiğini de ekler. Bu noktada, ideal sözdizimi, okur üzerinde, müzikal bir etki yaratan bir diziliş olarak tanımlanmış olacaktır. Öyleyse, bu “iç uyum”, sözcüklerin “ses” bakımından birbirleriyle uyumlu bir şekilde düzenlenişi olarak da yorumlanabilir. Öte yandan, Yahya Kemal, “deruni ahenk”e, “anlam” bakımından da yaklaşır. Yahya Kemal’e göre, Nedim’in dizesi, belirli bir “duygu”nun (şevk ânının) “dilsel ifadesi”ne karşılık gelmektedir. Bu noktada, “iç uyum”, “mana” ile “lafız” arasındaki ilişki bakımından da ele alınmış olur. Yahya Kemal, “deruni ahenk”i, “mihaniki ahenk”in, yani veznin karşıtı olarak da görür. Başka ifadeyle, “deruni ahenk”, veznin önceden belirlenmiş yapısı dışında elde edilen düzensiz “ses örgüleri” olarak değerlendirilebilir. Yahya Kemal, “Derûnî Âhenk ve Öz Şiir” başlıklı yazısında ise, bu kavramı, Henri Bremond’un “rythme intérieur” kavramı ile bir ve

aynı şey kabul eder. Başka ifadeyle, “ahenk” sözcüğünü, “uyum” anlamında değil, bu kez, “ritim” karşılığı olarak kullanır:

Derûnî âhenk terkîbinin Türkçe’de ilk defa 1912’de kullanılmış olduğunu zannederim; Fransızca’da o târihten evvel mevcûd olup olmadığını bilmem, lâkin bu terkîbe Fransızca’da, ben, ancak 1920’de, yâni sekiz sene sonra, *Râhib Brémond*’un şöhret almış olan *öz şiir* mubâhesesinde tesâdüf ettim. Bana öyle geldi ki *Râhib Brémond*’la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun *rythme intérieur* terkîbi, bizim *derûnî âhenk*’den sekiz on sene sonradır. (özgün imla, 2005: 21)

Yahya Kemal’in Adile Ayda ile yaptığı söyleşiler içinde “deruni ahenk” ile “rythme intérieur” kavramlarının ayrıntılı bir şekilde tartışıldığı bir bölüm vardır:

[A.A] Abbé Brémond mısraın içinden geçen bir “courant poétique”den bahseder ve bunu elektrik cereyanına benzetir” (özgün imla, 1962: 19).

[Y.K] Tamam tamam, elektrik cereyanı... Şiir işte bu cereyandır (19).

[A.A] Fakat bu biraz metafizik, hattâ mistik bir izah değil midir?

[Y.K] Hayır, hiç değil. Alıştıktan sonra insan bunu derhal hisseder. Bu elektrik bazan bütün mısra da mevcuttur. Bazan mısraın yarısına kadar gelir ve durur. Bu, mânanın lâfza inkılap ederken doğurduğu bir şeydir.

[A.A] Hareketin elektriğe, yani mekanik enerjinin elektrik enerjisine inkılap edişi gibi bir şey... (20)

[Y.K] Tıpkı, tıpkı... Çok güzel buyurdunuz... Mâna mısraın içine bir ritm hâlinde geçiyor. Böyle bir ritm, yani mânayı ifade eden bir “ondulation musicale” ihtiva eden mısra “pur[e]” mısradır. Meselâ:

*Dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun*

Burada mâna ritm olmuştur. Yani bu “pur[e]” bir mısradır. [...]

[A.A] Biraz evvel “musique intérieure” tâbirini kullandınız. [...]

Bazılarına göre bu müzik mısradaki seslerin mâna ile birleşerek okuyucunun ruhunda uyandırdığı bir ikinci nağmedir. Bazılarına göre ise, doğrudan doğruya mısraın kendi ritmi, yani hecelerin birbiriyle imtizacından doğan âhenktir. Abdülhak Şinasi’nin yirmi yirmi beş sene evvel yazılmış bir makalesinde aşağı yukarı şöyle bir tarife tesadüf ettim: Deruni ritm bir şiirin son mısraının son kelimesini okuduktan sonra okuyucunun ruhunda terennüm etmeğe başlayan nağmedir, diyor.

[Y.K] Hayır, hayır, mısraın kendi âhengi mevzuubahistir; mısradaki musiki dalgalanışı, “ondulation musicale”. (özgün imla, 27)

Yahya Kemal’in Adile Ayda ile yaptığı bu söyleşideki argümanları, Bremond’un “saf şiir” hakkındaki görüşlerinin aktarılması olarak değerlendirilebilir. “Mısraın içinden geçen elektrik cereyanı” ifadesi, Yahya Kemal’in, “deruni ahenk” kavramına, “ideal sözdizimi” ya da “mana” ile “lafız” arasındaki “uyum” ile açık seçik ifade edilemeyen bir “şiirsel etki” atfettiğini göstermektedir. Nitekim, Adile Ayda, Yahya Kemal’in “şiir, işte bu cereyandır” ifadesi üzerine, bu yorumun “mistik” ve “metafizik” olduğunu söyleyecektir. Şimdi, Yahya Kemal’in “deruni ahenk” hakkındaki ifadeleri birer argümana dönüştürülebilir ve irdelenebilir:

1. “Deruni ahenk”, “sözdizimi”dir: Yahya Kemal, Nedim’den seçtiği örnek dizinin şiirsel etkisinin sözcüklerin “muayyen” (belirli) bir “istif”inden (dizilişinden) geldiğini belirtir. Şiirsel etki, sözcüklerin ideal dizilişinden kaynaklanır. Bu tür bir

yorum, “deruni ahenk” kavramı aracılığıyla değil, “sözdizimi” çalışmalarıyla da ele alınabilir.

2. “Deruni ahenk”, “mana”nın “lafız”a dönüşmesidir: Yahya Kemal’in tasarımına göre şiir, “mana”nın, “lafız”a, “duygu”nun “deyiş”e, “his”sin “lisan”a dönüşmesidir. Bu noktada, “mana” ile “lafız” arasındaki “uyum”un yalnızca “sözdizimi” ile sağlanamayacağı da anımsatılmalıdır. Çünkü, belirli bir “duygu”nun “dil”de temsili, aynı zamanda, belirli “sözcüklerin seçimi”ni de zorunlu kılar. “Dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesindeki “şiirsel etki” yalnızca “sözdizimi”nden değil, “mey” ve “şişe” sözcüklerinin seçiminden de kaynaklanır. Çalışmanın “Mana’nın lafız’la uzlaşımı” başlıklı bölümünde, “zihin” ile “şişe”, “mey” ile “duygu” arasında bir ilgi kurulabileceği belirtilmişti. Çünkü, bu dizedeki “coşku”, bir “taşma”yı gündeme getirir. “Mey”, “şişe”den, “duygu” ise “zihin”den taşar. Ama asıl vurgulanması gereken, Batı edebiyatı eleştirisi içinde “mana” ile “lafız” arasındaki “uyum”u gösteren ve üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapılmış kavramların hâli hazırda kullanılıyor olmasıdır. Örneğin, “mana”nın “lafız”a dönüşmesi, klasik şiire özgü ilkelerden, 19. yüzyılın romantik ve 20. yüzyılın modern şiirine uzanan geniş bir kuramsal alana işaret etmektedir. Klasik kuramda, “mana” ile “lafız” arasındaki uygunluk, Aristoteles’in “to prepon”, Horatius’un ise, “decorum” kavramlarıyla ifade edilmiştir (Wimsatt, jr ve Brooks: 1965, 80-85). 19. yüzyılda, “mana” ile “lafız” arasındaki “uygunluk”, Samuel Taylor Coleridge tarafından “nesnellik çerçevesi” (*framework of objectivity*) olarak temellendirilirken (Pasquale, jr: 1968, 489-90), daha önce de belirtildiği gibi, T.S. Eliot, 20. yüzyılda bu tür bir “uyum” düşüncesini, nesnel karşılık” (*objective correlative*) kavramı aracılığıyla yeniden düzenlemiştir. Nitekim, Hilmi Yavuz’un, “deruni ahenk”i, bu kavramın müphem içeriğini aşmak amacıyla, Eliot’un “nesnel karşılık” kavramı ile

ilişkilendirildiği belirtilmişti. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, edebiyat eleştirisinde sürekli gündemde tutulan “içerik / biçim” sorunsalını, “deruni ahenk” kavramının müphem içeriği aracılığıyla yeniden tartışmaya açmaktadır. Oysa, “mana” ile “lafız” arasındaki “uyum”u tartışabilmek için “deruni ahenk” kavramına ihtiyaç yoktur.

3. “Deruni ahenk”, “mihaniki ahenk” değildir: Yahya Kemal, Nedim’in dizesindeki şiirsel etkinin “sözdizimi”nden kaynaklandığını ifade eder ve ardından, bir şiirdeki ritmin, yapısı önceden belirlenmiş vezinlerden gelmeyeceğini belirtir. Ancak, vezin-dışı ritim öğeleri, yalnızca “sözdizimi”nden kaynaklanmaz. Örneğin Yahya Kemal’in şiirlerinde, “vurgulu hece” ve “imale” kullanımı da, vezni düzensizleştiren ritim öğeleri arasında yer alır.

4. “Deruni ahenk”, “ryhtme intérieur”dür: Yahya Kemal, “deruni ahenk” kavramını, Henri Bremond’un “ryhtme intérieur” kavramıyla bir ve aynı şey kabul eder. Dolayısıyla, Yahya Kemal, bu tanımla, “ahenk” sözcüğünü, “ritim” anlamında kullanır.

Yahya Kemal’in “deruni ahenk”i bir kavram şeklinde tanımlama çabası irdelendiğinde, şairin “deruni” ve “ahenk” sözcüklerine, bu sözcüklerin içerdiği anlamların ötesinde bir işlev yüklediği anlaşılmaktadır. Yukarıda sıralanan maddelere bakıldığında, Yahya Kemal’in “deruni ahenk” kavramına, “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “mana ile lafız arasında uyum” ve “ritim” öğelerinin tümünü birden yüklediği görülebilir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, bir şiirde irdelenmesi gereken “dil”in yapısına içkin bütün öğeleri “deruni ahenk” kavramı bünyesinde toplama çabasına girişmiştir. Ama asıl vurgulanması gereken, Yahya Kemal’in, “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “mana ile lafız arasında uyum” ve “ritim” öğelerinin tümünü aşan ve açık seçik bir şekilde tarif edilemeyen bir “şiirsel etki”yi de,

Bremond'un "ryhtme intérieur" kavramı aracılığıyla, "deruni ahenk" in içeriğine dâhil etmiş olmasıdır. Nitekim, Yahya Kemal, yukarıda sıralanan ve "dil" e içkin tüm ögeler dışında kalan "şiirsel etki" yi, "mısraın içinden geçen elektrik cereyanı" ifadesiyle dile getirir. Bu noktada, "deruni ahenk" kavramına özgül niteliğini veren ögenin, Bremond'un "ryhtme intérieur" ü olduğu söylenebilir. Çünkü, şiir çözümlemelerinde, "sözdizimi", "sözcük seçimi", "mana ile lafız arasındaki uyum" ve "ritim" ögeleri, "deruni ahenk" kavramına ihtiyaç duyulmaksızın kullanılmaktadır. Öyleyse, şimdi yapılması gereken, Bremond'un bu kavramının ne anlama geldiğini tartışmak olmalıdır.

Henri Bremond'un, *La Poésie Pure* (Saf Şiir) başlıklı denemesindeki "benim için 'ryhtme intérieur' şiirsel deneyimin ta kendisidir, ilhamın izlenimidir, düzyazının erişemeyeceği hakikatin aracısız ve yekpare kavranmasıdır" şeklindeki cümleleri, eleştirmenin bu kavrama yüklediği "mistik" ve "metafizik" içeriği göstermektedir (1926: 53). Nitekim, Bremond'un "şiir tasarımı" üzerine görüş bildiren araştırmacılara başvurulduğunda da benzer sonuçlara varılır. Örneğin, D. J. Mossop, *Pure Poetry* (Saf Şiir) başlıklı kitabının "Bremond and Mystical Poetry" (Bremond ve Mistik Şiir) başlıklı bölümünde, Bremond'un "saf şiir" ile kastettiği "biçimsel etki" nin, temsili içerikten, ki bu içerik, doğrudan ifade edilmiş ya da sezdirilmiş olsun, olabildiğince soyutlanması anlamına geldiğini belirtir ve ekler: "Bir başka deyişle, Bremond şiiri sanki müzik kadar safmış gibi görmeye çalışır, ki şiir, açıkça, böyle değildir ve olamaz da" (1971: 171). Çünkü, Bremond'a göre, bir şiirde değerli olan, o şiirin herhangi bir şekilde "akıl" ile ifade edilebilen anlamı değil, o şiirin "gizemli gücü" nün okura taşınması ve aynı "gizemli haz" ın okura hissettirilmesidir (168). Edouard Roditi ise, "Henri Bremond: Poetics As Mystagogy" (Henri Bremond: Gizembilimi Olarak Poetika) başlıklı makalesinde,

Bremond'un kendi şiir anlayışını şu sözlerle özetlemiş olduğunu dile getirmektedir: “Şiir bizi iç huzura davet eden tefekkürle yüklü bir büyüdür” (1946: 233). Roditi, bu tür bir tanımın, “mistisizm ve dua terminolojisi” olduğunu belirtir ve makalesini şu sözlerle bitirir: “Abbé Bremond'un poetikası, böylece, birçok açıdan, hakiki bir şiir felsefesinden çok, şiirin kendisine yakındır” (235).

Bremond'un şiir tasarımı irdelendiğinde, bu mistik eleştirmenin, “akıl” aracılığıyla açık seçik bir şekilde ifade edilemeyen bir “şiirsel etki”den söz ettiği anlaşılmaktadır. Bu şiir tasarımı, Yahya Kemal'in bir “şiirsel etki” olarak “deruni ahenk” kavramını tanımlayamadığı noktada, benzeri bir mistik yaklaşımı seçmesiyle ilişkilendirilebilir. Örneğin, Adile Ayda, Yahya Kemal'in “deruni ahenk” tanımını, “mistik” ve “metafizik” bulmaktadır. Ama asıl dikkat çekici olan, Ayda'nın bu yorumuna, Yahya Kemal'in verdiği yanıt olmalıdır: “Alıştıktan sonra insan bunu derhal hissederek” (Ayda: 1962, 20). Yahya Kemal, benzer bir şekilde, “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, Şeyh Galib'in bir müseddesinde “deruni ahenk”in temel argümanlarından birini, yani “duygu”nun “deyiş”e dönüşmesini görür; ancak bu dönüşümün “akıl” değil, “kalp” yoluyla anlaşılabilirliğini belirtir: “Bu şiirin künhü dimağla, gözle görülmez, kalple anlaşılır” (2005: 39). Öyleyse, bu noktada, Rudolf Carnap'ın bir başka yapıtındaki bir argümana değinilebilir: Carnap, bu çalışmasında ne kastedildiğinin bilindiği hâlde, açıkça tanımlanamayan ifadelerin “kavram” değil, “sezgiye dayalı birer nosyon” olduklarını vurgulamaktadır (2003: 307). Kısaca ifade edilirse, hem Yahya Kemal, hem de Bremond, “deruni ahenk” ya da “ryhtme intérieur” kavramları aracılığıyla birer “deneyim” olarak yaşantıladıkları “şiirsel etki”nin ne olduğunu sezdikleri hâlde, açık seçik bir şekilde bu “şiirsel etki”nin bir tanımını yapamamışlardır. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in “deruni ahenk” kavramı, “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “mana ile lafız arasındaki uyum” ve “ritim” öğelerini

barındırır ama tüm bu ögelere indirgenemez. Bu yorum, Yahya Kemal’in, söz konusu “şiiirsel etki”yi betimlemek için Bremond’un “mistik” ve “metafizik” ögeler barındıran söylemine başvurmasının bir nedeni olarak gösterilebilir. Öyleyse yapılması gereken, Yahya Kemal’in şiirlerindeki “şiiirsel etki”yi, açık seçik tanımlanabilir ögelere başvurarak ortaya çıkarmak olmalıdır.

### III.C.2. Mihaniki ahenk’in etkisi olarak şiir: fonetik imla ve imale

Yahya Kemal’in kendi şiirini temellendirmek amacıyla içeriği müphem “deruni ahenk” kavramına öncelik vermesi, bu şiir üzerine yapılan tartışmaların yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Çünkü Yahya Kemal, “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “mana ile lafız arasında uyum” ve “ritim” gibi, şiirin teknik bir şekilde kavranabileceği tüm ögeleri bu kavramın belirsiz içeriğine dâhil etmektedir. Oysa, Zahir Güvemli’nin Yahya Kemal üzerine yaptığı çözümlemeleri, yalnızca bir prozodi çalışması olarak ele aldığında, “deruni ahenk”in müphem içeriğinden kaçınmak olasıdır. Güvemli, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, “deruni ahenk” kavramı yerine “iç ritim” ve “dış ahenk” kavramlarını kullanır ve şairin şiirlerindeki “mana” ile “lafız” arasındaki uyumu ayrıntılı bir temellendirme çabasına girer. Güvemli’ye göre, “iç ritim”, bir şiirin ritmi ile anlamı arasında kurulabilecek bağıntılardır. Örneğin Güvemli’ye göre, Yahya Kemal’in “Gelmiş o şehsüvâr-ı cihângir aşkına” dizesindeki tereddütlü, dalgalı ritim, “şehsüvâr” (at binicilerinin şahı) sözcüğünün anlamı ile uyum içindedir (1958: 73). Güvemli, “dış ahenk” kavramıyla ise, bir sözcükten diğerine geçişte telaffuz kolaylığı, “aliterasyon”, “yansıma” ve “imale” tekniklerini kasteder ve bu tekniklerden “aliterasyon”u ve “yansıma”yı, “mana” ile “lafız” arasındaki uyum sağlama araçları olarak görür (81-

84). Güvemli'nin, Yahya Kemal'in "Açık Deniz" başlıklı şiirinde geçen, "bin mağra ağzı açmış ulurken uzun uzun" dizesini, "aliterasyon" bakımından yorumlaması, şairin şiirlerindeki "ses" ögesinin bilimsel çözümlemesine örnek oluşturabilir: " 'ağ' sesleri, ulumadan önceki hazırlığı, uzun uzun ulumak ise, yine 'u' sesinin yardımıyla bu âhengi canlandırıp devam ettirir" (1958: 82). Ortaya çıkan "ağ-uuuuuu" şeklindeki "uluma" sesidir. Ancak, "aliterasyon" kullanımı, bütün bir şiir tarihi içerisinde örneklerine rastlanabilecek yaygın bir "ses" ögesidir; bu nedenle, asıl yapılması gereken, Yahya Kemal'e özgü "ses" ve "ritim" ögelerini belirlemek olmalıdır. Yahya Kemal'e özgü "ses" ve "ritim" ögeleri nelerdir?

Yahya Kemal'in şiirindeki "ses" ve "ritim" ögeleri, metafizik bir kavram olarak "deruni ahenk" in belirsiz içeriğine değil, şairin doğrudan "vezin" anlamında kullandığı "mihaniki ahenk" in belirli içeriğine başvurularak araştırılabilir. Çünkü, Yahya Kemal'in "vezin" kullanımı, şairin kendine özgü "ses" ve "ritim" ögesi üretiminin bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Şimdi şu sorulabilir: "Vezin", özgün bir "ses" ve "ritim" aracı olarak nasıl kullanılabilir? Yahya Kemal'in "vezin" kullanımı, "veznin" kusursuz bir şekilde uygulanmasını değil, "vezin" ile "sözcük seçimi" arasında yaşanan gerilimin yaratıcı bir biçime dönüşmesinden kaynaklanır. Daha açık ifadeyle, "vezin", kendi "sözdizimi" yapısına uygun belirli sözcükleri dayatır; oysa şair, "vezin" den taviz vermeyi göze alarak, önceden belirlediği "vezin" ile uyumsuz sözcükleri şiirine dâhil edebilir. Bu tür bir seçim, "vezin" ile "sözcük seçimi" arasında yaşanan uyumsuzluğa dayalı "kusurları" öne çıkaracaktır. "Aruz" söz konusu olduğunda, bu kusurlar, "zihaf" ve "imale" dir. Divan şiiri geleneğinde, bu kusurlar arasında, "imale" nin, bir estetik öge hâline getirilebileceği kabul görürken, "zihaf", kesinlikle "kusur" olarak kabul edilirdi. Nitekim, Tahir'ül Mevlevi, bu noktaya şu sözlerle işaret eder: "İmaleli heceler, yerinde olmak şartıyla

hoşa giderse de zihafli hecelerden zevk-i edebî rencide olur” (1973: 62). Cem Dilçin de, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* başlıklı yapıtında, “imale”nin bir kusur olmakla birlikte, Divan şairleri tarafından “sözün anlamını güçlendirme” amacıyla kullanılabildiğini belirtmektedir (2000: 14).

Bu noktada, Zahir Güvemli’nin, Yahya Kemal’in şiirlerinde “imale”nin bir ritim ögesi olarak bilinçli bir şekilde kullanıldığını dile getirmiş olması önem kazanmaktadır. Güvemli, bu çalışmasında, Yahya Kemal’in şiirinde ritmin kaynaklarından biri olarak, şairin, sözcükleri birbirlerine bağlarken bir telaffuz kolaylığı aramasında bulunmaktadır; ve imale, telaffuz kolaylığı sağlama araçlarından biridir: “Şairin hemen bütün manzumelerinde, kelimededen kelimeye büyük bir rahatlıkla geçilir. Bunun güç olduğu yerlerde *imâle*, o güçlüğü yüklenir” (1948: 30). Güvemli, bu kitabının genişletilmiş baskısında ise, argümanını şu sözlerle yeniden temellendirir: “İmâle, aruz vezniyle yazılmış bir şiirde, kelimelerin hecelerini bir sebeple kendi uzunluklarından daha uzun okumak demek olduğuna göre, bunun şaire nasıl bir kolaylık sağladığı, yerli yerinde kullanıldığı zaman ne mükemmel bir yardımcı olduğu hemen anlaşılır” (1958: 83).

Öte taraftan, Talat Sait Halman, 1951 yılında yazdığı “Yahya Kemal’in Şiirinde Kusurlar” başlıklı makalesinde, şairin şiirlerinde sıklıkla imale yaptığını istatistikî verilerle ortaya koymuştur<sup>20</sup>. Halman, Yahya Kemal’i, imale kullanımı bakımından, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif ve Ahmet Hâşim ile karşılaştırmış, Yahya Kemal’in ve Ahmet Hâşim’in diğer iki şaire oranla, daha fazla imale yaptığını saptamıştır (2008: 166). Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim’in, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif’e göre daha fazla imale yapmış olmaları ne anlama gelmektedir? Bu soru, John

---

<sup>20</sup> Halman’ın bu çalışması, Yahya Kemal’in 1950 yılına kadar yayımlanmış olduğu şiirlerini kapsamaktadır. Ancak, Zahir Güvemli’nin 1948 ve 1958 yıllarında—Yahya Kemal’in yayımlanmış tüm şiirlerini görerek—yayımladığı kitaplarında, Yahya Kemal şiirinde imalenin sistematik bir şekilde kullanıldığı yönündeki ısrarı, Halman’ın argümanını desteklemektedir.

Crowe Ransom'un "vezin kusurları" ile "şiiressellik", Northrop Frye'in ise "vezin kusurları" ile "lirik şiir" arasında kurduğu bağıntıları anımsatabilir. Ransom, belirsizliğin estetik değeriini fark eden kimi şairlerin, vezinleri bilinçli bir şekilde düzensizleştirebildiklerini belirtirken (1979: 324); Northrop Frye, veznin içinde yaratılan düzensiz ritimleri lirik şiirin temel özelliklerinden biri olarak sunmuştu (1966: 271). Kısaca, her iki eleştirmen de, kimi şairlerin "vezin" kullandıkları hâlde, bilinçli olarak vezin kusurlarına başvıurabildiklerini gösterir ve bu şairlere atfedilen önemin kaynaklarından biri olarak, bu tür kusurları işaret ederler.

Ancak, "imale" kullanımının bir "ses" ve "ritim" ögesi olarak, Rus Biçimcileri'nden Shklovski'nin argümanlarıyla değerlendirilmesi, Yahya Kemal'in şiirlerinde ortaya koyduğu tasarımı kavramak bakımından çok daha zihin açıcıdır. "İmale" kullanımının temelinde, uzun okunmaması gereken sözcüklerin telaffuzunun vezin gereği uzatılması olduğuna göre, bu sözcüklerin telaffuzu, gündelik konuşma dilinin telaffuz uzlaşımlarından ayrılır. Başka ifadeyle, bu sözcüklerin telaffuzu, gündelik konuşma dili telaffuz uzlaşımlarından "sessel" açıdan "yabancılaşır". Bu ayrıntı, okura, Shklovski'nin, "yabancılaşma" kavramını anımsatacaktır. Çünkü Shklovski, şiirin temel ögesinin, gündelik dilden "anlam" bakımından "yabancılaşma" (orj. *ostranenie*, ing. *making strange* ya da *defamiliarize*) olduğunu belirtmişti (Hawkes: 1978, 75). Yahya Kemal örneğinde ise, gündelik dilin telaffuz uzlaşımlarından "sessel" bakımdan bir "yabancılaşma" söz konusudur. Dolayısıyla, Halman'ın Yahya Kemal'in şiirlerinde "imale" kullanma sıklığını vurgulaması, okura, Yahya Kemal'in şiirinde üretilen "ses" ve "ritim" hakkında farklı bir yoruma varma olanağı tanımaktadır. Bu noktada, öncelikle belirtilmesi gereken, Yahya Kemal'e özgü "ses" in ve "ritim" in kaynağının "mihaniki ahenk" olmasıdır. Yahya Kemal'in ve Ahmet Hâşim'in, Tevfik Fikret'le ve Mehmet Âkif'le

karşılaştırıldıklarında daha “şiirsel” ve “lirik” kabul edilmelerinin açıkça belirtilmemiş nedenleri arasında “vezin” kullanım biçimlerindeki farklılaşmanın da rol oynadığı öne sürülebilir. Çünkü Halman’ın verdiği istatistik, Tevfik Fikret’in ve Mehmet Âkif’in, sözcükleri, gündelik konuşma diline özgü telaffuz uzlaşımından yabancılaştırmadan vezne uyguladıkları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, bu şairlerin şiirlerinde, “gündelik dil” ile “şiir dili” arasında bir “yabancılaştırma” değil, bir “uyum” vardır. Bu yorum, Yahya Kemal’in gündelik konuşma dili ile şiir yazdığı yönündeki argümanları geçersiz kılmaktadır.

Ama burada vurgulanması gereken bir başka nokta, Yahya Kemal’in sözcüklerin telaffuzu bakımından “imale” aracılığıyla kurulan “yabancılaştırma”yı, şiirin “yazı dili”ne de aynen aktarma çabasıdır. Şimdi, Yahya Kemal’in şiirlerinin yazımı ve yayımı sırasında bir imla uygulaması olarak tercih ettiği, ama Yahya Kemal’in şiiri üzerine çalışan araştırmacılar tarafından yeterince irdelenmemiş bir kavrama dikkat çekmek gerekmektedir: “Fonetik imla”. Nihad Sami Banarlı, Yahya Kemal’in *Eski Şiirin Rüzgârıyla* başlıklı kitabının 1962 yılında yapılan ilk baskısına yazdığı bir “arka söz”de, şairin “fonetik imla” taraftarı olduğunu ve bu kitapta bu imlanın temel alındığını belirtir. “Fonetik imla”nın vezinle ilgili uygulama şekli şöyle özetlenebilir. Vezin gereği uzun okunması gereken her türlü sözcüğe ait “uzatma işaretleri”ni yazı dilinde göstermek. Ancak, Yahya Kemal’in şiirlerinde vezne karşın, uzun okunması mümkün olmayan Türkçe sözcükler de vardır. Ama şair, bu sözcüklerin de uzun okunmalarını ve “fonetik imla” gereği, farklı işaretlerle gösterilmelerini arzu etmektedir. Banarlı, bu durumu şu sözlerle özetler:

Yahya Kemal, lisânımızdaki bütün uzun hecelerin, bir uzatma işâretiyle, belirtilmesini temel kaide sayar. [...] Bundan başka metinlerde ı ve ü harflerine uzatma işâreti konulamadığından,

uzatılması zarûri **ı** ve **ü**’ ler, italik harflerle dizilmiştir. **Allaha**,  
**alayına** gibi, ikinci heceleri kalın **laa** olarak uzatılacak kelimeler için  
de iki **a** yerine italik **a** harfi kullanılmıştır. İtalik **a**, **i**, ve **e**’lerden  
Türkçe sözlerin imalesinde de yararlanılmıştır. (1962: 148)

Banarlı’nın cümleleri irdelendiğinde, “fonetik imla”nın temel mantığı şöyle  
özetlenebilir: “Veznin” ritmini, sözcüğün ya da harfin doğal telaffuzu ne olursa  
olsun, muhafaza etmek. Dolayısıyla, “vezin”in, yani “mihaniki ahenk”in, imale gibi  
bir kusur nedeniyle ihmal edildiği ve bu durumun “vezin-dışı ahenk” öğelerini ortaya  
çıkarcığının sanıldığı bir noktada, “fonetik imla” ilkesi, şiiri, “vezin”e göre yeniden  
düzenlemektedir. Üstelik, “fonetik imla” ve “imale” birlikteliği, “vezinli dil”in,  
“gündelik konuşma dili” ve “yazı dili” üzerindeki imtiyazlı konumunu da  
kendiliğinden ortaya çıkaracaktır. Çünkü, Türkçe sözcüklerde, “gündelik dil”de  
uzatılmaması gereken sözcüklerin uzatılması ya da “yazı dili”nde uzatma işareti  
konulmaması gereken harflerin uzatma işareti olarak varsayılan italikle gösterilmesi,  
vezne bağlı birer uygulama olarak “fonetik imla”nın ve “imale”nin “gündelik dil”e  
ve “yazı dili”ne olan üstünlüğünü açıkça göstermektedir. Şimdi, Yahya Kemal’in  
“fonetik imla”yı, alıntılacağı şiirlerde ve kendi şiirlerinde nasıl kullandığı  
irdelenebilir:

Yahya Kemal’in kendi şiirlerinin basımında uygulamak istediği “fonetik  
imla” ve “imale” birlikteliğini, şairin “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında, Şeyh  
Galib’ten alıntılacağı bir “müseddes”de görmek mümkün. Yahya Kemal bu  
yazısında, “deruni ahenk”e atfettiği düşüncelerini, Şeyh Galib’in bir müseddesini  
örnek göstererek yorumlar; örneğin Yahya Kemal’e göre, Şeyh Galib’in bu şiiri,  
“Türkçe’de şevkin lisan hâline gelmiş bir numunesidir” (2005: 39). Ama şiir  
çözümlendiğinde ortaya çıkan, “fonetik imla” ve “imale” birlikteliğidir. Yahya

Kemal, Şeyh Galib'in bu şiirinde, belirli bir toplum tarafından genel kabul gören bir dünya görüşünün, başka ifadeyle, basmakalıp bir hikmetin, lirik şiir biçiminde dile getirilişini görmektedir:

Tedbîrini terk eylê takdîr Hudâ'nındır

Sen yoksun o varlıklar hep vehm ü gümânındır

Birden bire bul aşkı bû neş'e bulaanındır

Devran olalı devran erbâb-ı safânındır

Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır

Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır

Meyhâneyi seyrettim uşşâka mutâf olmuş

Teklîf ü tekellüfden sükkânı mu'âf olmuş

Bir neş'e gelüb meclis bî-havf ü hılâf olmuş

Gam sohbeti yâd olmaz meşrebleri sâf olmuş

Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır

Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır

Ey dil sen o dildârê lâyük mı değilsin yâ

Da'vâ-yı muhabbetdê sâdık mı değilsin yâ

Özrüü nola Azrâ'nın Vâmık mı değilsin yâ

Bû gam ne gezer sendê âşık mı değilsin yâ

Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır

Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır (özgün imla, alıntıl原因

Yahya Kemal: 2005, 39)

Öncelikle belirtilmesi gereken, Yahya Kemal'in bu şiiri tartışırken, “deruni ahenk” kavramına yüklediği, “mana”nın “lafız”a dönüşmesi şeklindeki argümanını yeniden

retmesi olmalıdır. Öte yandan, Yahya Kemal, “deruni ahenk”in ierigini yeniden ürettiği cümlelerinde, yine “akıl” yerine “sezgi”yi ve “kalp”i ne çıkaran ifadeler kullanmaktadır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, Şeyh Galib’in bu Şiirindeki “Şiirsel etki”yi, belirli bir “akıl yürütme” aracılığıyla temellendirememesi nedeniyle, “sezgi” ve “kalp” kavramları aracılığıyla betimlemeye çalışmaktadır. Şairin sözleri Şöyledir:

Türkçe Şiirde Şevkin lisan hâline gelmiş bir numnesi olan kıt’alara  
yalnız dimâğınızla bakınız, fikir nâmına ne kadar hâyidedirler: Tedbîri  
bırakıp takdîre bakmak Şark’ın halka kadar işlemiş ezeli bir felsefedir,  
varlığın bizim şphemizden başka bir şey olmadığı da öyle  
zebânzeddir. Hâsılı devrâna, kedere karşı kayıtsızlığa, meyhâne  
levhasına, lâfzı murâd olan kadehe, dildâra, *Vâmık*’a, *Azra*’ya kadar  
bütün kelimeler manzmede birer nakarat kabîlindendirler. Bu Şiirin  
künhü dimağla, gözle grlmez, yalnız kalble anlaşılır. Bu manzume  
yalnız bir veciddir. (zgn imla, 2005: 39-40)

Yahya Kemal’in bu cümlelerine bakıldığında, Şairin öncelikle “akıl” ile “sezgi” arasında bir ayırımı gittiği görülmektedir. Şiirin “anlam” örgüsü “akıl”a, “biçimsel” örgüsünün ürettiği “Şiirsel etki” ise “sezgi”ye hitap etmektedir. Şiirin “anlam” örgüsüne bakıldığında, tasavvuf kültürüyle biçimlenen İslam geleneğine nüfuz etmiş, “tedbîri bırakıp, takdîre bakmak” şeklinde özetlenebilecek “tevekkl” anlayışıyla karşılaşılır. Şimdi şunlar sorulabilir: Yahya Kemal’in, Şeyh Galib’in bu Şiirindeki “etki”nin bu basmakalıp düşüncelerden gelmediği yönündeki argümanı, “sezgi” ve “kalp” gibi metafizik kavramlara başvurulmadan nasıl temellendirilebilir? Yahya Kemal’in sözünü ettiği “Şiirsel etki”nin “akıl” aracılığıyla kavranması mümkün değil mi?

Şeyh Galib, bu şiiri, aruzun “mef’ûlü, mefâ’îlün, mef’ûlü, mefâ’îlün” (— — • / • — — — / — — • / • — — —) hezec kalıbıyla yazmıştır. Şiirdeki vezin kullanımına bakıldığında, Şeyh Galib’in, bu şiirinde aruzda kusur olarak kabul edilen imalelere aşırı derecede yer vermiş olduğu görülür. Nitekim, nasıl Halman, Yahya Kemal’in seçkin bir şair olduğu hâlde, aruzu iyi kullanamadığını öne sürdüyse (2008: 165); Yahya Kemal de, Şeyh Galib’in büyük bir şair olduğu hâlde, aruzu iyi kullanamadığını öne sürmüştür (alıntıl原因 Tanpınar: 1995, 177). Ancak, bu tartışmaya, “imale” ve onun yazıda gösterilme tekniği olarak “fonetik imla” açısından bakıldığında, aruzda yapılan kusurlar ile nitelikli şiir üretmek arasında bir çelişki olmadığı açık seçik bir şekilde belirlenebilir. Şeyh Galib’in müseddesi irdelenirse, bu şiirde seçilen “sözcükler” ile “vezin” arasında bir uyumsuzluk olduğu görülür. Bu tür uyumsuzluklara karşı, Divan şiiri okuru, sözcüklerin telaffuzlarını vezne uyumlu olacak şekilde okunması (takti’) gerektiğini bilir. Nitelikli bir Divan şiiri okuru olduğu bilinen Yahya Kemal, gelenekteki bu ögeyi kullanır ve Galib’in bu şiirindeki tüm “imaleli” sözcükleri, vezinle uyumlu hâle getirerek alıntılar. Başka ifadeyle, “imale”, “fonetik imla” aracılığıyla “yazı dili”ne aynen taşınır: “Eyle → eylê; aşkı → aşkıı; bu → bû (2 kez); bulanındır → bulaanındır; olalı → olalıı; koyma → koymâ (2 kez); kadehi → kadehî; dildâre → dildârê; özü → özüü; sende → sendê. Sözcüklerin telaffuzlarında vezin gereği yapılan bu değişiklik, bu sözcükleri, gündelik dilin telaffuz uzlaşımından ayırır, yani “yabancılaştırır” ve onları birer “şiir dili” malzemesi hâline getirir. Öyleyse, yukarıda sorulan sorunun yanıtı verilebilir: Yahya Kemal’in Şeyh Galib’ten alıntıl原因 müseddesin şiirsel etkisi, “mantıksal bir dizge”, yani “akıl” aracılığıyla kavranabilir. Ancak Yahya Kemal, bu şiirde, “şevkin lisan hâline geldiğini” de açıkça belirtmişti. Öyleyse, Şeyh Galib’in şiirinin “akıl” aracılığıyla kavranabilir olması argümanı, şu sorunun da

yanıtlanmasını gerektirmektedir: “Fonetik imla” ve “imale” aracılığıyla üretilen “şiiir dili”, yani “lafız” (lisan), bu şiiirdeki “mana”yı (şevk) nasıl temsil ediyor? Bu soru, “Yeni Eleştiri” akımının önde gelen iki figürü, Yvor Winters ile John Crowe Ransom arasında yaşanan “vezin / anlam” tartışmasına atıfta bulunmayı gerektirebilir. Çünkü, eğer Şeyh Galib’in şiiirindeki lirik öge, “vezin”den, yani “fonetik imla” ve “imale”den geliyorsa, bu etkinin “anlam” ile herhangi bir şekilde bağıntılı olup olmadığı belirli bir kuramsal zeminde tartışılmalıdır. John Crowe Ransom ile Yvor Winters arasındaki bu tartışmanın, Yahya Kemal ile Tevfik Fikret arasında vezin konusunda yaşanan fikir ayrılığını anımsatması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Ransom, Yahya Kemal gibi, “vezin” ile “anlam” arasında herhangi bir ilişki olmadığını savunurken; Winters, Tevfik Fikret gibi, “vezin” ile “anlam” arasında belirli ilişkiler kurulabileceğini savunmaktadır. Ancak, Yahya Kemal, Ransom’dan farklı olarak, içeriği belirsiz bir metafizik kavram, yani “deruni ahenk”i üretir ve bir şiiirde var olan “ses örgüleri” ile “anlam” arasında kurulabilecek tüm ilişkileri bu kavrama yükler. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal, “vezin” ile “anlam” değil, “ses örgüleri” ile “anlam” arasında bir ilgi kurar ve bu ilgiyi “deruni ahenk”e atfeder: Oysa, Yahya Kemal’in, Nedim’den, “deruni ahenk”i temellendirmek amacıyla örnek verdiği, “dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesi, başarılı bir aruz, yani “mihaniki ahenk” uygulamasıdır.

Şimdi bu ön bilgilerin ardından Ransom ile Winters arasındaki tartışma özetlenebilir: Ransom, “Wanted: An Ontological Critic” (Bir Ontolojik Eleştirmen Aranıyor) başlıklı makalesinde, “vezin” ile “anlam” arasında kurulabilecek benzerlik ilişkilerinin bütünüyle “yanlış” olduğunu belirtmektedir. Ransom’a göre, “anlam”, sözcükler aracılığıyla işlemektedir, oysa, vezin, heceler aracılığıyla. Bu nedenle, semantik yapının gelişimi ile fonetik yapının gelişimi arasında bir koordinasyon

kurulamaz (1941:330). Oysa, Winters, *In Defence Of Reason* (Aklın Savunusu) başlıklı kitabında, “vezin” ile “anlam” arasındaki ilişkiyi şu sözlerle değerlendirir:

Vezinli dil, saf ses olarak, müziğin yerini tutmaz; yabancı dilde yüksek sesle okunan bir şiir asla Mozart konçertosuyla eş değerde değildir. Ama, vezinli dil, müziğin niteliklerinden birine, yani “ritm”e sahiptir. [...] Vezinli dil, eğer o dili anlıyorsak, “ses”ten ibaret değildir. Ses, yalnızca toplam anlamın bir parçasıdır; ama bu ses, anlamı destekler ya da desteklenmesi sağlanır (2007: 546)

Winters’ın, “vezin” ile “anlam” arasındaki ilişkiye verdiği ilk örnek, Milton’un *Paradise Lost* (Kayıp Cennet) başlıklı yapıtı için ürettiği özgün vezne ilişkindir. Winters’a göre, bu yapıt, vezninden ayrı düşünülemez; çünkü bu yapıtın “vezni”, bu şiire özgü “duygu”nun iletilmesi bakımından bir “araç” işlevi görmektedir (547). Bu noktada, Winters, tıpkı Servet-i Fünun şairleri ve eleştirmenleri gibi, “farklı vezinlerin, farklı duygular” üretebileceğini de eklemektedir (547). Ancak, Winters’ın bu çalışmanın argümanı bakımından asıl önem arz eden görüşleri, kendi şiiri üzerine yaptığı bir çözümlemedir. Winters, “The Fall of Leaves” (Yaprak Dökümü) başlıklı şiirinde vermek istediği “duygu”yu, “vezin”den bilinçli bir şekilde saparak nasıl daha etkili bir şekilde iletebildiğini bizzat kendi şiirini çözümleyerek gösterir. Şiirin ilgili bölümü şöyledir:

So was the instant blurred  
But as we waited there  
The slow cry of a bird  
Built up a scheme of air (547)

Winters, bu şiirin “iambic trimeter” ile yazıldığını belirtir; birinci, ikinci ve dördüncü dizeler, bu veznin genel yapısına uymaktadırlar. Her bir dizenin ilk ayağı ters yüz

edilmiştir, ama bu ciddi bir sapma değildir; ikinci ve üçüncü ayaklar ise normaldir.

Oysa, üçüncü dizede, belirli bir amaç uğruna yapılan ciddi bir “sapma” söz

konusudur:

Bu dizenin vurgulu hecelerinin tümü ağır ve uzun; vurgusuz heceleri ise hafif ve kısadır; böylece bu ayaklar açıkça fark edilir. Ama, birinci ayak, öteki dizelerdeki her bir ilk ayaktan “iambic” olmak bakımından farklılaşır. İkinci ayak ise, terse döndüğü için farklıdır. Dolayısıyla, iki hafif ve kısa hece yerine, iki uzun ve ağır hece bitmiştir. Bu durum dizeyi öyle yavaşlatır ki usta olmayan bir metrist [vezin çözücü] *cry* sözcüğünün takti’ini [*scansion*] muhtemelen tek heceli ayak, ve onu takibeden sözcükleri üç heceli ayak şeklinde yapacaktır. Şimdi, bu bağlamda, “slow cry” sözcükleri, bildiğim herhangi bir kuş sesine karşılık gelmemektedir; ama bu sözcükler, “ağlayışın yavaşlığını ve civardaki bağlamdan belirli bir sesin ortaya çıkışını” akıllara getirmektedir. Ne anlamdan bağımsız bir ses, ne de bu sözcüklerin anlamı ya da sesi, tek başına ve bu şiirin bütünlüğünden kopuk bir şekilde bu etkiyi verebilirdi (548)

Dikkat edilecek olursa, Winters, yaptığı bu çözümleme ile “veznin yapısından sapma” ile “şiirin anlam”ı arasında bir belirlenim ilişkisi kurmaktadır. Bu çözümleme, Yahya Kemal’in “aruz” veznini, “fonetik imla” ve “imale” iş birliği sayesinde, bilinçli bir sapmaya uğratması bakımından değerlendirildiğinde ne gibi sonuçlara varılabilir?

Yahya Kemal’in, Şeyh Galib’in müseddesini alıntılama biçimine bakıldığında, bu şiirde uzatılmaması gereken sözcüklerin uzatıldığı ve bu şekilde hem aruzda bir kusur olarak kabul edilen “imale”lerin ortaya çıktığı hem de gündelik

dilin telaffuz uzlaşımından yabancılaştığı belirtilmişti. Öyleyse şimdi şu sorulabilir: “Fonetik imla” ve “imale” iş birliği, Şeyh Galib’in bu şiirinde ortaya çıkan “anlam”ı herhangi bir şekilde destekliyor mu? Şiirde, bu iki ögenin bir arada işlemesi sonucu, “eylee”, “aşkı”, “buu”, “bulaanındır”, “olalı”, “koymaa”, “kadehii”, “dildâree”, “özrüü”, “sendee” örneklerinde olduğu gibi veznin doğal yapısı ile örtüşmeyen sözcüklerin okunuşları, “nağmeli” bir biçime kavuşur. Şiirin bütününe yayılan bu sözcüklerin her birinde gerçekleşen “nağmeli” telaffuz, “okur”a, bu şiirdeki “veznin” ihmal edilip, doğal telaffuzuna göre okunmasından çok daha coşkulu bir “ifade tarzı” dayatmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, şiirin “imaleler”le örülü olması ve bu örüntünün, bir tür notasyon olarak kabul edilebilecek “fonetik imla” aracılığıyla vurgulanmasının yarattığı “coşkulu telaffuz tarzı”, bu şiirin yüzeydeki anlamını, yani “tasavvufi neşe”yi açıkça desteklemektedir. Benzer bir yorum, Yahya Kemal’in “Mahurdan Gazel” başlıklı şiiri düzleminde de yapılabilir. “Mahurdan Gazel”, dikkatle irdelendiğinde, bu şiirdeki sözcüklerin, düzenli bir şekilde, “aruz”un önceden belirlenmiş yapısından ve gündelik dilin telaffuz uzlaşımından saptığı görülecektir. Şiir şöyledir:

Gördüm ol meh dûşuna bir şâl atup lâhûrdan

Gül yanaklar üstüne yaşmak tutunmuş nûrdan

Nerdübanlar bûşiş-î nermîn-i dâmânıyle mest

İndi bin işveyle bir kâşâne-î fağfûrdan

Atladı dâmen tutup üç çifte zevrakçeye

Geçti sandım mâh-ı nev âyîne-î billûrdan

Halk-ı Sa’ dâbâd iki sâhil boyunca fevc fevc

Va’de-î teşrîfine alkış tutarken dûrdan

Cedvel-î Sîm'in kenârından bu âvâzın Kemâl

Koptu bir fevvâre-î zerrin gibi mâhûrdan (1962: 53)

“Mahurdan Gazel”, “fâ'ilâtün, fâ'ilâtün, fâ'ilâtün, fâ'ilün” (— • — — / — • — — / — • — — / — • —) remel bahriyle yazılmış bir şiidir. Şiirde geçen, “düşünâ”, “üstüne”, “atladı”, “iki”, “boyunca”, “gibi” sözcüklerine bakıldığında, bu sözcüklerdeki vurgulu yazılan harfler, “vezin” ile “bu sözcüklerin gündelik dildeki telaffuzu” arasındaki uyumsuzluğu göstermektedir. Öte yandan, Yahya Kemal, şiirde kullandığı imaleli telaffuz tarzını korumak amacıyla, “kenar” sözcüğünün Türkçe'deki “kısa a” ile yapılan telaffuzunu değil, Farsça (کنار) telaffuzunu tercih etmiştir. Dolayısıyla bu tür bir şiirle karşılaşan Divan şiiri okuru, bu uyumsuzluğu ortadan kaldırmak amacıyla, bu sözcüklerin telaffuzlarını imaleli bir şekilde düzenleyecek ve dolayısıyla gündelik dilin telaffuz uzlaşımlarından sapacaktır. Ama bu noktada asıl sorulması gereken, “Mahurdan Gazel”in içeriği ile vezni arasında—Winters'ın kendi şiirinde tespit ettiği şekilde—bir belirlenim ilişkisi olup olmadığıdır. “Mahurdan Gazel”, gündelik dilin telaffuz uzlaşımlarından sapmaya maruz bırakılmadan okunduğunda, betimleyici bir şiir olarak değerlendirilebilir. Çünkü, Yahya Kemal, bu şiirde, “ay gibi parlak, güzel bir sevgilinin omuzlarında Lahor ipeğinden yapılmış bir şalla, gül yanakları üzerine, ışıktan bir yaşmak tutarak merdivenlerden inişini” betimlemiştir. Ancak, Cleanth Brooks'un *The Well-Wrought Urn* (İncelikle İşlenmiş Vazo) başlıklı yapıtında da belirttiği üzere, bir şiirin “anlam”ı, o şiirin “özet”i değildir: “Her iyi şiir, kendisine yönelik bütün özetleme çabalarına başkaldırır” (1970: 196). Öyleyse şu soru gündeme getirilebilir: Yukarıda verilen “özet” dışarıda bırakıldığında, “Mahurdan Gazel”in anlamı nasıl belirlenebilir?

Şiirin “Cedvel-î Sîm’in kenârından bu âvâzın Kemâl / Koptu bir fevvâre-î zerrin gibî mâhûrdan” şeklindeki son dizesinde, “fevvâre-î zerrin” (altın fiskiye) ile “mâhûr âvâz” arasında bir benzerlik kurulmuş, gündelik yaşama ait bir olgu (altın fiskiye), şiirde konuşan öznenin “ses”ine benzetilmiştir. Daha açık ifadeyle, şiirde konuşan öznenin “ses”ine, “mahur” tamlaması ve “fevvâre-î zerrin” benzetmesi ile “güzellik” atfedilmiştir. “Mahurdan Gazel”in son dizesindeki “bu âvâz” ifadesi ise, bütün bir şiirin “Cedvel-î Sîm’in kenârından fevvâre-î zerrin gibî kopan mâhûr âvâz” olduğunu gösterir. Bu tür bir yorum, “Mahurdan Gazel”in “kendisi hakkında bir şiir” olarak temellendirilmesine imkân tanımaktadır. Başka ifadeyle, “Mahurdan Gazel”, “bir güzelin teşrifini” betimleyen “görsel” bir şiir değildir; ama “bir güzelin teşrifi sırasında” bizzat şiirin öznesinin işitilen “âvâz”ıdır. “Mahurdan Gazel”in “görsel” bir “temsil” olmaması, şiirin telaffuz yapısının şiirin bizzat “kendisiyle” uyumlu olmasından kaynaklanır. Bu uyum, şiirdeki sözcüklerin gündelik dilin telaffuz uzlaşımlarından sapmaları ve müzikal bir etki üretmeleri aracılığıyla sağlanmıştır. Kısaca ifade edilirse, Yahya Kemal, bu şiirin “kendisini”, “fonetik imla” ve “imale” aracılığıyla bir “âvâz” olarak kurgulamıştır. “Mahurdan Gazel”in “özetlenebilir anlam”ı, bu şiirin çizdiği “görsel imge” ile uyumludur; oysa, telaffuza dayalı “sessel anlam”, okura, bu şiirin bir “âvâz” olduğunu telkin etmektedir.

## SONUÇ

Yahya Kemal'in "şiiir tasarımı" ile "şiiirleri" arasında zorunlu bir bağıntı olmadığını gösteren bu çalışma, yalnızca Yahya Kemal çalışmaları bakımından değil, modern Türk şiiir çalışmaları bakımından da, metin merkezli çözümleme pratiklerinin geliştirilmesi yönünde bir katkı sunmayı hedeflemiştir. Batı edebiyatı eleştirisi içinde tartışmaya açılan, bir yazarın kendi tasarıları ile metnin kendisi arasında bir ilişki aranmaması gerektiği yönündeki argümanlar (Wimsatt: 1954, 3), modern Türk şiiiri çalışmaları içerisinde karşılığını yeterince bulmamıştır. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in "şiiir tasarımı" ile "şiiirleri" arasında bir örtüşme olmadığını ayrıntılarıyla gösteren bu çalışma, bir şairin kendi şiiiri hakkındaki yorumlarının bir edebî ölçüt olarak kullanılıp kullanılamayacağı sorusuna verilmiş uygulamalı bir yanıt niteliği taşımaktadır. Ama asıl vurgulanması gereken, Yahya Kemal'in şiiir tasarımının, bir değerlendirme ölçütü olarak ele alındığında, eleştirmenleri, çelişkilere ve tutarsızlıklara sürüklemesi olmalıdır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal'in şiiir tasarımı, kendi şiiirlerinin çözümlenmesine bir katkı sunmamakta, bir engel teşkil etmektedir. Çünkü, Yahya Kemal'in şiiir tasarımı, 20. yüzyıla özgü modern lirik şiiir kuramları ve bu kuramların 19. yüzyılda hüküm süren romantik kökenlerini oluşturan edebî yaklaşımların ortaya koyduğu "anlam" da ve "ritim" de "müphemiyet" i esas alan "şiiir dili" tanımlarıyla uyum içinde olduğu hâlde, şairin şiiirlerine, "açık seçik" ve "düzyazı" ya yaslanan bir edebî biçim hâkimdir. Bu nedenle, Yahya Kemal'in "şiiir

tasarımı”ndan yola çıkıldığında, şairin şiirlerinde ortaya çıkan dilsel biçimi kavramak zorlaşmaktadır.

Bu tür bir çalışma, Yahya Kemal’in kendi şiiri hakkındaki argümanlarının tutarlı bir yapı hâline getirilmesini gerekli kılmıştır. Çünkü, Yahya Kemal’in şiir tasarımını oluşturan argümanların parçalı bir şekilde alımlanması, hem okurları hem de eleştirmenleri yanıltmaktadır. Bu yanılgıların en dikkat çekici olanı, Yahya Kemal’in “anlam” bakımından “düzyazı” özellikleri gösteren edebî biçiminde, “sözdizimi”ne ve “sözcük seçimi”ne önem vermesi ile Stéphane Mallarmé’nin “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” şeklindeki argümanı arasında, Yahya Kemal’in şiiri üzerine yapılan çalışmalarda belirleyici olacak derecede bir “ilgi” kurulmasıdır. Oysa, Mallarmé’nin şiiri üzerine yapılan çalışmalar irdelendiğinde, şairin bu cümlesiyle kast ettiği “şiir dili” ile Yahya Kemal’in şiirlerinin “düzyazı”ya yaslanan “edebî biçimi” arasında herhangi bir ilgi kurulmasının hatalı olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim, Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry* (Modern Şiirin Yapısı) başlıklı yapıtının “Mallarmé” bölümü irdelendiğinde, bu şairin şiirlerinde açık seçik bir dilin değil, aksine, “müphem” bir dilin hâkim olduğu görülebilir. Nitekim, Friedrich, Mallarmé’nin, “şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılır” argümanını, sözcüklerin “bağlam dışı” kullanılmaları aracılığıyla “olağandışılık” etkisi yaratmak olarak yorumlar (1974: 78). Oysa, Yahya Kemal’in şiirlerine bakıldığında, sözcüklerin belirli bir bağlama uygun düşecek şekilde seçildikleri anlaşılabılır. Örneğin, Yahya Kemal, “Mahurdan Gazel” başlıklı şiirindeki “Atladı dâmen tutup üç çifte bir zevrâkçeye” dizesinde geçen, “üç çifte bir zevrakçe” ifadesinin gerçeklikle örtüşmediği gerekçesiyle eleştiri konusu edilmesine karşı, bu iddiayı araştırmış ve ancak bu ifadenin gerçeklikle örtüştüğünü öğrendikten sonra, şiirini tashih etmekten vazgeçmiştir (1959 32). Bu anekdot ile Mallarmé’nin kendi

kendisini alaya aldığı bir parodisi karşılaştırıldığında, iki şair arasındaki fark ortaya çıkarılabilir: “Bir gazeteci sabırsız bir şekilde, Mallarmé’den, henüz tamamlanmamış bir şiirini görmek ister, şairin yanıtı şöyledir: Şiire biraz daha ‘müphemiyet’ katıncaya kadar bekle” (alıntılayan Friedrich 1974: 90). Mallarmé’nin şiiri, “müphemiyet”in şiiridir; oysa Yahya Kemal’in şiirleri, “müphemiyet”e değil, “berraklık”a dayalı bir edebî biçime sahiptir. Ama bu ayrıntı, Yahya Kemal’in “şiirleri”nde olmadığı hâlde, “şiir tasarımı”nda, “müphemiyet”e dayalı bir “şiir dili” anlayışının varlığını ortadan kaldırmaz.

Yahya Kemal’in kendi şiiri hakkında öne sürdüğü argümanları, bir bütün hâlinde değerlendirildiğinde, şairin, “mana” yerine, “lafız”a, “mesel” yerine, “berceste şi’r”e, “mihaniki ahenk” yerine, “deruni ahenk”e imtiyaz tanıdığı anlaşılmaktadır. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in “şiir tasarımı”, bir şiirin “anlam”a değil, “ses örgüleri”ne, “anlatı”ya değil, “lirizm”e, yapısı önceden belirlenmiş “aruz ve hece” gibi ritim araçlarına değil, yapısı önceden belirlenmemiş, şiirin yazım aşamasında “kendiliğinden” ortaya çıkan ritme öncelik tanımaktadır. Tezin, “İmtiyazlı Terimlerin Şiiri” başlıklı birinci bölümünde, bu tür bir şiir tasarımı, modern Batı lirik şiirine özgü kuramsal bir arka plan aracılığıyla kavranmaya çalışılmıştır. Yahya Kemal’in “lafız”a, “berceste şi’r”e ve “deruni ahenk”e imtiyaz tanınması üzerine kurulu bu şiir tasarımı ile Hugo Friedrich, Jan Mukarovski, John Crowe Ransom, Northrop Frye, Roman Jakobson ve Viktor Shklovski gibi modern lirik şiir üzerine çalışmalarıyla tanınan eleştirmenlerin görüşleri arasında bir örtüşme olduğu saptanmıştır. Çünkü, yukarıdaki eleştirmenler, modern lirik şiirin “anlam” yerine “ses”e, “anlatı” yerine, “lirizm”e, “vezin” yerine “vezin-dışı ritim”e vurgu yapmışlar, özetle, modern lirik şiirde, “anlam”da ve “ritim”de “müphemiyet”i farklı şekillerde öne çıkarmışlardır. Tıpkı, bu kuramcılarının metinlerinde olduğu gibi, Yahya

Kemal'in şiir tasarımı da, "anlam"da ve "ritim"de "müphemiyet"e vurgu yapmaktadır. Oysa, Yahya Kemal'in şiirlerine bakıldığında, "anlam"da ve "ritim"de bir "müphemiyet"in değil, aksine, "açık seçiklik"in var olduğu görülmektedir.

Yahya Kemal'in şiir tasarımında, modern lirik şiir kuramlarının romantik kökenlerini de görmek mümkündür. Şair, söz konusu kavram çiftleri arasında—"lafız"a, "berceste şi'r"e ve "deruni ahenk"e atfettiği imtiyazı ortadan kaldırmaksızın—bir uzlaşım bulma çabası içindedir. Kısaca ifade edilirse, Yahya Kemal'in şiir tasarımında, "mana" ile "lafız", "mesel" ile "berceste şi'r", "mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" arasında, ikinci terimlerin üstünlüğüne dayalı bir uzlaşım vardır. "Lafız", "mana"yı ifade eder, "berceste şi'r", "mesel" özellikleri taşır, "deruni ahenk"le yazılan bir şiir, aynı zamanda, "mihaniki ahenk"e de sahiptir. Yahya Kemal'in öne sürdüğü kavram çiftleri arasında, belirli terimlere atfettiği imtiyazı ortadan kaldırmaksızın bir uzlaşım araması, modern lirik şiir kuramlarının romantik kökeniyle örtüşür. Çalışmanın ikinci bölümünde, Paul de Man'ın, modern şiir kuramlarının romantik kökenlerine özgü olduğunu ileri sürdüğü, kavram çiftleri arasında kurulan uzlaşım ilişkilerine yönelik argümanlarına başvurulmuştur. Romantik kuram, ikili karşıtlıkların uzlaşım ilişkilerine dayanır; "doğa" ile "zihin" arasında olduğu gibi, "gösteren" ile "gösterilen" arasında da bir uzlaşım vardır. "Gösteren" ile "gösterilen" arasındaki ilişki "düzyazı"da "nedensiz" bir şekilde işler; oysa "şiir"de, "simge" ve "metafor", "gösteren" ile "gösterilen" arasında nedenli, yani uzlaşım ilişkileri kurulabilmesini sağlar. Dolayısıyla, modern şiir kuramlarında geçerli olan, "şiir"in, "düzyazı"; "metafor"un ise "metonimi" üzerinde kurduğu tahakküm ilişkilerinin kökeni, romantik düşünceye dayanır. De Man'a göre, Rus Biçimcileri'nin ve Yeni Eleştiri'nin "şiir dili"ni, "simge"yi ve "metafor"u yüceltme eğilimleri, romantik düşünce kökenlidir. Kısaca ifade edilirse, tezde, Yahya

Kemal'in şiir tasarımı ve şiirlerinde, "lafız" ile "mana", "berceste şi'r" ile "mesel", "deruni ahenk" ile "mihaniki ahenk" ögelerinin—"lafız"a, "berceste şi'r"e ve "deruni ahenk"e tanınan imtiyazları korunmak şartıyla—bir uzlaşım içinde işleyip işlemediği, eğer işliyorsa, nasıl işlediği, ayrıntılı çözümlemeler aracılığıyla araştırılmış ve şu sonuçlara varılmıştır: Yahya Kemal'in şiirlerinde, "mana" ile "lafız", "mesel" ile "berceste şi'r", "mihaniki ahenk" ile "deruni ahenk" arasında uzlaşım ilişkileri kurulabilir, ancak, bu uzlaşım ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan "anlamsal", "türsel" ve "vezinsel" sapmalar, bu şiirlerin "iletişim işlevi"ne herhangi bir zarar vermez. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal'in şiirlerindeki "sapmalar", "anlam"ı geriye itmeye değil, aksine, "anlam"ı pekiştirme işlevine sahiptirler.

Yahya Kemal'in şiir tasarımı ile şiirleri arasında bir örtüşme olmadığını gösteren bulguların ardından, çalışmanın ilk bölümünde tutarlı bir "yapı"ya dönüştürülen bu tasarım, ayrıntılı metin çözümlemeleri aracılığıyla bir "söküm"e uğratılmıştır. Başka ifadeyle, bu bölümde, Yahya Kemal'in şiirlerinde "lafız" yerine, "mana"ya, "berceste şi'r" yerine, "mesel"e, "deruni ahenk" yerine, "mihaniki ahenk"e imtiyaz tanındığı gösterilmiştir. Bu tür bir çaba, belirli bir kuramsal aracı gerekli kılmaktaydı. Dolayısıyla, tezde, "yapısökümcü eleştiri"nin temel mantığı, Jacques Derrida'nın *Of Grammatology* (Dilbilim Hakkında) başlıklı yapıtındaki Jean Jacques Rousseau çözümlemeleri temel alınarak özetlenmiştir. Rousseau'nun, *Essai Sur L'Origine Des Langues* (Dillerin Kökeni Üzerine Deneme) başlıklı yapıtında, "söz"ün "yazı"ya olan üstünlüğünü savunduğu argümanlarını, Derrida, bir "yapısöküm"e uğratar. Rousseau, "yazı"nın "söz"e, bir "yardımcı öge" ya da bir "ek" (*supplement*) olduğunu öne sürmektedir (alıntılan Derrida: 1976, 144). Oysa, Derrida, bu argümanı bir "yapısöküm"e uğratar ve "söz"ün "yazı"ya bir "yardımcı

öge” ya da bir “eklenti” olduğunu gösterir. Derrida’nın bu “yapısökümcü stratejisi”, Yahya Kemal’in “mana / lafız”, “mesel / berceste şi’r”, “mihaniki ahenk / deruni ahenk” kavram çiftlerine uygulanmış; Yahya Kemal’in şiirlerinde, “mana”nın, “mesel”in, “mihaniki ahenk”in ve “metonimi”nin değil, “lafız”ın, “berceste şi’r”in, “deruni ahenk”in ve “metafor”un birer “yardımcı öge” ya da birer “eklenti” olduğu savunulmuştur.

Çalışmanın, “Mana’nın lafız’a üstünlüğü” başlıklı bölümünde, Yahya Kemal’in şiirlerinde “lafız”a ait “aliterasyon” ve “sözdizimi” öğelerinin belirli bir “duygu”yu öne çıkaracak şekilde kurgulandığı gösterilmiştir. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in şiirinde “lafız”, “mana”yı pekiştirici bir “yardımcı öge”dir. Bu bölümün, “Duygu’nun deyiş’e üstünlüğü” şeklindeki alt başlığında ise, Yahya Kemal’in şiirlerinde Friedrich Nietzsche’nin ve Max Scheler’in ayrıntılı bir şekilde irdedelediği “ressentiment” duygusunun bir “örüntü” (*pattern*) oluşturacak şekilde tekrar edildiği çözümlemelerle kanıtlanmıştır. Yahya Kemal’in şiirlerinde, sıklıkla “rindlik” ve “melamilik” bağlamında tasavvuf geleneğine atfen yorumlanan, “vazgeçiş” ve “inziva” temalarının, arzu nesnelerinin elde edilememesi nedeniyle geliştirilen edilgen “öç alma” biçimi olduğu savunulmuştur. Bu bölümde, Yahya Kemal’in “ressentiment” duygusunun, hem bireysel açıdan, “cinsel arzu nesnelerine ulaşamama” bağlamında, hem de siyasi açıdan, “Osmanlı”nın ortadan kalkmasına engel olamama” bağlamında ortaya çıktığı öne sürülmüştür. “Vazgeçiş” ve “inziva” duygularının, “cinsellik” ve “siyaset” gibi gündelik yaşama özgü bir şekilde ortaya çıkması, Yahya Kemal’in “dünyevi” bir şiir yazdığını göstermektedir.

Çalışmanın “Metonimi’nin metafor’a üstünlüğü” başlıklı bölümünde, Yahya Kemal’in şiirlerinin, romantik kökenli modern lirik şiir tasarımlarıyla örtüşmediği gösterilmiştir. Çünkü, bu bölümde, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “metafor”un değil,

“metonimi”nin üstünlüğü açık seçik bir şekilde ortaya konmuştur. Tezin bu bölümünde, “metonimi”nin gündelik yaşama gönderimde bulunan bir mecaz olduğu, Michel Le Guern’in *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie* (Metonimi’nin ve Metafor’un Anlambilimi) başlıklı yapıtında, “metonimi”yi, Gottlob Frege’nin “Sense and Reference” (Anlam ve Gönderim) başlıklı makalesindeki “gönderim”le bir tutmasından yola çıkılarak temellendirilmiştir (alıntılayan Ricoeur: 1986, 180-81). Frege’ye göre, “anlamlandırma”, bir nesnenin farklı “adlarla” anılmasına neden olabilir. Bu nokta, “çok anlamlılık”a karşılık gelen “dil içi” bir sorunsaldır. Oysa, “gönderim”, “dış dünya” ile bağlantı kurmak anlamına gelmektedir. “Venüs”, “anlamlandırma” düzleminde, hem “sabah yıldızı” hem de “akşam yıldızı” adlarını alabilir. Oysa, tüm bu adlar, yalnızca bir “nesne”ye gönderimde bulunurlar. Kısaca, “metafor”, “dil içi” olmak ve “çok anlamlılık” bakımından, “anlam” (*sense*) ile “metonimi” ise “dış dünya”ya ait olmak ve “tekil anlamlılık” bakımından “gönderim” ile ilişkilendirilebilir. Tezde, Yahya Kemal’in şiirlerinde, “metonimi”nin yoğun bir şekilde kullanıldığı gösterilmiş; bu şiirlerde, dış dünyaya gönderimin baskın edebi biçim olduğu sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla, bu bölümde de, Yahya Kemal’in “dünyevi” bir şiir yazdığı argümanı geçerlilik kazanmaktadır.

Tezin “Kavram’ın mecaz’a üstünlüğü” başlıklı bölümünde ise Yahya Kemal’in belirli şiirlerinin belirli kavramlar hakkında olduğu, ancak bu şiirlerde, söz konusu kavramların içeriklerinin bir mecaz örgüsüyle betimlenemediği argümanı savunulmuştur. Daha açık ifadeyle, Yahya Kemal’in belirli şiirleri, “durée” ve “tabula rasa” kavramları üzerinedir. “Durée”, en genel anlamıyla, “geçmiş”in, “şimdi” için somut bir şekilde var olması anlamına gelir. Yahya Kemal’in şiirlerinde ise “durée” kavramı tanıtılır; ama bu şiirlerde, tarih ve edebiyat kitaplarından öğrenilebilecek bilgiler dışında, “geçmiş”i “şimdi” içinde gösterecek herhangi bir

“sezgi” ürünü betimlemeye rastlanmaz. Benzer şekilde, “tabula rasa” anlamında kullanılan “levha” ile “zihin” ve “bellek” arasında da bir ilişki kurulmuştur. Yahya Kemal’in bu şiirlerinde “levha”, “durée” kavramının içeriği ile uyumlu olacak şekilde “istençdışı bellek”e (*memoire involontaire*) değil, “istençli bellek”e (*memoire volontaire*) karşılık gelmektedir. Nitekim, Yahya Kemal’in şiirlerindeki “anımsama”nın “istençli bellek” ürünü olduğuna, Hasan Bülent Kahraman da dikkat çekmiştir. Öte yandan, bu argüman, “tabula rasa” kavramının içeriğiyle de uyumludur. Çünkü, “tabula rasa”, nesneleri oldukları gibi yansıtan “zihin” anlamına gelmektedir. Yahya Kemal’in şiirlerinde, “durée”nin bir kavram olarak var olduğu hâlde, içeriğinin işlenmemesi ve “anımsama”nın “istençli bellek” şeklinde ortaya çıkması, bu şiirlerdeki “bilinçdışı”nın değil, “akıl”ın öne çıktığını gösterir niteliktedir.

Tezin “Mesel’in berceste şi’r’e üstünlüğü” başlıklı bölümünde, Yahya Kemal’in şiirlerinde belirli bir “düşünce”nin bir örüntü olacak şekilde tekrar edildiği gözlemlenmiştir. Yahya Kemal’in bu bölümde irdelenen şiirleri, şairin Sermet Sami Uysal ile yaptığı söyleşilerde Tanrı ve din hakkındaki görüşleriyle örtüşmektedir. Yahya Kemal, bu söyleşilerde, Tanrı’nın varlığını kabul etmekle birlikte, semavi dinlere kesinlikle inanmadığını, yani “deist” olduğunu açıkça ifade etmektedir (1959: 191). Nitekim, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* başlıklı yapıtında, şairin “deist” olduğunu ifade etmiştir (1982: 53). Kaya Bilgegil ise, “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Din” başlıklı makalesinde, şairin şiirlerinde Tanrı’nın fail olmadığını, masivasının öne çıkarıldığını bir çözümlemeyle göstermişti (1997: 551). Hilmi Yavuz da, “Yahya Kemal Deist mi idi?” başlıklı yazısında, Bilgegil’in bu makalesindeki görüşlerin Yahya Kemal’in “deist” oluşuna işaret ettiğini ifade etmişti (1998: 128). Çalışmanın bu bölümünde, Yahya Kemal’in, Blaise Pascal’ın “doğa

sonsuz bir dairedir, onun merkezi her yerdir, ama çevresi hiçbir yer” (*C’est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part*) cümlesine (1935: 19), rubailerinde, “bomboş sonu yok daire, her yer merkez” şeklinde yer vermesi (“Pascal’ın Fikrini Tazmin”: 1988, 42), şairin seküler bakış açısının bir sonucu olarak yorumlanabilir. Çünkü, Robin Small, “Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere” (Nietzsche ve Platonist Kainat Geleneği: Daire Hiçbir Yerde, Merkez Her Yerde) başlıklı makalesinde, Pascal’a ait olmayan ve Batı düşüncesi içinde tekrar edilen bu cümlenin özellikle Nicholas Cusanus’un modern bilime yol gösteren “görelilik” çalışmalarının temelinde bulunduğunu belirtmektedir (1983: 99). Bu cümle, insanın evrende, semavi dinlerin öngördüğünün aksine, merkezî bir konumda olmadığına bir ifadesi olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla, Yahya Kemal’in bu cümleyi alıntılması ile semavi dinlerin öteki âlemleri yok saymasına yönelik itirazı bir arada yorumlanabilir. Başka deyişle, Yahya Kemal, bu cümle aracılığıyla, Batı düşüncesinin seküler yönüyle ilişki kurmuş olmaktadır.

Yahya Kemal’in evrene seküler bakışı, “Mehlika Sultan” başlıklı şiirinde ise bir çözümleme aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır. Yahya Kemal, bu şiirinde, genel anlamda mesnevi geleneğine, özelde ise Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ında da kullanılan Yusuf peygamber’in “kuyuya düşme” anlatısına atıfta bulunur. Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan”da, mesnevilere özgü “yol” temasını, Yusuf peygamber anlatısıyla bir arada değerlendirdiği ve bir “sevgili” olarak “Mehlika Sultan” nezdinde bir Tanrı’ya geri dönüş yolculuğu, yani “seyr-i sülûk” temasını kurguladığı söylenebilir. Ancak, şiirde bu dönüş, kesintiye uğratılmıştır. “Mehlika Sultan”da kurgulanan bu kesinti, “mürşid” işlevi gören bir metaforun eksikliğine bağlanabilir. Geleneksel Yusuf peygamber anlatısında, Yusuf, kuyudan, yardım alarak kurtulmuş ve tasavvufi

yorumu göre, Yusuf'un "miracı", kuyuda başlamıştır. Benzer şekilde, *Hüsn ü Aşk*'ta, "Aşk" ile "Gayret" bir kuyuya düşerler ve "mürşid" konumundaki Sühan, onları kuyudan "ip" yardımıyla kurtarır. Yusuf peygamber anlatısında ve *Hüsn ü Aşk*'ta, kuyunun alegorik yorumu, içine düşülen ve bir içsel aydınlanmayla kurtulunması gereken "dünya"dır. "Seyr-i sülûk" ise bu "dünya"dan kurtuluşu simgeleyen bir yol metaforudur. "Seyr-i sülûk" sırasında "mürid"ın yardım aldığı "kişiler" ise, "mürşid" karakterine karşılık gelir. "Kuyu"dan çıkmaya yarayan "ip", "çıkırık" ve benzeri araçlar da, birer "mürşid" metaforu olarak yorumlanabilirler. Oysa, "Mehlika Sultan"da, "kuyu"dan çıkışa yardımcı olabilecek ne bir "kişi" ne de bir "araç" vardır. "Mehlika Sultan"ın bu yapısı, bu şiirin tasavvufi bir şekilde yorumlanmasına bir engel teşkil etmektedir. Öyleyse, bu şiir, Yahya Kemal'in seküler bakış açısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. "Yol", ancak, bu "dünya" ile sınırlıdır; "öte dünya", yoktur. Nitekim, Yahya Kemal'in, "Açık Deniz" ve "Deniz Türküsü" başlıklı şiirlerinde "dünyanın sınırları", "algının sınırları" şeklinde çizilmiştir. Yahya Kemal'in şiirlerinde "ufuk" sözcüğünün olağanüstü bir sıklıkla kullanılması da, bu argümanı desteklemektedir.

Tezin "Mihaniki ahenk'in deruni ahenk'e üstünlüğü" başlıklı bölümünde, öncelikle, "deruni ahenk" kavramının, Yahya Kemal'in ideal şiir tasarımını ilişkin tüm ayrıntıları yüklediği bir kavram olması nedeniyle işlevsizliğine vurgu yapılmaktadır. Yahya Kemal, "deruni ahenk" kavramına, "sözdizimi"ni, "sözcük seçimi"ni, "mana ile lafız arasındaki uyum"u ve "ritm"i atfeder. Oysa, herhangi bir şiir, "deruni ahenk" kavramına ihtiyaç duyulmaksızın, yukarıda sıralanan "dile içkin ögeler" aracılığıyla irdelenebilir. Ancak, Yahya Kemal'e göre, "şiirsel etki" tüm bu ögelerin bir araya getirilmesiyle zorunlu olarak elde edilemeyen farklı bir duyguya da işaret eder. Bu nedenle, Yahya Kemal, Bremond'un "mistik" ve "metafizik"

öğeler içeren söylemine yönelir ve “şiiirsel etki”yi, “mısraın içinden geçen elektrik cereyanı”na benzetir. Dikkat edilecek olursa, Yahya Kemal, “şiiirsel etki”yi açık seçik ifade edemediği noktada, “sezgi”ye dayalı bir betimleme yöntemine başvurmuştur. Şair, benzer bir yöntemi, Şeyh Galib’in bir müseddesine yönelik yorumunda da kullanır. Yahya Kemal’e göre, Şeyh Galib’in söz konusu müseddesinin “künühü dimağla, gözle görölmez, kalple anlaşılır” (2005: 39). Daha açık ifadeyle, “deruni ahenk”, herhangi bir şiiirin, “sözdizimi”, “sözcük seçimi”, “mana ile lafız arasındaki uyum” ve “ritim” öğeleriyle ifade edilemeyen, bu öğeleri aşan ve ancak “sezgi” aracılığıyla kavranabilen bir “duygu”ya karşılık gelmektedir. Öyleyse yapılması gereken, Yahya Kemal’in şiiirlerini irdelerken, “deruni ahenk”in müphem içeriğini ihmal etmek ve tanımlanabilir dilsel öğelere başvurmak olmalıdır.

Yahya Kemal’in şiiirlerine bakıldığında, şairin “Ok” şiiirini “hece” vezniyle, diğer tüm şiiirlerini ise “aruz” vezniyle yazmış olduğu görülür. Yahya Kemal, “deruni ahenk” ile “mihaniki ahenk” içinde işleyen “vezin-dışı” ses öğelerini kastetmiş olabilir. Nitekim, Northrop Frye da, Shakespeare’in, “Ay, but to die, and go, we know not where” (Ah, ama ölmek ve gitmek bilmediğimiz bir yere) dizesinde bu dizenin “iambic pentameter” olan vezninden başka bir ritim duyulduğunu belirtmektedir (1966: 271). Yahya Kemal’in şiiirleri irdelendiğinde de, şairin “mihaniki ahenk”in önceden belirlenmiş yapısından bilinçli bir şekilde saparak, farklı bir ritim arayışı içinde olduğu anlaşılır. Ancak, Yahya Kemal’in “mihaniki ahenk”ten farklı bir ritim bulma arayışı, geleneğin önceden belirlenmiş kurallarınca kabul gören bir üslubun sınırları içindedir. “Vezin”, bir kalıptır, vezin kullanan şair, belirli bir “mana”yı, belirli bir “kalıp”a yerleştirmek zorundadır. Bu işlem sırasında, şair, veznin önceden belirlenmiş yapısına uygun düşmeyen bir sözcük kullandığında, ya sözcüğün telaffuzu bozulacak ya da şair başka bir sözcük seçecektir. Şiiirlerinde

“lafız”ı öne çıkardığını öne süren Yahya Kemal ise, sözcükleri, “vezin” lehine değil, “mana” lehine seçmektedir. Yahya Kemal, yalnızca “mana” lehine bir şiir ortaya koymasına neden olacak bu sorunsalı, “imale” ve “fonetik imla” ilkesi aracılığıyla çözer. Yahya Kemal, “aruz”a göre, “uzun” heceli bir sözcük seçmesi gereken yerde, “kısa” bir sözcük seçtiğinde, “kısa” heceyi uzatmak anlamına gelen “imale”ye başvurmaktadır. Nitekim, Talat Sait Halman, “Yahya Kemal’in Şiirinde Kusurlar” başlıklı makalesinde, şairin şiirlerindeki “imale” sıklığını istatistikî bir çalışmayla göstermiştir (2008: 166). Üstelik, Yahya Kemal’in bir şiirsel öge olarak sıklıkla “imale”ye başvurmuş olduğuna, Zahir Güvemli de dikkat çekmektedir (1948: 30). Ama asıl vurgulanması gereken, Yahya Kemal’in, “imale”nin, “fonetik” olarak yazıda gösterilmesi konusundaki hassasiyetidir. Nihad Sami Banarlı, Yahya Kemal’in *Eski Şiirin Rüzgârıyla* başlıklı kitabının 1962 yılında yapılan ilk baskısına yazdığı bir “arka söz”de, şairin “fonetik imla”ya yönelik ısrarını açıkça belirtmiştir (1962: 148). Yahya Kemal’in “imale” ve “imalelerin” yazıda gösterilmesi anlamına gelen “fonetik imla” uygulaması, şiirde geçen “anlamalı” sözcüklerin, “gündelik konuşma dili telaffuzları”ndan sapılarak, sessel bir “yabancılaşma”ya neden olacak şekilde telaffuz edilmelerini dayatmaktadır. Örneğin, “Mahurdan Gazel”de geçen, “düşuna”, “üstüne”, “atladı”, “iki”, “boyunca”, “gibi” sözcüklerine bakıldığında, uzatılmaması gereken hecelerin uzatıldığı ve bu sözcüklerin gündelik konuşma dilindeki telaffuzlarından sapıldığı görülür. Daha açık ifade edilirse, Yahya Kemal’in şiirlerinde “imale”den ve “fonetik imla”dan kaynaklanan bir şiirsellik vardır ve bu nedenle, Yahya Kemal’in şiirlerindeki lirizmin, “mihaniki ahenk’in bir etkisi” olduğu öne sürülebilir. Kısaca, bu bölümde, Yahya Kemal’in şiirlerindeki müzikal etkinin, “deruni ahenk”in müphem ve metafizik içeriği aracılığıyla değil, “veznin ve

vezinden sapmaların gözlemlenebilir doğası” aracılığıyla çözümlenebileceği üzerinde durulmuştur.

Yahya Kemal’in şiir tasarımı ile şiirleri arasında var sayılan uzlaşım ilişkilerinin ortadan kaldırılması, modern Türk şiirine farklı yorum olanakları getirilebilmesini sağlayabilir. Yahya Kemal’in şiir tasarımı, şairin kendi şiirini, öncekilerden ayırt etme çabasının bir ürünü olarak görülebilir. Nitekim, şairin bu çabası amacına ulaşmış, Yahya Kemal, kendisinden önceki kuşaklardan farklı bir şekilde değerlendirilmiş, modern Türk şiirinin kurucu şairlerinden biri olarak görülmüştür. Yahya Kemal, Adile Ayda ile yaptığı söyleşisinde, Namık Kemal’i, “nutuk” şeklinde yazması, Cenap Şehabettin’i, “teşbih” ve istiâre”lere sıklıkla başvurması, Tevfik Fikret’i ise, “düzyazısal” bir biçimle yazması ve “mihaniki ahenk”i bir ritim ögesi olarak görmesi nedeniyle eleştirmektedir (Ayda: 1962, 18). Bu çalışma, Yahya Kemal’in bu eleştirilerinin kendi içindeki tutarsız yönlerini gösterebilir. Yahya Kemal’in şiirlerinde, Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi”nde olduğu gibi açık seçik bir siyasi propaganda yoktur. Ancak, Yahya Kemal’in “1918” ve “16 Mart 1920” başlıklı şiirlerine bakıldığında, şairin siyasi propaganda biçimini bütünüyle reddettiği de söylenemez. Öte yandan, “teşbih” ve “istiare” aracılığıyla “müphem” şiir yazma çabasında olan Cenap Şehabettin’i eleştiren, Yahya Kemal, şiir tasarımı, “müphemiyet”e karşılık gelen bir edebî biçimi savunmaktadır. Yahya Kemal, Tevfik Fikret’i ise “düzyazısal bir biçim”le yazması ve “mihaniki ahenk”i öne çıkarması nedeniyle eleştirir, oysa, Yahya Kemal’in şiirlerinde de “düzyazı” özellikleri gösteren bir “edebî biçim” ve “mihaniki ahenk”in etkili kullanımı açıkça görülmektedir.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Yahya Kemal’in şiir tasarımı, şairin kendi edebî biçimini öteki şairlerin edebî biçimlerinden ayırt etmek amacıyla başvurduğu bir

yorumlama stratejisidir. Bu strateji, metin merkezli bir çıkarıma dayanmaması nedeniyle, Yahya Kemal'in şiirlerine odaklanma çabasındaki eleştirmenleri yanıltabilir. Yahya Kemal'in şiirleri, şairin şiir tasarımına başvurulmadan irdelendiğinde, eleştirmenler, bu şiirleri çok daha kolaylıkla çözümleyebilir, yeniden anlamlandırabilir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abrams, M.H. *The Mirror and The Lamp*. Londra ve Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Akgül, Alphan. “Ölümsüzlük Ardında Metinlerarası Bir Yolculuk mu?”. Bilkent Üniversitesi Melih Cevdet Anday Şiiriyle Geleceği Yaşamak Sempozyumu 23-24 Aralık 2002.
- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: 1994. 339-427.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1995.
- Andrews, Walter G. “A Critical-Interpretive Approach To The Ottoman Gazel”. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 4, No. 1. (Ocak 1973): 97-111.
- . *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds*. Durham ve Londra: Duke University Press, 2005.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- . *Retorik*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Ataç, Nurullah. “Yahya Kemal”. *Yahya Kemal İçin Yazılanlar I*. Haz. Kâzım Yetiş. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1998. 202-208.
- Austin, Allen. “T.S. Eliot's Theory of Personal Expression”. *PMLA*. Vol. 81, No. 3 (Haziran 1966): 303-307.
- Austin, J.L. *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*. Çev. R. Levent Aysever. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal: Kendi Ağzından Fikirleri San'at Görüşleri*. Ankara: Ajan-Türk Matbaası, 1962.
- Ayhan, Ece. “Bakışsız Bir Kedi Kara”. *Bütün Yort Savul'lar: 1954-1997*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Yahya Kemal: Ansiklopedik Biyografi*. İstanbul: Korpus, 2007.

- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005.
- Bâkî. “Kad serv-i çemen yâre dehen gonca-i gülzâr”. *Bâkî Divanı: Tenkitli Basım*. Haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994. 276.
- . “Ne hengâm-ı safâ-yı işret-i mül gibi bir dem var”. *Bâkî Divanı: Tenkitli Basım*. Haz. Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994. 100.
- Banarlı, Nihad Sami. “Altmışbeşinci Yılda”. *Yahya Kemal Yaşarken*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1983. 1-29.
- . “Arka Söz”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla. Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 147-49.
- . “Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?”. *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü Neşriyatı, 1968. 17-50.
- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bek, Kemal. “Yahya Kemal Şiirinde İmge Dünyası”. *Yahya Kemal Beyatlı Şiiri Üzerine Makaleler*. Haz. Alphan Akgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 125-48.
- Berk, İlhan. “İskenderiye’de Bir Homeros Yazısı”. *Galile Denizi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 91.
- Beum, Robert ve Karl Shapiro. *The Prosody Handbook: A Guide To Poetic Form*. Mineola ve New York: Dover Publications, 2006.
- Beyatlı, Yahya Kemal. “Açık Deniz”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 14.
- . “Aşk (Lirizm)”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 34-40.
- . “Bahçelerden Uzak”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 137.
- . “1918”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 79.
- . “Çamlar Altında Musahabe II”. *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2006. 85-90.
- . “Çamlıca Gazeli”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 67.
- . “Çubuklu Gazeli”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 63.
- . “Derûni Âhenk ve Öz Şiir”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 20-21.

- . “Deniz”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 133.
- . “Deniz Türküsü”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 96.
- . “En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray”. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976. 10.
- . “En sevdiğim Kırım Hanı Gaazi Selim Giray”. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976. 8.
- . “Erenköyü’nde Bahar”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 30.
- . “Gaazi Selim Giray”. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976. 9.
- . “Hâluk Şehsuvaroğlu’na”. *Rûbaîler ve Hayyam Rûbaîlerini Türkçe Söyleyiş*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1988. 10.
- . “Hayal Beste”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 38.
- . “Hayal Şehir”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 30.
- . “İstanbul’u Fetheden Yeniçeri’ye Gazel”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 27.
- . “İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 28.
- . “İstanbul’un O Yerleri”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 73.
- . “İstinye”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 57.
- . “Gazel”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 39.
- . “Kafiye”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 127-36.
- . “Mahurdan Gazel”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 53.
- . “Mehlika Sultan”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 121.
- . “Mihriyar”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 71.
- . “Mükerrer Gazel”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 33.

- . “Ne bildik ne bilmedik”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962.
- . “Ne harabî ne harabâtiyim”. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976. 63.
- . “16 Mart 1920”. *Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 49.
- . “Pascal’ın Fikrini Tazmin”. *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1988. 42.
- . “Perestiş”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962. 25.
- . “Resimsizlik ve Nesirsizlik”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 69-72.
- . “Rihlet”. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962.
- . “Rubai”. *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1988.
- . “Ric’at”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 152.
- . “Ses”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 131.
- . “Sessiz Gemi”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 89.
- . “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”. *Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 9.
- . “Şiir”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 3-10.
- . “Şiir Okumaya Dair”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 48.
- . “Şiir ve Nesir Şuûru”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 72-73.
- . “Türk İstanbul II”. *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2006. 29-59.
- . “Vuslat”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 127.
- . “Yahya Kemal ile Konuştum”. *Edebiyata Dair*. Söyleşiyi yapan. Hikmet Feridun. İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 251-64.
- . “Yahya Kemal Bey’le Mülâkat”. *Edebiyata Dair*. Söyleşiyi yapan. Orhan Seyfi (Orhon). İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 265-75.
- . “Yol Düşüncesi”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 83.

- . “Vezinler I”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 109-20.
- . “Vezinler II”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. 121-26.
- . “Vuslat”. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997. 127.
- . “Zannetme ne güldür ne de lâle”. *Bitmemiş Şiirler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976. 44.
- Bilgegil, M. Kaya. “Yahya Kemal Şiirlerinde Din”. *M. Kaya Bilgegil’in Makaleleri*. Haz. Zöhre Bilgegil. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997. 547-75.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Londra, Oxford ve New York: Oxford University Press, 1973.
- Bremond, Henri. *La Poésie Pure: Un Débat Sur La Poésie*. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- Brooker, Jewel Spears. *Reading The Waste Land: Modernism and Limits of Interpretations*. New York: The Modern Library, 2001.
- Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: A Harvest Book, 1970.
- Bruijn, J.T. De. *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and Literature in the Life and Works of Hakīm Sanā’ī of Ghazna*. Leiden: Brill, 1983.
- Buxton, Richard. *From myth to reason?: Studies in the development of Greek thought*. Oxford ve New York: Oxford University Press, 1999.
- Carnap, Rudolf. “The Elimination of Metaphysics Through Logical Analysis of Language”. *Logical Positivism*. Haz. A.J. Ayer. New York: The Free Press, 1959. 60-81.
- . *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy*. Open Court Classics: 2003.
- Corns, Thomas N. *The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell*. Cambridge University Press, 1993.
- Crehan, Stewart. “ ‘The Rape of the Lock’ and the Economy of ‘Trivial Things’ ”. *Eighteenth-Century Studies*. Vol 31. No 1. (Güz: 1997): 45-68.
- Culler, Jonathan. “Apostrophe”. *The Pursuit Of Signs. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londra, Melbourne ve Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981. 135-54.
- . “The Turns of Metaphor”. *The Pursuit Of Signs. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londra, Melbourne ve Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981. 188-209.
- . *On Deconstruction*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1989.

- . *Structuralist Poetics*. Londra ve New York: Routledge & Kegan Paul, 2002.
- . *Yazın Kuramı*. Ankara: Dost Yayınları, 2007.
- Cûrcânî, Abdülkâhir El. *Delâilü'l-İ'câz (Sözdizimi ve Anlambilim)*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2008.
- Çavuşoğlu, Mehmet. “Divan Şiiri”. *Türk Dili: Türk Şiiri Özel Sayısı II* (Temmuz-Ağustos-Eylül 1986): 1-16.
- Dankoff, Robert. “The Lyric In the Romance: The Use of Ghazals In Persian And Turkish Masnavîs”. *Journal of Near Eastern Studies*. Vol. 43. No.1 (Ocak 1984): 9-25.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 1979.
- . “Sign and Symbol in Hegel’s Aesthetics”. *Critical Inquiry*. Vol. 8, No. 4 (Yaz 1982): 761-75.
- Demata, Massimiliano. “Byron, Turkey and The Orient”. *The Reception of Byron in Europe*. Londra ve New York: Thoemmes Continuum, 2004. 439-52.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Çev. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2005.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.
- Easthope, Antony. *Poetry As Discourse*. Londra ve New York: Methuen, 1983.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünun’da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1981.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınları, 1997.
- “Eyub”. *Kitabı Mukaddes*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2000.
- Eagleton, Terry. *How To Read A Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Eliot, T.S. “The Metaphysical Poets”. *Selected Essays*. Londra: Faber and Faber Limited, 1934.
- Feibleman, James. “The Mythology of Science”. *Philosophy of Science*. Vol. 11. No. 2 (Nisan 1944): 117-121.
- Frege, Gottlob. “Sense and Reference”. *The Philosophical Review* Vol. 57 No. 3 (Mayıs 1948): 209-30.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945.

- Hayâlî Bey Dîvanı*. Haz. Ali Nihat Tarlan. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.
- Homer. *İlyada*. Çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 2003.
- Feldman, Walter. "The Celestial Sphere, the Wheel of Fortune, and Fate in the Gazels of Nailî and Baki". *International Journal of Middle East Studies*. Vol. 28, No. 2, (Mayıs 1996): 193-215.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Friedrich, Hugo. *The Structure Of Modern Poetry*. Çev. Joachim Neugroschel. Evanston: Northwestern University, 1974.
- Frye, Northrop. *Anatomy Of Criticism*. New York: Princeton University Press, 1966.
- . Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework Of Western Culture*. Toronto, Buffalo, Londra: University of Toronto Press, 2004.
- Güvemli, Zahir. *Yahya Kemal*. İstanbul: Güven Yayınevi, 1958.
- . *Yahya Kemal ve Şiirleri*. İstanbul: Yeni Mecmua Yayını, 1948.
- Halman, Talat Sait. "Yahya Kemal'in Şiirinde Kusurlar". *Çiçek Dürbünü: Edebiyat ve Kültür Yazıları*. Ankara: Hece Yayınları, 2008. 165-68.
- Hartman, Charles O. "Cognitive Metaphor". *New Literary History*, Vol. 13, No. 2 (Kış 1982): 327-39.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Londra: Methuen, 1978.
- Hatzfeld, Helmut A. "The Language of Poetry". *Studies of Philology* Vol. 43, No. 1 (Ocak 1946): 93-120.
- Hogan, Patrick Colm. *Philosophical Approaches To The Study Of Literature*. Gainesville ve diğer: University of Florida, 2000.
- Hollander, John. "The Music Of Poetry". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 2 (Aralık 1956): 232-44.
- Holbrook, Victoria. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Işık, Gül. "Ses". *Dilbilim* 1 (1976): 96-102.
- Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". *On Language*. Haz. Linda R. Waugh ve Monique Monville-Burston. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990. 115-133.
- James, Henry. "Daisy Miller". *Yürek Burgusu*. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.

- Kahraman, Hasan Bülent. *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Kaplan, Mehmet. "Açık Deniz". *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimattan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005. 218-26.
- . "Elhan-ı Şitâ". *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- . *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- . "Yahya Kemal'in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve Sonsuzluk Duygusu". *Yahya Kemal için Yazılanlar: Cilt 2*. Haz. Kâzım Yetiş, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 427-45.
- Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches Pour Une Sémanalyse*. Editions Seuil, 1969.
- Krieger, Murray. "The 'Frail China Jar' and the Rude Hand of Chaos". *Pope: The Rape of the Lock*. Haz. John Dixon Hunt. Houndmills: Macmillan, 1968. 201-19.
- Komisaruk, Barry R. Carlos Beyer-Flores, Beverly Whipple. *The Science of Orgasm*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland: 2006.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford ve New York: Oxford University Press, 2002.
- Kumar, Shiv K. "Bergson's Theory of Novel". *The Modern Language Review*. Vol. 56. No 2 (Nisan 1961): 172-79.
- Kur'an*. Tefsirli Kur'an-ı Kerim Meali. Haz. Elmalı'lı M. Hamdi Yazır. İstanbul: Eser Nesriyat, 1998.
- Kurnaz, Cemal. Halil Çeltik. *Osmanlı Dönemi Kırım Edebiyatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Lacey, A.R. *Bergson*. Londra ve New York: Routledge, 1993.
- Le Guern, Michel. *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*. Paris: Larousse, 1973.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1943.
- Loraine, M.B. *Prosody & Rhyme In Classical Arabic & Persian*. Yayımlanmamış kitap. Seattle: 1973.
- Maeterlinck, Maurice. "Les Sept Filles d'Orlamonde". Edward J. Thomas. *Maurice Maeterlinck*. Kessinger Publishing, 2004. 125.
- "Mezmurlar". *Kitabı Mukaddes*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2000.

- Mill, John Stuart. "Thoughts on Poetry and Its Varieties". *The Crayon* vol. 7. No. 4. (Nisan 1860): 93-97.
- Mossop, D.J. *Pure Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Nedim Dîvanı*. Haz. Abdülbâki Gölpınarlı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1951.
- Necatigil, Behçet. "Kilim". *Şiirler: Bütün Yapıtları*. Haz. Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 142.
- Necati Bey. "Gül âteşiyle rûşen olubdur cemâl-i bâğ". *Necati Beg Divanı*. Haz. Ali Nihat Tarlan. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1963. 40.
- Niyazi Mısrî. *Yunus Emre'den Tasavvufi Şiirler*. İstanbul: Pamuk Yayıncılık, yty.
- Nietzsche, Friedrich. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Yorum, 2001.
- Noland, Carrie. *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology*. Princeton University Press, 1999.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. Londra ve New York, Methuen, 2002.
- . *Paul de Man: Deconstruction and The Critique Of Aesthtetic Ideology*. New York ve Londra: Routledge, 1988.
- . "Pope among the formalists: textual politics and 'The Rape of the Lock'". *Post-structuralist Readings of English Poetry*. Haz. Richard Machin ve Christopher Norris. Londra, New York ve diğer: Cambridge University Press, 1987. 134-61.
- Novak, Frank G. jr. "The Metaphysics of Beauty and Terror in *Moby-Dick*". *Herman Melville's Moby-Dick*. haz. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 119-130.
- Oğuz, Öcal. "Yahya Kemal'in Şiirlerindeki Halkbilimi Unsurları Üzerine Bir Deneme". *Millî Folklor* 44 (Kış 1999): 100-104.
- Özmen, Kemal. "Pascal'daki Montaigne". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2 (Aralık 1993): 21-44.
- . "Yahya Kemal Şiirinin Fransız Kökenleri Ya da *Quo Vadis Domine?*". *Sözcükler* 12 (Mart-Nisan-Mayıs: 2008): 57-66.
- Pasquale, jr. Pasquale di. "Coleridge's Framework of Objectivity and Eliot's Objective Correlative," *The Journal of Aesthetics and Art*, Vol 26, No. 4 (Summer 1968) S. 489-500.
- Pascal, Blaise. *Pensées et Opuscules*. Paris: Hachette, 1935.
- Platon. *Diyaloglar*. Çev. Teoman Aktürel. İstanbul: Remzi Yayınları, 1982.

- Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. Westport ve Connecticut: Greenwood Press, 1979.
- Recaîzade Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. İstanbul: Kanaat Yayınları, 1963.
- Reginster, Bernard. "Nietzsche on Ressentiment and Valuation". *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 57, No. 2 (Haziran 1997): 281-305.
- Ricoeur, Paul . *The Rule Of Metaphor*. Çev. R.Czerny, K.McLaughlin, J.Costello. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Roditi, Edouardo. "Henri Bremond: Poetics As Mystagogy". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol 4 No 4 (Haziran: 1946): 229-35.
- Sartre, Jean Paul. "Aminadab or The Fantastic Considered As a Language". Trans. Annette Michelson. *Literary and Philosophical Essays*. Londra: Rider and Company, 1955.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual, 1998.
- Schaffer, Elinor. "Series Editor's Preface". *The Reception of Byron in Europe*. Londra ve New York: Thoemmes Continuum, 2004. viii-x
- Scheler, Max. *Ressentiment*. New York: Schocken Books, 1972.
- Sezer, Engin. "Şairlik Üstüne Şiirler". Bilkent Üniversitesi'nde verilen konferans. 1999.
- . "Dilde ve Edebiyatta Yol Metaforu". *kitap-lık* 65 (Ekim 2003): 88-91.
- Small, Robin. "Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 44. No. 1 (Ocak- Mart 1983): 89-104.
- Solomon, J. "The Philosophy of Bergson". *Mind* Vol. 20. No. 77 (Ocak 1911): 15-40.
- Steingass, Francis. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2005.
- Steinman, Martin Jr. "The Speech-Act Hypothesis and the Rhetorical Questions [Abstract]. *Rhetoric Society of America*. Vol.3. No.2 (Mart 1973): 6-7.
- Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Muhammed Nur Doğan. İstanbul: Ötüken, 2002.
- Tanyol, Cahit. *Türk Edebiyatında Yahya Kemal*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Tahir'ül Mevlevi. *Edebiyat Lügati*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

- . *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- Tevfik Fikret. “Balıkçılar”. *Rübâb-ı Şikeste*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2007.
- The Encyclopedia of Religion*. Haz. Mircea Eliade. New York ve Londra: Mcmillan Publishing Company, 1987.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Haz. Frank J. Warnke ve diğer. Princeton ve New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- The Harper Collins Dictionary of Religion*. Haz. Jonathan Z. Smith. New York: HarperSanFransisco, 1995.
- The Oxford Dictionary of World Religions*. Haz. John Bowker. Oxford ve New York: Oxford University Press, 1997.
- Türkçe-Osmanlıca-İngilizce Redhouse Sözlüğü*. İstanbul: Sev Matbaacılık ve Yayıncılık, 1997.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Uysal, Sermet Sami. *Yahya Kemal’le Sohbetler*. İstanbul: Kitap Yayınları, 1959.
- Underhill, Evelyn. *Mysticism: The Nature and Dvelopment Of Spiritual Consciousness*. Oxford: Oneworld Publications, 2005.
- Ünver, İsmail. “Mesnevi”. *Türk Dili* 415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1986): 430-563.
- Webster, T.B.L. “Personification As A Mode Of Greek Thought”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 17. No. 1/2 (1954): 10-21.
- Wimsatt, W.K, jr. “The Intentional Fallacy”. *The Verbal Icon*. University of Kentucky. 1954.
- . Cleanth Brooks. *Literary Criticism: A Short Story*. New York: Alfred A. Knopf, inc, 1965.
- Winters, Yvor. Kenneth Fields. *In Defence Of Reason*. Swallow Press, 1987.
- Yavuz, Hilmi. “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot”. *Yahya Kemal Beyatlı Şiiri Üzerine Makaleler*. Haz. Alphan Akgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008.
- . “Sartre ve Fantastik”. *Okuma Notları*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1997. 60-62.
- . “Yahya Kemal Deist mi İdi?”. *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1998, 126-28.

## ÖZGEÇMİŞ

Alphan Akgül, İstanbul’da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nü 2002 yılında bitirdi. Bilkent Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programına 2002 yılında başladı. 2000 yılında *Varlık* dergisinin düzenlediği Yaşar Nabi Nayır Gençlik Şiir Ödülü’nü aldı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi tarafından 2003-2004 ders yılında kendisine “Melih Cevdet Anday Bursu” verilen Akgül, aynı üniversiteden *Oktay Rifat Şiirinde Güneşin Üç Hâli* başlıklı teziyle “yüksek lisans” derecesini almıştır. Alphan Akgül’ün, Aşina Yayınlar arasında 2007 yılında yayımlanan ve 2008 Nüzhet Erman Şiir Ödülü’nü alan *Bahçeler Çözüldü* adlı bir de şiir kitabı bulunmaktadır.